



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE LETRAS FRANCÊS

BERNARDO LUIZ ANTUNES SOARES

**LES CERCLES DE LESLIE KAPLAN : UNE TRADUCTION COMMENTÉE DE
*L'EXCÈS-L'USINE***

JOÃO PESSOA - PB
2024

BERNARDO LUIZ ANTUNES SOARES

**LES CERCLES DE LESLIE KAPLAN : UNE TRADUCTION COMMENTÉE DE
*L'EXCÈS-L'USINE***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras-Francês do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA), da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras, sob a orientação do professor José Roberto Andrade Féres.

João Pessoa, ____ de _____ de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Roberto Andrade Féres (orientador)

Profª. Dra. Marta Pragana Dantas (examinadora)

Profª. Dra. Sandra Helena Gurgel Dantas de Medeiros (examinadora)

Prof. Dr. Vinícius Fernando de Farias Meira (examinador suplente)

Catálogo na publicação
Seção de Catálogo e Classificação

S6761 Soares, Bernardo Luiz Antunes.

Les cercles de Leslie Kaplan : Une traduction commentée de L'excès-
l'usine / Bernardo Luiz Antunes Soares. - João Pessoa, 2024.
44 f.

Orientador: José Roberto Andrade Féres. TCC (Graduação)
- Universidade Federal da
Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

1. Leslie Kaplan. 2. Tradução comentada. 3. Literatura francesa. I. Féres,
José Roberto Andrade.
II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 821.133.1

À ma mère, pour le
support

À Cyril, pour les cours de
français quotidiens

À ma grand-mère, au
repos que tu tant méritais

*Os escritores fazem as literaturas nacionais e
os tradutores fazem a literatura universal.*

*Les écrivains font les littératures nationales et
les traducteurs font la littérature universelle.*

José Saramago

REMERCIEMENTS

Au cours de cette licence, j'ai vécu plusieurs événements personnels marquants : j'ai été accablé par la mort de ma grand-mère survenue pendant le confinement de la COVID 19 et j'ai eu l'opportunité de me lancer dans une aventure spéciale, celle d'habiter dans un autre pays, entre rebondissements et hasards de la vie, entre ces nadir et zénith.

De mes professeurs, outre leur excellence académique, je peux témoigner de l'accueil chaleureux qu'ils m'ont réservé. Je tiens énormément à l'humanité dont ils ont tous fait preuve à mon égard. Un remerciement tout particulier à mon directeur de recherche José Feres pour son immense patience, et pour son engagement sans faille dans ce cours de Lettres françaises, qui a permis que mon activité professionnelle puisse se déployer au-delà du domaine éducatif – je pense ici à la pratique de la traduction en elle-même.

Je voudrais également adresser mes chaleureux remerciements à Leslie Kaplan, pour la confiance qu'elle a bien voulu accorder à mon directeur de recherche et, ainsi, nous avoir octroyé la permission de traduire son œuvre foudroyante.

Je pense aussi à mes amies, Marcia et Deise, sur qui j'ai pu adosser toute ma motivation. Les maints obstacles personnels et professionnels auxquels nous avons dû faire face n'ont fait que nous rapprocher. Je dois énormément à nos partages intimes et à nos rires, à leurs présences quotidiennes dans ma vie même si, maintenant je me retrouve sur un autre continent.

Et puis, sans insister, malgré tout j'ajoute à ma dédicace celle qui revient à mon mari Cyril, la source ultime de mon ébahissement quotidien, par la richesse de ses connaissances et surtout ses yeux débordants d'amour et de générosité, jamais je n'ai été si honoré par autant d'empathie et d'humanité.

Enfin, à ma mère Lenir, à qui je dois absolument tout, l'encouragement quotidien, mon inspiration suprême à faire du bien dans ce monde (si jamais j'y parviens) et à exceller dans mes études, en écho et hommage à tout ce qu'elle m'a apporté pendant ces dernières 31 années.

RÉSUMÉ

Ce mémoire présente une traduction commentée du dernier tiers du livre *L'excès-l'usine*, de Leslie Kaplan, de sa langue source française vers la langue portugaise. Dans le but de légitimer notre traduction, nous avons fait une recherche préliminaire sur certains principes théoriques dans ce domaine, à partir de théoriciens comme Antoine Berman, Umberto Eco, Roman Jakobson, Jean-René Ladmiral et Sabine Mehnert. Ensuite, nous avons réalisé une présentation de l'auteur et, après, nous nous sommes servis de la théorie des contraintes littéraires afin de délimiter quelques critères suivis dans la construction esthétique du texte source auxquels nous devrions obéir dans notre traduction. Finalement, dans la section consacrée plus directement à la traduction commentée, nous avons observé les questions les plus épineuses et qui nous ont demandé une délibération plus consciente et approfondie. Enfin, ce travail de traduction littéraire vise à toucher une partie du public brésilien qui, à cause de la barrière linguistique, n'a peut-être pas eu accès à cette œuvre de Leslie Kaplan et, d'une façon plus générale, à sensibiliser le public brésilien vers la littérature contemporaine de langue française.

Mots-clés : Leslie Kaplan ; traduction commentée ; littérature française.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso apresenta uma tradução comentada do terço final do livro *L'excès-l'usine*, de Leslie Kaplan, de sua língua-fonte francesa à língua portuguesa. Com o intuito de legitimar nossa tradução, foi realizada uma pesquisa preliminar sobre os princípios teóricos desta área, a partir de teóricos como Antoine Berman, Umberto Eco, Roman Jakobson, Jean-René Ladmiral e Sabine Mehnert. Em seguida, realizamos uma apresentação da autora no que seria relevante ao nosso corpus e, posteriormente, utilizamos a teoria das *contraintes* literárias a fim de delimitar alguns critérios seguidos na construção estética do texto fonte a serem respeitados pela nossa tradução. Finalmente, na seção que concerne diretamente à tradução comentada, observamos as questões mais relevantes e que demandaram um esforço deliberativo mais consciencioso de nossa parte. Destarte, este trabalho de tradução literária busca alcançar uma nova parcela do público brasileiro que, devido à potencial barreira linguística, talvez não tivesse acesso a esta obra de Leslie Kaplan e, de uma forma mais expansiva, sensibilizar o público brasileiro à literatura contemporânea de língua francesa.

Palavras-chave: Leslie Kaplan; tradução comentada; literatura francesa.

ABSTRACT

This final term paper presents a commented translation of Leslie Kaplan's *L'excès-l'usine*'s final third, from its source language French to the Portuguese language. As a means to legitimize our translation, it was undertaken a preliminary research on the theoretical principles of the domain, from the works of theoreticians like Antoine Berman, Umberto Eco, Roman Jakobson, Jean-René Ladmiral and Sabine Mehnert. Afterwards, we have done a presentation on the author comprising information which directly concerns our corpus, and then, we have employed the theory of literary constraints as a way of defining a few criteria followed in the aesthetic construction of the source text and to be respected by our translation. Lastly, in the section which directly concerns the commented translation, we have observed the most relevant questions, which demanded a conscientious effort of deliberation on our part. Therefore, this work of literary translation seeks to reach a new part of the Brazilian public which, due to the potential language barrier perhaps haven't had access to Leslie Kaplan's work and, in a more expansive way, to raise awareness from the Brazilian public towards the contemporary literature in the French language.

Keywords: Leslie Kaplan; commented translation; French literature.

LISTE DE TABLEAUX

TABLEAU 1 : Traduction du pronom personnel on	26
TABLEAU 2 : Traduction de pronoms obliques et pronoms complément d'objet	28
TABLEAU 3 : Traduction de formes familières et orales	31
TABLEAU 4 : Traduction de tailles et dimensions	32
TABLEAU 5 : Traduction de formes géométriques et matériels	34
TABLEAU 6 : Traduction de nom propre	37
TABLEAU 7 : Exemple de l'organisation visuelle du texte	38

SOMMAIRE

INTRODUCTION	11
PREMIER CERCLE :	
UN SURVOL SUR LES ENJEUX DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE	14
DEUXIÈME CERCLE :	
LES CERCLES (SOCIAL ET LITTÉRAIRE) DE LESLIE KAPLAN	19
1. LES USINES ET LESLIE KAPLAN : PRÉSENTATION DU CORPUS ET DE L'AUTEURE	19
2. LES CONTRAINTES DE <i>L'EXCÈS-L'USINE</i>	21
TROISIÈME CERCLE :	
UNE TRADUCTION COMMENTÉE DE <i>L'EXCÈS-L'USINE</i>	25
CONCLUSION	40
BIBLIOGRAPHIE	42
ANNEXES	44

INTRODUCTION

Dans un entretien consacré à Marguerite Duras, à l'occasion de la sortie et de l'accueil chaleureux que la critique réserva à son premier livre en 1982, *L'excès-l'usine*, Leslie Kaplan décrit sa méthode d'écriture « comme s'il fallait enlever, enlever des choses, tout le temps, toujours enlever » (DURAS, 2020, p. 114). Cette déclaration renvoie à l'une des particularités du travail proposé ci-dessous : comptant moins de 100 pages, *L'excès-l'usine* se présente comme un ouvrage minimaliste, sobre, dans la retenue, suscitant ainsi un oxymore avec la première moitié de son titre. En d'autres termes, son écriture est bien loin de l'éponyme « excès » ; Kaplan souligne davantage les idées implicites du discours poétique, respectant de cette façon les préceptes d'un langage direct, froid et brut que nous nous attendons à trouver dans l'environnement inhumain de l'usine pointé par ce titre.

Le corpus littéraire de notre recherche est donc *L'excès-l'usine*, plus précisément ses trois derniers cercles¹, à propos desquels nous allons nous prêter à un exercice de traduction commentée. La sélection volontaire de ces extraits corrobore l'encadrement de cette recherche qui s'inscrit dans un projet de traduction collective comptant trois autres étudiantes de la licence en lettres françaises, projet mené par le professeur docteur José Roberto Andrade Féres, dont la matière « Littérature de Langue Française 3 » a déclenché notre intérêt pour l'auteure et tout particulièrement cet ouvrage. Quoique nous envisagions une future parution du texte, rassemblant les traductions des autres membres, notre travail n'entreprendra pas de dialogues avec elles et nous prévoyions bien entendu des modifications lors de son édition et subséquente publication, respectant ainsi les critères d'uniformité.

Ce mémoire sera partagé en trois cercles. Le premier, consacré à l'examen d'un prérequis inhérent à toute traduction, et qui s'applique directement au travail sur lequel nous nous sommes investis. Notre but n'étant pas de réaliser une discussion approfondie sur les principes théoriques de la traduction, mais plutôt de légitimer notre production, nous aurons recours à certains écrits de théoriciens spécialisés dans ce domaine, tels que Jean-René Admiral, Antoine Berman, Umberto Eco, Roman Jakobson et Sabine Mehnert, afin d'étayer notre premier cercle sous la forme d'un survol.

Lors des études évoquées dans « Littérature de Langue Française 3 », nous avons travaillé sur le concept dit de *littérature à contraintes*, associé davantage au groupe OuLiPo (Ouvrage de Littérature Potentielle), et repris et élargi par l'enseignant au point d'arriver à

¹ Dénomination employée par l'auteure au lieu du traditionnel « chapitre » ; visant lui rendre hommage, nous nous permettons de l'emprunter pour la structure de notre travail.

l'idée même que les auteurs y auraient recours sous d'autres terminologies. À l'instar de la contrainte des lipogrammes à laquelle Georges Perec a obéi dans ses romans *La disparition* et *Les revenentes*, des classicistes comme Molière et Jean Racine ont eux aussi construit leurs œuvres en suivant les règles de l'unité aristotélicienne.

