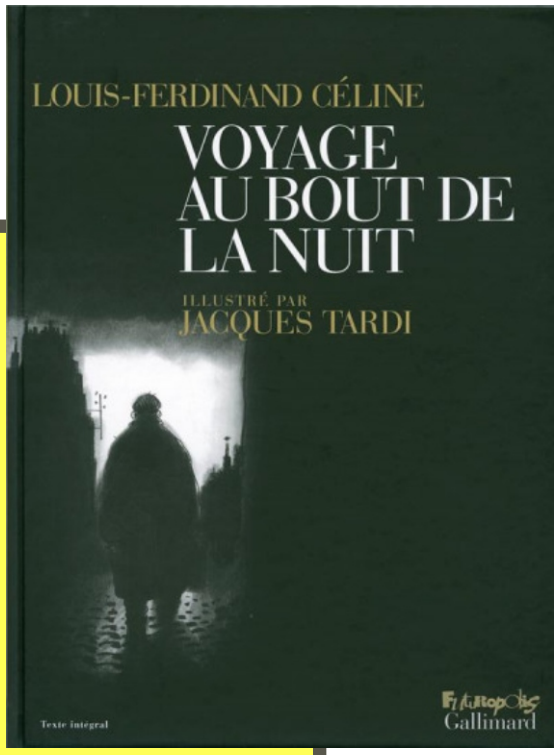
RUDY KOHWER



Une analyse de la traduction d'éléments socioculturels dans l'œuvre *Voyage au bout de la nuit*

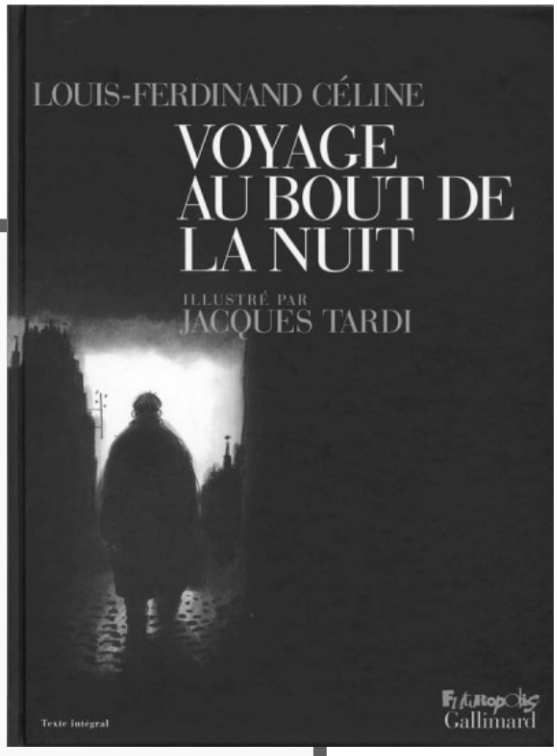
Traduit du portugais du Brésil par
Mr Rudy Kohwer et auteur de la version originale

Maître en Linguistique Appliquée

SYNAPSE Editora

Compartilhando conhecimento

RUDY KOHWER



Une analyse de la traduction d'éléments socioculturels dans l'œuvre *Voyage au bout de la nuit*

Traduit du portugais du Brésil par
Mr Rudy Kohwer et auteur de la version originale

Maître en Linguistique Appliquée

SYNAPSE Editora

Compartilhando conhecimento

UNE ANALYSE DE LA TRADUCTION D'ÉLÉMENTS SOCIOCULTURELS DANS L'ŒUVRE
VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Editor Chefe
Dr Washington Moreira Cavalcanti

Autores
Rudy Kohwer

Conselho Editorial
Dr. Lais Brito Cangussu
Dr. Rômulo Maziero
Msc Jorge dos Santos Mariano
Dr Jean Canestri
Msc Daniela Aparecida de Faria
Dr Paulo Henrique Nogueira da Fonseca
Dr Marcos Pereira dos Santos
Msc Edgard Gonçalves da Costa

Projeto Gráfico e Diagramação
Departamento de arte Synapse Editora

Editoria de Arte
Maria Aparecida Fernandes

Revisão
Os Autores

ISBN: 978-65-88890-39-4
DOI: 10.36599/editpa-978-65-88890-39-4

2024 *by Synapse Editora*
Copyright © Synapse Editora
Copyright do Texto © 2024 Os autores
Copyright da Edição © 2024 Synapse Editora
Direitos para esta edição cedidos à
Synapse Editora pelos autores.

Todo o texto bem como seus elementos, metodologia, dados apurados e a correção são de inteira responsabilidade dos autores. Estes textos não representam de forma alusiva ou efetiva a posição oficial da Synapse Editora.

A Synapse Editora não se responsabiliza por eventuais mudanças ocorridas nos endereços convencionais ou eletrônicos citados nesta obra.

Os livros editados pela Synapse Editora, por serem de acesso livre, *Open Access*, é autorizado o download da obra, bem como o seu compartilhamento, respeitando que sejam referenciados os créditos autorais. Não é permitido que a obra seja alterada de nenhuma forma ou usada para fins comerciais.

O Conselho Editorial e pareceristas convidados analisaram previamente todos os manuscritos que foram submetidos à avaliação pelos autores, tendo sido aprovados para a publicação.

Traduit du portugais du Brésil par
Mr Rudy Kohwer et auteur de la version originale
Maître en Linguistique Appliquée

SYNAPSE Editora
Compartilhando conhecimento
2024

UNE ANALYSE DE LA TRADUCTION D'ÉLÉMENTS SOCIOCULTURELS DANS L'ŒUVRE
VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Traduit du portugais du Brésil par
Mr Rudy Kohwer et auteur de la version originale
Maître en Linguistique Appliquée

K79u Kohwer, Rudy

Une analyse de la traduction d'éléments socioculturels dans l'œuvre Voyage au bout de la nuit
Auteur: Rudy Kohwer
Belo Horizonte, MG: Synapse Editora, 2024, 105 p.

Format: PDF
Mode d'accès: World Wide Web
Comprend une bibliographie

ISBN: 978-65-88890-39-4
DOI: 10.36599/editpa-978-65-88890-39-4

1. Céline; 2. Stylistique; 3. Traduction; 4. Études Descriptives de la Traduction (E.D.T.); 5. Analyse littéraire.

I. Une analyse de la traduction d'éléments socioculturels dans l'œuvre Voyage au bout de la nuit
II. Rudy Kohwer

CDD: 001 - 001.4
CDU: 001 - 001.18
81-81.23

SYNAPSE EDITORA
Belo Horizonte – Minas Gerais
CNPJ: 40.688.274/0001-30
Tel: + 55 31 98264-1586
www.editorasynapse.org
editorasynapse@gmail.com

SYNAPSE Editora
Compartilhando conhecimento
2024

PRÉSENTATION

Ce travail présente une analyse de quelques expressions socioculturelles prélevées dans une traduction littéraire, rédigée en langue portugaise du Brésil. La littérature originale est française, date du XXe siècle, en somme l'objet pour l'étude dans le roman intitulé ***Voyage au bout de la nuit*** et publié en 1932, dont l'auteur est Louis-Ferdinand Céline. Sa version en langue portugaise du Brésil est intitulée Viagem ao fim da noite, celle qui concerne la traduction de Rosa Freire d'Aguiar. Les analyses ont principalement été soumises aux Études Descriptives de la Traduction (EDT). Pour l'investigation à proprement parler, les échantillons du texte de départ, en langue française, ont composé le corpus de référence. Ceux-ci ont en réalité été choisis sur la base de la traduction en langue portugaise du Brésil, afin de faire l'objet des observations d'après les éléments socioculturels qu'ils connotent. Du point de vue théorique, le fondement est attribué aux concepts et méthodes de la traduction directe et indirecte; concepts rapportés à Jean Paul Vinay & Jean Darbelnet (1977).

Quand bien même ces méthodes et outils furent élaborés pour la traduction de la langue anglaise, comme langue de départ, ces deux auteurs soutiennent que l'activité de traduction exige du traducteur une attention plus esthétique qu'informative et grammaticale. Cette exigence requiert en conséquence des transformations et reformulations, même dans le cas des phénomènes d'auto-traduction, ou lorsque le propre auteur d'un ouvrage produit lui-même ses traductions. Dans ce travail, j'espère que les résultats contribueront à la double finalité recherchée, à savoir a) collaborer avec le domaine des Études Descriptive de la Traduction (EDT), en élargissant sa collection théorico-méthodologique et de mode particulier, c'est-à-dire en rapport avec l'auteur et son ouvrage ici proposés ; b) participer à la divulgation de cet important et polémique écrivain français qu'a été Céline, dont la création littéraire est encore peu étudiée et connue au Brésil.

RUDY KOHWER

SYNAPSE Editora
Compartilhando conhecimento
2024

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 7

CHAPITRE I
LE STYLE CÉLINIEN DANS LA TRADITION ARTISTIQUE 10
1.1 Le langage du quotidien dans la tradition théâtrale du Moyen Âge 11
1.2 L'ambivalence dans Voyage au bout de la nuit 13
1.3 Le roman Voyage au bout de la nuit est innovateur 18
1.4 Le personnage principal du roman Voyage au bout de la nuit 19
1.5 La tradition théorique entre littérature et traduction 21
1.6 Infidélité des Belles Lettres et littérarité : deux conceptions cicéroniennes 23

CHAPITRE II
FONDEMENTS THÉORIQUES ET PROCÉDÉS DE TRADUCTION 29
2.1 Prescrire, décrire et proscrire à propos des procédés de traduction 33
2.2 Quelques théories contemporaines de la traduction 35
2.3 Fondements méthodologiques de la traduction 43
2.3.1 Traduction directe : emprunt et décalque 45
2.3.2 Traductions indirectes : adaptation par équivalence, transposition et modulation 53

CHAPITRE III
PERSPECTIVE D'ANALYSE 59
3.1 Traduction littérale 60
3.2 Emprunt 62
3.3 Décalque de structure et d'expression 65
3.4 Équivalence 73
3.5 Adaptation 76
3.6 Transposition 79

CONCLUSION 86

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES 89

ANNEXES 94

À PROPOS DE L'AUTEUR 104

INTRODUCTION

Avec le progrès de la science, comme le conçoit également l'épistémologie bachelardienne, celle qui s'oppose à certaines conceptions des positivistes, il est permis de questionner l'évolution des théories sur les systèmes liés à la traduction littéraire et ses sciences, de sorte que soient admises certaines réflexions et propositions relatives à la connaissance littéraire. Par exemple, les Études Descriptives de la Traduction (EDT) conçoivent les avancées de la recherche, et cette conception en rapportant les procédés littéraires à ceux de la traduction littéraire, et ce renvoi sur la base des aspects stylistiques et linguistiques considérés par les procédés de traduction élaborés par Vinay & Darbelnet (1977).

Partant, l'objet des observations est littéraire et peut être double, soit le roman français Voyage au bout de la nuit, de Louis-Ferdinand Céline et publié en 1932, et sa traduction avec l'œuvre intitulée Viagem ao fim da noite, réalisée en portugais du Brésil par Rosa Freire d'Aguiar. Publiée en 2004 par la maison d'édition Companhia das Letras, puis réactualisée en 2009 par le même éditeur, en somme l'intérêt pour cette traduction afin de produire la description, puis l'explication, de certains aspects stylistiques et linguistiques, ceux identifiés dans une morphologie et une syntaxe élaborées minutieusement. De par la littérature *supra* citée, ces systèmes fermés de la langue présentent en réalité des marques de la tradition théâtral.

Dans un premier temps, la tradition romanesque marquée dans la troisième période du Moyen Age, soit par le XIIe siècle et lors duquel naquît le théâtre religieux à caractère populaire. Puis dans un second temps, le courant artistique littéraire du haut classicisme marqué par le XVIIe siècle. Cette dernière période coïncide en définitive « avec la maturité du mouvement renaissantiste » en France, et selon Moretto (2006, p. 1, traduction libre)[1]. Également appelée courant artistique de la Renaissance par le point de vue littéraire, cette période historique de l'absolutisme s'est formée autour de la grande famille et dans les mœurs du château de Versailles avec, pour la cour du roi, le théâtre de la *Comédie française*.

Les acteurs y imitaient non seulement les classiques gréco-romains, mais encore les auteurs de l'Antiquité à la Renaissance. Enfin dans un troisème temps et en deçà de la tradition théâtrale, les distorsions de la syntaxe dans l'œuvre de Céline, puis retranscrites dans sa traduction. Les particularités et l'authenticité de l'écriture célinienne ont comme vestige le langage du quotidien caractérisé par la langue populaire, jusqu'à même argotique pour certaines expressions. Cette manière de s'exprimer se trouve dans le récit, et que présente l'économie du roman, lequel déroulement distille somme toute les événements et l'action jusqu'au pic (réf. annexe A pour la version française et la version portugaise du Brésil) identifié d'après un contexte situationnel énonciatif qui relève des procédés du comique, mais également de sa richesse quant aux assonances et allitérations.

Un tel contexte interprète la fin du voyage sur la base des représentations du théâtre classique. Pour l'abondance des recours d'écriture, on notera le point de vue interne du narrateur, la narration focalisée sur les perceptions du personnage principale Ferdinand Bardamu, et les événements bien comme l'action vécues autour dudit protagoniste, et ces vécus en même temps que lui. En somme, le « *je* », implique l'introspection pour le récit des événements, et, l'itinéraire est gradé selon l'action autour des trois voyages suivants, à savoir : i) L'Afrique coloniale. D'après les Huiles, Bardamu possède un esprit trop imaginaire, par conséquent ils lui conseillent de se retirer ailleurs afin d'aller se refaire.

Après l'embarcation dans le *Compagnie des Corsaires Réunis*, Bardamu débarque dans la citadelle de Bombola Fort Gono, colonie de Bombola-Bragamance en Afrique. Le personnage terminera par agoniser de la fièvre jaune, s'endormira et se réveillera sur l'embarcation de l'*Infanta Combitta*, laquelle embarcation navigue en direction de ii) New York, île de Manhattan. La belle infirmière américaine rencontrée pendant sa convalescence dans un hôpital de Paris, avant le premier voyage, puis retournée à New York, revue alors Bardamu. Cependant elle finira par lui demander de se retirer définitivement. Plus tard, il rencontrera Molly, en somme avant de revenir iii) en France. Il y achèvera ses études de médecine et y aura comme client deux membres de la famille Henrouille.

---

[1] - *Dans l'original: « com o amadurecimento do movimento renascentista ».*

Paraissant folle, la mère, nommée *la mère Henrouille* dans l'œuvre, est transférée dans une communauté religieuse de la citadelle de Toulouse. Elle y travaillera, plus précisément dans le caveau de l'église nommée *Sainte-Éponime*, celle de l'abbé Protiste. Sa fonction sera celle de guide touristique. Le pic du roman présente une situation énonciative, celle ou la mère Henrouille se réalise professionnellement. En somme, d'après Donley (2000, p. 4), lequel philosophe mentionne Céline lors d'une conversation avec John Marks, premier traducteur en anglais du roman *Voyage au bout de la nuit*, les « textes de Céline – des poèmes en prose 'avant la lettre' – sont si difficiles à rendre en traduction » que le présent travaille apporte une réflexion sur certains de ces échantillons complexes, ceux rapportés à la petite musique célinienne qui se diffuse, entre autres systèmes de la langue, par des sonorités, des comparaisons, des expressions idiomatiques.

Les raisons d'une telle investigation ont un rapport avec l'affirmation identifiée chez Santos (2007, p. 22, traduction libre), celle pour qui et sur la base des recherches de Vinay & Darbelnet (1977), le procédé de *traduction par transposition* est «une des meilleures méthodologies pour la formation du traducteur d'anglais»[2]. Ma conviction a en conséquence été celle de chercher à évaluer l'assertion de Santos, et cette recherche en considérant comme langue de départ le français, et comme langue d'arrivée le portugais du Brésil, d'où l'originalité de l'investigation. Et son objectif général, en somme l'objet du chapitre 3, est l'observation des procédés de traduction directe et indirecte, autrement dit des expérimentations comparatives, soit entre la langue de départ française et la langue d'arrivée portugaise du Brésil.

Pour autant, l'apport de quelques exemples a surtout permis de travailler le procédé de traduction oblique par transposition, et cette activité selon la fréquence élevée de son utilisation, et cette fréquence à l'égard de la traduction en langue portugaise du Brésil. Si c'est là le motif pour le choix de la traduction *Viagem ao fim da noite*, cela étant dit, et par suite d'une présentation de l'auteur et son roman, laquelle présentation illustrera la tradition romanesque et la tradition classique discutées dans cette introduction, le chapitre 2 développera toutefois les autres procédés de traduction, et ce développement afin d'amplifier la soutenance théorique des observations, et sur la base du paradigme de la description, de la prescription et de la proscription. Enfin, mes considérations formulées dans le chapitre 1 et 2, soutiendront les observations présentées dans le chapitre 3, au sujet de la petite musique célinienne, celle considérée comme un « champ de signifiances et non [un] système de signes », d'après Barthes mentionné par Donley (2000, p. 27). C'est alors le sens dans toute sa variété qui a la primauté sur le langage.

---

[2] - *Dans l'original: « uma das melhores metodologias para a formação do tradutor de inglês ».*

CHAPITRE I

LE STYLE CÉLINIEN DANS LA TRADITION ARTISTIQUE

La période de la tradition littéraire est considérée avant et après le XIIe siècle d'après Lagarde & Michard (1965, p. 1), en d'autres mots lorsque : « Jusqu'à la fin du XIe siècle, notre littérature est pauvre [...]. A partir du XIe siècle au contraire, une abondante production épique s'épanouit pendant trois siècles. Ainsi, notre littérature, comme celle de l'antiquité grecque et latine, commence par *l'épopée* ». En réalité, selon l'ouvrage des auteurs précités et intitulé *Littérature du Moyen Âge* (1965), l'épopée est le modèle qui a conduit au genre roman. Et, après le XIIe siècle, l'épopée se lira à voix haute :

> *À l'origine de toutes les grandes épopées grecques, hindoues, persanes, se trouverait une floraison de courts poèmes antérieurs, chants primitifs créés spontanément par l'âme populaire dans l'émotion des victoires ou des défaites. Dans ces poèmes, la réalité se transforme, la légende s'élabore et s'embellit. Plus tard, le rôle du poète épique a été de rassembler, d'organiser ces fragments épiques spontanés et de les fondre en grandes œuvres cohérentes (LAGARDE ; MICHARD, 1965, p. 3-4).*

À partir de la *Chanson de Roland*, ou plutôt avant d'avoir souffert des transformations qui ont fait d'elle un roman, certaines caractéristiques de la tradition romanesque ont été identifiées dans le récit du roman *Voyage au bout de la nuit*, rédigé et publié dans les premières décennies du XXe siècle. Ces identifications parce que Céline rédige sur la base du langage du quotidien, comme cela était déjà le cas dans les chansons qui étaient lues à voix haute, encore selon Lagarde & Michard (1965, p. 1), récitées « de château en château, sur les places, sur les champs de foire, par des *jongleurs* qui s'accompagnaient sur la vielle, sorte de violon à trois cordes ». Les marques de ce langage dans le récit du roman, le positionne, à partir de la tradition romanesque ou des chansons médiévales, autour d'un niveau de langue familier.

Martins (2012, p. 69, traduction libre) définit ces marques comme explorant les sonorités qui, « plus le vocabulaire rare, exemplifient les extrêmes auxquels ont abouti les poètes symbolistes dans leur recherche de musicalité »[3]. Le théâtre médiéval était improvisé sur les places publiques, où les représentations pouvaient durer plusieurs jours. Leurs chorégraphies étaient organisées d'après les mansions. Selon Moretto (2006, p. 2, traduction libre) la disposition était la suivante, à savoir : « À droite, par convention, était toujours situé le paradis, et à gauche, l'enfer »[4]. Les acteurs représentaient cette disposition pour le milieu social qui assistait aux scènes. L'humour des chansons était à la fois joyeux et désagréable, paradoxe fait d'un côté pour les aristocrates et les bourgeois, d'un autre côté pour le bas monde et les mendiants.

Les rimes, les assonances et les allitérations des mots, sonnaient par le langage familier ou populaire, lequel langage alternait entre vie et mort, et que le comique pratique, explosif et douloureux, représentait si bien. C'est-à-dire que la rapidité était telle que ces deux aspects ambivalents pouvaient alterner dans un même vers, ainsi, altérant et mystifiant le public, *dare-dare* ou comme du *tac au tac* en les termes de Céline, c'est-à-dire en l'espèce de sa petite musique expédiente. Rabelais semblait déjà s'inspirer de cet effet comique, lorsque l'auteur utilisait en réalité le suffixe « -gruel », dans le nom propre « Pantagruel », lequel suffixe signifie altérer « en langue hagarène (=arabe) », d'après les auteurs Lagarde & Michard (1970, p. 71). La société était ainsi altérée et l'esprit des lettres rabelaisiennes le montrait en jouant d'un comique grotesque.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, Céline explore la langue et les formules linguistiques au moyen de la représentation de la mort et de l'image du grotesque joyeux et désagréable. Son récit et l'énoncé de son personnage, guide touristique, ou la mère Henrouille également appelée madame Henrouille, montrent le comique grotesque lorsque ce personnage attire l'attention du public en visite dans le caveau des momies : « Voyez, Messieurs, Mesdames, qu'à celui-ci, il ne reste qu'un œil... tout sec... et la langue... qui est devenue comme du cuir aussi ! » (réf. annexe A pour l'extrait – réf. annexe D pour les allitérations et annexe E pour les assonances).

1.1 Le langage du quotidien dans la tradition théâtrale du Moyen Âge

La *Chanson de Roland* complète les épopées dans les Chansons de Gestes. Ce sont des chansons dites trouvères, celles qui racontent les actions profanes et religieuses des temps médiévaux. Ces thèmes furent rédigés par suite de la transition du latin populaire vers le gallo-roman, et reflètent plusieurs phénomènes oraux, lesquels aspects linguistiques provoquent une communication rapide, signe du langage du quotidien. Les auteurs Marcotulio *et al.* (2018) confirment que ces phénomènes relatifs à l'oralité, ceux retrouvés dans l'œuvre de Céline, existaient déjà dans les chansons médiévales du haut Moyen Âge, soit au XIIe siècle.

> *La documentation poétique offre des données précieuses pour l'étude du lexique, de la morphologie, de la phonétique et de la phonologie, ces dernières étant facilitées par la structure formelle des poèmes, dont les rimes peuvent révéler des*

3 - *Dans l'original: « mais o vocabulário raro, exemplificam os extremos a que chegaram os poetas simbolistas na sua busca de musicalidade ».* .

4 - *Dans l'original: « À direita, por convenção, estava sempre situado o paraíso, e à esquerda, o inferno ».* .

> *informations importantes sur les rencontres vocaliques, le timbre vocalique, les voyelles et les diphtongues nasales et orales (MARCOTULIO et al., 2018, p. 19, traduction libre)*[5].

L'écriture des textes médiévaux illustre des marques du langage du quotidien. Et les énoncés du contexte énonciatif (réf. annexe A) dans l'œuvre de Céline, exhibent très largement ces marques. Jakobson (1973) nous fait part de la distinction dans ce langage, autrement dit le langage de la poétique comparé à celui de la communication. Quand l'auteur (1973, p. 41 *apud* TODOROV, 2015, p. 28, traduction libre) définit en réalité le terme *littérarité*, lequel terme advient du langage de communication présent dans les textes poétiques, il signale que les sonorités sont liées aux significations des mots, lesquels mots finissent ainsi par définir le langage du quotidien, à savoir : « l'association mécanique par contiguité entre le son et le sens arrive plus rapidement lorsque qu'elle est plus habituelle ».

Dans les textes poétiques, le son et le sens du mot adviennent en réalité des interactions entre les individus qui ont pour différence des contextes sociaux et dans lesquels ils évoluent. Quotidiennement en contact, dû au motif selon lequel les interactions sont mécaniques, les individus produisent de l'arbitraire entre le signifiant et le signifié de quelques signes linguistiques. En définitive un écrivain peut facilement reproduire l'arbitraire dans son manuscrit, car il est également compté parmi les individus de la société. Cette réflexion est certes, plus contemporaine que classique, mais, quant au langage du quotidien, celle-ci fait la connexion avec la définition du langage dans les épopées médiévales. La contiguité résulte de l'évolution de ce langage, autrement dit de sa fonction autotélique, laquelle fonction considère l'arbitraire du signe.

Avec cette perspective évolutive, le language poétique présente en conséquence des marques du langage de communication qui évoluera, selon Jakobson (1973), jusqu'à être confondu avec les motifs du signe motivé. Cette perspective contemporaine est somme toute la preuve que, dans les épopées ou les anciens poèmes épiques, le langage des individus d'une communauté socioculturelle, ou les multiples voix d'une société, se manifeste dans la forme du texte poétique. Et Döblin (1963, p. 131 *apud* TODOROV, 2015, p. 57, traduction libre) soutient une telle affirmation en signalant que, le connaisseur sait que dans les textes littéraires il « existe un grand nombre de niveaux de langage, parmi lesquels tout doit être mobile »[6].

Todorov (2015) introduit la citation de l'auteur en mentionnant que cette pluralité de langage est le résultat, entre autres critères extralinguistiques, du degré d'éducation, de la préférence pour l'archaïsme, ou pour le vulgaire, de la situation géographique et sociale, en somme un complément qui en quelque sorte définit le langage du quotidien. Enfin, lorsque Marcotulio *et al.* (2018, p. 13, traduction libre) mentionnent que la philologie doit « aborder ses phénomènes évolutifs à partir des relations qui ont été établies entre la langue en soi et la

---

5 - *Dans l'original: «A documentação poética oferece dados valiosos para o estudo do léxico, da morfologia e da fonética e fonologia, sendo estas últimas facilitadas pela estrutura formal dos poemas, cujas rimas podem revelar informações importantes sobre encontros vocálicos, timbre vocálico, vogais e ditongos nasais e orais».*

6 - *Dans l'original: « existe um grande número de níveis de linguagem, dentro dos quais tudo deve mover-se ».*

communauté qui l'utilise»[7], la définition de l'expression *langage de communication* surgit comme étant la préoccupation principale de cette discipline. Les raisons selon lesquelles le langage célinien, observé dans l'œuvre *Voyage au bout de la nuit*, reflète la tradition romanesque, sont maintenant mieux comprises.

1.2 L'ambivalence dans Voyage au bout de la nuit

La période médiévale était riche en pièces de théâtre profanes, mais spécialement « comiques » pour Moretto (2006, p. 2, traduction libre)[8]. La liberté pour les comportements verbaux et gestuels sur la scène, provoquait l'effet comique. En somme, du point de vue artistique au XVIe siècle, soit pour le théâtre français de la période du classicisme, le concept classique *comique de situation* s'inspirait de cette liberté. Cette représentation artistique était considérée par le théâtre pathétique duquel s'exprimait la souffrance d'un personnage, lequel personnage réclamait en définitive sa destinée pour Dieu. Les mots proférés et les gestes réalisés signifiaient en réalité un des côtés de l'ambivalence dans l'œuvre de Céline avec *Voyage au bout de la nuit.*

Pour comprendre le type de vocabulaire employé dans son récit, il a d'abord convenu de développer la manière dont se cristallise une expression. Depuis leurs origines, les mots ont toujours été l'objets de classification et terminologie par l'homme, débutant par la lettre et son phonème, en somme le motif de l'alphabet, puis vers les morphèmes et ainsi de suite. Mais c'est avant tout le sens premier ou le sens propre du mot qui intéresse le lexicographe, à partir duquel il développe l'entrée du mot par ses autres sens qui concernent cette fois-ci les connotations. Mais il a non seulement fallu considérer la disparition et l'apparition de certaines acceptions figurées, mais encore la cristallisation et l'évolution d'autres acceptions.

D'après tous ces motifs, l'actualisation des dictionnaires a toujours été et restera toujours une activité importante et consentante, en somme une source de connaissances qui produit de la valeur ajoutée. Ces effets dont souffrent les acceptions figurées, se produisent de manière diachronique (exceptée la cristallisation), à savoir le pouvoir des individus d'une société est responsable de l'apparition d'un nouveau sens qui, soit se conserve par son emploi dans les habitudes de parole, ainsi se cristallise et traverse l'histoire, en somme une cristallisation qui lui permet une classification dans le dictionnaire, ou soit l'homme le fait disparaître inconsciemment lorsqu'il est peu employé dans les interactions sociales et culturelles du quotidien. Sur la base des sens cristallisés, le mot permet à l'écrivain de jouer avec le système stylistique de la langue.

---

7 - *Dans l'original: « abordar os seus fenômenos evolutivos a partir das relações estabelecidas entre a língua em si e a comunidade que a utiliza ».*

8 - *Dans l'original: « cômicas ».*

C'est avec soin que Martins (2012), dans son ouvrage intitulé *Introdução à Estelística*, définit et utilise les termes de *stylistique du son*, de *stylistique du mot*, ou bien encore de *stylistique de la phrase*, de *stylistique de l'énoncé*, et dans la rédaction de ses premiers chapitres. En somme, pour Martins (2012, p. 104, traduction libre) les mots « ont une signification extralinguistique ou externe, vue qu'ils remettent à quelque chose qui est en dehors de la langue et qui fait partie du monde physique, psychique ou social »[9]. À dire vrai, c'est le monde de Céline avec sa petite musique qui s'associera plus en aval à mes considérations, un monde que Donley (2000, p. 44) interprète par d'autres images, celles qui concernent la beauté du contre-sens des mots à propos du monde de Céline qui mentionne, « j'embarque tout mon monde dans le métro ! ».

Ce monde est l'histoire de l'écrivain qu'il transcrit au rythme du métro. Les mots expriment qui plus est des sentiments, sinon de la sensibilité et de l'émotion dans la vie intérieure du lecteur, en somme le monde en dehors des systèmes fermés de la langue, quand bien même cette dernière retranscrit ce monde. Selon les dires de Céline (1933 *apud* DONLEY, 2000, p. 45) en hommage à l'auteur Émile Zola : « Nous travaillons à présent par la sensibilité et non plus par l'analyse, en somme 'du dedans'. Nos mots vont jusqu'aux instincts et les touchent parfois ». Dans le roman, une situation énonciative (réf. annexe A) apporte plusieurs éléments du comique de situation, d'un côté et d'un autre côté la seconde face de l'ambivalence dans l'œuvre *Voyage au bout de la nuit.*

C'est en réalité un comique de caractère d'après les conceptions de la vie et de la mort, lesquelles conceptions étaient centrées sur Dieu à l'époque médiévale. Puis, à la Renaissance, le centre du monde devient l'homme.

> *La conception renaissantiste de la vie, au contraire, sans nier l'existence de Dieu, revalorise l'art gréco-latin qui fît l'homme la mesure de toutes les choses. De cette manière, c'est l'homme, et non plus Dieu, le centre de l'univers, la mesure et la finalité de toutes les formes de pensée et d'art. C'est cela le point de départ du moderne individualisme (MORETTO, 2006, p. 3, traduction libre)*[10].

Cette conception de l'individualisme moderne après l'âge classique, est le point de départ qui a fait le renouveau du théâtre classique français dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, en somme un théâtre n'étant plus appelé de *pathétique*, mais de *tragique* et tourné vers les mœurs des sciences modernes qui tiennent compte des perceptions de l'homme et de ses phénomènes intérieurs. Au théâtre de la *Comédie française*, les pièces de Molière développent ce comique de caractère. Le registre tragique le provoque par l'émotivité et l'affectivité chez le personnage dévalorisé d'après la chaîne d'événements qu'il subit.

---

9 - *Dans l'original: « têm significação extralinguística ou externa, visto que remetem a algo que está fora da língua e que faz parte do mundo físico, psíquico e social ».*

10 - *Dans l'original: « A concepção renascentista de vida, ao contrário, sem negar a existência de Deus, revaloriza a arte greco-latina que fizera do homem a medida de todas as coisas. Desta forma, é o homem, e não mais Deus, o centro do universo, a medida e a finalidade de todas as formas de pensamento e de arte. É este o ponto de partida do moderno individualismo ».*

Le contexte énonciatif ci-dessous proposé, extrait des pages 390 et 391 dans l'œuvre originale *Voyage au bout de la nuit*, est la matérialité des observations pour interpréter l'ambivalence caractérisée par les deux faces de la dichotomie *supra* citée. Et dans la séquence la traduction de cet extrait est également proposée, avec les pages 411 et 412 dans la traduction *Viagem ao fim da noite* et en portugais du Brésil.

Tableau 1 – Extrait original et extrait traduit

LE PIC DANS LE ROMAN *VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT*
Dans les profondeurs, pendant ce temps-là, elle se débrouillait la mère Henrouille. Elle travaillait pour deux en réalité avec les momies. Elle agrémentait la visite des touristes d'un petit discours sur ses morts en parchemin. « Ils sont nullement dégoûtants, Messieurs, Mesdames, puisqu'ils ont été préservés dans la chaux, comme vous le voyez, et depuis plus de cinq siècles… Notre collection est unique au monde… La chair a évidemment disparu… Seule la peau leur est restée après, mais elle est tannée… Ils sont nus, mais pas indécents… Vous remarquerez qu'un petit enfant fut enterré en même temps que sa mère… Il est très bien conservé aussi le petit enfant… Et ce grand là avec sa chemise et de la dentelle qui est encore après… Il a toutes ses dents… Vous remarquerez… » Elle leur tapait sur la poitrine encore à tous pour finir et ça faisait tambour. « Voyez, Messieurs, Mesdames, qu'à celui-ci, il ne reste qu'un œil… tout sec… et la langue… qui est devenue comme du cuir aussi ! » Elle tirait dessus. « Il tire la langue mais c'est pas répugnant… Vous pouvez donner ce que vous voudrez en vous en allant, Messieurs, Mesdames, mais d'habitude on donne deux francs par personne et la moitié pour les enfants… Vous pouvez les toucher avant de vous en aller… Vous rendre compte par vous-mêmes… Mais ne tirez pas fort dessus… Je vous les recommande… Ils sont tout ce qu'il y a de fragile… ». La mère Henrouille avait songé à augmenter ses prix, dès son arrivé dès son arrivée, c'était question d'entente avec l'Évêché. Seulement ça n'allait pas tout seul à cause du curé de Sainte-Éponime qui voulait prélever un tiers de la recette, rien que pour lui, et puis aussi de Robinson qui protestait continuellement parce qu'elle ne lui donnait pas assez de ristourne, qu'il trouvait. « J'ai été fait, qu'il concluait lui, fait comme un rat... Encore une fois... J'suis pas verni !... Un bon truc que c'est pourtant sa cave à la vieille !... Et elle s'en met plein les poches, la vache, moi je te l'affirme. – Mais tu n'as pas apporté d'argent toi dans la combinaison ! que j'objectais pour le calmer et lui faire comprendre... Et t'es bien nourri !... Et on s'occupe de toi !... »
LE PIC DANS LA TRADUCTION *VIAGEM AO FIM DA NOITE*
Nas profundezas, enquanto isso, ela, a Henrouille mãe, se virava. Trabalhava por dois, na verdade, com as múmias. Incrementava a visita dos turistas com um pequeno discurso sobre seus mortos de pergaminho. "Eles não são nada repugnantes, senhores e senhoras, já que foram preservados na cal, como estão vendo, e há mais de cinco séculos... Nossa coleção é única no mundo... A carne é claro que desapareceu... Só sobrou pele, mas é curtida... Estão nus, mas não são indecentes... Os senhores vão reparar que uma criancinha foi enterrada ao mesmo tempo que a mãe... Também está muito bem conservada, a criancinha... E aquele grandalhão ali, com sua camisa e a renda que ainda está ali atrás... Tem todos os seus dentes... Reparem..." Também lhes dava uns tapinhas no peito, em todos, para terminar, e isso fazia um barulho igual ao de um tambor. "Vejam, senhores e senhoras, que deste aqui só sobra um olho... sequinho... e a língua... que também ficou dura como couro!" Ela puxava. "Ele está de língua de fora mas não tem nada de repugnante... Podem dar o que desejarem na saída, senhoras e senhores, mas em geral dão dois francos por pessoa e a metade por cada criança... Podem encostar neles antes de ir embora... Para verem bem... Mas não puxem com muita força, não... É o que recomendo... São tão frágeis...". A mãe Henrouille tinha pensado em aumentar seus preços, assim que chegou, bastava chegar a um entendimento com o Bispado. Mas aí é que está, o negócio era complicado por causa do vigário da Sainte-Éponime que queria ficar com um terço da receita, só para ele, e depois também de Robinson que reclamava sem parar porque ela não lhe dava uma comissão suficiente, era o que achava. – Fui passado para trás – concluía –, passado para trás que nem um otário... Mais uma vez... Sou um azarado mesmo!... E no entanto é um troço bom à beça, o porão dela, da coroa!... E ela enche os bolsos, aquela safada, posso afirmar. – Mas você não botou dinheiro no negócio! – eu objeta – va para acalmá-lo e verse ele compreenderia... – E tem casa e comida!... E cuidam de você!...