Après une introduction dédiée à l'auteure et à *L'excès-l'usine*, notre second cercle sera consacré à la théorie des contraintes. Il sera question de déceler et analyser le *corpus*, ce qui est essentiel dès lors que nous nous penchons sur l'exercice de la traduction commentée.

En tant qu'étudiant aussi diplômé en lettres anglaises en 2017, enseignant et traducteur de cette langue depuis 2014, je me suis également emparé de la traduction de *L'excès-l'usine* en anglais réalisée par Julie Carr et Jennifer Pap, afin d'éclaircir les obstacles linguistiques et culturels auxquels j'ai dû moi-même faire face et ainsi entamer une discussion comparative entre les stratégies élaborées par les deux traductrices et les spécificités de la langue anglaise. Nous soulignons pourtant que notre but n'est absolument pas de critiquer leur travail, étant donné que nous ignorons leur plan de traduction au niveau macrotextuel : l'échantillon sélectionné ne permet pas une analyse critique de leur travail, au-delà des forces éditoriales invisibles qui nous sont inconnues.

Avec cette analyse, nous présenterons le résultat de cette analyse en langue portugaise dans le troisième cercle de notre travail, tout en argumentant les raisons de nos choix. Respectant les règles édictées en matière de droit d'auteur, nous ne présenterons pas le texte intégral (sauf aux assesseurs du jury), mais ferons un choix parmi les questions qui nous ont semblé les plus épineuses et ont mérité une attention particulière.

Nous espérons que la traduction ci-proposée contribuera à la diffusion de la littérature de langue française au Brésil et à la découverte d'une auteure dont la richesse ne nous y semble pas suffisamment reconnue. En particulier, son immersion dans la réalité sociale ouvrière diverge des récits traditionnellement présentés en la matière chez les classiques — nous pensons ici à *Germinal* ou à des écrivains contemporains qui déclarent eux-mêmes avoir puisé dans cette source dont parmi eux, Nicolas Matthieu², lauréat du prix Goncourt 2018. En effet, Kaplan suit un genre flou dans lequel nous ne sommes pas capables de distinguer la prose du vers, ce qu'ouvre la voie à une représentation existentielle de la vie en usine — sans pour autant faire appel de manière ostentatoire à des techniques répandues dans le vers poétique, au premier chef desquelles, les rimes ou la métrique.

² **MEDIAPART**. Nicolas Mathieu : « Beaucoup de mes personnages ressemblent aux Gilets jaunes ». Disponible à : <https://www.youtube.com/watch?v=KNxxGSUl6Mg>. 21.11.2018. Accès : 16.03.2024.

A un niveau personnel, la traduction de *L'excès-l'usine* en langue portugaise s'avère être l'opportunité enrichissante de déployer les connaissances acquises pendant la licence et d'approfondir mes études littéraires dans un nouveau domaine, prenant en compte mes formations du troisième cycle centrées sur le dialogue de la littérature avec le cinéma (Master) et l'emploi de la littérature dans un contexte éducationnel (études spécialisées). La traduction étant un enjeu fondamental face auquel je me suis retrouvé dès ma première licence, en tant que traducteur *freelancer*, pouvoir ici la formaliser dans un travail académique me semble opportun et fructueux, en ce sens qu'elle renforce d'autant mes connaissances dans l'insondable domaine que sont les lettres.

Nous réaffirmons néanmoins que ce que nous dévoilons dans ce travail n'est qu'une *proposition*. Nous ne prétendons nullement avoir fait la version ultime et définitive d'une traduction de *L'excès-l'usine* ; à ce titre, notre version pourra être enrichie non seulement par la contribution des autres membres du groupe et de son directeur de recherche, mais aussi par des traductions qui pourront être réalisées au-delà de cet encadrement.

PREMIER CERCLE : UN SURVOL SUR LES ENJEUX DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE

Dans la plupart des cas, hélas, il n'existe pas de texte original, et le mythe n'est connu qu'à travers une ou même plusieurs traductions successives dues à des interprètes capables de comprendre une langue étrangère, et s'exprimant dans la leur qui n'était pas toujours celle de l'enquêteur.

Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques IV : L'homme nu*³

Dans toute traduction littéraire, l'une des questions centrales se rapporte d'emblée à la fidélité qu'elle doit s'évertuer de respecter en retranscrivant littéralement le texte original. Le langage littéraire, à l'inverse notamment de la communication orale, relève d'une attention portée autant au *signifié* (le concept) qu'au *signifiant* (l'image acoustique), si l'on se rapporte à la dichotomie structuraliste de Ferdinand de Saussure (1995, p. 133).

Autrement dit, cette fois-ci par le biais de la théorie littéraire, « les idées véhiculées poétiquement sont rendues indissociables de leur actualisation sensorielle ; le poète est aussi attentif à la signification qu'à la matière du langage » (MARCHAL, 2007, p. 33).

Transposant ces remarques dans le cadre des études portant sur la traduction, nous trouvons ici la question fondamentale à laquelle tout traducteur est confronté : est-il vraiment possible de transposer plusieurs facettes d'une œuvre littéraire, dont le langage est retravaillé sous tant d'aspects ? Sur quoi devons-nous nous concentrer davantage lors de l'activité de la traduction : sur la matérialité du signe ou sur le sens du message ? D'ailleurs, notons qu'à ce stade, nous n'avons pas pris en considération le déploiement du langage sous d'autres angles, dont la polysémie au niveau du signifié ou encore l'aspect socioculturel de la langue.

Avant de nous lancer dans ce débat, il nous faut nuancer les notions induites par ces deux questions : le rôle de la traduction n'est pas contraint de dire *ipsis litteris* ce qui figure dans le texte source. Ce genre de présomption découle d'une pensée hiérarchisée par laquelle la version *originale* serait toujours placée au-dessus de la traduction, à l'instar d'un monolithe déifié que nous contemplerions avec la tête toujours levée, exprimant notre asservissement. La valeur de la traduction serait ainsi mesurée par sa référence intrinsèque au texte original, de crainte de trahir ce dernier⁴. Mehnert rapporte ici la tradition de ce préjugé contre la traduction:

³ 2014, p. 433.

⁴ Comme le dit d'ailleurs la locution italienne « traduttore, traditore » - en français « traducteur, traître » -, qui résume les critiques subies par la traduction.

La culture occidentale est marquée par une « longue tradition qui veut que traduire soit impossible » (Mounin, 1955 : 8) à cause d'une présumée différence irréductible entre les langues. [...] La métaphore de la « belle infidèle » souligne bien le statut ambigu de la traduction : la formule est utilisée par Gilles Ménage vers 1650, et vise une traduction d'Ablancourt dont la langue et le style étaient très « beaux » mais ne correspondaient pas au « contenu » du texte original (cf. Zuber, 1968). Le discours sur la traduction se heurte sans cesse à cette ambiguïté, mais celle-ci constitue aussi son intérêt proprement philosophique, notamment en ce qui concerne les conceptions de la vérité, de la fidélité et de l'identité. En effet, ces notions ne reposent pas sur des concepts bien définis et peuvent être mises en question à partir de leur signification dans le domaine de la traduction. (MEHNERT, 2015)

À cet égard, le mot *original* dont nous nous sommes servis à quelques reprises, faisant écho au discours répandu dans le sens commun, s'inscrit parmi les termes à repenser. Il renforce, par inadvertance ou mégarde pour qui le prononce, le sentiment prégnant de la supériorité du *texte source* (terme que nous emploierons désormais).

Néanmoins, plusieurs théories ont déjà rapporté la désuétude même de ce terme, parmi lesquelles, celle du *bricoleur* de Jacques Derrida (1993, p. 231) ou de *l'intertextualité* de Julia Kristeva (2012, p. 142). Les approfondir nous amènerait trop loin dans cette réflexion ; pour résumer, il convient de retenir que ces théories préconisent l'impossibilité de retrouver l'origine même du texte, une conception utopique par excellence. Tout texte est déjà une relecture et construction à partir d'un autre texte, appartenant à un système au travers duquel se déploient de nombreuses connexions.

Déconstruire la sacralisation autour de la notion même d'originalité, en lien direct avec le précepte de fidélité examiné dans ce premier cercle, semble raisonnable et juste.

Subséquentement, de nouveaux labels surgissent - des *pertes*, des *insuffisances*, des *tromperies*, des *transgressions*, voire des *castrations* ou des *profanations* -, des étiquettes qui elles, débouchent sur les limitations de la traduction évoquées précédemment. Davreu (1986, p. 24) révèle en quoi consisteraient ces *pertes*, en inventoriant les dilemmes que tout traducteur rencontre dans son travail :

Entre la littéralité et le sens, entre le sens sensible et le sens intelligible, entre la parole et la langue, entre l'image acoustique et le concept, entre la langue-source et la langue-cible, entre le dit et l'écrit, l'épreuve du traducteur est de ne jamais pouvoir choisir un principe sans le transgresser dans la minute qui suit.

Face à cet éternel jeu de pertes et de gains, Ladmiral définit la traduction en tant qu'exercice de l'aporie par excellence, réglé par des impasses et des contradictions insolubles et débouchant sur cette conclusion : « la traduction est un concept premier, un peu comme il

existe des “nombres premiers” en arithmétique » (2004, p.10). Cette formulation renvoie au fondement même de l’existence humaine, que nous réalisons instinctivement, tant elle est devenue automatique dans nos échanges quotidiens. Elle met aussi en perspective le point de vue de Jakobson, selon lequel « le sens d'un mot n'est rien d'autre que sa traduction par un autre signe qui peut lui être substitué » (2003, p. 79). Les deux théoriciens dissertent et dissèquent la traduction comme une opération à travers laquelle l’être humain attache du sens aux choses, à partir des signes.

En admettant ainsi l’aspect élémentaire de la traduction, nous pouvons démystifier l’idée débattue autour de la fidélité.

Compte tenu de l’inexistence d’une synonymie parfaite déjà signalée par Saussure lors de son *Cours de linguistique générale*, dans lequel il établit que « dans la langue il n’y a que des différences » (1995, p. 166), nous réitérons donc le point de vue qui affirme l’impossibilité ontologique d’une fidélité, même dans la traduction intralinguale – faisant appel à la nomenclature de Jakobson sur la traduction dans une même langue (2003, p. 79) –, et *a fortiori* nous ne pouvons pas en exiger davantage d’une traduction interlinguale, qui implique deux langues différentes et qui ne sont pas pures, car elles-mêmes nourries d’autres langues.

Cela boucle l’idée même de la fidélité dans la traduction de façon générale, à laquelle il convient d’ajouter les éléments acoustiques et esthétiques propres à la littérature, puisque c’est le domaine avec lequel nous travaillerons. À cet égard, nous nous rapportons aux propos d’Umberto Eco lorsqu’il détaille son processus de traduction en langue italienne d’*Exercices de style*, de Raymond Queneau : « [i]l s’agissait, pour conclure, de décider ce que signifiait, à l’égard d’un livre de ce genre, [d’]être fidèle. Une chose était claire, c’est que cela ne voulait pas dire être littéral » (2014, p. 26). La parole d’Eco suggère une souplesse dans la conception de la fidélité, où rentrent les spécificités du *corpus* littéraire à partir de l’analyse du traducteur.