Source : Roman *Voyage au bout de la nuit* ; Traduction *Viagem ao fim da noite.*

La plupart des énoncés de ce contexte énonciatif se dirigent vers les touristes qui visitent le caveau de l'église *Sainte-Éponime.* La guide touristique, madame Henrouille, débute le parcours en énonçant que ses morts en parchemin ne « sont nullement dégoûtants,

Messieurs, Mesdames, puisqu'ils ont été préservés dans la chaux » (l.11-12, p. 390, version originale). Or, même ainsi conservés, c'est-à-dire momifiés, les morts expriment un sentiment funèbre, macabre et horripilant pour certains individus. Cette image s'intensifie qui plus est lorsque que l'endroit paraît obscur et profond. Cependant, cet énoncé produit une contradiction dans la mesure où, soudainement la mort n'a rien de funèbre, elle devient savoureuse et attirante, alors qu'elle n'a normalement rien de séductrice ni d'appétissante.

En réalité la protagoniste produit un comique verbal, autrement dit une des deux faces de l'ambivalence et réalisée par des mots du registre pathétique, lesquels termes défendent en définitive les morts de la guide touristique énonçant : « Ils sont nus, mais pas indécents » (l.16, p. 390, version originale). De cette manière, c'est-à-dire par eux, l'auteur défait l'effet choquant et le manque de pudeur que provoque l'observation de la nudité. Le contexte énonciatif illustre trois énoncés séparés par deux incises. Celles-ci exhibent un comique de geste que Céline (*apud* DONLEY, 2000, p. 41) définit comme étant sa petite musique, dont le style est en somme « pratique, *expéditif* certes [...] j'ai le style émotif, *intérieur*... », et parce que l'énoncé suivant, soit « Elle leur tapait sur la poitrine encore à tous pour finir et ça faisait tambour » (l.21-22, p. 390, version original), fait ressortir un comique de geste grotesque.

En réalité, ce comique pratique à établir, au moyen des éléments immédiats que sont les morts, répond à la tapette infligée de manière à provoquer la petite musique de l'auteur, celle-ci étant similaire aux frappes sur un tambour. La construction syntaxique des trois énoncés produit *la* petite musique célinienne. Les réticences séparant chaque phrase par des signes de ponctuation, produisent un arrêt de parole ayant l'objectif de séparer les éléments dont la nature est émotive, cependant un effet produit par l'intermédiaire d'une tonalité didactique, à savoir le discours de la protagoniste est formateur et instructif dans la mesure où son rôle est de guider les touristes. Les vocatifs « senhores, senhoras » (l.23-24, p. 411, version traduite), et la forme impérative affirmatif « vejam » (l.20, p. 411, version traduite), justifient cet acte de langage typique de la dérivation allusive qui consiste à attirer l'attention.

En accord avec É. Benveniste (1966-1974 *apud* RIEGEL ; PELLAT ; RIOUL, 2016, p. 986), les actes de langage injonctif, interrogatif et assertif correspondent à « trois comportements fondamentaux de l'homme ». Par le biais du choix des mots, ces exemples montrent quelques états émotifs, en somme lorsqu'en se voyant comme une mère pour eux, madame Henrouille aime ses morts. À la fin de l'énoncé de la page 391 (version originale) et de la page 411 (version traduite), un comique caractérisé par le registre tragique, est identifié lorsque Robinson s'obstine en se plaignant de son actuelle situation qui, en réalité, était mieux avant sa venue dans le caveau. À propos des paiements de ses services, le personnage réclame de la manière suivante : « Fui passado para trás – concluía – passado para trás que nem um otário...” (l.5-6, p. 412, version traduite).

La manière de proférer les mots marque l'attitude de Robinson, laquelle manière et lesquels mots peuvent « dénoncer des états d'esprit ou des traits de sa personnalité », et cette dénonciation d'après Martins (2012, p. 45, traduction libre)[11]. Cette manière, l'auteur l'a construite en employant un recours d'écriture, soit l'assonance vocalique /a/, laquelle assonance est caractérisée par la répétition de la voyelle *a*, marquée en gras dans la suite

11 - *Dans l'original: « denunciar estados de espírito ou traços da sua personalidade ».*

suivante : « tr**á**s », « tr**á**s » e « ot**á**rio ». Le résultat de cette caractéristique stylistique sonore, est une intensification ou une insistance quant à l'insatisfaction et le désespoir de Robinson, en somme d'après le motif selon lequel l'accent phonique bien comme l'assonance, possèdent une force expressive.

> *Les phonèmes et les prosodèmes (accent, intonation, hauteur et rythme) constituent un complexe sonore d'extraordinaire importance dans la fonction émotive et poétique. En plus de permettre l'opposition de deux mots – fonction distinctive – la matière phonique joue un rôle de fonction expressive due aux particularités de l'articulation des phonèmes, à leurs qualités de timbre, hauteur, durée, intensité. Les sons de la langue – comme d'autres sons des êtres – peuvent provoquer en nous une sensation de plaisir ou de déplaisir et encore suggérer des idées, des impressions (MARTINS, 2012, p. 45, traduction libre)*[12].

Dans l'énoncé en question, en considérant le système phonétique de la langue française, cinq allitérations (réf. annexe D) et six assonances (réf. annexe E) sont présentes. Au-delà des effets stylistiques que produit cette attitude dans l'extrait « J'ai été fait, qu'il concluait lui, fait comme un rat... » (l.13, p. 391, version originale), les observations proposent que cette attitude soit définie par les mots et énonciations, en montrant que l'homme se plaint toujours de tout, en plus d'être égocentrique. Céline emploie le vocabulaire de la rage, en somme un phénomène verbal de la tradition théâtrale du XVe siècle, c'est-à-dire le *flyting*.

Injurier son interlocuteur démontrait aussi bien une habitude lexicale qu'un moyen pour attirer l'attention, comme ci-après justifié par Céline (*apud* DONLEY, 2000, p. 120) : « Ramponneau, [...], savait attirer l'aristocratie aux 'Porcherons' en la couvrant d'insultes ». Et Céline attire l'attention des lecteurs par des mots de la rage proférés au sujet des atrocités de la guerre, autrement dit contre l'aristocratie de la droite républicaine. Le théâtre pathétique et tragique français sont les modèles de Céline. Son roman est un voyage qui va jusqu'au bout de ses rages, comme le drame dans l'art théâtral.

Cependant, les mots de la rage sont condamnés par l'église, laquelle dénonce cette pratique qui implique des mensonges, des trahisons, des tricheries, du langage familier et argotique. En somme, l'Église Catholique voit cette méthode comme étant une expression verbale sans éducation, marginale et vulgaire. Le roman *Voyage au bout de la nuit* se situe à la confluence des deux guerres mondiales. Les recours linguistiques du théâtre classique, lequel théâtre s'est nourri d'une période riche en contradictions politiques, est celui de Céline nourrit de la rage contre les idéologies de la droite républicaine, celle qui gouvernait sous la présidence de Raymond Poincaré.

---

12 - *Dans l'original: « Fonemas e prosodemas (acento, entoação, altura e ritmo) constituem um complexo sonoro de extraordinária importância na função emotiva e poética. Além de permitir a oposição de duas palavras – função distintiva – a matéria fônica desempenha uma função expressiva que se deve a particularidades da articulação dos fonemas, às suas qualidades de timbre, altura, duração, intensidade. Os sons da língua – como outros sons dos seres – podem provocar-nos uma sensação de agrado ou desagrado e ainda sugerir ideias, impressões ».*

Il y a un passage significatif pour Céline (1952, p. 8-9), en définitive lorsque l'auteur montre une opposition quant au parti politique du président, en somme lorsque Ferdinand Bardamu annonce à son interlocuteur : « Tu l'as dit, bouffi, que je suis anarchiste ! Et la preuve la meilleure, c'est que j'ai composé une manière de prière vengeresse et sociale dont tu vas me dire tout de suite des nouvelles : LES AILES EN OR ! ».

1.3 Le roman Voyage au bout de la nuit est innovateur

Du point de vue des constructions syntaxiques du récit dans le roman *Voyage au bout de la nuit*, la fréquence des distorsions permet de signaler que l'œuvre a subi plusieurs réécritures. C'est que dans sa petite musique, l'auteur a sophistiqué la syntaxe, sous l'effet de l'utilisation des recours d'écriture. Le résultat fait apparaître une mécanique rapide, une vitesse due à la fluidité du rythme de lecture ensemble avec une ponctuation très organisée. Céline (*apud* DONLEY, 2000, p. 120) le confirme lorsque la construction de sa syntaxe peut maintenant correspondre, avec *Voyage au bout de la nuit*, à des « **dentelles quiproquos**…'. L'expression latine originale *quid pro quo* contient l'idée – encore courante en anglais (ce qui a pu influencer Céline) – d'un échange réciproque, d'une situation où l'on peut riposter 'du tac(tic) au tac' ».

Dans le contenu de l'œuvre, le langage du quotidien et le langage plus formel sont emboîtés sans vraiment respecter certaines règles essentielles de combinaison des mots et syntagmes entre eux. Les réécritures ont qui plus est modifié les aspects phonétiques, sémantiques et morphologiques, afin de produire l'émotion recherchée dans l'expression. De par la quantité de ces aspects stylistiques, il est possible de dire que le choix du mot fut plus important que celui des modifications syntaxiques, bien que ces dernières structurent sont fonctionnellement assemblées avec le système lexical. Deux des variétés de la langue française, celles qui ressortent du contenu dans le roman, concernent l'opposition quant au degré d'éducation linguistique qui, en réalité, a à voir avec la comparaison des classes sociales supérieures par rapport aux classes sociales inférieures.

Le mot *débrouillait*, dans l'énoncé « e**ll**e se débrouil**ll**ait la mère Henrouil**ll**e » (l.7, p. 390, version originale) i), ne produit pas la même force expressive que le mot *réussissait*, ce dernier étant plus apte à représenter la norme formelle. Cependant, ce mot ii) produit non seulement l'allitération donnée par le doublage de la consonne « l », doublage marqué en gras dans l'énoncé *supra* cité, mais encore iii) un certain sens provoqué par sa combinaison avec le sens des mots du contexte énonciatif. Dans ce cas, puisqu'elle elle respecte l'ordre conventionnel des groupes syntagmatiques dans la période simple alors ainsi notée GN + GV + GN, la phrase est dite canonique, et ce qui prouve alors l'absence de distorsion dans cet énoncé.

Dans cette première moitié du XXe siècle, le roman est innovateur de par les nombreuses distorsions syntaxiques qui apparaissent dans sa forme, laquelle structure est composé par des groupes syntagmatiques emboîtés de manière à produire le rythme et l'expressivité recherchés par l'auteur. Son intention est la réalisation de sa petite musique, de son style que

fait une fois de plus remarquer Donley (2000, p. 3), autrement dit en formulant que c'est une œuvre « que nous pourrions dire de musicale, dont les thèmes vivent, se succèdent, se développent, [c'est une] symphonie littéraire [qui a fait de l'auteur] sa réputation de stylistique penseur ».

La fonction syntaxique définit la relation que les syntagmes ont entre eux, et cette définition quant au système syntaxique de la phrase. Les fonctions établissent l'ordre syntagmatique, et sont entre autres des appositions, verbes, compléments d'objet direct et indirect, sujets et épithètes. Dans la phrase « Pour se nourrir à l'économie en Amérique, on peut aller s'acheter un petit pain chaud avec une saucisse dedans, c'est commode, ça se vend au coin des petites rues, **pas cher du tout** » (l.1-2-3, p. 203, version originale ; l.1-2-3, p. 219, version traduite), le complément de manière « pas cher du tout » est emboîté en fin de phrase, mieux disant il est postposé à la dernière virgule ou au syntagme nominal « au coin des petites rues ».

Et la phrase suivrait l'ordre canonique si ce complément était emboîté entre le verbe « vend » et le complément « au coin des petites rues », car elle formerait le syntagme verbal « se vend par cher du tout ». Cependant, la classe grammaticale du mot « cher », dans le complément « pas cher du tout », resterait identique. Cette position parce que dans les deux cas (en fin de phrase ou postposé au verbe *vend*), le mot « cher » conserve son exception, c'est-à-dire sa classe grammatical adverbe. Nous parlons somme toute d'exception, car sa classe grammaticale est fréquemment celle de l'adjectif, alors normalement antéposée à un substantif. La grammaire du français rend possible les distorsions syntaxiques, et cette possibilité sans pouvoir dire que cette présence rende la phrase agrammaticale.

Dans ce sens, certains syntagmes sont autonomes dans la mesure où une classe grammaticale ouverte, par exemple un adverbe, peut être emboîté tout aussi bien en tête de phrase, antéposé au verbe, qu'en fin de phrase. Les observations formulent que la classe grammaticale « adverbe » est conservée. En revanche, le syntagme « pas cher du tout » change, car il est un syntagme adverbial dans la phrase du roman et il est un « syntagme verbal » lorsqu'il est antéposé au verbe « vend ». Cela parce que toutes les classes grammaticales ne peuvent pas assumer toutes les fonctions, et puisque le mot *vend*, à la fois verbe et noyau du groupe concerné, ne peut pas être un adjectif pour composer un groupe nominal dont le substantif serait le noyau.

1.4 Le personnage principal du roman Voyage au bout de la nuit

Louis-Ferdinand Destouches, surnommé Céline, dédie son roman à l'américaine Elizabeth Graig. À l'époque de Céline, Graig travaille à Genève en Suisse, dans l'école de danse et de musique du professeur Jacques-Delcroze. L'auteur établit un dynamisme rythmique que Donley (2000) définit comme suit :

Nous devons amener à la surface les **alternances** plus profondes et de plus grande portée qui existent dans l'œuvre de Céline, de contraction et de relâchement, tension et résolution, expansion et atténuation. Ces formes – qui font apparaître une **oscillation rythmique fondamentale**, comme

dans le cas de l'amibe – jouent ce que nous nous risquerons à présenter comme le rôle central dans l'univers imaginaire de Céline. Telle est la forme artistique 'signifiante' qui l'intéresse (DONLEY, 2000, p. 59).

La liberté est représentée par les États-Unis lorsqu'ils ont sauvé la France des horreurs et du sang coulé durant une longue période de contradictions. Définis par les mots de Céline, l'auteur fait sonner les mots de la guerre avec ses sonorités. Au milieu de ce conflit international, débute *in media res* l'incipit du récit dans le roman. Cette manière d'intégrer le lecteur dans l'histoire du roman est justifiée par la conversation entre les deux personnages Ferdinand Bardamu et Arthur Ganate. Dans la traduction, les trois premiers énoncés (l.1-2, p. 14, version traduite) du récit, soit « Foi assim que isso começou. Eu nunca tinha dito nada. Foi Arthur Ganate que me fez falar », montrent la technique de l'incipit *in media res*, laquelle technique dénote la présence d'un événement ou d'une situation polémique.

Et le sujet va jusqu'à la phrase suivante : (l.1, p. 15, version traduite) : « E aí, partiu para me esculhambar ». Entre les deux extraits mentionnés antérieurement, le sujet concerne un média de la société française, c'est-à-dire un quotidien dont le titre est *Le Temps*. La conversation se caractérise par un discours judiciaire et le contexte social est contradictoire, déjà que la race française est accusée par les personnages, alors qu'ils sont eux aussi de race française. Dans certains de ses sens, le mot *race* est déjà un mot contradictoire, voir argotique quand certaines de ses connotations sont employées avec la finalité de créer des conflits d'ordre racial. Or, c'est contre la philosophie libérale que l'auteur emploi ce mot. Ce parti soutient les idéologies de la droite républicaine. Ledit journal, publié à Paris le 25 avril 1861 jusqu'au 29 novembre 1942, est destiné à ces philosophes.

Voici un extrait (l.22 à 28, p. 14, version traduite) qui comporte le mot « raça » et le titre « Le Temps »: « Depois, o papo voltou para o presidente Poincaré que ia inaugurar; justamente naquela manhã, uma exposição de cachorrinhos; e depois, conversa vai conversa vem, para o Le Temps, onde isso estava escrito. 'Esse aí é um jornal do barulho, o Le Temps!' Arthur mexe comigo. 'Igual a ele para defender a raça francesa não tem outro! – Bem que ela precisa, a raça francesa, já que não existe!, respondi na bucha, para mostrar que eu sabia das coisas ». Le personnage répète une autre fois le titre *Le Temps*, afin de provoquer la réaction de son interlocuteur contre les idéologies autour de ce quotidien, en somme ce qu'est la race française vue par la droite républicaine.

L'extrait en portugais du Brésil montre que le titre *Le Temps* n'est pas traduit, il reste en français. Le personnage principal est en mouvement constant. Le nom *Bardamu* est le décalque de deux mots étymologiquement différents, cependant appartenant au même champ lexical, soit celui de la guerre. Tous les soldats et Bardamu ont un équipement de survie, le préfixe « barda- » signifie : équipement du soldat en campagne. Et se préfixe s'agglutine au suffixe « -mu », provenant du radical « mu » dans le mot *muer*, dont la signification est *changer*, sinon *mudar* dans la langue portugaise du Brésil, d'après le *Dictionnaire étymologique & historique du français*, des auteurs Dubois, Mitterrand et Dauzat (2007, p. 531).

Le dictionnaire fait référence à la Chanson de Roland (1080), avec le terme *muer*, lequel terme aurait un lien avec l'étymon latin *moue*, lequel étymon signifie *mouvoir* ou *bouger*, sinon *mover* et toujours dans la même langue de traduction, et cette présence avec ses dérivés relatifs au mouvement selon le *Dictionnaire étymologique de la langue latine* (ERNOUT ; MEILLET, 2001, p. 416). Par analogie à « la forme artistique » de Céline et selon Donley

(2000, p. 59), ce mouvement représente le geste entre les mots du comique et ceux de l'horreur, ou de la liberté et ceux de la contradiction/tension, en somme les mots à partir desquels l'oscillation rythmique est produite.

Quand bien même le lecteur a connaissance que les deux personnages Arthur Ganate et Ferdinand Bardamu sont des collègues de médecine, à savoir « Arthur, un étudiant de médecine, lui aussi, un collègue » (l.2-3, p. 14, version originale), rien ne se sait quant aux descriptions physiques des personnages et des lieux (réf. annexes B et C). Cependant, au sujet des lieux dans le roman, le pic, qui présente le discours de madame Henrouille, décrit de manière réaliste le caveau des momies, en tant que contexte énonciatif et situationnel. Les aspects stylistiques et linguistiques de l'énoncé de la protagoniste (de la ligne 7 de la page 390 à la ligne 23 de la page 391 dans la version originale) confirment ce réalisme, lequel est établi au moyen des éléments immédiats, c'est-à-dire des morts momifiés, et des interlocuteurs ou des touristes récepteurs de la situation énonciative provoquée par la guide touristique madame Henrouille.

Il y a, dans ce contexte énonciatif et dans le récit de l'œuvre, des niveaux de langue, des métaphores, des comparaisons et des expressions idiomatiques (réf. annexe F), ce qui permet de prendre en compte le degré de réalité, afin de comprendre que cet endroit est obscur, macabre et profond sous la terre, comme le reproduit l'image de notre voyage à la fin de notre vie à tous. Succinctement, la comparaison avec la traduction (de la ligne 6 page 411 à la ligne 14 page 412 dans l'œuvre traduite), mesure ce degré de réalisme, et cette mesure par l'intermédiaire des observations sur les recours d'écriture, entre autres systèmes de la langue, les sonorités et expressions idiomatiques.

1.5 La tradition théorique entre littérature et traduction

Dans le roman, l'utilisation de mots autour du comique et de l'horreur produit des similitudes avec le langage des acteurs en représentation au théâtre de la période du classicisme artistique français du XVIe siècle. Quant au courant artistique de la Renaissance, n'ayant pas eu encore atteint sa maturité, cette période était alors imprégnée de contradictions à propos, entre autres événements, des réformes, des guerres de religion d'origine du Moyen Âge. La littérature du XVe siècle raconte la vie des personnages. Ceux-ci évoluent dans une société qui vient de vivre le contact des peuples étrangers en conflit.

À la fin du XVIe siècle, bien que la réaction de François Ier (1515) ait été contre les idées du Moyen Âge, et afin de protéger les mœurs de l'Humanisme, le langage des personnages dans le roman, entre autres personnages et ouvrages, Gargantua et Pantagruel dans l'œuvre de Rabelais intitulée *La vie très horrifiante du grand Gragantu, père de Pantagruel* (1534), l'animisme d'Agrippa d'Aubigné dans son poème épique intitulé *Les Tragiques* (1616), est encore barbare et grotesque selon Lagarde et Michard (1970). Pendant le XVIe siècle, les huit guerres qui ont marqué la littérature française, par laquelle Montaigne a cherché à mesurer l'horreur et le fanatisme, de nouveaux genres sont apparus, entre autres genres argumentatifs accusant, le pamphlet.

Avant la réédition en 1541, à propos de l'œuvre susmentionnée avec Rabelais, bien que son art devienne rapidement culte à partir du *Tiers Livre* (1546), il y avait la présence de mots dont l'articulation était barbare. Avec Lagarde & Michard (1970, p. 39), il est possible de confirmer ce comique chez Rabelais, en somme cette possibilité lorsque nous remarquons ce qui était « hérité du Moyen Age, la gauloiserie poussée jusqu'à la grossièreté, les jeux de mots, calembours et traits d'esprits, la caricature grotesque ». Jusqu'en 1593, les guerres civiles et de religion subsistent. D'Aubigné, poète protestant, publia son poème intitulé *L'épopée de la foi*, laquelle écriture est somme toute remplie d'invectives et d'insultes contre les catholiques.

Le poème Les Tragiques condamne les hommes, il y apparaît des scènes de résurrection, représentant l'enfer, la souffrance et la torture. Certains mots employés par Céline, dans son roman intitulé *Voyage au bout de la nuit*, transcrivent un langage grotesque, dans le sens où ces termes produisent des effets de la culture du comique populaire, celle de la tradition romanesque du Moyen Âge, puis de la Renaissance. À l'inverse, Bakhtine (1993, p. 3, traduction libre) signale que le langage ecclésiastique est de la « culture officielle, au ton sérieux, religieux et féodale de l'époque »[13]. Alors dans ce sens, Céline s'éloigne du langage institutionalisé par le régime féodal et par la religion, pour mieux se rapprocher de Rabelais quand les deux auteurs utilisent des mots du langage grotesque et du niveau de langue familier.

Céline développe la dégradation du corps humain à partir d'une ambivalence, autrement dit entre un comique en même temps joyeux et positif, et, négatif. L'auteur fait en réalité référence aux organes du corps humain pour que son personnage madame Henrouille, attire l'attention du public, ainsi provoque des images grotesques sur les diverses représentations de la mort : « Elle leur tapait sur la poitrine encore à tous pour finir et ça faisait tambour » (l.21-22, p. 390, version originale). C'est une scène qui, par son caractère comique et joyeux, est similaire aux improvisations populaires sur les places publiques, pendant le Moyen Âge.

Au sujet de ce caractère commun, Bakhtine (1993, p. 82, traduction libre) signale que, « sur les places publiques, pendant les fêtes [...], on pouvait alors entendre une autre vérité exprimée de manière comique, à travers des farces, des obscénités, des grossièretés [...]. Toutes les terreurs, tous les mensonges se dissipaient, face au triomphe du principe matériel et corporel »[14]. Mais les idéologies que défend l'église, s'éloignent de ce caractère comique, l'église les voit comme quelque chose de négatif. À l'inverse, l'église consacre son temps à l'exercice de l'intellect, au discernement. Le langage employé reflète l'entraînement à cette activité de l'entendement, alors qu'en dehors de cette institution religieuse, le langage est plus spontané, sensible, moins réfléchi et plus familier.

Le grotesque au XVIIe siècle connaîtra des moments plus allègres et des relations de pouvoir plus absolues. Le thème de la mort fut exploré de manière à ce que le public aime, comme dans ledit passage du roman de Céline, autrement dit en faisant allusion au comportement de madame Henrouille, pour qu'ainsi ses touristes aiment. À propos de ce personnage qu'est la mère Henrouille, Donley (2000, p. 170) lorsqu'elle « 'les faisait travailler les morts, comme dans un cirque', utilisant même leurs ventres creux en guise de tambour, comme pour souligner le mélange ambivalent de fascination et de peur, de comique et d'horreur, que les cadavres inspirent au public ».

---

13 - *Dans l'original: « cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época ».*

14 - *Dans l'original: « nas praças públicas, durante as festas, [...], ouvia-se então uma outra verdade que se exprimia de forma cômica, através de brincadeiras, obscenidades, grosserias [...]. Todos os terrores, todas as mentiras se dissipavam, diante do triunfo do princípio material e corporal ».*

1.6 Infidélité des Belles Lettres et littérarité : deux conceptions cicéroniennes

Le théâtre classique du siècle de Louis XIV refuse tout de même le langage de l'horreur, des guerres civiles et des religions passées. L'art dramatique cherche en somme à représenter la monarchie avec l'expression des Belles Lettres. Le *trivium*, trois des sept arts libéraux de la Grèce Antique, se compose de l'art de la grammaire, de l'art de la dialectique et de l'art de la rhétorique, et vient renforcer l'établissement du français moderne du XVIIe siècle. Ainsi, la langue française s'éloignera de proche en proche de l'idiome grecque et latin, et jouira du même prestige que ces deux derniers. Un nouveau genre d'écriture intellectuelle, d'auteurs instruits et de théoriciens talentueux, vont développer la langue française.

Sur la base d'une grammaire plus moderne, ce développement classifiera les catégories esthétiques et littéraires. Cette classification instruira les mécanismes de la langue : la dialectique liée à la pensée et à l'analyse, la rhétorique quant à l'art de communiquer la dialectique, c'est-à-dire la pensée par des connaissances d'ordre grammaticale. L'acquisition des compétences écrites et orales est en conséquence basée sur l'enseignement de la rhétorique, et ce fondement afin de transmettre les valeurs morales de la nation et créer les hommes de lettre. La rhétorique considère deux fondements d'étude, à savoir :

1) L'art de l'expression : l'invention, avec l'étymon *inventio*, ou l'art d'argumenter et de convaincre. La disposition, avec l'étymon *dispositio*, ou l'art d'exposer les arguments. L'élocution, de l'étymon *elocutio*, ou l'art de choisir les mots pour renforcer les arguments. Le style, de l'étymon *actio*, ou l'art du gestuel. Et enfin la mémoire, de l'étymon *memoria*, ou l'art de mémoriser le discours.

2) L'art d'écrire par la connaissance d'ordre grammaticale et les principes structurant du discours.

Au sujet de la période du théâtre classique au XVIIe siècle et de l'art dramatique relativement au fondamentaux *supra* cités, la scène était le lieu pour montrer et démontrer les Belles Lettres. Cette tradition linguistique de la discipline du français, impactera la réputation linguistique du théâtre pathétique de tradition classique, lequel évoluera vers le théâtre tragique où l'idéal, c'est-à-dire le paradigme dominant caractérisé par un langage soigné, fondement d'une éducation littéraire et scientifique élitiste. Cette base deviendra la tradition illuministe et celle des connaissances, lorsque ces dernières devront apparaître à la lumière d'une société nouvelle, celle qui suivra la mort du roi Louis XIV en 1715.

Le siècle des Lumières, mieux disant le courant artistique littéraire et culturel d'après, concevra cette nécessité et la prescrira sur la base des théories prescriptives. Mais avant cette nouvelle époque, au sujet des textes traduits, les Belles Infidèles se consolideront, lesquelles traductions auront alors dû se conformer aux bienséances de Richelieu, celles de son siècle. Insérées dans une longue période de transition, soit entre le XVIe et le XVIIIe siècle, les Belles Infidèles auront été fondées à partir de la tradition, laquelle tradition correspond en définitive à la première conception du terme *traduction infidèle* à propos de Cicéron, un terme appliqué aux Belles Infidèles du XVIIe siècle.

Un des objectifs relatifs à cette époque est le respect de la langue nationale étant le français, ainsi la conception des Belles Infidèles a comme base des traducteurs qui cachent l'auteur de l'œuvre originale, en plagiant et imitant la langue nationale. Face à des théories de la traduction presque inexistantes, Cicéron nous montre l'origine de l'imitation, lorsqu'il établit une première conception de la traduction, lié au domaine de la rhétorique, « plus exactement, de l'*imitation* » selon Oustinoff (2011, p. 33, traduction libre)[15]. Le traducteur français Berman (1991 *apud* OUSTINOFF, 2011, p. 35, traduction libre), mentionne la « visée traductrice »[16], lorsque les traductions de la période de la Renaissance, mieux disant avec un terme comparable à celui de l'*imitation*, lorsque les transformations obéissent à une logique linguistique nationale, celle des bienséances.

En traduction, cette logique imitera les textes grecs et latin suivant le procédé de traduction par adaptation, autrement dit la nécessité d'une infidélité afin que tous les textes traduits en français, correspondent à l'équivalence du langage de la norme et conscientisé sur la base de la politique de Richelieu. En fin de compte, dans la perspective cicéronienne, c'est peu de temps après l'adaptation sémantique de l'étymon latin *traductor*, qui donna l'origine au XIIIe siècle du terme *traduction* en ancien français, et selon l'entrée « Traduire » d'après Dubois *et al.* (2007, p. 839, traduction libre)[17], que le terme *traduction* deviendra le terme *adaptation*, en somme le motif du développement de la typographie textuelle liée aux nombreuses imitations des textes grecs et latins.

Cette adaptation correspond au raisonnement de Cicéron, « appliqué à la langue national : l'imitation des anciens ne doit pas être servile, elle doit être faite au service de la langue française », selon Oustinoff (2011, p. 34, traduction libre)[18]. Et Du Bellay (1549, p. 9) reprend ledit raisonnement dans *Défense et illustration de la langue française*, lorsque l'auteur suggère que le traducteur doit être considéré comme un infidèle, il est en définitive mieux de penser au terme *traditeur* qu'au terme *traducteur*, car ce premier terme sonne avec celui de *trahisseur* : « que diray-je d'aucuns, vrayement mieux dignes d'estre appelez traditeur que traducteurs ? veu qu'ils trahissent ceux qu'ils entreprennent exposer ».

Enfin, dans la même période, plus précisément vers 1540, Dolet cherche à théoriser la traduction. À ce sujet, Oustinoff (2011, p. 39, traduction libre) mentionne que nous devons le terme « traduction »[19] à Dolet, cependant parce que ce mot existait déjà XIIIe siècle, il est mieux de mentionner que, par son point de vue au sujet de la traduction, le théoricien réinventa ledit terme, lequel correspond à un mouvement, mieux disant à une dynamique qui peut être vue par l'intermédiaire du sens des étymons latin *trā dūcō*, signifiant *faire*, ou *trā* du préfixe de *trādūcō*, et *passer*, ou *dūcō* du suffixe *trādūcō*, et d'après l'entrée *trādūcō* dans le dictionnaire de Nimmo (2013, p. 782), intitulé *Dictionnaire latin-français / français-latin.*

---

15 - *Dans l'original: « mais exatamente, da imitação ».*

16 - *Dans l'original: « visada tradutória ».*

17 - *Dans l'original: « Traduzir ».*

18 - *Dans l'original: « aplicado à língua nacional: a imitação dos antigos não deve ser servil, ela deve ser feita a serviço da língua francesa ».*

19 - *Dans l'original: « tradução ».*

Par conséquent, avec ces points de vue d'auteurs, de traducteurs et de théoriciens soutenant que traduire est trahir, ou adapté, les conceptions des Belles Infidèles murirent. La langue française est un modèle pour les écrivains et les traducteurs de l'anglais. Shakespeare, par exemple, et ceux ne connaissant pas suffisamment le latin et le grec. Pour traduire l'œuvre intitulée *Vies parallèles* de Plutarco, North reprit la traduction produite en français par Amyot. À ce sujet, Oustinoff (2011, p. 37, traduction libre) mentionne que « le texte d'Amyot a une valeur de modèle à propos de la langue traductrice »[20], et l'appuie en signalant la citation suivante sur Montaigne : « Je donne raison, il me semble, la palme à Jacques Amyot, sur tous nos écrivains français » (OUSTINOFF, 2011, p. 37)[21].

C'est en réalité de cette appropriation qu'est né et doit être compris le terme de *plagia* en traduction. Mais le plagia deviendra un procédé de traduction qui ne sera plus accepté au XVIIIe siècle, autrement dit « au moment où l'originalité deviendra la valeur littéraire » selon Rabau (2002, p. 237). C'est au siècle des Lumières que sont apparues, par analogie, des notions théoriques liées à la traduction et qui participèrent aux fondements de la théorie des détails lumineux posée par Ezra Pound, poète du XXe siècle. De ce point de vue, ces concepts se rapprochent du siècle des Lumières, mieux disant au sujet de la communication des connaissances linguistiques.

Cependant, lorsque les marques linguistiques de la tradition des Belles Lettres doivent réapparaître à la lumière d'une société plus nouvelle, pour Pound se sont les marques stylistiques caractérisant le style de l'auteur, soit la littérarité, qui doivent apparaître dans le texte d'arrivé, à savoir : « l'énergie dans la langue, les mots dans une page, les détails spécifiques, n'étaient pas vus simplement comme des marques typographiques noires et blanches sur le papier, représentant une autre chose, mais plutôt comme des images sculptées », d'après Gentzler (2009, p. 38, traduction libre)[22].