Outre la maîtrise des langues sources et cibles, le traducteur de textes littéraires s’affirme préalablement en tant que lecteur et, dans une certaine mesure, connaisseur des théories littéraires, afin de mieux déceler et cerner les correspondances à partir desquelles les stratégies traductrices se forment. Dans un autre temps, Eco (2006, p. 28-29) synthétise les enjeux du traducteur littéraire :

Donc, traduire signifie comprendre le système intérieur d'une langue et la structure d'un texte donné dans cette langue, et construire un double du système textuel qui, sous une certaine description, puisse produire des effets analogues chez le lecteur, tant sur le plan sémantique et syntaxique que sur le plan stylistique, métrique, phonosymbolique, et quant aux effets passionnels auxquels le texte source tendait. « Sous une certaine description » veut dire que toute traduction présente une marge

d'infidélité par rapport à un noyau de fidélité présumée, mais que la décision sur la position du noyau et l'ampleur de la marge dépend des objectifs que s'est fixés le traducteur.

La question des « effets passionnels » procurés par le texte source aboutit à une appréciation critique de sa facture, qui permet au traducteur de ne pas se perdre dans des interprétations impressionnistes et profanes. Berman vient à notre secours pour rendre les propos d'Eco moins abstraits : d'après lui, ce que le traducteur doit retracer dans ce moment de lecture, où son rôle est d'ailleurs égal à celui d'un critique, c'est

un repérage de tous les traits stylistiques, quels qu'ils soient, qui *individuent* l'écriture et la langue de l'original et en font un réseau de corrélations systématiques. Inutile de chercher ici l'exhaustivité : la lecture s'attache à repérer tel type de forme phrastique, tel type signifiant d'enchaînements propositionnels, tels types d'emplois de l'adjectif, de l'adverbe, du temps des verbes, des prépositions, etc. Elle relève, bien sûr, les mots récurrents, les mots clefs. Plus globalement, elle cherche à voir quel rapport lie, dans l'oeuvre, l'écriture à la langue, quelles rythmicités portent le texte dans sa totalité (BERMAN, 1995, p. 67).

Comme Berman le souligne, cette liste n'étant point exhaustive, il y a maints autres éléments qui interviennent dans les effets cités par Eco, assujettis à une étude de cas du texte à traduire. C'est pourquoi notre prochain cercle fera l'analyse spécifique de l'écriture des trois derniers cercles de *L'excès-l'usine* tout en l'associant à son ensemble. Nous le ferons en étayant l'analyse littéraire à partir d'autres lectures (BERMAN, 1995, p. 67) de Kaplan, mais aussi d'entretiens et textes critiques qui fonctionnent en tant que paratextes⁵ de *L'excès-l'usine*. Aussi nous permettrons-nous d'aller encore plus loin, et d'avoir recours à des textes qui ne sont pas directement connectés ni à Kaplan ni à *L'excès-l'usine*, mais qui en éclaircissent certaines particularités esthétiques.

Avant d'entamer cette discussion dans la prochaine section, recentrons-nous une dernière fois sur la question de fidélité, en vue de conclure ce premier cercle. Nous avons dégagé quelques points épineux à propos de la traduction littéraire afin de légitimer l'exercice que nous effectuerons : préalablement, nous avons décorrélé l'approche de subordination aveugle d'une traduction à la version originale imposée au traducteur. Puisqu'une relation de parfaite synonymie n'est nullement faisable même dans le cadre d'une reformulation, le

⁵ Dénomination de Gérard Genette, selon qui le texte littéraire "se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre" (1987, p. 4).

traducteur n'est plus censé obéir à l'archétype de la fidélité, celle-ci demeurant, par excellence, illusoire.

Ensuite, nous avons discuté cette idée par le biais de la traduction du signifiant du signe linguistique : nous avons vu qu'il faut entreprendre une analyse des stratégies littéraires dont se sert le texte source, afin de trouver des correspondances dans la langue cible. Que ce soit chez Mehnert, Eco, Ladamir, Jakobson ou Berman, nous observons une récurrence de termes qui gravitent autour de l'idée de ne pas dire exactement le même, mais *presque* (ECO, 2006, p. 22) car rien n'est jamais tout à fait équivalent. Tout en concédant que les discussions menées par ces théoriciens s'étendent sur d'autres points, nous avons tout de même fourni un encadrement dans lequel notre traduction peut aisément être légitimée et valorisée.

DEUXIÈME CERCLE : LES CERCLES (SOCIAL ET LITTÉRAIRE) DE LESLIE KAPLAN

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?

Charles Baudelaire, préface de *Le spleen de Paris*⁶

1. LES USINES ET LESLIE KAPLAN : PRÉSENTATION DU CORPUS ET DE L'AUTEURE

Les usines ne sont pas que le thème auquel Leslie Kaplan a consacré ce premier livre, c'est-à-dire, un apprentissage théorique qu'elle y aurait minutieusement mené, planifiant d'en faire ses premières incursions littéraires. En fait, d'après Rémy (2014, p. 70-71), elle y avait travaillé pendant deux ans et demi avant la publication de *L'excès-l'usine*. Cette période au sein des usines coïncide davantage avec son esprit profondément militant : née à New York en 1943, Kaplan s'installe à Paris avec sa famille dans les années 1960, période célèbre de l'histoire française du fait de sa bouillonnante atmosphère politique, liée aux grèves ouvrières et révoltes étudiantes. Poursuivant des études universitaires en philosophie et histoire, Kaplan s'engage dans des groupes politiques radicaux composés d'universitaires.

Dès lors germeront des écritures préliminaires qui aboutiront ensuite à *L'excès-l'usine*, comme des témoignages qui cachent à peine sa sensibilité à la fois critique et poétique, son passé académique et son avenir artistique. Le livre qui en résulte relève d'un langage hybride, où prose et vers convergent : du premier, nous avons une construction syntaxique directe, claire, où les phrases sont organisées en paragraphes, quoique même ces derniers restent assez éloignés les uns des autres, rappelant alors des strophes. Du second, nous trouvons le refus d'une suite d'événements classique, se présentant comme des fragments d'existences, ou des divagations incomplètes qui reproduisent plutôt la sensation d'un environnement que la description de ce qu'il s'y fait.

Résumer ainsi *L'excès-l'usine*, c'est une question qui ne se pose pas, car le récit se structure dans des épisodes distingués par la matérialité des espaces sociaux dans lesquels des individus de la classe ouvrière circuleraient normalement, que ce soit des couloirs d'une usine,

⁶ 2021, p. 124.

des ateliers et réfectoires, des rues d'une banlieue, des cafés ou des estaminets situés face au lieu de travail, des places ou des arrêts de bus sur le trajet entre l'usine et chez soi.

Il est même difficile de trouver une désignation pour l'entité qui rapporte le discours du texte : qu'elle soit une narratrice ou un *on* lyrique (à l'opposé du je lyrique, typique de la poésie, l'entité n'utilise jamais la première, mais plutôt la troisième personne du singulier), nous observons ici une rupture dans la tradition de chaque genre, indiquant à la fois « l'effacement d'un je » (LEFORT-FAVREAU, 2018, p. 95) qui porte ainsi la parole d'une collectivité sociale, mais aussi, d'un point de vue philosophique, l'incapacité de construire une individualité à cause de l'inhumanité de cette existence, engloutie par les machines et les objets.

Dans le même temps, cette entité porte une marque féminine, se faisant discrètement remarquer grâce à l'emploi de la particule « -e » à la fin du participe passé et des adjectifs : nous pourrions l'interpréter alors comme un signe de son humanité, latente mais toujours vivante dans sa parole, ou comme une anticipation des débats polémiques d'aujourd'hui à propos de la prévalence du masculin dans la langue française, signe irréfutable des courants de littérature engagés du post-modernisme (aussi vu chez l'auteure Monique Wittig, par exemple).

Ces procédés linguistiques démontrent le militantisme d'une auteure qui se rend toujours visible sans pour autant renoncer à la composition soignée de l'esthétique de son œuvre. D'après Lefort-Favreau, la littérature de Kaplan peut être résumée par « une pratique singulière de l'autobiographie politique qui mêle la connaissance de soi aux événements historiques, et tout particulièrement aux événements qui viennent redéfinir les identités et les conditions de la subjectivité » (2018, p. 110). Une correspondance prégnante entre l'intime philosophique et humain avec l'extérieur sociopolitique, transmise à partir d'un équilibre entre les deux plus grands genres de la littérature à savoir, le poétique et le narratif, prétendument opposés : voilà tout ce que nous voulons exposer dans cette sous-section. Ce faisant, nous avons aussi évoqué succinctement les *effets passionnels* dont parle Eco, plus précisément le sentiment de l'inhumanité débordant dans l'existence des ouvriers et qui suscite chez le lecteur un investissement sociopolitique. Il nous reste maintenant à dégager les outils linguistiques dont l'auteure s'est emparée afin d'arriver à ces effets — ce que nous ferons dans la prochaine sous-section.

2. LES CONTRAINTES DE *L'EXCÈS-L'USINE*

Le concept des contraintes littéraires, sur lequel nous étayerons la discussion dans cette sous-section, est notamment associé au mouvement littéraire OuLiPo (Ouvroir de littérature potentiel), fondé dans les années 1960 par François le Lionnais et Raymond Queneau. Dans le premier de ses manifestes, Lionnais (2009, p. 788) apporte des précisions :

Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration (c'est du moins ce que son auteur laisse entendre) qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes. Contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman (division en chapitres, etc.) ou de la tragédie classique (règles de trois unités), contraintes de la versification générale, contraintes de formes fixes (comme dans le cas du rondeau ou du sonnet), etc.

Dès cet extrait, Lionnais émancipe la contrainte, qui ne serait point une innovation de son groupe, mais plutôt l'engrenage qui déclenche tout le système littéraire. Autant les œuvres majeures de l'OuLiPo annoncent déjà l'axiome textuel et jouent ouvertement avec lui, afin de l'amener vers de nouveaux extrêmes, autant d'autres textes littéraires l'emploient de manière indirecte ou cachée. Pour preuve *L'excès-l'usine* : bien que nous ayons recours à des entretiens de Kaplan pour illustrer ces processus d'écriture, au niveau textuel les contraintes restent néanmoins non-déclarées.

Voici précisément notre ambition dans ce cercle, qui est bien de les dévoiler et mettre à jour afin d'arriver au repérage des traits stylistiques décrit par Berman (1995, p. 67). Un exemple sera présenté à la fin de cette sous-section, une fois délimitées les contraintes, afin de les illustrer sur une seule page du texte, mais nous réserverons des réflexions plus approfondies dans notre troisième cercle.

À notre avis, *L'excès-l'usine* présente au moins trois principales contraintes : le minimalisme, l'impersonnalité et la géométrie.