Les marques noires et blanches ou les images sculptées, de la tradition, doivent apparaître dans le texte d'arrivé, en d'autres mots le message que l'auteur produit à partir de son travail sur la stylistique du son, du mot et de la phrase, a besoin d'être présent dans le texte d'arrivé. Cette nécessité de conserver l'absolu de la valeur littéraire dans les traductions du XVIIIe siècle, est représentative de la tradition occidentale, mieux disant d'un contexte historique qui situe la deuxième conception de la traduction infidèle et conçue par Cicéron. Ce deuxième principe peut par exemple être trouvé chez São Jeronimo (ap*ud* LARBAUD, 1946, p. 15), car il est basé sur les modèles en prose de Cicéron et lorsque que l'auteur cite dans De *optimo genere interpretandi* (395) : « quand je traduis les grecs [...], ce n'est pas un mot par un mot, mais une idée par une idée que j'exprime ».

En somme, le contenu de cette citation montre une inspiration de la deuxième conception cicéronienne quant aux textes littéraires : « il ne doit pas se traduire 'verbum par verbe',

---

20 - *Dans l'original: « o texto de Amyot tem valor de modelo no que se refere à língua tradutora ».*

21 - *Dans l'original: « Eu dou razão, me parece, a palma a Jacques Amyot, sobre todos os nossos escritores franceses »..*

22 - *Dans l'original: « a energia na língua, as palavras em uma página, os detalhes específicos, não eram vistos simplesmente como marcas tipográficas pretas e brancas em papel, representando outra coisa, mas sim como imagens esculpidas ».*

'mot par mot' » d'après Oustinoff (2011, p. 31, traduction libre)[23]. Et, la sixième acception (1998, p. 2093) de l'entrée « traduire », dans le dictionnaire *Michaelis*, soit le dictionnaire moderne de la langue portugaise, entrée qui est « réaliser (une idée, une pensée), le bon écrivain reçoit et traduit l'impression du milieu où il vit »[24], fait le lien avec la deuxième conception cicéronienne, laquelle concerne les raisons de l'autre infidélité en traduction. En somme, c'est ce que l'auteur veut dire qui oriente « en traduction comme un modèle pour l'art poétique : le sang revitalisant les fantômes » d'après Kenner, 1971, p. 150, traduction libre)[25].

L'activité de traduction est subtile et délicate, car les fantômes sont invisibles. Par conséquent, nous comprenons qu'identifier les marques caractérisant le vouloir-dire de l'auteur, est une tâche ardue pour le traducteur. Pound cherche à développer une pensée moderniste à travers son courant de l'esthétique, qu'il appellera *Imagisme* et par lequel il établit sa théorie de l'esthétique appelé *Vorticismo* :

> *L'accent de Pound n'était pas tant le 'signifié' du texte traduit, ni même le signifié de mots spécifiques. Il accentue plutôt le rythme, la diction et le mouvement des mots. Des associations inconscientes, des réverbérations de sons parmi les mots et les normes d'énergie, étaient utilisées pour réénergiser, en anglais du XXe siècle, l''original', ou du moins le plus ancien poème anglais. (La même technique serait utilisée dans le Premier Chant, la traduction de Pound du début de l'Odyssée d'Homère.) Le neuvième article de la série Osiris s'intitulait Sur la Technique [...] et contenait la première référence au vortice. Dans celle-ci, Pound disait que les mots étaient 'des cônes électrifiés', des mots chargés avec 'le pouvoir de la tradition, de siècles de conscience de race, d'accord, d'association' (GENTZLER, 2009, p. 40, traduction libre)*[26].

Quand le texte est autonome, le système linguistique d'une langue n'est pas considéré comme étant une structure profonde, universelle ou métaphysique, dans la mesure où le texte est un matériau étant construit à partir des impressions de l'auteur, donc des phénomènes de la sensibilité plus que des phénomènes de l'intelligibilité, sinon de

---

23 - *Dans l'original: « não se deve traduzir 'verbum por verbo', 'palavra por palavra' ».*

24 - *Dans l'original: « realizar (uma ideia, um pensamento), o bom escritor recebe e traduz a impressão do meio em que vive ».*

25 - *Dans l'original: « em tradução como um modelo para a arte poética: sangue revitalizando os fantasmas ».*

26 - *Dans l'original: « A ênfase de Pound não era tanto o 'significado' do texto traduzido, nem sequer o significado de palavras especificas. Ela enfatizava, isso sim, o ritmo, a dicção e o movimento das palavras. Associações inconscientes, reverberações de sons dentro de palavras e padrões de energia eram usados para reenergizar, em inglês do século XX, o 'original', ou pelo menos o mais antigo poema inglês. (A mesma técnica seria usada no Primeiro Canto, a tradução de Pound do começo da Odisséia de Homero.) O nono artigo da série Osíris se intitulava On Technique [...] e continha a primeira referência ao vortice. Nela, Pound dizia que as palavras eram 'cones eletrificados', palavras carregadas com 'o poder da tradição, de séculos de consciência de raça, de concordância, de associação' ».*

l'expérience empirique. Dans ce sens, l'importance de la langue n'est pas pour ses règles, mais plutôt pour ses effets stylistiques qu'elle peut fournir sur la base des recours d'écriture, par exemple les sonorités responsables de la production des émotions. À ce propos, Lefevere (1978) mentionne la suivante :

> *Le positivisme logique, la stratégie dominante employée par les structuralistes de traduction, par les grammairiens de textes et sémioticiens, réduisaient l'étude de la littérature à une langue prétendue pour la science physique, basaient les vérités en données solides et règles de correspondance et présentaient des idées de science qui étaient monistiques, réductionnistes et physicalistes (LEFEVERE, 1978, p. 12 et seq., traduction libre)*[27].

Les règles de correspondances fondent les descriptions, souhaitant que la beauté de la lettre d'arrivée soit l'objectif méthodologique de la traduction. Avec cette perspective linguistique, les intentions de l'auteur sont moins considérées. Mais Rezende (1995, p. 145, traduction libre) apporte sa considération et démontre par-là que l'universalité n'est pas possible, et cette impossibilité au niveau de la régularité prosodique du français, laquelle « permet des jeux de langage pratiquement impossible dans d'autres langues »[28]. Et une telle régularité, ou une langue française trop analytique, est confirmée par Lagarde & Michard (1965, p. 6), autrement dit « l'ordre des mots dans la phrase doit indiquer la construction que précise un usage accru des propositions : le français devient alors une langue analytique ».

Cela étant dit et sur la base de cette ambiguïté linguistique, il est possible de dire que les théories contemporaines de la traduction littéraire, cherchent à identifier de l'historicité dans le texte ou dans les « cônes électrifiés » d'après Pound (1911 *apud* GENTZLER, 2009, p. 40, traduction libre)[29], ce qui en réalité se réfère à la notion de *littérarité* des formalistes russes, ou à « ce qui fait que les textes littéraires sont différents par rapport aux autres textes, ce qui les rend nouveaux, créatifs, innovants » d'après Gentzler (2009, p. 111, traduction libre)[30]. Le roman *Voyage eu bout de la nuit* s'insère dans la tradition romanesque. En effet, il illustre des contrastes ou des mouvements constants entre les mots de l'horreur et ceux de l'humour, lesquels mots étaient acceptés dans l'art aussi bien littéraire que théâtrale, à la période du Moyen Âge et concernant le théâtre pathétique classique français.

---

27 - *Dans l'original: « O positivismo lógico, a estratégia dominante empregada pelos estruturalistas de tradução, gramáticos de textos e semióticos, reduzia o estudo da literatura a uma língua pretendida para a ciência física, baseava as verdades em dados sólidos e regras de correspondência e apresentava ideias de ciência que eram monísticas, reducionistas e fisicalistas ».*

28 - *Dans l'original: « permite jogos de linguagem praticamente impossível em outros idiomas ».*

29 - *Dans l'original: « cones eletrificados ».*

30 - *DDans l'original: « o que faz os textos literários diferentes de outros textos, o que os torna novos, criativos, inovadores ».*

Cette position diachronique intéresse les formalistes, quand bien même ceux-ci considèrent également le texte littéraire sous un angle synchronique ou sémiotique, en somme une position plus dangereuse lorsque chaque mot doit avoir une relation avec d'autres segments du même texte et non avec son histoire, sa société et son auteur. C'est l'autre aspect de la réputation de l'œuvre de Céline, elle est innovatrice, car elle illustre en définitive une syntaxe plus moderne et très travaillée. À partir de la combinaison des mots produits par Céline, et selon la théorie de Quine (1950 *apud* GENTZLER, 2009, p. 114, traduction libre), le traducteur doit « comprendre le signifié au moyen de groupes structuraux »[31].

La partie intitulée *1.3 Le roman Voyage au bout de la nuit est innovateur*, de ce chapitre, argumente et exemplifie un cas de distorsion syntaxique. Dans cet horizon ce contenu illustre la manière dont Céline a établi les groupes structuraux. Pour Levý (1969), nous sommes en présence d'un cas de littérarité, autrement dit et pour le traducteur, la recherche de la littérarité passe par la compréhension du signifié dans le texte, lequel et dans le cas de l'écriture célinienne avec *Voyage au bout de la nuit*, est réalisé au moyen des distorsions syntaxiques.

[31] - *Dans l'original: « aprender significado por meio de grupos estruturais ».*

CHAPITRE II

FONDEMENTS THÉORIQUES ET PROCÉDÉS DE TRADUCTION

Ce chapitre présente une discussion sur les méthodes de traduction. Présenter les théories et les méthodes de traduction importe parce que, différemment des autres activités auxquelles se voit rattaché le traducteur de textes, celui-ci doit répondre aux exigences de la littérature, lesquelles exigences demandent des compétences relatives à la linguistique, à la culture et société, entre autres grands systèmes. Pour le défendre, j'ai mobilisé six ensembles d'auteurs, ceux qui ont en définitive réfléchi au sujet de cette pratique. Vinay et Darbelnet (1977) ; Ballard (2006) ; Oseki-Dépré (1999) ; Rakavá (2014) ; Cristea (2000) ; LeeJahnke, Delisle et Cormier (2013).

Le premier groupe d'auteurs présente la perspective méthodologique à propos des sept procédés de traduction, plus précisément des trois procédés qui concernent la traduction directe et des quatre procédés qui concernent la traduction indirecte. Le deuxième groupe réalise une critique au sujet des procédés de traduction établis par Vinay & Darbelnet (1977). Le troisième groupe travaille les théories prescriptives, descriptives et prospectives de la traduction. Le quatrième groupe produit un débat sur les procédés de traduction de Vinay & Darbelnet (1977). Le cinquième groupe interroge les obstacles liés à la traduction. Le sixième et dernier groupe apporte une vision terminologique de la traduction.

Enfin, le résumé critique, développé dans ce chapitre, à son importance vis-à-vis du contenu concernant le chapitre qui suivra, lorsqu'en somme les observations concernent certains passages du roman, et cette question pour confirmer ou infirmer la thèse supposée à partir de l'affirmation de Santos (2007), soit d'après ce qui a été signalé dans le premier chapitre, à

savoir le « procédé de traduction par transposition » a été la méthode principale employée par la traductrice Rosa Freire d'Aguiar, dans la traduction *Viagem ao fim da noite*. Danica Seleskovitch, de l'École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs (I.S.I.T.), école créée en 1957, a, ensemble avec Jean Delisle, apporté sa contribution pour un modèle interprétatif du procédé de traduction.

Premièrement, ces traducteurs informent qu'une lecture intégrale du texte de départ est nécessaire, de manière à identifier un « ensemble d'informations que le traducteur emmagasine à mesure qu'il lit et analyse le texte de départ duquel dépend la compréhension », selon Lee-Jahnke, Delisle et Cormier (2013, p. 35, traduction libre)[32]. Deuxièmement, les traducteurs défendent la déverbalisation qui permet de déconsidérer la traduction littérale, car interpréter ne veut pas dire traduire les signes linguistiques au moyen d'autres signes linguistiques, mais traduire les sens des propositions de la langue de départ. Raková (2014, p. 95) fait le lien entre deux aspects et, au sujet du sens, mentionne qu'il faut « décodifier le texte source en analysant les relations sémantiques entre les mots et en déterminant le contenu conceptuel par l'intermédiaire du contexte ».

Le sens des mots dans le texte de départ réalise une relation sémantique entre ces mots. Par conséquent, il est possible de relever des réseaux de sens. Sinon dit d'une autre manière :

> *Dans la formulation plus récente de Julia Kristeva, la littérature naît d'une mosaïque de textes, de références aux créations antérieures, dans une relation intertextuelle similaire à celles du processus de traduction. Otávio Paz progresse dans la même direction. Pour l'écrivain cubain, toute la littérature consiste en des traductions de traductions de traductions : chaque œuvre est, simultanément, une réalité unique et une traduction des autres. C'est ainsi que se réaffirme la conception de création artistique comme un processus en pérenne appropriation (RIBEIRO OLIVEIRA, 2007 apud ARAÜJO ; BEZERRA, 2011, p. 1 e seq., traduction libre)*[33].

Les faits socioculturels et les données historiques, sont autant de marques à considérer dans le processus de traduction. À partir du sémantisme produit par la relation entre les mots, identifier et décrire les marques de l'intertextualité va au-delà de l'expérience et de la

---

32 - *Dans l'original: « conjunto de informações que o tradutor deve armazenar à medida que lê e analisa o texto de partida do qual depende sua compreensão ».*

33 - *Dans l'original: « Na formulação mais recente de Julia Kristeva, a literatura nasce de uma mosaica de textos, de referências às criações anteriores, numa relação intertextual similar àquelas do processo de tradução. Otávio Paz avança na mesma direção. Para o escritor cubano, toda literatura consiste em traduções de traduções de traduções: cada obra é, simultaneamente, uma realidade única e uma tradução das outras. Se reafirma assim a concepção da criação artística como um processo em perene apropriação ».*

réflexion sur l'éthique, la poésie et la pensée de l'auteur, en réalité comme le propose Berman (FOURNIER-GUILLEMETTE, 2011, p. 87) : « Une critique enrichissante et informée, marquée par la volonté d'amélioration de la traduction ». La citation de l'auteur révèle une vision de la description basée sur des caractéristiques stylistiques et linguistiques, respectivement, de l'auteur du texte de départ et de sa langue maternelle. S'approprier les aspects moins singuliers qu'universels veut dire que le traducteur suit le principe du mot, selon lequel principe le mot n'est jamais le dernier ni le premier.

Et pour Bakhtine (p. 170 *apud* FARACO, 2009, p. 53, traduction libre), « même les sens passés, c'est-à-dire ce qui sont nés des interactions des siècles passés, ne peuvent jamais être stabilisés [...] – ils se modifieront toujours (seront renouvelés) dans le déroulement subséquent et futur du dialogue »[34]. Seleskovitch et Delisle se rapprochent de ce que signalent Raková (2014) et Ribeiro Oliveira (2007), car pour ce premier couple d'auteurs, la reformulation du sens des mots du texte de départ dans le texte d'arrivé sert à interpréter ; et cette utilité sur la base de l'association des idées provenant de l'imagination, bien comme de la création du traducteur. Enfin, ces traducteurs informent que l'interprétation des motifs quant aux choix des traducteurs, est une activité réalisée par un mouvement de va et vient entre le texte de départ et le texte d'arrivé.

Gorlée (1993 *apud* RAKAVÁ, 2014, p. 99) apporte sa contribution quant à la manière d'associer les idées. Cependant, le traducteur est limité par des solutions alternative quand « le jeu de la traduction est un jeu de décision personnelle fondé sur des choix rationnels et réglés entre des solutions alternatives ». Un danger apparaît pour les méthodes descriptives, lesquelles méthodes acceptent plusieurs traductions pour un même texte de départ. Ce risque parce qu'en définitive, si une solution alternative tend à la dominance favorisée par la théorie du jeu (sur la base des règles du jeu d'échec), les vas et viens entre le texte de départ et le texte d'arrivé sont alors sans importance, ainsi les associations d'idée n'existent point. Dans un sens, ce sont les règles et les normes sociales de la langue d'arrivée qui sont dominantes, ce qui fonde en réalité les méthodes prescriptives.

Partant, la contribution de Gorlée est celle de Wittgenstein (*apud* VIEIRA, 1996, p. 139 *et seq.*, traduction libre), celle qui en somme tend à l'ethnocentrisme et au patriotisme lorsque « la culture dans laquelle nous sommes nés sont les jeux de langage dans lesquels nous grandissons »[35]. Les règles, les lois et les normes d'une société donnée correspondent aux jeux de langage qui gouvernent par un vocabulaire spécifique à chaque domaine, le droit, entre autres secteurs et disciplines. Bien que ces limites aient souffert d'une « virée culturelle » selon Martins (2010, p. 63, traduction libre)[36], et cela en direction des méthodes

---

34 - *Dans l'original: « mesmo os sentidos passados, isto é, aqueles que nasceram no diálogo dos séculos passados, não podem nunca ser estabilizados [...] – eles sempre se modificarão (serão renovados) no desenrolar subsequente e futuro do diálogo ».*

35 - *Dans l'original : « a cultura na qual somos nascidos são os jogos de linguagens nos quais crescemos».*

36 - *Dans l'original: « virada linguística ».*

descriptives, la traduction littérale et technique sont des méthodes déconsidérées en traduction littéraire, laquelle traduction tend plutôt en faveur du sens des mots pris ensemble, une activité de traduction également orientée vers les normes socioculturelles et historiques de la société de départ.