La première, avec laquelle nous avons ouvert l'introduction de ce mémoire, se rend visible à partir de *l'absence*, rappelant ainsi les préceptes de certains courants de la poésie moderne : à partir de ce minimalisme des mots, ceux qui figurent sur la page gagnent une pesanteur inattendue. Nous pensons surtout à l'imagisme, dont l'un des manifestes, écrit par Ezra Pound (1915, p. 201), préconise l'interdiction de mots superflus et, en outre, de l'abstraction du langage. Cette méticulosité envers les mots employés rend frappante la matérialité du texte, qui se détache du blanc de la page à partir de ses épars caractères noirs. Nous observons ainsi que le vide de l'existence des ouvriers émane aussi d'une logique visuelle

dans l'organisation spatiale des paragraphes, l'asepsie du blanc relevant d'une absence d'humanité, le rythme ponctué par le vide entre les paragraphes.

Nous pouvons alors déterminer une contrainte dans notre traduction : impossible d'occuper plus d'espace sur la page que celui déterminé par le texte source, de crainte d'en brouiller cet effet aseptique. En allant plus loin, nous essayerons le plus possible de respecter les formats des paragraphes, qui nous semblent évoquer un rythme ponctué par leurs concaténations et leurs vides.

Deuxièmement, l'impersonnalité de *L'excès-l'usine*, déjà représentée par la narratrice qui porte toujours le pronom *on*. Figurant en tant qu'aporie dans la grammaire française, le *on* peut être à la fois indicatif d'un discours familier – concordant ainsi avec la notion d'une classe sociale défavorisée – et d'un discours impersonnel : comme nous l'explique le site internet alloprof⁷, « le pronom personnel *on* peut désigner une personne indéterminée ou un groupe de personnes dont l'identité est inconnue. De plus, le pronom *on* peut également désigner une personne précise. Ce dernier est souvent utilisé à l'oral à la place du pronom *nous*. »

L'indétermination ou l'impersonnalité du *on* dialogue avec les absences du discours, le texte ne disposant guère d'adjectifs, de mots qui auraient pu donner des sentiments au texte ou faire plus directement référence à un langage connotatif. Aussi constatons-nous un équilibre en ce qui concerne le registre du discours : il n'y a guère de mots provenant ni d'un registre familier ni d'un registre soutenu, découlant d'une neutralité qui ne trahit point la limpidité du discours. Une deuxième contrainte surgit alors : nous devons aussi nous évertuer à trouver des mots qui ne s'éloignent pas de ce propos neutre du texte, dont le degré sociolinguistique n'est ni trop familier ni trop élevé, tout en retenant la simplicité du discours et en évitant les adjectifs.

Finalement, *L'excès-l'usine* fait également preuve d'une géométrie percutante lorsque nous apprécions son isotopie⁸, débordante des mots qui renvoient à des formes, angles et dimensions de l'espace. Cela rentre aisément dans le discours d'absence de l'abstrait : cette isotopie se rapporte autant à la réalité concrète qu'à l'équilibre de l'impersonnalité du discours, car la géométrie s'attache plutôt à des notions inhumaines. Nous vérifions enfin l'importance de l'attention portée à la disposition spatiale des paragraphes car celle-ci réplique visuellement à l'idée transmise par la sémantique des mots. Nous pouvons enfin formaliser notre dernière

⁷ URL : <https://www.alloprof.qc.ca/fr/eleves/bv/francais/le-pronom-personnel-f1469>. Accédé le 12 mars 2024.

⁸ D'après Greimas, l'isotopie est « un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique » (1970, p. 188). En d'autres termes, la prévalence de plusieurs unités démontre, grâce à leur récurrence, des idées qui se prolongent tout au long du texte, indiquant alors une catégorie majeure, l'isotopie proprement dite, qui aide à dévoiler le sens (ou l'un des sens) d'un texte.

contrainte : nous mettrons en priorité les mots qui s'attachent plus directement au domaine de la géométrie tout en respectant les nuances et divergences dans les deux langues.

Voyons un exemple de toutes les contraintes décrites ci-dessus à la page 87 de *L'excès-l'usine*, que nous reportons intégralement, sans même changer l'espacement entre les vers et la rupture de la ligne :

Il y a des rails dans le ciel.
Les wagons passent.

Quelques grands immeubles, très droits.
Des places sont dessinées avec des arbres.
Rues. On marche.

On est sur le trottoir, on va, on marche.

Entre les immeubles, l'air circule.
C'est le présent.

Par ici par là une petite maison, très petite. On pourrait rire,
vous comprenez ?

Terrains vagues, entourés. On marche.

Surface déroulée du boulevard, étendue.
On avance facilement, il y a de la place.

Le ciel est vert, uni. On est dessous.

Nous invitons le lecteur à imaginer cet extrait sur une page complètement blanche, précédé et suivi par d'autres enchaînés de la même façon, leur dépouillement témoignant du vide de cette existence. Et précisément, cet extrait regorge de signes qui annoncent une isotopie de la rectitude de cet univers : des rails, des immeubles très droits, la surface déroulée du boulevard, des rues par lesquelles le *on* lyrique marche et avance. Une rectitude qui nous indique métaphoriquement la raideur de cet environnement, la raideur étant un trait typique des objets et de l'inhumain d'une façon générale, ce qui est en désaccord avec l'image que nous portons inconsciemment sur la souplesse de l'âme humaine. Sans prolonger davantage cette discussion, voici ce qui en dit Bergson (2013, p. 70) :

Le corps vivant nous semblait donc devoir être la souplesse parfaite, l'activité toujours en éveil d'un principe toujours en travail. Mais cette activité appartiendrait réellement à l'âme plutôt qu'au corps. Elle serait la flamme même de la vie, allumée en nous par un principe supérieur, et aperçue à travers le corps par un effet de transparence. Quand nous ne voyons dans le corps vivant que grâce et souplesse, c'est que nous négligeons ce qu'il y a en lui de pesant, de résistant, de matériel enfin ; nous oublions sa matérialité pour ne penser qu'à sa vitalité, vitalité que notre imagination attribue au principe même de la vie intellectuelle et morale. Mais supposons qu'on appelle notre attention sur cette matérialité du corps. Supposons qu'au lieu de participer de la

légèreté du principe qui l'anime, le corps ne soit plus à nos yeux qu'une enveloppe lourde et embarrassante, lest importun qui retient à terre une âme impatiente de quitter le sol. Alors le corps deviendra pour l'âme ce que le vêtement était tout à l'heure pour le corps lui-même, une matière inerte posée sur une énergie vivante.

Passons au niveau de la facture textuelle que nous avons signalée à la première contrainte : nous constatons l'abondance de phrases tranchées par des points finaux, qui ne dépassent pourtant pas la ligne — à l'exception d'une seule, celle où figure un moment d'oralité (nous l'analyserons dans le tableau 3 de notre troisième cercle). Les espaces entre les paragraphes/strophes sont plus nombreux que sur la plupart des autres pages, ce qui renforce l'aspect de la circulation de l'air et de l'abondance d'espace dans cette ville — soulignons en plus que le mot *entre* figure précisément à la moitié de cet extrait, à la ligne 7 sur 14, procurant un effet symétrique assez frappant.

En ce qui concerne le vocabulaire, le seul moment où nous constatons des abstractions, c'est dans les syntagmes des places dessinées et du ciel uni. Néanmoins, la lecture de chacun se révèle tout de même assez évidente : les places dessinées avec des arbres démontrent une incertitude de vie dans ce milieu dominé par les formes géométriques, alors que le ciel uni contraste avec l'éparpillement de ces mêmes formes et objets, qui sont disséminés par-ci par-là sur la sphère terrestre. Finalement, la couleur verte attribuée au ciel dégage une ambiance gênante car nous nous attendons plutôt à ce qu'elle soit bleue.

En guise de conclusion de cette sous-section, après avoir dégagé trois contraintes dans le texte de Kaplan que nous veillerons à respecter dans notre traduction, nous les avons développées successivement afin de mettre en exergue leur importance respective. Aussi avons-nous abordé le rapport avec les deux autres, tout en remontant jusqu'à la source des effets passionnels qui en résultent. Nous allons maintenant poursuivre avec la traduction du texte en langue portugaise et à l'étude comparative avec la traduction en langue anglaise, réalisée par Julie Carr et Jennifer Pap. Il se peut, bien entendu, que certains extraits que nous avons triés ne rentrent pas (ou pas seulement) dans les contraintes citées ci-dessus, suscitant d'autres genres de discussions.

TROISIÈME CERCLE : UNE TRADUCTION COMMENTÉE DE *L'EXCÈS-L'USINE*

*la poésie est un baiser
entre deux langues
a french kiss
ou
un baiser américain*

(Leslie Kaplan, « Translating is sexy »)

Le produit final d'une traduction ne nous laisse pas toujours entrevoir les options envisagées par le traducteur avant d'aboutir à son choix. Certes, parfois il est évident : sur la troisième phrase que nous avons traduite⁹, par exemple, remplacer « Nuit, avec quelques arbres » (2020, p. 81) par « Noite, com algumas árvores » serait très difficilement contestable, chaque mot trouvant des correspondants nets dans la langue portugaise.

En revanche, de telles situations ne font pas la règle et, en général, la base de l'activité traductrice implique l'effacement¹⁰ du professionnel pour que les mots trouvent un autre code, comme si l'auteur les avait aussi écrits. Les nuances de l'opération demeurant souvent cachées ou ignorées, il ne reste sur la page que la solution qui nous a semblé la plus adéquate.

Le traducteur aujourd'hui dispose de certains supports, dont les notes de bas de page ou une préface ou postface¹¹, pour s'exprimer sur son travail. Toutefois, notre essai ne pourra pas y faire appel : dans le premier cas, les notes nuiraient au dépouillement visuel que nous avons apprécié sur le texte source — même si elles se retrouvaient à la fin du texte, à l'instar des éditions folio en France, les chiffres accolés aux mots seraient tout de même gênants. Ainsi, nous avons écarté sur-le-champ cette possibilité. Une préface ou postface sera une option à considérer lors de l'édition ; mais puisque nous en sommes encore assez loin, nous ne pouvons davantage l'adopter.

C'est pourquoi l'exercice de la traduction commentée porte autant d'intérêt : il s'agit du moment où nous pouvons élucider et proposer une mise à nu des enjeux de la traduction, grâce à laquelle le lecteur peut mieux comprendre les tensions du texte source et les stratégies

⁹ Nous rappelons que nous nous sommes occupés de la traduction du septième au neuvième cercle.

¹⁰ À titre d'exemple, nous observons que sur la couverture de l'édition de la traduction en langue anglaise de *L'excès-l'usine* figurent les noms des deux traductrices, tandis que le même ne peut se dire de celle de la langue espagnole (les deux couvertures se retrouvent sur l'annexe A).

¹¹ Les traductrices de l'anglais ont aussi reçu une postface, auquel nous aurons bien entendu recours dans notre étude comparative, pour justifier quelques choix de traduction et fournir un contexte systémique à l'œuvre de Kaplan.

adoptées pour leur transmission dans la langue cible. Dans ce troisième cercle, nous partagerons la discussion à partir de ce que nous percevons comme des cas plus épineux de la traduction, que ce soit par rapport à une divergence au niveau de chaque langue/culture ou à l'emploi d'une certaine technique stylistique qui fait ressortir la qualité poétique du texte. Comme nous l'avons déjà mentionné, nous nous servirons aussi de la traduction en langue anglaise pour enrichir le débat sur les échanges linguistiques.

Si le cas de traduction évidente apparaît à la troisième phrase, le cas épineux survient déjà au premier mot : comme nous avons déjà évoqué, le pronom personnel sujet *on* suscite une attention toute spéciale, du fait de sa contradiction intrinsèque — il est à la fois formel et informel, singulier et pluriel, déterminé et indéterminé —, l'épicentre des tensions thématiques du texte. En voici quelques cas, avec la version anglaise et notre traduction :

Tableau 1 : Traduction du pronom personnel *on*.

Texte source	Traduction anglaise	Notre traduction
On est dans une usine ronde.	You are in a round factory.	Estamos em uma fábrica redonda.
On est sur un étage, penchée. On regarde.	You are on a platform, leaning over. You look.	Estamos em um andar, curvadas. Olhamos.
On est debout, à l'arrêt du bus, on attend le car.	You are standing, at the bus stop, you wait for the bus.	Estamos em pé, na parada de ônibus, esperando o coletivo.

Sources : Kaplan (1982, p. 81-82) ; Kaplan (2018, p. 81-82).

Nous avons déjà signalé l'importance de ce pronom, mais nous voudrions laisser la parole à Car et Pap, les traductrices de la version en anglais (*ibid*, 2018, p. 113) :

L'un des aspects les plus frappants de *L'excès-l'usine*, c'est le choix du pronom de la troisième personne 'on' pour désigner la présence subjective qui transite au long du livre. 'On' a plus d'un équivalent en anglais : 'one', 'we', ou la forme générale de 'you', selon le contexte. 'One' nous a tenté en tant que traductrices pour son refus (à l'instar de 'l'on' français) de désigner un individu spécifique, mais finalement il nous a sonné trop soutenu pour ce travail. 'We' suggère une communauté cohérente qui n'existe sûrement pas dans ces poèmes qui évoquent plutôt l'isolement de chacun que l'appartenance d'un ensemble. Ainsi, nous avons traduit 'on' par 'you', ce qu'en anglais a l'avantage de tantôt se rapporter à soi-même, tantôt à un autre en particulier, tantôt à n'importe qui. 'You', alors, propose la subjectivité imprécise de ce rassemblement de personnes rendu disjoint par le système des usines¹².

¹² Notre traduction pour : « One of the striking aspects of *L'excès-l'usine* is the choice of the third-person pronoun "on" to designate the subjective presence that moves through the book. "On" has more than one English equivalent: "one," "we," or the generalized "you," depending on context. "One" tempted us as translators because of its refusal (like the French "on") to designate a specific individual, but in the end it sounded too elevated for this work. "We" suggests a coherent community that clearly does not exist in these poems that convey the isolation of each rather than the belonging together of many. Thus, we have translated "on" as "you," which in English has the advantage

Le raisonnement des traductrices, avec lequel nous sommes volontiers d'accord, démontre néanmoins la particularité de l'anglais vis-à-vis du français : quoique le pronom *you* permette cette polysémie, lors de la lecture, il provoque plutôt l'effet inattendu qui revient à s'adresser directement au lecteur, à l'inviter dans le texte et s'imaginer dans les circonstances décrites par la narratrice, ce qui n'existe point dans le texte source, l'impersonnalité du *on* se faisant ressentir. Selon certains registres, nous trouverons une autre possibilité de traduction pour le *on* impersonnel, plus souvent traduit comme 'it' et la construction verbale déplacée vers la voix passive — 'on a dit' serait ainsi traduit en 'it was said', par exemple —, ce qui ne serait pourtant pas logique dans les extraits sous-mentionnés. Parmi les options permises par la langue anglaise, il nous semble effectivement que *you* soit le plus adéquat, mais il déclenche une autre nuance que la traduction devra prendre en compte.

En ce qui concerne la langue portugaise, elle aussi a sa propre spécificité, partagée d'ailleurs avec l'espagnol et l'italien : le sujet sous-entendu (désigné occulte, dans la grammaire brésilienne) — ce qui n'arrive qu'à l'impératif en français, puisque la flexion des verbes ne permet souvent pas d'identifier à quelle personne ils sont conjugués. Alors, nous avons bien entendu songé à d'autres options : l'expression *a gente*, par laquelle *on* est souvent traduit puisqu'elle désigne un registre familier. Néanmoins, comme nous nous sommes imposés la contrainte du minimalisme, la répétition fréquente d'*a gente* augmenterait le nombre de caractères sur la page, d'autant plus qu'elle ne pallierait point l'absence ressentie dans le texte.

La particule de la voix passive *se*, souvent employée à la place du *on* dans le registre écrit (BAGNO, 2023, p. 6), obéirait à cette contrainte, mais enfreindrait celle du discours neutre, s'avérant trop soutenue pour le texte. Par ailleurs, le sujet sous-entendu renvoie aussi à l'interprétation de l'effacement de l'humanité subi par l'entité narratrice du texte, car le *nós* qui devrait précéder les verbes n'est jamais exprimé. Nous réussissons ainsi à réadapter la nuance de l'impersonnel à partir d'une autre stratégie qui, en outre, nous permet aussi de garder la marque du féminin — ce que l'anglais, dont les adjectifs et le participe passé n'ont pas cette flexion de genre, ne parvient pas à reproduire. Finalement, *nós* aussi rentre à la fois dans la catégorie de la collectivité et de l'individualité, rappelant son emploi dans des textes académiques, à l'instar de celui que nous faisons ici.

of sometimes referring to the self, sometimes to a specific other, and sometimes to anybody. "You," then, offers the floating subjectivities of this assemblage of persons made disconnected by the factory system. » (*ibid.*, 2018, p. 113)

Afin d'éviter la répétition des exemples, nous profitons de ce tableau pour digresser sur la traduction du lexique de ces extraits : tout d'abord, l'emploi de *fábrica* au lieu du faux ami *usina*, qui, dans la réalité brésilienne, s'attache plutôt à la production nucléaire ou aux moulins de canne de sucre – ce qui ne rentrerait pas dans le contexte de *L'excès-l'usine*, qui parle souvent des usines textiles ou métallurgiques. Ensuite, la traduction du vocable *ronde*, sur laquelle nous avons considéré aussi le mot *arredondada*, ceci ne rapportant pas la géométrie de *ronde* avec la même rigueur que *redonda*. À ce titre, pour la traduction du mot *cercle*, qui nous renvoie à la dénomination employée pour chaque chapitre, nous avons choisi le mot *círculo*, quoique nous ayons préalablement pensé au mot *ciclo*.

Dans le contexte de *L'excès-l'usine*, le vocable *car* contribue tout discrètement au portrait de la réalité sociale du texte, rapportant la situation des ouvriers qui attendent le véhicule pour les transporter vers l'usine : dans une banlieue française ou même en la zone rurale, la mairie ou la préfecture d'un département font souvent circuler des cars en début et fin de journée, afin de faciliter le déplacement des habitants entre leurs lieu de travail et domicile. Nous pensons ainsi que le mot *coletivo*, qui nous ramène également à une situation sociale et professionnelle, s'y applique aisément. Malheureusement, l'anglais ne dispose pas de correspondant pour *car*, il aurait alors fallu le reformuler en se servant de plusieurs mots, ce qui briserait l'effet minimaliste du texte.

Passons au prochain cas, celui des pronoms obliques et des pronoms compléments d'objet :

Tableau 2 : Traduction des pronoms obliques et des pronoms compléments d'objet.

Texte source	Traduction anglaise	Notre traduction
Les portes et les fenêtres sont très nombreuses, on les a vues en arrivant, [...]	There are many doors and windows, you saw them while arriving, [...]	Há inúmeras portas e janelas, as vimos ao entrar, [...]
On s'assied, [...]	You sit down, [...]	Sentamos, [...]
L'espace tranquille s'installe.	The tranquil space moves in.	O espaço tranquilo se aloja.
Derrière les fenêtres, la banlieue vaste et spacieuse. On la sent.	Behind the windows, the suburbs broad and spacious. You feel them.	Atrás das janelas, a periferia vasta e espaçosa. Sentimos ela.

Sources : Kaplan (1982, p 81; 85-86) ; Kaplan (2018, p. 81; 85-86).

À rebours du français, qui leur prescrit toujours la proclise, l'anglais en prône l'enclise¹³, tandis que le portugais consent aux deux. L'enclise est pourtant beaucoup plus usitée dans un registre soutenu, au moins dans la variante brésilienne avec laquelle nous travaillons : si nous l'avions choisie, nous aurions eu les formulations *vimo-las*, *sentamo-nos*, *aloja-se e sentimo-la*, ce qui enfreindrait la contrainte de la neutralité sociolinguistique. Donc, en général, à chaque fois que nous devons traduire un pronom oblique, nous choisissons aussi la proclise — sauf dans les cas où nous pouvons méditer sur les déclinaisons de la grammaire par rapport à son usage courant.

Sans avoir scruté attentivement la grammaire du texte, nous estimons tout de même que Kaplan obéit à sa normativité. Nous trouvons que l'omission du pronom oblique ou son remplacement par un pronom personnel (respectivement sur les deuxième et quatrième traductions proposées) rentrent dans la neutralité du discours, bien que les deux cas soient davantage utilisés à l'oral qu'à l'écrit. Nous verrons sur le prochain tableau des extraits où le texte emploie des formes familières et/ou qui renvoient très discrètement à l'oralité¹⁴, et les tournures que nous proposons sont si répandues dans la langue qu'elles n'attirent plus l'attention. Ainsi, nous nous permettons ces irrégularités grammaticales qui, en plus, évitent la cacophonie de *assentimos* (si nous avons opté par *a sentimos*, dans le quatrième cas) et renforcent la familiarité d'usage adossée à un pronom personnel.

En ce qui concerne la traduction du lexique de ces extraits, nous rencontrons le vocable *banlieue*, très emblématique de l'organisation sociale en France, renvoyant à des classes défavorisées habitant en dehors du centre métropolitain d'une grande ville. Nous avons pensé dans un premier temps au mot typique de la réalité brésilienne, *favela*, mais cela serait trop naturaliser notre traduction, c'est-à-dire, « la transformation de l'autre par une réplique culturelle¹⁵ » (AIXELÁ, 2013, p. 4). Dans ce sens, nous faisons appel à ce que dit Venutti (2019, p. 5) à propos de l'acculturation et la domestication d'une traduction qui

[...] efface la différence linguistique et culturelle du texte étranger : cela est réécrit dans le discours transparent dominant la culture de la langue cible et est inéluctablement codifié par d'autres valeurs, croyances et représentations de la langue cible, impliquant la traduction d'idéologies qui relèvent de différences sociales et arrivent même à les stratifier dans des relations d'hierarchie (selon la classe sociale, le genre, l'orientation sexuelle, la race, la nation). Dans cette réécriture, la stratégie

¹³ Il est intéressant aussi d'en signaler une autre particularité : l'absence de verbes pronominaux, c'est pourquoi la particule *s'* de *s'asseoir* est supprimée dans la traduction.

¹⁴ Par ailleurs, nous repérons même des moments où le vernaculaire devient vulgaire, comme dans l'emploi de l'argotique « merde » sur la page 13.

¹⁵ Notre traduction pour : « a transformação do outro por uma réplica cultural » (*ibid.*).

fluide joue le travail d'acculturation qui domestique le texte étranger, ce qui le rend intelligible, voire familier au lecteur de la langue cible, lui octroyant l'expérience narcissique de reconnaître sa propre culture dans la culture d'autrui, donnant force à l'impérialisme qui prolonge la domination de la transparence avec d'autres discours idéologiques à l'égard d'une culture différente¹⁶.