À savoir, selon Cary (1985, p. 8, traduction libre), cette conception renforce que la traduction « n'est pas une opération linguistique, mais une opération littéraire »[37], et ainsi :

> *La théorie de la traduction n'est pas une linguistique appliquée. Elle est un champ nouveau en théorie et dans la pratique de la littérature. Son importance épistémologique consiste en une contribution à une pratique théorique de l'homogénéité entre signifiant et signifié propre à la pratique sociale qu'est l'écriture (MESCHONNIC, 1973, n.p.)*[38].

Les fondements théorico-méthodologiques de l'activité de traduction contemporaine, du XXe siècle jusqu'à nos jours, sont identifiables sur la base des méthodes d'analyse qui correspondent à plusieurs domaines de connaissances. Dans le secteur de la traduction, l'axe d'étude commencerait à partir des « mécanismes sous-jacents à la traduction », d'après Oustinoff (2011, p. 9, traduction libre)[39], en d'autres mots de la tentative à répondre aux questions suivantes : Comment devons-nous traduire ? Qu'est-ce que traduire ? Dans une perspective descriptive, la traduction de la phrase française « le feu est orange », s'interprète relativement à ce que signifie les signes du code de la route français, et cette interprétation sur la base des procédés de traduction encadrés par les théories descriptives, en somme afin d'observer la méthodologie liée à l'activité de traduction.

De ce fait, aussi bien les problèmes que les solutions se découvrent, et ces deux découvertes dans le processus de création du sujet traducteur. Le mot *orange*, en français, et le mot *orange*, en anglais américain, ont été choisis pour servir d'exemple au sujet des considérations sur les procédés de traduction. Les deux mots sont intéressants dans la mesure où ils présentent une ressemblance morphologique, graphémique et phonétique, mais aussi des différences entre leur respective signification, et ces dissimilitudes relativement à des faits d'ordre socioculturel et à des normes formelles de comportement utiles et pratiques. Le chapitre suivant débute par les fondements théorico et méthodologiques de la traduction contemporaine, celle du XXe siècle, lesquels fondements sont basés en principes i) prescriptifs, ii) descriptifs et iii) proscriptifs.

---

37 - *Dans l'original: « não é uma operação linguística, mas uma operação literária ».*

38 - *Dans l'original: « A teoria da tradução não é uma linguística aplicada. Ela é um campo novo na teoria e na prática da literatura. Sua importância epistemológica consiste em sua contribuição a uma prática teórica da homogeneidade entre significante e significado própria à prática social que é a escrita ».*

39 - *Dans l'original: « mecanismos subjacentes à tradução ».*

2.1 Prescrire, décrire et proscrire à propos des procédés de traduction

Premièrement. Prescrire est chercher à produire des résultats obtenus à partir de la méthode dominante, laquelle tend à répondre aux exigences du destinataire ou du commanditaire de la traduction. Mais ces exigences présentent un risque pour la culture de départ, et cette présentation en raison des décisions du traducteur par rapport aux récepteurs, en somme selon lesquelles décisions la culture d'arrivée peut être plus largement favorisée. Lorsque c'est le cas, apparaissent des traductions ethnocentristes que le traducteur soumet aux différentes servitudes, en somme le mot de départ peut « perdre sa définition » d'après Berman (2007, p. 11, traduction libre)[40].

Ainsi, le traducteur devient un étranger, c'est-à-dire s'éloigne en rapportant tout à la culture d'arrivée, ses normes, sa société, ses religions, ses idéologies, et cela afin de « rendre le texte comme s'il avait été écrit par l'auteur dans la langue d'arrivée », selon Fournier-Guillemette (2011, p. 86). Prescrire la méthode la plus dominante présente alors des risques. Mais c'est une fois de plus vouloir alerter les professionnels qui cherchent à rendre les grammaires plus universelles, avec par exemple Mounin (1963) sur l'uniformisation des langues, mais encore Lemaistre (*apud* FOURNIER-GUILLEMETTE, 2011, p. 86) avec ses règles «Littéralistes», lesquelles normes renvoient au texte et veulent donner l'impression que le texte fut rédigé dans la langue d'arrivée.

Aller à l'encontre de cette prescription est une prévention lorsque vouloir rendre plus universel, réduit à moins importants les jeux de sonorités propres à une langue, avec ses propres assonances et allitérations, les possibilités liées au rythme, les distorsions syntaxiques, etc. Au-delà de cette perspective ethnocentriste, établir une méthode dominante peut se réaliser à partir des trois types de messages définis par Aubert (1994, p. 73, traduction libre), à savoir le traducteur établit le «message prétendu, virtuel et effectif»[41] à partir de l'analyse, respectivement du *vouloir dire* de l'auteur, soit de son intention de communication en fonction de son expression linguistique, et de son intention de réception en fonction de son ou de ses interlocuteurs ou destinataires.

Par exemple, dans la tentative de produire la meilleure méthode, le traducteur peut centrer son analyse sur le message effectif, et cette concentration de manière à le transformer en un message prétendu, et, à partir de ce dernier, lui donner une nouvelle expression linguistique. Le traducteur peut renforcer sa fidélité avec ce qu'il y a de toujours présent dans l'acte traducteur.

---

40 - *Dans l'original: « perder sua definição ».*

41 - *Dans l'original: « mensagem pretendida, virtual e efetiva ».*

> *(i) Facteurs liés aux participants de l'acte traducteur (compétence, intentionnalité, relation diachronique avec le texte original et avec les destinataires, et d'autres encore) ; (ii) facteurs en relation avec le complexe code/référent d'arrivée) ; (iii) facteurs qui dérivent des fonctions du texte (référentielle, appellative, esthétique, métalinguistique, etc.) et du degré d'identité ou de diversité entre ces fonctions dans le contexte de l'acte traducteur et les fonctions – supposées, implicites ou explicites – qui ont appartenu à la génération du texte original (AUBERT, 1994, p. 76, traduction libre)*[42].

Plusieurs termes techniques ressortent de la proposition ci-dessus citée, cependant l'objectif n'est pas de les définir, mais d'informer le lecteur d'un procédé méthodologique qui tend à la fidélité, lequel procédé considère les codes linguistiques. Deuxièmement. Décrire est chercher à produire des résultats déconsidérant que telle méthode de traduction est plus dominante que telle autre. D'ailleurs, cette description quoi qu'il en soit des exigences, par exemple d'ordre économique et stratégique. À l'inverse, prescrire se veut la production de résultats tournés vers la méthode la plus pertinente. Ainsi, dans le cas de la description, le résultat n'est pas singulier, mais pluriel.

Observer les différentes traductions d'un même texte de départ permet de décrire ou prendre connaissance, et ainsi répertorier la variété de caractéristiques liées aux méthodes de traduction. Aborder de ce fait la *littérarité* débute en mentionnant la définition du terme, mais pas seulement celle de Riffaterre (1979, p. 1) qui paraît tendre à la prescription, autrement dit le « texte est toujours unique en son style. Et, cette nécessité, est, me paraît-il, la définition la plus simple que nous puissions donner à la littérarité ». Il est également nécessaire de tenir compte de la définition qui met en rapport le système linguistique d'avec le langage, c'est-à-dire d'avec les mécanismes littéraires et socioculturels.

Dans ce sens, une relation apparaît avec la définition de Jakobson (1969), lequel auteur cherche à établir une relation homogénéisante entre le langage poétique, caractérisé par le langage de l'auteur, et le langage de la communication ou du quotidien, lequel se caractérise par les interactions des individus sociaux localisés dans la société en question. Ainsi, décrire fonde la méthode sur le texte et la société de départ, car selon Fournier-Guillemette (2011, p. 87) il faut « traduire les réseaux de sens tout autant que les mots du texte, et forcer la langue d'arrivée vers celle de départ ». Par conséquent, le rapport homogénéisant agit sur le sens du mot et l'expression maintenus par les agents du pouvoir social, de par leurs propres significations.

---

42 - *Dans l'original: « (i) Fatores vinculados aos participantes do ato tradutório (competência, intencionalidade, relação diacrônica com o texto original e com os destinatários, e outros tantos); (ii) fatores relacionados com o complexo código/cultura de chegada); (iii) fatores que derivam das funções do texto (referencial, apelativa, estética, metalinguística, etc.) e do grau de identidade ou diversidade entre essas funções no contexto do ato tradutório e as funções – supostas, implícitas ou explicitas – que presidiram à geração do texto original ».*

Troisièmement. Proscrire est chercher la production de résultats qui anticipent l'avenir. Sur cette perspective, proscrire permet au traducteur d'agir avec une liberté d'action étendue, sa traduction pouvant être conçue comme étant une recréation de création. L'ajout des expressions linguistiques du traducteur est permis lorsque, par exemple, un fait social, de la société de départ, doit être détaillé pour que le destinataire puisse comprendre le message, et que ce dernier message soit protégé. Aussi, le traducteur peut compenser certaines marques, celles qui se réfèrent au système stylistique et linguistique de la langue, et ces références lorsque nous savons que ces marques sont subordonnées par les propres règles d'une langue donnée, c'est-à-dire et selon Ferreira, Sousa et Gorovitz (2014, p. 174, traduction libre), par la « musicalité, les représentations quant aux constructions syntaxiques, sémantiques ».[43]

En somme, d'après Osekidépré (1999, p. 113 *apud* FOURNIER-GUILLEMETTE, 2011, p. 89), l'acte de recréation concerne les marques *quasi* impossibles à traduire, celles communément rencontrées en poésie : « La traduction poétique entraîne inévitablement un processus de recréation littéraire. Dans ce sens, la traduction peut être conçue comme une fonction spécialisée de la littérature ». Cette orientation artistique vise à conserver l'essentiel, c'est-à-dire la *littérarité* dans le texte de l'auteur ou le style de l'auteur, en le recréant. Par conséquent, cette perspective de recréation conçoit et accepte les suppressions, les ajouts et les transformations.

2.2 Quelques théories contemporaines de la traduction

Dans les cinq premières décennies du XXe siècle, du fonctionnalisme au structuralisme vers sa terminaison, les théories de la traduction ont d'emblées misé sur les systèmes de la langue, autrement dit ont continué à la théorie interprétative pensée en 1957, soit au moment de la création de l'École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs (I.S.I.T.). Par suite, à l'avènement du structuralisme, pendant les cinq dernières décennies du XXe siècle, ces théories ont donné de l'importance au sens. Toutefois, la théorie interprétative se distingue de la langue vue par ses systèmes strictement linguistiques et internes, et cette distinction dans la mesure où ses principes méthodologiques sont non seulement fondés sur le contexte énonciatif du texte, mais encore sur son contexte situationnel, lequel contexte comprend l'ensemble des significations des mots associés à la société, à ses cultures et son histoire.

Par exemple, Danica Seleskovitch a contribué à la théorie interprétative, ensemble avec Jean Delisle. En réalité, les deux traducteurs et théoriciens de la traduction se complètent, et cette association à propos de l'élaboration d'un modèle de procédé de traduction interprétative, comme suit défini : i) la compréhension du texte de départ étant

43 - *Dans l'original: « musicalidade, as representações quanto às construções sintáticas, semânticas ».*

l'identification d'un « ensemble d'informations que le traducteur emmagasine à mesure qu'il lit et analyse le texte de départ duquel dépend sa compréhension », d'après LeeJahnke, Delisle et Cormier (2013, p. 35, traduction libre)[44]; ii) la déverbalisation à l'encontre de la traduction littérale, car ce n'est pas la traduction littérale des signes linguistiques qui prime, mais la traduction du sens relativement au contexte de situation.

Raková (2014, p. 95) réunit comme suit ces deux étapes, pour ainsi n'en faire qu'une, et apporte alors un complément essentiel dans le dessein de démontrer ce qui doit être compris par sens, à savoir : « Décodifier le texte source en analysant les relations sémantiques entre les mots et en déterminant le contenu conceptuel par le biais du contexte ». Et les mots de Seleskovitch et Delisle sont également repris, afin de finaliser en formulant deux dernières étapes, respectivement : iii) la reformulation des sens par l'association d'idées sollicitant l'imagination et la création du traducteur, sinon sa conscience ; iv) l'analyse justificative dont l'objectif est de vérifier les choix du traducteur réalisant le processus de va et vient, entre le texte de départ et le texte d'arrivé.

Entre la première et la deuxième moitié du XXe siècle, les études de Gorlée (1943) surgissent, lesquelles recherches ont concerné les bases du processus d'association des idées, en somme des fondements sollicitant l'imagination et la création du traducteur. Cette sollicitation concerne la troisième étape *supra* citée, quant à la théorie interprétative de Seleskovitch. Nous reprenons en ce sens le jeu mentionné par Gorlée (1993 *apud* RAKOVÁ, 2014, p. 99), autrement dit « le jeu de la traduction est un jeu de décisions personnelles fondé sur des choix rationnels et réglés entre des solutions alternatives ».

Cependant des solutions alternatives ont existé, car il y a eu des impossibilités quant à la traduction. De par ce motif, le fondement de Gorlée est la théorie du jeu, cherchant systématiquement la meilleure solution, celle qui respecte les règles comme par exemple celles du jeu d'échec, par comparaison analogique, celle du langage. Dans cet horizon, cette théorie du jeu au sujet de la traduction, s'adapte mieux aux textes scientifiques, informatifs et techniques, lesquels textes sont régis par des codes et des règles liés à la forme et au format, par exemple la lettre de motivation et le *curriculum vitae*. Selon Raková (2014, p. 99), cette proposition s'inspire de la « notion de jeu de langage » chez Wittgenstein.

Dans cette perspective, les règles sont associées aux techniques, aux conventions, aux recours, lesquelles règles furent historiquement développées par ses participants, ceux de la communauté linguistique d'arrivée et intégrés dans une culture qui a alors provoqué une virée culturelle dans l'évolution des études descriptives de la traduction, tout en cherchant à transcender les limites du système de la langue saussurienne. À partir d'un modèle descriptif, l'élaboration de théories systématisées renforce les Études Descriptives de la Traduction (E.D.T.). Les *Translations Studies*, une étude descriptive de la traduction fondée

44 - *Dans l'original: « conjunto de informações que o tradutor armazena à medida que lê e analisa o texto de partida do qual depende sua compreensão ».*

par James Holme's et la Théorie du polysystème, est une perspective descriptive élaborée par Itamar Even-Zohar et Gideon Toury. Les deux courants s'unissent pour former une seule école d'études de la traduction, appelée *Translation Studies*, et à laquelle école se sont intéressés des auteurs comme Lefevere, Bassnett et Lambert.

La théorie du polysystème révèle le mécanisme qui régit les rapports entre les genres littéraires, la position et le rôle des genres littéraires dans l'existence historique de la littérature. L'acte de traduire s'éloigne du procédé de traduction mot par mot lorsque, d'un côté, le texte littéraire ne doit pas se traduire « mot par mot ('verbum de verbe') », selon Oustinoff (2011, p. 35, traduction libre)[45]. L'idée d'adapté est celle d'une situation afin de conserver les mots de départ pour en somme les adapter à la langue d'arrivée. La finalité est de présenter les mêmes pensées, celles dont « je n'ai pas jugé nécessaire de les rendre mot par mot, mais j'ai conservé dans son entier le genre des expressions et leur valeur » d'après Cicero (1964, p. 114 *apud* RAKOVÁ, 2014, p. 108).

D'un autre côté, selon Filon cité par Oustinoff (2011, p. 31, traduction libre), « uniquement la traduction littérale serait capable de ne pas altérer les textes sacrés »[46]. Dans cette perspective, le geste de traduire la littérature et la religion n'est pas celui des textes séculaires. Quand bien même ils sont deux grands traducteurs de la Bible, estimant que certains extraits doivent être traduits d'après leur sens, São Jerônimo (347-419) et Martin Luther (1483-1546) s'accordent avec Filon, car ils estimaient également et selon Raková (2014, p. 108) que, « pour certains passages de la Bible, le traducteur doit reproduire jusqu'à l'ordre des mots (st Jérôme, *Lettre à Pammachius*) ou s'en tenir à la lettre (Luther, *Épître sur l'Art de Traduire et l'Intercession des Saints*, 1530) ».

Dans la tradition occidentale, les considérations pour la langue latine étaient telles que, celle-ci fut la langue considérée comme étant source des langues romanes ; en somme l'idéal de traduction pour Cicero visait la formalité. Cependant l'équivalence dynamique et l'infidélité ne furent pas négligées. Elles étaient vues comme un acte libre de traduire lorsque la valeur de sens des coutumes latines était privilégiée, en rapport à l'aspect qualitatif des mots, et donc moins vis-à-vis de l'aspect quantitatif, c'est-à-dire du même nombre de mots entre le texte de départ et le texte d'arrivé. À propos de l'aspect qualitatif, l'importance est l'adaptation et non pas le sens littéral. Et ce principe fondera la perspective fonctionnaliste de la théorie de Skopos.

Du point de vue d'une telle perspective, les textes littéraires, religieux et séculaires, étaient traduits par des procédés considérant : i) les valeurs de sens des mots, et, ii) le mot par mot. Fondé dans les premiers moments de la traduction, l'horizon fonctionnaliste visait l'adaptation de la réaction de l'auteur du texte source, et cette réaction devait également être celle de son lecteur, au texte cible pour que son lecteur puisse avoir la même réaction que l'auteur et le lecteur du texte source. Cette finalité de la traduction est appelée *translatum* ou

---

45 - *Dans l'original: « palavra por palavra ('verbum de verbo') ».*

46 - *Dans l'original: « unicamente a tradução literal seria capaz de não alterar os textos sacros ».*

texte-source, et intègre la théorie de Skopos. L'objectif de cette dernière est l'adaptation du texte cible aux obstacles liés aux différences culturelles, parce que selon Nord (2008, p. 18 *apud* RAKOVÁ, 2014, p. 109), « la traduction consiste à reproduire dans la langue cible l'équivalent naturel le plus proche du message en langue source ».