Or, si l'un de nos objectifs avec la traduction de *L'excès-l'usine* est la diffusion de la littérature de langue française contemporaine, il serait contre-productif de traiter la banlieue en tant qu'équivalent des favelas brésiliennes. D'ailleurs, dans cet extrait, Venutti ne considère pas l'effet négatif que cela peut aussi porter sur la culture de la langue cible, parce que la stratégie fluide dont il parle est plus fréquemment usitée au sein des cultures hégémoniques. Toutefois, d'un point de vue sociologique, le remplacement de banlieue par favela nous semble trompeur, voire malhonnête, parce qu'il pourrait ramener à des conclusions simplistes et réductrices des conditions socioéconomiques impliquées dans l'organisation de chaque nation. Il est finalement un truisme constater que la banlieue parisienne ne porte pas les mêmes spécificités que la favela brésilienne, et nous envisageons un public lecteur qui est au courant sinon de la stratification sociale française (ce qui demanderait, bien entendu, des connaissances approfondies de la France), mais au moins tout simplement de l'origine française du texte source et de la reconnaissance des divergences culturelles.

Par ailleurs, l'alternative rapportée par l'anglais, *subúrbio*, ne transmet suffisamment pas l'existence à la marge de la société souvent connotée par la banlieue. Le terme *comunidade* est très souvent employé aujourd'hui afin d'éviter la lourde charge péjorative de *favela*, mais nous risquerions de tomber sur son sens générique, d'un groupe de personnes cohabitant dans un même endroit. Enfin *periferia* nous semble le plus adéquat, rapportant tantôt le sens géographique, tantôt le sens socioéconomique impliqué par banlieue. Dans le cadre de la traduction anglaise, nous pensons qu'effectivement le mot *suburbs* serait le plus approprié aussi, bien qu'il n'apporte pas trop la notion de défavorisée, la partie suburbaine d'une ville dans la culture anglophone comportant aussi des classes sociales aisées. En revanche, d'autres alternatives que nous avons trouvées (*ghetto, hood, slums*) nous paraissent autant domestiquées que *favela*.

¹⁶ Notre traduction pour : « [...] effaces the linguistic and cultural difference of the foreign text: this gets rewritten in the transparent discourse dominating the target-language culture and is inevitably coded with other target-language values, beliefs, and social representations, implicating the translation in ideologies that figure social differences and may well arrange them in hierarchical relations (according to class, gender, sexual orientation, race, nation). In this rewriting, a fluent strategy performs a labor of acculturation which domesticates the foreign text, making it intelligible and even familiar to the target-language reader, providing him or her with the narcissistic experience of recognizing his or her own culture in a cultural other, enacting an imperialism that extends the dominion of transparency with other ideological discourses over a different culture. (*ibid*).

À propos desdites incidences du registre familier ou oraux dans le texte, en voici le tableau :

Tableau 3 : Traduction des formes familières et orales.

Texte source	Traduction anglaise	Notre traduction
[...] on boit un coup.	[...] you have a drink.	[...] bebemos uma.
On pourrait rire, vous comprenez ?	You could laugh, you know ?	Dá vontade de rir, sabe?

Sources : Kaplan (1982, p. 82-83 ; 87) ; Kaplan (2018, p. 82-83 ; 87).

Nous débutons cette partie avec une concession : le second cas ne relève pas tout à fait des formulations familières. Nous l’y ajoutons quand même car cette façon de s’adresser au lecteur ou à quelqu’un d’inconnu dans la diégèse fait appel à une oralité inattendue, comme des tics de langage ou des *fillers*¹⁷ que nous ne trouvons pas aussi éloignés d’une formulation familière.

En ce qui concerne *on boit un coup*, nous avons aussi pensé à *tomamos um gole*, mais l’expression *beber uma* marque plus précisément l’action de boire, afin d’éviter des ambiguïtés pour le lecteur : puisque Kaplan est si parcimonieuse avec l’emploi du registre familier, nous craignons que l’apparition soudaine de cette expression porte à confusion pour un lecteur plus inattentif ou enclin à un moindre effort de domestication (nous discuterons davantage sur cette question épineuse dans le tableau 6). Des expressions telles que *beber um copo*, *tomar um drinque* ou *beber algo* effaceraient le registre familier — ce qui arrive d’ailleurs dans la version anglaise, *you have a drink* ne relevant d’aucune familiarité, quoique, encore une fois, la version nous semble la plus adéquate puisqu’elle est sûrement la plus usitée à l’orale.

Finalement, précisons ce dernier exemple d’oralité, lorsque la narratrice s’adresse directement à quelqu’un : un moment d’ailleurs très marquant puisqu’elle réagit avec un semblant d’humanité, son envie de rire¹⁸ déclenchée par la vision de petites maisons parsemées à la banlieue. Mais ce rire bien entendu est loin d’induire un quelconque sentiment de bonheur ou même d’amusement, il appelle plutôt à une observation, voire à une consternation du pathétique face aux dimensions réduites des maisons, qui s’obstinent à exister malgré le dépouillement de cette banlieue, riche de terrains vagues et de grands immeubles. Nous

¹⁷ Une définition linguistique anglaise pour les petits mots dans la conversation orale vidés de charge sémantique, utilisés souvent pour marquer le tour de parole de quelqu’un ou le renvoyer vers un récepteur. Nous n’avons malheureusement pas trouvé une terminologie propre à la langue française.

¹⁸ Cela nous rappelle en plus deux fondements du rire énoncés par Bergson : 1) « Il n’y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain* » (BERGSON, 2013, p. 42) ; 2) « le rire cache une [...] complicité avec d’autres rires, réels ou imaginaires » (*ibid.*, p. 44). En d’autres mots, le rire est humain et social, les deux principales thématiques de *L’excès-l’usine*.

soulignons ce moment précieux d’humanité afin d’anticiper le prochain tableau dans lequel notre traduction renforcera ce sentiment.

Restons pourtant encore un moment sur notre raisonnement pour la traduction de l’extrait *On pourrait rire, vous comprenez?* : songeant à l’oralité de ce moment, notre version s’opposera à la traduction mot à mot cette fois-ci, la formulation *Poderíamos rir, entende?* ne sonnait pas particulièrement naturelle dans ce registre, alors qu’en français, le conditionnel présent s’avère beaucoup plus spontané à l’oral. En anglais, nous pensons encore une fois que d’autres énoncés auraient pu renforcer cette oralité, vu qu’elle était déjà effacée ailleurs - par exemple, *Kind of funny, you know?*, bien que ceci corresponde davantage en quelque sorte à un *C’est marrant, vous comprenez?*.

Sur le prochain tableau, nous aborderons plus précisément l’isotopie des dimensions :

Tableau 4¹⁹ : Traduction de tailles et dimensions.

Texte source	Traduction anglaise	Notre traduction
Large grand ciel.	Big wide sky.	Grande vasto céu.
Quand on arrive, le frigidaire dans un coin est gros et blanc.	When you arrive, the refrigerator in the corner is big and white.	Quando chegamos, a geladeira no canto é grande e branca.
Par ici par là une petite maison, très petite.	Here and there a little house, very little.	Aqui e ali uma casinha, bem pequenininha.
Long boulevard, grand.	Long boulevard, wide.	Longa avenida, grande.
Petite table, violente et dure. [...] Les instruments sont tout petits.	Little table, violent and hard. [...] The instruments are very small.	Mesa pequena, violenta e dura. [...] Os instrumentos são bem pequenos.
Petite fille, mignonne.	Sweet little girl.	Menininha lindinha.
L’atelier devient large, large.	The workshop grows wide, wide.	A oficina fica vasta, vasta.
Petit bébé gris. La fillette répète son jeu sans s’arrêter.	Little grey baby. The girl repeats her game again and again.	Bebezinho cinza. A garotinha repete seu jogo sem parar.

Sources : Kaplan (1982, p. 82-83 ; 87-88 ; 96 ; 98 ; 101 ; 108) ; Kaplan (2018, p. 82-83 ; 87-88 ; 96 ; 98 ; 101 ; 108).

Inutile de réitérer l’importance de ce vocabulaire, à cet égard nous reportons le lecteur au deuxième cercle. Sur ce tableau, nous constatons une stratégie très intéressante en ce qui concerne la traduction anglaise, qui opte par l’uniformité presque absolue dans la traduction de *petit* par *little*, quoique son synonyme *small* se rapporte plus directement à l’idée de taille. Nous

¹⁹ Concernant le lexique, nous observons ici la traduction d’*atelier* par *oficina*, parce que nous trouvons que le gallicisme en portugais (*ateliê*) renvoie plus souvent à l’idée d’un studio artistique, alors que le mot *oficina* fournit une application plus générique de ce principe qui rentre plus aisément au contexte des usines.

comprenons pourtant le raisonnement des traductrices : *little* est un terme plus générique (il se rapporte à l'idée de taille, de quantité et aussi à une manière tendre de parler de quelqu'un) qui rentre plus aisément dans toutes les répétitions de *petit*. Même si *small* est plus adapté pour certains extraits (il est d'ailleurs plus évident à accompagner l'adverbe d'intensité *very*), l'emploi de *little* ne déroge jamais aux règles grammaticales et l'uniformité de l'ensemble est respectée.

Et pourtant, nous l'enfreindrons, parce que le diminutif nous semble plus naturel à certains égards : pour le troisième cas, par exemple, celui qui aboutit à la réaction de rire de la narratrice, ici le diminutif reflète mieux l'idée de l'oralité prédominante dans ce passage. Le diminutif étant beaucoup moins employé dans la langue française avec les suffixes *-ette* ou *-ot* (BRITO et. al; 2013; p. 94), à l'oral, elle fait souvent appel à la répétition de l'adjectif ou de l'adverbe d'intensité, ou sinon à la formulation *tout* + adjectif. En portugais, néanmoins, la répétition, dans l'alternative considérée (*pequena, muito pequena*), est moins harmonieuse.

Par ailleurs, la tendresse associée à *little*, que nous avons évoquée, constatée également dans certains usages du mot *petit*, se retrouve aussi lorsque le diminutif est utilisé : ainsi, nous trouvons approprié de l'affecter aux déclinaisons descriptives associées aux êtres humains, comme dans le cas de *petite fille*, où l'adjectif *mignonne* qui l'accompagne accroît ce sentiment d'amabilité. De même, l'affection entourant les discours sociaux portés sur des bébés nous pousse à l'emploi du diminutif, en dépit de la conversion métaphorique du bébé, dans cet extrait, en poupée²⁰ — l'apothéose thématique dont parle la narratrice, car la déshumanisation prégnante dans ce milieu arrivera jusqu'à l'enfant qui, bien entendu, ne travaille pas encore.

En tout cas, comme nous l'avons mentionné, l'humanité s'infiltré sournoisement dans le discours de la narratrice à partir de ces formules invoquant l'oralité qui n'attirent pourtant pas l'attention (sauf si nous les examinons très attentivement), en conformité avec la contrainte de la neutralité des discours. Même en arrivant à cet extrême, qui transforme métaphoriquement l'enfant en caoutchouc, il semble tout de même que le registre du diminutif dans ce cas soit approprié car, en outre, il accompagne peu après le mot *fillette*, le seul diminutif français dans tout le texte.

Pour conclure cette analyse, nous argumentons aussi que l'emploi du diminutif rend encore plus frappante et oppressante la petitesse de ces êtres humains, face à l'opulence des formes et des endroits dont les dimensions sont les seules à être étoffées d'adjectifs plus

²⁰ La fillette qui le tient dans les mains arrive à plier ce bébé (KAPLAN, 1982, p. 108), ce qui renvoie à une malléabilité particulièrement artificielle du bébé, qui gagne ainsi les attributs du caoutchouc avec lequel il est comparé.

respectables. Par rapport à la traduction de ceux-ci, nous sommes ici aussi restés le plus proche possible du texte source, afin d'induire une sensation de répétition qui nous renvoie à l'activité d'une usine, et à la lourdeur et l'immutabilité des objets et des entités intemporelles (comme le ciel). Ainsi, *grand* devient *grande*, *large* devient *vasto*, *long* devient *longo*. Dans ce sens, les objets qui ont un rapport avec le travail ne sont pourvus ni de diminutif ni d'augmentatif (avec les suffixes -ão ou -ona), afin de garder l'aspérité du discours et d'éviter toute inclinaison sentimentale : pour indiquer que *les instruments sont tout petits*, nous avons tout simplement choisi l'adverbe d'intensité *bem*.

Passons au tableau suivant, sur la traduction des formes géométriques et des matériels :

Tableau 5 : Traduction de formes géométriques de matériels.

Texte source	Traduction anglaise	Notre traduction
La boîte de l'ascenseur monte et descend dans un couloir vertical.	The elevator goes up and down in a vertical corridor.	A caixa do elevador sobe e desce dentro de um corredor vertical.
Les étagères sont bordées.	The shelves are edged.	As prateleiras tem bordas.
Raccrocs et reprises, et toujours cette pièce, traversée. Fils.	Repairs and stitches, and always this room, run through. Wires.	Rasgos e remendos, e sempre esta peça, atravessada. Fios.
On est assise dans la chaise, voilà les mains et les genoux.	You are sitting in chairs, there are hands and knees.	Sentamos dentro da cadeira, aí estão as mãos e os joelhos.
On est assise, dispersée. Limites de la table. On touches ses pieds, fer fin.	You are sitting, dispersed. Limits of the table. You touch its feet, delicate iron.	Estamos sentadas, dispersas. Limites da mesa. Tocamos seus pés, ferro fino.

Sources : Kaplan (1982, p.p. 81 ; 84 ; 96) ; Kaplan (2018, p.p. 81 ; 84 ; 96).

Nous avons déjà mis en relief l'importance de cette isotopie lors du deuxième cercle, certaines occurrences rentrant dans des cas de traductions évidentes : *étagères*, c'est tout simplement *prateleiras* ; *ascenseur*, c'est *elevador*. Pourtant, nous trouvons des passages dans lesquels Kaplan mélange surnoisement les formes, plus compliquées à repérer et rendant l'opération de la traduction beaucoup plus délicate : dans le premier exemple, le mot *boîte* rentre dans une licence poétique de l'écrivaine, les vocables propres à désigner la plateforme de l'ascenseur étant *cage* ou *cabine*. L'omission réalisée par la traduction anglaise s'avère donc discutable car cela retire une part notable de la discrète géométrie du texte.

De la même façon, c'est particulièrement remarquable dans le quatrième exemple, où Kaplan démontre la fusion du corps humain avec le matériel à partir d'un changement subtil de la préposition : en français, on s'assoit *sur* une chaise, pas *dans*. Si cette toute minuscule altération peut être accusée d'anglicisme fautif de Kaplan (étonnamment, puisqu'elle n'en fait

nulle part ailleurs), vu qu'en anglais, *in* et *on* sont tous les deux possibles et la préposition *in* peut être traduite par *dans*, nous constatons immédiatement que notre lecture est valable du fait que Kaplan mélange les parties d'une chaise qui renvoient à des parties du corps humain. Ainsi, au lieu des bras et des pieds d'une chaise, il y en a des mains et des genoux. Ce détachement des parties du corps²¹ et l'anthropomorphisme de la chaise sont si remarquablement furtifs qu'ils peuvent passer inaperçus à toute lecture inattentive. La traduction anglaise aurait pu renforcer ce changement de préposition en utilisant *inside* au lieu de *in*, bien que celle-ci présente également la nuance d'être à l'intérieur de l'objet.

Passons au cinquième exemple où encore une fois Kaplan joue subrepticement avec les dimensions pour arriver à des effets poétiques : avec la phrase *limites de la table*, elle arrive à une polysémie sans en avoir l'air, renforçant la proximité de la table avec la narratrice, mais aussi comme l'objet s'impose en tant qu'une limite physique. Ce double sens, malheureusement, nous n'avons pas pu le transposer, le mot *limite* n'ayant pas le même sens pour souligner la proximité d'un objet dans la langue portugaise, alors nous nous résignons à préserver le sens connotatif en le traduisant tout simplement par son cognat, comme l'avait fait la traduction anglaise.

Nous pouvons finalement revenir aux deuxième et troisième exemples, dont le champ lexical se présente comme le plus complexe et le plus hermétique de tous : à la page 83, Kaplan mélange objets et terminologies de travail, de telle sorte que nous n'arrivons pas tout à fait à déceler l'espace dont elle parle. Elle mentionne en plus l'action de rêver et cet emmêlement des espaces nous fait penser à une atmosphère onirique, comme si la narratrice n'était plus capable de se décrocher de son travail, tant il a envahi tous les domaines de son existence.

Voyons la liste des noms mentionnés sur cette page : un frigidaire, des fils, des appareils, des bassines, un buffet, des étagères, des volumes, des choses, un mur, un calendrier, des raccrocs, des reprises, une pièce, des objets, des morceaux, du caoutchouc. A contrario des deux pages précédentes, qui nous fournissaient des déictiques de lieu (l'usine ronde, l'ascenseur, l'étage, le café, l'arrêt du bus), les objets dominent cet extrait et ne nous permettent pas d'identifier leur localisation. Considérant la suite d'évènements dans d'autres pages – on se situe dans l'usine à la page 81, puis en dehors (à l'arrêt de bus et au café) à la page 82, et on fait référence à des objets d'une maison à la page 84²² –, nous supposons que l'absence de déictiques advient d'une familiarité avec l'espace et que la narratrice arrive chez elle à la page

²¹ Le visage sera décrit aussi comme « un morceau de corps » (KAPLAN, 1982, p. 84).

²² Par ailleurs, il faut souligner l'isotopie de mots qui désignent le domaine textile sur la page 84 : la nappe, la couverture, le dessus de lit en crochet, les rideaux laineux.

83. Nous ne pouvons pas l'affirmer avec certitude bien entendu, mais l'action de boire un coup ne doit sûrement pas arriver sur un lieu de travail, alors que des objets comme le buffet et des matériels comme le caoutchouc semblent assez incongrus dans un estaminet ou au café dont elle parlait à la page antérieure.

En tout cas, l'obsession de décrire cet espace par des terminologies qui mélangent le textile et l'électrique, et qui rappellent les usines, nous semblent concilier à l'interprétation d'un emmêlement émotionnel. Le détail infime des étagères bordées sur lequel elle attire notre attention ramène vers les rebords de ces objets (domaine de la menuiserie), mais aussi à la technique spéciale de la couture (domaine du textile) et, finalement, peut-être aux objets disposés au-dessus. Puisqu'en portugais, nous n'étions pas capables de trouver un mot adéquat pour englober cette polysémie si complexe, nous nous sommes résignés à nous attacher au sens premier, celui des rebords, à l'instar de la traduction anglaise – par crainte de tomber dans une surinterprétation, car nous ne sommes pas certains d'en avoir circonscrit toutes les lectures possibles.

Même constat pour l'extrait suivant, dans lequel Kaplan rapporte les mots *raccrocs* et *reprises*, qui peuvent relever de plusieurs domaines contraires : or, si nous nous reportons au Robert²³, *raccroc* est employé dans les locutions *par raccroc* ou *de raccroc*, ce qui veut dire « par un heureux hasard » ou « dû au hasard ». Reprise, à son tour, peut se référer à la reprise d'un championnat – la narratrice serait-elle en train d'assister à un match de foot dans lequel l'un des joueurs a eu un coup de chance ? Il ne nous semble pas que cette interprétation soit probable.

Dans le domaine du textile, on parle de reprise lorsque l'on fait le « raccomodage d'un tissu dont on cherche à reconstituer le tissage »²⁴, c'est-à-dire, quand on recoud des accrocs. Kaplan aurait alors créé un néologisme en ajoutant le préfixe *r-* pour indiquer que ces accrocs se répètent et, en plus, obtenir une allitération ? Ou pourrions-nous penser, plus généralement, aux hasards et obstinations de la vie signalés par l'état d'usure des objets éparpillés dans la pièce, représentés à partir de ce jeu de mots dont nous n'arrivons pas à repérer clairement le contexte ? N'oublions pas d'ailleurs que le mot *pièce* peut aussi s'appliquer à des vêtements.

Nous sommes plus satisfaits de l'option que nous avons trouvée cette fois-ci : *rasgos e remendos* renvoient à l'idée littérale et figurative de l'érosion des objets entassés dans cette pièce, tout en préservant aussi l'origine textile des deux vocables et l'allitération de la consonne *r*. En outre, le cognat *fios* s'attache tantôt aux fils de tissu, tantôt aux fils électriques, ce que la

²³ URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/raccroc>. Accédé le 20 avril 2024.

²⁴ URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/reprise>. Accédé le 20 avril 2024>

traduction anglaise n'a pas réussi à retenir à cause de l'existence de deux mots différents pour chaque contexte (un fil de tissu en anglais s'appelle *thread*), renvoyant au domaine de l'électricité avec *wires*.

Passons ensuite à une référence culturelle, à partir de la mention au supermarché Monoprix :

Tableau 6 : Traduction de nom propre.

Texte source	Traduction anglaise	Notre traduction
Souvent, on va au Monoprix.	Often you go to the Monoprix.	Muitas vezes vamos ao Monoprix.

Sources : Kaplan (1982, p. 89) ; Kaplan (2018, p. 89).

Parmi les cercles traduits, la seule mention à un nom propre nous renvoie à la question de la domestication de la traduction, bien que cette fois-ci les implications sociales soient moins sévères, Monoprix n'étant qu'une enseigne de supermarché. Devons-nous la remplacer alors par une enseigne brésilienne, afin de rendre plus accessible le repérage culturel pour les lecteurs qui ne connaissent pas la marque française Monoprix ? Si oui, laquelle ? Succombons-nous à une stéréotypie de la francophonie du texte source en traduisant Monoprix par Carrefour ou cherchons-nous l'entreprise partenaire de Monoprix au Brésil (cela serait Pão de Açúcar) ?

Bien entendu, cette alternative fût aussitôt rejetée : comme nous avons dit sur la traduction de banlieue, nous envisageons un public cible qui reconnaîtra au moins la francophonie du texte source, alors faire appel à Pão de Açúcar n'était point utile, cela aurait produit un effet gênant en attirant l'attention sur la traduction. Nonobstant, changer Monoprix par Carrefour ferait preuve de malhonnêteté à notre avis, la différence entre les deux supermarchés étant un savoir partagé par la population française.