L'équivalence naturelle se fait quand le traducteur prend connaissance des obstacles, ceux en rapport avec les différentes valeurs de sens des mots. Cette finalité, étant l'équivalent naturel, est en réalité le principe qui fonde la fonction du Skopos. Toutefois, cette fonction a un lien dans la continuité des théories prospectives, puisque nous avons antérieurement mentionné que les réactions des destinataires de la traduction, avaient besoin d'être celles de l'auteur du texte source. Mais les objectifs sont élaborés par les récepteurs de la traduction. Par conséquent, le traducteur est responsable de l'équivalent naturel produit à partir d'une interaction avec l'interlocuteur. De ce fait, les exigences du récepteur influencent l'équivalence naturelle. Ainsi les obstacles ne sont pas seulement de l'ordre de la culture, la cohérence intra et intertextuelle est également à considérer.

Respectivement, le traducteur doit produire une traduction équilibrée entre le monde de référence du client et le monde du texte de départ. Il y a deux règles de cohérence : i) intra textuel ou infidèle et étant le *translatum* qui doit être compris par le récepteur et, ii) intertextuel ou fidélité et étant le *translatum* qui doit maintenir un lien avec le texte source. Pour que puisse se produire un tel équilibre, la théorie du Skopos de Hans Vermeer (1970) nous présente des fondements liés à la typologie textuel de Katharina Reiss (1984), car un des objectifs de l'auteur est, selon Raková (2014, p. 110), tenter de « rattacher le texte source à un type textuel ou à un genre discursif ». Avec cette tentative, il est possible de signaler que l'étude de la réception ou du *translatum* se produit à partir de l'émetteur, mieux disant d'un questionnement sur la typologie du texte source : informative, expressive ou opérationnelle.

Les réponses ou les informations qui ressortent sont ensuite observées d'après les exigences du récepteur : « Ces informations situent l'œuvre à être traduite, et c'est à partir de cette délimitation que des marques et des traits appartenant à ce contexte peuvent être identifiés. C'est alors seulement qu'il est possible d'évaluer que ces particularités sont transférables au nouveau contexte de production. Partant, l'acte de parole s'inscrit dans une communauté interprétative avec ses normes et ses habitudes de réception, ses normes très souvent hautement prescriptive » (FERREIRA DE, PEREIRA SOUSA DE, GOROVITZ, 2014, p. 179, traduction libre)[47]. Les obstacles sont les habitudes de réception liées aux formats textuels qui caractérisent les aspects normatifs, lesquels aspects structurent l'écrit dans le texte d'arrivé.

[47] - *Dans l'original: « Essas informações situam a obra a ser traduzida, e é a partir dessa delimitação que se podem identificar marcas e trações pertencentes a esse contexto. Somente então é possível avaliar se essas particularidades são transferíveis para o novo contexto de produção. De fato, todo ato de fala se inscreve em uma comunidade interpretativa com seus padrões e seus hábitos de recepção, suas normas muitas vezes altamente prescritíveis ».*

Dans ce sens, l'infidélité est un acte nécessaire, alors la théorie du Skopos tend aux règles de cohérence intertextuel. Cependant, un questionnement ressort et dans la mesure où la typologie textuelle est globalisée, les caractéristiques qui déterminent la nature d'un texte informatif valent pour la majeure partie des langues et des sociétés. Par conséquent, il est inutile de s'interroger au sujet de l'adaptabilité des marques linguistiques dans la société réceptrice.

Par exemple, il est inutile d'identifier le mot, la construction textuelle et la logique interne du texte. Cependant, pour avoir des bases fonctionnalistes, considérer la théorie du Skopos signifie comparer deux systèmes linguistiques, afin que le traducteur arrive à l'équivalence fonctionnelle entre les phrases et les idées, et avoir « pleinement conscience des facteurs en jeu dans l'insertion fonctionnelle du texte qu'il ira produire. Des espaces, du temps, le public-cible, sont des variables déterminantes pour la prise de décision tout au long de l'acte traducteur » (FERREIRA DE, PEREIRA SOUSA DE, GOROVITZ, 2014, p. 181, traduction libre)[48]. Les modèles et les paradigmes de genres textuels, ce qui découvre la typologie textuelle, sont préétablis pour être des formats normés et universels, dans ce sens ils n'ont pas d'influence sur l'acte de traduire.

Et encore dans cette perspective, et malgré la théorie du Skopos qui s'intéresse à la typologie de Reiss (1984), l'objet de cette théorie paraît s'éloigner de l'influence qui est un type d'objet, car les fonctions ou les informations sont identifiées par des marques en dehors de la typologie textuelle, à savoir les marques qui intéressent le traducteur sont celles du client. Par conséquent, le Skopos du texte est identique ou différent « entre les deux langues concernées : s'il demeure identique, Vermeer et Reiss parlent de permanence fonctionnelle ; s'il varie, ils parlent de variance fonctionnelle. Dans un cas, le principe de la traduction est la cohérence intertextuelle, dans l'autre l'adéquation au Skopos », le tout selon Raková (2014, p. 111).

La deuxième partie de cette citation vient confirmer que la théorie du Skopos tend aux principes de fonctionnement basé sur l'infidélité ou la cohérence intra textuelle. Par conséquent, la variance fonctionnelle est plus valorisée que la permanence fonctionnelle. En somme, la citation précédente de Rakova (2014) signifie qu'un même texte de départ peut avoir plusieurs traductions ou Skopos. Cette variété parce que la permanence fonctionnelle adapte fidèlement le texte de départ, alors que la variance fonctionnelle l'adapte infidèlement à cause des exigences du traducteur, lesquelles exigences correspondent aux Skopos. La théorie du Skopos est une théorie de l'action intentionnelle qui agit en fonction des exigences du récepteur (les destinataires, la ou les fonctions du texte cible, bien comme son lieu de réception, le support de transmission), alors que les principes de Reiss (1984) agissent à partir du texte source.

---

48 - *Dans l'original: « plena consciência dos fatores em jogo na inserção funcional do texto que ele irá produzir. Espaços, tempo, público-alvo, são variáveis determinantes para a tomada de decisão ao longo do ato tradutório ».*

Pour Vermeer (1989), le texte source est une offre d'informations servant aux transformations, lesquelles sont guidées par les exigences du client, c'est-à-dire par l'adaptation à la finalité et non au point de départ que le texte source représente. Inspirée de la théorie de l'action intentionnelle développée par Justa Holz-Mänttäri (1980), la théorie du Skopos montre cependant quelques dissimilitudes dans la mesure où elle cherche à dépasser les obstacles culturels, alors que la théorie de l'action intentionnelle à l'objectif de les réduire en cherchant les ressemblances culturelles existantes à propos des deux sociétés en question. Toutefois, en relation à leur respectif processus, les deux théories paraissent avoir une perspective identique, car i) la finalité est la même, c'est-à-dire la communication interculturelle afin de produire des traductions appropriées aux situations spécifiques ; ii) le point de départ est le même, à savoir le texte source sert seulement à rendre compte de sa construction et de sa fonction.

En réalité, les deux théories ont la même préoccupation sur la base de l'équivalence culturelle, néanmoins la théorie de l'action intentionnelle agit sur la culture cible, alors que la théorie du Skopos agit sur la culture source. Pour être définies par les exigences suivantes, les prescriptions de la théorie de l'action sont plus rigoureuses : « le but de la communication, le mode de réalisation, la rémunération prévue, les délais imposés, etc. », selon Guidère (2010 *apud* RAKOVÁ, 2014, p. 106). Ces exigences semblent être celles de la traduction des textes techniques et scientifiques, et cela d'après le motif selon lequel à partir des années 1970, cette croissance fut proportionnelle avec l'augmentation du nombre de traductions de textes techniques et en relation à la « professionnalisation et à l'accroissement de perfectionnement des traducteurs, ainsi comme l'avènement d'associations nationales et internationales, la création de sites spécialisés, etc. », selon Batalha & Pontes Junior (2007, p. 17, traduction libre)[49]. Guidère (2010, p.71-72 *apud* RAKOVÁ, 2014, p. 106) mentionne que « le traducteur est responsable du succès comme de l'échec de la communication dans la culture cible ».

Ainsi, il est important de contredire en signalant que certains obstacles culturels quant à la langue de départ, ou d'arrivée, ne peuvent pas être éliminés, car il y a des idéologies culturelles indiscutables dans les cultures et qui les renforcent, dans ce sens la faute n'est pas celle du traducteur. Dans une perspective résolutive, un compromis est nécessaire et qui passe par le dialogue, soit avec le récepteur et afin de le prévenir de ces impossibilités. Pour réduire sa réputation de théorie radicale, son développeur parle d'action traductionnelle, celle qui utilise des transmetteurs de messages afin de dépasser les obstacles culturels. Ces messages sont des images et des symboles qui viennent se combiner au texte d'arrivé, conçu en ce sens comme étant un système d'action supérieure ou suprême et qui permet de comprendre l'impossibilité d'éliminer certains faits culturels.

Vu alors comme médiateur, il est possible de dire que l'objectif des traductions advenant de cette théorie est la notoriété et le succès financier comme le mentionne Raková (2014, p.

[49] - *Dans l'original: « profissionalização e o crescente aperfeiçoamento dos tradutores, assim como o surgimento de associações nacionais e internacionais, a criação de sites de especialistas, etc. ».*

106), au sujet de Holz-Mänttäri : « son approche était trop orientée vers le business et les relations publiques ». La théorie du Skopos élaborée par les théories allemandes agit sur les textes techniques, dont les aspects formels et normatifs ont été considérés par Reiss (1984) en relation aux marques comme étant déterminantes dans l'acte de traduire ou dans le fonctionnement de la communication dans le texte d'arrivé. Cependant et malgré que la théorie des polyssystèmes soit fondée sur la base du paradigme fonctionnaliste centré sur le texte d'arrivé, cette théorie concerne essentiellement un paradigme descriptif, lequel considère la littérature comme étant un système complexe et dynamique, et d'après lequel ce qui régit un genre littéraire est vue de manière différente que le voit la théorie du Skopos, quant à la construction du texte d'arrivé.

Au sujet des deux paradigmes, pour la théorie du Skopos, la fonction du texte source est vue comme étant une action permettant au texte cible d'être efficacement réalisé, et cette action pour que le lecteur étranger puisse comprendre la situation communicationnelle dans la traduction et en lisant l'objet traduit, et, deuxièmement, pour le descriptivisme, la fonction du texte cible consiste à obtenir une certaine position, périphérique entre autres, à l'intérieur d'un système donné. En somme et quant à cette position, pour que ces observations révèlent sa base descriptive, cette vision systémique de la traduction analyse la position des traductions dans une littérature nationale donnée. Avec ces études et ces positionnements, la rencontre de ces relations mutuelles est rendue possible entre les littératures nationales. Quant à la découverte de la fonction de la littérature traduite, il est d'un côté possible de faire le parallèle entre la littérature originale, car cette dernière montre les possibilités de positions, centrales ou autres, et lorsqu'elle fait ressortir les traits caractéristiques d'une langue acceptée par une certaine littérature centrale.

Et cette langue réalise le contact entre les œuvres du système de la littérature originale, ainsi ce contact produit une corrélation qui pose en concurrence les œuvres originales dans l'objectif d'obtenir une position centrale. D'un autre côté, en considérant ce premier côté concernant le système de la littérature traduite, et afin de tenter de découvrir sa fonction, deux interrogations surgissent : 1) Quels sont les types de corrélations, mieux disant sur quelles bases peuvent être créées des positions en sachant que les langues sont différentes ? 2) Pour classifier les caractéristiques des faits réels, est-il possible de chercher des cohérences culturelles au sein des œuvres du système de la littérature traduite ?

Pour que se fasse la corrélation entre les œuvres du *corpus* de texte de la littérature traduite, les deux méthodes proposées par Raková (2014) cherche à neutraliser une position de ce *corpus*, et parmi un système donné de la littérature original d'arrivée, afin que les deux systèmes soient sur le même pied d'égalité, mieux disant en concurrence loyale : i) les œuvres du système de la littérature originale d'arrivée, font la sélection d'œuvre dans le système de la littérature traduite. Dans cette perspective, les œuvres du système de la littérature originale et les œuvres traduites sélectionnées, peuvent participer à la corrélation, c'est-à-dire à la possibilité que les œuvres traduites sélectionnées se mettent en corrélation avec les co-systèmes de la même littérature d'arrivée ; 2) l'action de la corrélation des œuvres de la littérature traduite permet qu'elles s'approprient les mêmes principes normatifs et formels que ceux de la littérature originale, c'est-à-dire selon Raková (2014, p. 128), les « comportements et lignes de conduites spécifiques ».

Lorsque l'auteur *supra* cité mentionne que ces principes normatifs et formels, acquis par les œuvres du système de la littérature traduite, peuvent lui être exclusifs, cette exclusivité signifie alors la possibilité de ce système intégré au polysystème, lequel est composé d'œuvre du système de la littérature original et d'œuvres de ses co-systèmes. Il convient de rappeler que le polysystème fondait historiquement ses principes à partir des caractéristiques de la langue littéraire idéale, car une ambiguïté est identifiée concernant les principes entre les deux systèmes de la littérature. Cela parce que les caractéristiques ne peuvent pas être les mêmes, et cette impossibilité dans la mesure où les langues sont différentes, autrement dit la langue d'origine ou de départ pour les œuvres de la littérature traduite, n'est pas la langue d'arrivée ou celle des œuvres du système de la littérature originale.

Cependant, Raková (2014) n'oublie pas d'ajouter qu'une telle exclusivité, seulement dans une certaine limite. De par cette complémentarité, il est ainsi possible de penser à une classification des principes, laquelle classification est formulable non-seulement par une première question propre aux systèmes internes des langues, mais encore par une deuxième question propre au système externe des langues, à savoir: 1) Quelles sont les caractéristiques communes entre les systèmes internes ou linguistique des langues ?; 2) Quelles sont les facteurs culturels communs entre les systèmes externes ou sociaux des langues ? L'intérêt des caractéristiques qui forment les genres littéraires à un niveau paradigmatique descriptif fondant la théorie du polysystème, est alors l'action que produit la corrélation entre les œuvres du système de la littérature traduite et celles du système de la littérature originale. Le processus de corrélation, lesquels permettent le changement dans le polysystème, se produit sur la base de deux principes, à savoir: 1) l'innovation ou 2) la conservation des œuvres du système de la littérature traduite.

Le choix pour l'innovation, ou pour la conservation, dans la position centrale du polysystème, dépend des circonstances qui opèrent dans le polysystème. L'innovation ou la conservation, car en somme la littérature traduite peut être de nature i) innovante et en position centrale en deçà des œuvres de la littérature originale dans le polysystème. Dans ce cas, il n'y a aucune caractéristique distinctive entre les systèmes. Et la littérature traduite peut même renforcer la position centrale des œuvres du système de la littérature originale dans le polysystème. Et les genres conservateurs sont dans positions périphériques ; ii) Conservatrice et dans des positions périphériques en deçà des œuvres littéraires originale périphérique dans le polysystème. Dans ce dernier cas, les genres innovateurs sont inférieurs dans les positions périphériques, et lorsqu'un de ces genres est neutralisé, il devient innovateur et prend une position centrale.

Il est possible d'observer une instabilité, car selon Raková (2014, p. 130) les « œuvres à traduire sont déterminées par la situation qui régit le polysystème : les textes sont choisis en fonction de leur compatibilité avec les nouvelles approches et selon leur rôle innovateur présumé dans la littérature d'arrivée ». Pour la sélection dans le système de la littérature d'arrivée ou originale, ce système est basé sur un critère qui lui appartient, c'est-à-dire sur ses abordages innovateurs, lesquels viennent en complément au rôle innovateur de la traduction. En réalité, la situation se créée toujours à partir d'innovations, c'est-à-dire i) d'une littérature récente encore en formation, laquelle présente alors ces caractéristiques innovantes, cependant qui ne sont pas suffisantes pour la neutraliser.

Par conséquent, en considérants ce besoin de neutralité, l'intégration de littératures traduites est fondamentale, et cette importance jusqu'à même faire fonctionner la langue littéraire en incorporant d'autres genres littéraires; ii) d'une littérature périphérique ou faible, dans laquelle sont intégrés des caractéristiques innovantes et afin d'améliorer sa position dans le polysystème. Cette littérature est somme toute périphérique, car elle ne compte pas autant de systèmes ou genres littéraires que la littérature centrale. Ainsi, les caractéristiques innovantes sont les traductions d'autres genres littéraires qui viennent en complémentarité de la littérature périphérique, et, par conséquent, qui deviennent des modèles à imiter. Dans ce cas la littérature non canonique peut également faire l'objet de traductions.

Et le système de la littérature centrale peut adopter une caractéristique innovante, soit une traduction ; iii) de changements et de lacunes dans la littérature centrale, laquelle littérature a en conséquence besoin d'innovations, car pour les jeunes générations, les modèles déjà établis ne sont plus acceptés. Ainsi et dans ce moment de rupture, les genres étrangers s'infiltrent et la littérature traduite prend la place de position centrale. Une traduction en position centrale est alors un modèle adéquat à l'original, dans ce sens la traduction est neutralisée, autrement dit équivalente à son original, et donc la traduction est enrichie par des innovations.