Une option plus soigneusement considérée fût celle de remplacer la métonymie par sa spécificité, c'est-à-dire, traduire tout simplement par *supermercado*. Cela rentrerait alors dans le cas d'universalisation absolue dont parle Aixelá, c'est-à-dire, lorsque les traducteurs trouvent que l'élément culturel est trop obscur pour les lecteurs et, incapables d'en trouver un plus adapté dans la langue cible, ils « préfèrent effacer toute connotation étrangère et choisir une référence neutre²⁵ » (2013, p. 199). Cela aurait résolu tous les problèmes possibles d'incompréhension des lecteurs ; certes, cela aurait retiré aussi la référence culturelle, mais elle ne pose aucun sens sémantique direct à l'interprétation, c'est-à-dire, son remplacement par *supermercado* ne

²⁵ Notre traduction pour « preferem apagar quaisquer conotações estrangeiras e escolher uma referência neutra » (*ibid*).

nuirait nullement à la compréhension de l'extrait, signifiant plutôt la familiarité portée par les Français lorsqu'ils parlent de cette marque, d'ailleurs aussi induit par l'emploi ici de la préposition *au*²⁶.

Nous avons finalement gardé l'enseigne Monoprix, comme l'a fait la traduction anglaise, parce que, d'abord, le vocabulaire du texte n'étant pas assez soutenu pour obliger les lecteurs à avoir recours au dictionnaire, nous trouvons que ceux qui ne reconnaissent pas la référence culturelle, pourront sûrement trouver la motivation de la chercher par eux-mêmes – bien que cela soit déconseillé par certains traducteurs, qui préconisent plutôt que le texte n'ait pas d'impasses hormis celles déjà constatées au niveau du texte source (évidemment, une prescription avec laquelle nous ne sommes pas d'accord, dans ce cas). Toutefois, même sans chercher la référence, au niveau textuel, la présence d'un mot français renforcera l'authenticité du portrait socioculturel.

Pour boucler ce cercle, nous parlerons de l'exemple d'organisation visuelle du texte que nous trouvons le plus expressif et que notre traduction a essayé de reprendre :

Tableau 7 : Exemple de l'organisation visuelle du texte.

Texte source	Notre traduction
Il y a des murs imprécis, des corridors. L'air se respire, imperceptible. La pensée est là.	Existem paredes precisas, corredores. O ar se respira, imperceptível. O pensamento fica lá.
Traduction anglaise	
There are precise walls, hallways. The air is breathed, imperceptible. Thought is there.	

Sources : Kaplan (1982, p. 81) ; Kaplan (2018, p. 89).

Il faut souligner qu'à cette même page, il y a l'image de l'ascenseur qui monte et descend, alors que cet enchaînement des vers renvoie à un escalier renversé. Les choix de traduction dans ce cas sont pour la plupart assez évidents : la seule remarque à faire, c'est que nous aurions pu choisir le mot *há* au lieu d'*existem*, mais cela prendrait moins de place sur la page et effacerait le dessin – ce qu'a fait la traduction anglaise, comme nous le constatons, et

²⁶ Selon le dictionnaire de l'Académie Française, « On dit peut-être plus couramment à *Carrefour*, à *Auchan* que *chez Carrefour*, *chez Auchan*. On n'utilisera l'article défini que pour désigner un magasin particulier : à *l'Auchan de tel endroit*, au *Carrefour de telle ville*. ». URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/QDL004#:~:text=Dans%20le%20cas%20o%C3%B9%20l,que%20chez%20Carrefour%2C%20chez%20Auchan>. Accès le 27 mars 2024.

dont l'inexpressivité de la facture visuelle nous semble discutable. Cela serait comme ne pas traduire les arcades peintes par Apollinaire dans « Le pont Mirabeau ». Il ne nous intéresse pourtant pas de blâmer les traductrices, puisque nous ignorons les enjeux auxquels elles étaient censées obéir.

Ainsi nous clôturons ce troisième cercle, encore une fois en accord avec le fait que notre traduction puisse aussi faire l'objet de corrections après la soutenance de ce mémoire et que, d'ailleurs, cela ne serait pas une source de consternation ni de frustration pour nous. Nous avons conscience que tout ce que nous avons fait jusqu'ici n'est qu'un premier pas, puisque nous n'avons traduit qu'un tiers du texte, nous prévoyons d'ores-et-déjà qu'il faudra repenser ces choix afin de trouver une uniformité avec ceux des autres membres du groupe.

Dans ce cercle, nous nous sommes permis une liberté absolue dans nos choix sans prendre en considération la future parution du texte ou d'autres interventions qui modifieront la version finale. Encore profanes dans le domaine de l'édition littéraire, nous avons ainsi préféré concentrer nos arguments sur les champs de la traduction, de la littérature et de la linguistique, approfondis lors de notre licence de lettres françaises. Nous accueillerons volontiers les apports de tous les autres professionnels avec lesquels nous allons travailler en partenariat afin de mener au public les fruits de ce travail.

CONCLUSION

Dans un premier temps, nous aurions pu nous douter que la traduction d'un texte comme *L'excès-l'usine*, dont l'écriture fait preuve d'un champ lexical tellement simple, de tournures de phrase limpides et d'une quantité réduite de mots, ne poserait pas beaucoup de défis à son traducteur. Comme nous avons pu en témoigner, au fur et à mesure de notre analyse, cela s'est avéré être une impression trompeuse puisque les spécificités du texte sont apparues dès une lecture plus approfondie. Cela nous renvoie à la pluralité des connaissances requises pour bien mener toute traduction : dans notre cas, il a fallu adopter une familiarité avec des théories littéraires afin d'en saisir les contraintes et, finalement, les conserver à juste titre dans la langue cible. Nous pouvons aussi témoigner du constat qu'il est nécessaire d'avoir des connaissances dans tous les domaines et genres textuels que l'on se met à traduire.

Par ailleurs, cela renforce aussi l'importance des formations spécifiques à suivre, encore trop récentes dans le milieu académique, l'activité de la traduction souvent (mais pas exclusivement, il faut le dire) pratiquée par des professionnels diplômés dans d'autres domaines mais qui s'y retrouvent tout simplement parce qu'ils maîtrisent d'autres langues. Dans mon cas en particulier, quoique je n'aie pas réalisé une formation spécifiquement attachée à ce domaine, j'ai eu la chance d'étudier plusieurs matières dans mes formations de troisième cycle, ce qui m'a permis d'appréhender les enjeux que ce texte intègre.

En ce qui concerne notre exercice comparatif avec la traduction en langue anglaise, il s'est révélé particulièrement fascinant de déceler les multiples règles linguistiques divergentes entre l'anglais et le français et les solutions trouvées par les traductrices. La fidélité n'étant plus un critère auquel il fallait obéir, nous n'attendons pas de lecture critique exigeant une traduction *ipsis litteris*. En revanche, cela ne nous empêche pas de mettre en question des omissions dans la traduction, tout en concédant que les enjeux de la traduction auxquels les traductrices ont dû nous soumettre restent cachées, vu que ces questions dépassaient le cadre de notre recherche.

Tout ce que nous avons commenté dans notre traduction ne porte que sur les cas les plus épineux. Nous visualisons le travail d'un traducteur à l'instar d'un mineur accroupi sur son tamis, réduit à filtrer de gros morceaux de sable pour en extraire de toutes minuscules pierreries inestimables — les pierreries, bien entendu, seraient les solutions à dénicher face à une contrainte à première vue intraduisible.

Finalement, nous concluons ce mémoire en réitérant que la traduction à ce stade demeure inachevée et ouverte aux corrections et précisions nécessaires. Mais nous nous permettons de témoigner de l'épanouissement personnel que nous ressentons et qui nous a

permis d'acquérir des connaissances lors de ce travail tout en souhaitant que cette traduction puisse aider à la découverte de Leslie Kaplan au Brésil.

BIBLIOGRAPHIE

- AIXELÁ, Javier Franco. *Itens Culturais-Específicos em Tradução*. Tradução Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. In: *Traduções*, Florianópolis, v. 5, n. 8, p. 185- 218, ene./jun. 2013.
- BAGNO, Marcos. *Breve guia de tradução, português-francês*. São Paulo: Parábola Editorial, 2023.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris*. Paris: Le Livre de Poche, 2021.
- BERGSON, Henri. *Le rire*. Paris: Flammarion, 2013.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Gallimard : Paris, 1995.
- DAVREU, Robert. « Antoine Berman, penseur de la traduction », *Po&sie*, 37, 1986, p. 20-25, URL : <https://dela.univ-paris8.fr/etranger/pages/1-4/Davreu.pdf>.
- DERRIDA, Jacques. “Structure, sign, and play in the discourse of the human sciences”. In: HUTCHEON, Linda; NATALI, Joseph. *A postmodern reader*. New York: State University of New York Press, 1993.
- ECO, Umberto. *Dire presque la même chose: expériences de traduction*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris: Bernard Grasset, 2006.
- _____. « Introduction à Exercices de style de Raymond Queneau » In : BAETENS, Jan; SCHIAVETTA, Bernardo. *Traduire la contrainte*. Trad. Mireille Calle-Gruber. Paris/Leuven: Noesis, 1998.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- GREIMAS, Algirdas Julien. « Pour une théorie de l’interprétation du récit mythique ». In : _____. *Du sens I*. Paris: Seuil, 1970.
- JAKOBSON, Roman. « Aspects linguistiques de la traduction ». In: *Essais de linguistique générale: 1. Les fondations du langage*. Trad. Nicolas Ruwet. Paris: Les éditions de minuit, 2003.
- KAPLAN, Leslie. *L’excès-L’usine*. Paris: P.O.L, 2020.
- _____. *Excess-The Factory*. Trad. Julie Carr et Jennifer Pap. California: Commune Editions, 2018.
- _____. « Translating is sexy ». Paris: Action Poétique, 2000. URL : <https://remue.net/Leslie-Kaplan-Translating-is-sexy>.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LEFORT-FAVREAU, Julien. « L’impossibilité d’un ‘je’. Effacement de soi et expérience collective dans l’œuvre de Leslie Kaplan » In: HAMEL, Jean-François; HAVERCROFT,

Barbara; LEFORT-FAVREAU, Julien (ed.). *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*. Montréal: Nota Bene, 2018. p. 95-113.

LIONNAIS, François le. « La Lipo - Le premier manifeste ». In: BÉNABOU, Marcel ; FOURNEL, Paul. *Anthologie de l'OuLiPo*. Paris: Gallimard, 2009.

MARCHAL, Hughes. *La poésie*. Flammarion : Paris, 2007.

MEHNERT, Sabine. « « Traduire, c'est trahir » ? Pour une mise en question des notions de vérité, de fidélité et d'identité à partir de la traduction », *Trajectoires* [En ligne], 9 | 2015, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 26 mars 2024. URL : <http://journals.openedition.org/trajectoires/1649> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trajectoires.1649>.

RÉMY, Matthieu. « L'excès-L'usine, l'époque et le texte ». Leslie Kaplan, Classiques Garnier, pp. 69-84, 2014. URL : <https://hal.science/hal-02978864>.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot et Rivages, 1995.

VENUTTI, Lawrence. *Rethinking Translation : Discourse, Subjectivity, Ideology*. London e New York : Routledge, 2019.

ANNEXE A

Couvertures de *L'excès-l'usine* - versions anglaise et espagnole