2.3 Fondements méthodologiques de la traduction

Pendant la deuxième moitié du XXe siècle, certaines observations ont souligné que le processus d'internationalisation avait rendu commun la lecture et/ou la rédaction écrite d'un message écrit dans une ou plusieurs langues étrangères. Et avec Oustinoff (2011, p. 8, traduction libre), il est alors possible de dire qu'à cette période, « toute et n'importe quelle communication présuppose l'exercice d'une faculté, une seule ou plusieurs langues sont utilisées»[50]. Déjà expérimentée et approuvée en tant qu'outil efficace, la traduction automatique aidait en conséquence le traducteur et/ou l'interlocuteur pour, et respectivement, rédiger des messages ou réponde à ceux-ci, trans-codifiant de manière logique tout ou n'importe quel texte source, ou cible. Du point de vue méthodologique, Cristea (2000) formule la citation suivante.

> *Les reformulations doivent tenir compte de la logique du code dans lequel se fait la textualisation et non pas de la textualisation de départ [et elle termine en justifiant que] l'échec partiel des machines à traduire vient du fait que la machine met en équivalence des expressions de la langue source avec des expressions de la langue cible (CRISTEA, 2000, p. 7-8).*

50 - *Dans l'original: « toda e qualquer comunicação pressupõe o exercício de uma faculdade, utilize-se uma só língua ou utilizem-se várias ».*

C'est pour cette raison que les organisations internationales, entre autres l'Organisation des Nations Unies (ONU), sélectionnent leur traducteur d'après leur langue maternelle, à savoir le traducteur doit être un natif de la langue d'arrivée, afin que soit efficacement reformulé le code dans lequel se réalise la textualisation d'arrivée. Dans cette perspective, sur la base de la théorie interprétative de la traduction, qui considère l'objet de la traduction comme étant le sens et non l'expression, ce que les machines sont en réalité incapables de comprendre, les chercheurs veulent systématiser l'acte de traduire avec l'objectif d'établir des études de la traduction et enveloppées dans deux disciplines distinctes et globalisées. Leurs réflexions établissent somme toute des théories et des méthodes de la traduction distinguant: i) la traductologie linguistique, vue comme un acte de traduction systématique, et ii) la traductologie littéraire, vue comme un acte de traduction artistique.

La prédominance de l'anglais dans le monde, étant la première langue de travail pour l'ONU, va, à partir de 1945, substituer le français comme la langue étrangère la plus enseignée sur la planète. Pour son hégémonie, les études et recherches autour de l'anglais sont nombreuses, aussi bien comme langue de départ que comme langue d'arrivée. Ainsi, Darbelnet et Vinay ont dédié leur recherche pour la langue anglaise et française. Dans leur œuvre commune intitulée *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction* (1977), ces deux auteurs ont accentué la nécessité de ne plus considérer l'acte de traduire comme un art, mais comme une systématisation.

Bien que la systématisation organise la traduction en un système cherchant à établir les mécanismes de la traduction et de la manière la plus objective possible, l'acte de traduire comme art, ne peut pas être totalement déconsidéré dans l'établissement de nouvelles théories liées à la traduction, car la finalité selon laquelle le traducteur utilise ses représentations linguistiques, est différente chaque fois qu'il traduit. En réalité il utilise comme suit ses représentations, à savoir :

> *Avec la finalité purement pratique de la communication, nous traitons du système du langage pratique (de la pensée verbale), dans laquelle les représentations linguistiques (sons, éléments morphologiques, etc.) n'ont pas de valeur autonome et sont juste un moyen de communication, [...] la finalité pratique recule vers un deuxième plan (quand bien même elle ne peut pas disparaître totalement), [...] les représentations linguistiques acquièrent une valeur autonome (YAKUBINSKY, 1916, p. 16 apud TODOROV, 2015, p. 20-21, traduction libre)*[51].

51 - *Dans l'original: « Com a finalidade puramente prática da comunicação, trata-se do sistema da linguagem prática (do pensamento verbal), no qual as representações linguísticas (sons, elementos morfológicos etc.) não têm valor autônomo e são apenas um meio de comunicação, [...] a finalidade prática recua para um segundo plano (embora não pode desaparecer totalmente), [...] as representações linguísticas adquirem um valor autônomo ».*

Alors que la traduction du langage du quotidien paraît être assimilée à un système de traduction qui déconsidère la valeur autonome des représentations linguistiques, finalement Vinay & Darbelnet ne déconsidèrent pas entièrement que le geste de traduire est un art. Les auteurs et traducteurs établissent deux procédés de traduction appelés *transposition* et *modulation*, parmi les quatre procédés qui structurent leur concept de traduction dite *oblique*. À cet ensemble de procédé, Oustinoff (2011, p. 77, traduction libre) leur oppose ceux de la traduction dite *directe* : « La position traductrice est comparable à celle de l'*Encyclopédie* : toutes les fois que la traduction 'directe' ou 'littérale' arrive à un énoncé équivalent sur le plan linguistique et stylistique, elle sera maintenue ; le cas contraire, il sera nécessaire de recourir à la traduction oblique »[52].

2.3.1 Traduction directe : emprunt et décalque

La langue de communication ou du quotidien reproduit les termes ou expressions hérités de faits sociaux transformant parfois le sens conventionnel d'un signal. C'est le cas du mot *orange* employé dans la langue et dans la société française. La thèse saussurienne, sur l'arbitraire du signe, a permis de montrer que le signe *jaune*, traduit par *amarelo* en langue portugaise du Brésil, dans la langue française et venant de l'expression « feu jaune », expression traduite par *semáforo amarelo* en portugais du Brésil, laquelle est la dénomination conventionnelle en relation à la législation du code de la route français, a souffert d'un changement de signe linguistique dans le socioculturel français, en somme une transformation sociale et culturelle qui furent conservées pour avoir été maintenues dans les habitudes de parole des citoyens natifs de la langue française, lesquels citoyens et par conséquent, le nomme « feu orange » ou « sémaphore orange », respectivement traduit par « fogo laranja » et « semáforo laranja », en portugais du Brésil.

C'est la preuve que le signe n'est pas seulement linguistique, mais encore socioculturel et par convention. Cet exemple révèle que, le point de vue des méthodes qui décrivent le processus de traduction, trois traductions sont conçues pour l'expression de départ « sémaphore jaune » : « semáforo amarelo », « semáforo laranja » et « fogo laranja ». Et du point de vue de la méthode qui prescrit la traduction dominante, une seule traduction est concevable pour la législation des signes du code de la route français, et une seule traduction est concevable pour la socioculturel français, respectivement « semáforo amarelo » et « fogo laranja ». Les deux propositions sont dominantes, cependant la première est une traduction directe littérale et appropriée à la traduction technique et/ou scientifique, alors que la deuxième est

52 - *Dans l'original: « A posição tradutória é comprável à de Enciclopédia: toda vez que a tradução 'direta' ou 'literal' chega a um enunciado equivalente no plano linguístico e estilístico, ela será mantida; caso contrário, será necessário recorrer à tradução obliqua ».*

une traduction directe par emprunt. Il apparaît une absence de motifs concrets, pour que le signifiant ou le signifié d'un signe dans une langue et dans la société française soient identiques concernant le signifiant et le signifié d'un signe dans la langue portugaise du Brésil et sa société, mais également dans la société américaine et en anglais américain.

- L'expression « le feu orange » se traduit littéralement par « the orange light », lequel ne correspond pas à une des couleurs des signes du code de la route de la société américaine ;

- L'expression « le feu orange » se traduit non littéralement par « the yellow light », les deux expressions correspondent à une des couleurs des signes du code de la route, aussi bien de la société française que de la société américaine.

Donc, lorsque le signe est mutable, il ne produit pas de traduction littérale, laquelle selon Oustinoff (2011, p. 79, traduction libre) « conserve, en même temps, le signifiant et le signifié»[53]. Quand le signe est mutable, « orange », dans la société et la langue française, et dans la société et la langue américaine, sont le résultat de signifiants *quasi* ressemblants dans la mesure où l'articulation de l'association de leurs respectifs phénomènes VCVCCV produisent presque le même son, et d'un signifié identique, par le motif que « orange », dans la langue et la société française, et « orange » dans la langue et la société américaine, ont aussi un sens qui correspond à une des couleurs du sémaphore, alors que cette même correspondance est inexistante dans la langue et la société américaine, d'où la mutabilité du signe.

Dans cette perspective, la traduction littérale est un procédé qui crée des ambiguïtés quant aux sens des mots entre les deux langues en question, une conception que l'ONU, ensemble avec l'UNESCO, n'acceptent pas lorsque Oustinoff (2011, p. 10, traduction libre) justifie comme suit que la traduction n'est pas une simple opération linguistique : « les langues sont inséparables de la diversité culturelle, cette diversité vitale que l'ONU, au moyen de l'UNESCO, prétend défendre, afin d'éviter la prolifération de conflits découlant de choc culturel dans ce XXIe siècle»[54]. Si le message français au sujet de la dénomination « orange », quant à une des couleurs du sémaphore, se destinait à la société américaine, la traduction littérale provoquerait un choc linguistique dans l'environnement de l'anglais américain comme langue d'arrivée dans sa société, et jusque pouvoir présenter un risque d'ajout quant à un emprunt dans le système lexical de la langue d'arrivée.

La traduction littérale est, dans ce sens, un procédé à éviter dans la traduction littéraire, en somme le mot ou l'expression traduite littéralement, apporte plusieurs défauts d'après Raková (2014, p. 65), à savoir le mot ou l'expression « donnerait un autre sens, soit n'aurait

---

53 - *Dans l'original: « conserva, ao mesmo tempo, o significante e o significado ».*

54 - *Dans l'original: « as línguas são inseparáveis da diversidade cultural, essa diversidade vital que a ONU, por meio da UNESCO, pretende defender, a fim de evitar proliferação de conflitos decorrentes do choque de culturas neste século XXI ».*

pas de sens, soit serait impossible pour des raisons structurales, soit ne correspondrait pas au même registre de langue ». Sur la base de la définition de la synonymie et de l'homonymie dans le *Dicionário de linguística* (DUBOIS *et al.* 2006, p. 326 et 555), les mots « orange » (dans la langue française et anglaise) sont équivalents, car ils s'écrivent de la même manière et produisent des sons *quasi* identiques, d'où l'homonymie. Cependant, cette entrée définie aussi qu'une relation d'homonymie est différente quant au sens.

Cette ressemblance est liée à des contextes socioculturels différents (entre deux sociétés), car leur respectif pouvoir social établit des connotations affectives propres à chaque société, d'où l'équivalence dans la différence en traduction littéraire, laquelle considère avec plus d'importance le caractère connotatif des mots que leur caractère dénotatif, en somme ce qui justifie une fois de plus que la traduction littérale est déconseillée dans le domaine de la traduction littéraire. Associer la différence au « problème cardinal du langage et l'objet de la linguistique », selon Jakobson (1963 *apud* OUSTINOFF, 2011, p. 57, traduction libre)[55], permet d'appuyer que l'expression « le feu orange » n'est pas interchangeable dans tous les contextes et dans la mesure où les contextes socioculturels produisent un langage qui leur sont propres, pour le motif qu'un langage se caractérise à partir de « l'interaction des multiples voix, caractéristiques d'une société » d'après Todorov (2015, p. 56, traduction libre)[56] et d'une « langue particulière [étant] une forme commune à un groupe social », selon Dubois et al. (2006, p. 397, traduction libre)[57], et en accord avec la définition du terme langage dans le *Dicionário de linguística*.

Il est nécessaire de proposer une méthode de traduction qui anticipe le futur, c'est-à-dire qui se fonde sur une base méthodologique prospective, laquelle peut informer le lecteur étranger, ou du texte d'arrivé, ou du fait de société française ou de départ, et cela sans provoquer de choc culturel, quant au pouvoir social de la société d'arrivée. Au sujet de la traduction par emprunt, dans le contexte du vocabulaire des signes du code routier français et utilisé par les agents de sa société, le mot de départ « orange », dans la langue française, est incompris par le lecteur étranger qui lit la traduction « orange » en anglais américain, et lorsqu'il ne connaît pas cette norme de la culture française, laquelle renvoie également à une habitude de parole.

Bien qu'en anglais américain le mot « orange » soit un emprunt employé par un « procédé de traduction qui consiste à conserver dans le texte d'arrivée un mot ou une expression appartenant à la langue de départ, soit parce que la langue d'arrivée ne dispose pas de la correspondance lexicale, soit pour des raisons d'ordre stylistique ou rhétorique » et d'après Lee-Jahnke, Delisle et Cormier (2013, p. 47, traduction libre)[58], ce mot reste incompris par le lecteur étranger. Cependant le motif

---

55 - *Dans l'original: « problema cardeal da linguagem e o objeto da linguística ».*

56 - *Dans l'original: « interação das múltiplas vozes, características de uma sociedade ».*

57 - *Dans l'original: « língua particular [sendo] uma forma comum a um grupo social ».*

58 - *Dans l'original: « procedimento de tradução que consiste em conservar no texto de chagada uma palavra ou uma expressão pertencente à língua de partida, seja porque a língua de chagada não dispõe de uma correspondência lexicalizada, seja por razões de ordem estilística ou retorica ».*

est autre, il est d'ordre socioculturel et incompatible, ainsi et respectivement, il n'est pas un procédé de traduction, mais une adoption par Ballard (2006, p. 4), soit lorsque « l'emprunt n'est pas un acte individuel, c'est un fait de société [...] qui dépasse la traduction et concerne l'adoption d'un terme appartenant à une autre communauté linguistico-culturelle », et une non-traduction pour Cristea (2000, n.f.), c'est-à-dire lorsque « le traducteur se décide d'avoir recours à ce procédé quand l'expression de départ lui semble intraduisible et quand la langue seconde est jugée comme ayant une lacune qui se veut combler par un emprunt ».

Cependant, sur la base du contenu des deux citations *supra* citées, si le lecteur étranger ne connaît pas ce fait de la société française, ou ne possède pas cette connaissance sur le monde, il apparaît une contradiction lorsque le mot « orange » ne se traduit pas. Une hypothèse peut résoudre ce problème, en mentionnant dans le référent ou dans le contenu du texte d'arrivé, que ce fait de la société française, mieux disant que le mot « orange » correspond à une habitude de parole des citoyens français. Le traducteur peut insérer une note informative dans une note de bas de page, ou dans la marge du texte d'arrivé, en somme un geste étant permis, car « les notes, généralement présentent un caractère didactique et représentent les limites de la traduction. Elles traitent presque toujours d'énoncés ou d'éléments culturels et de civilisations présumés intraduisibles ou inconnues par les destinataires de la traduction » (LEE-JAHNKE ; DELISLE ; CORMIER, 2013, p. 81, traduction libre)[59].

Les auteurs Vinay & Darbelnet (1977) proposent l'écriture en italique des caractères du mot. Bien que l'italique cherche à attirer l'attention du lecteur, dans le cas du mot « orange », et dans la langue française et anglaise, l'attention du lecteur étranger n'est pas entière ou peut être déviée, car ces deux mots sont des homographes. Dans ce sens, Ballard (2006, p. 4) dénonce le mauvais fonctionnement du procédé de traduction par emprunt et propose de résoudre ce défaut au moyen de la note de bas de page, laquelle a l'objectif de « connaître l'étranger [ou de] reporter » une information d'ordre culturel. D'où surgit le terme *report* à la place du terme *emprunt*, dans le cas des mots polysémiques.

Mais la note de bas de page augmente indubitablement le volume du texte d'arrivée. Il existe alors l'acrémentation pour combler ce défaut. Ce procédé consiste en une explication du fait de société directement intégrée au syntagme ou au contexte proche du mot concerné dans le texte d'arrivé. Alors que pour Cristea (2000, p. 20), l'acrémentation « consiste à explique le contenu socioculturel lié à certains vocables (noms propres ou autres) », d'un autre côté l'auteur signale que l'acrémentation n'ajoute pas d'informations, mais « prévient le lecteur étranger à ne pas perdre une information socioculturelle contenue dans le signifié d'une expression du texte de départ » (2000, p. 20).

Cet avertissement peut être « For the french » antéposé au syntagme « the fire is orange ». Cependant, le mot « orange » n'est pas un vocable, « For the french » est une information qui

59 - *Dans l'original: « as notas, geralmente de rodapé, apresentam um caráter didático e representam limites da tradução. Elas quase sempre tratam de enunciados ou elementos culturais e de civilização presumidamente intraduzíveis ou desconhecidos pelos destinatários da tradução ».*

rend impossible la compréhension dans son entier, et lorsque le lecteur étranger ne sait pas si le sémaphore est rouge, jaune ou vert, en somme cette couleur du milieu que les français nomment *orange*. « The fire is orange » remet naturellement à son sens absolu, laquelle dénotation correspond à la ou aux premières images produites par notre représentation mentale, lorsque le mot *orange* est prononcé.

Premièrement, la représentation mentale de « the fire is orange », bien comme celle de « le feu est orange », remet à l'acception « orange » dans le *Dictionnaire Larousse latin-français/français-latin* (2013, p. 904), en d'autres termes au mot « flamme » et à la couleur de la flamme, en accord avec « *adj inv* flammeus (-a, um). *nm* color *m* flammeus ». Cette représentation mentale remet à l'acception « orange », dans le *Dictionnaire étymologique & historique du français* (MITTERAND *et al.* p. 567, traduction libre), c'est -à-dire au fruit. Le mot a voyagé et a traversé les époques, son origine est perse, une terre qui produit les premières cultures des fruits succulents et savoureux, en somme une terre étant propice à la croissance de ces fruits. Ensuite, les arabes ont réalisé le commerce du fruit et l'ont appelé « nrandj ». Enfin, le mot « orange » dans la langue française, est un décalque du mot arabe « nrandj ». Et pour être vendu dans le nord de l'Europe, le fruit a traversé la ville française nommée Orange, d'où il prit l'initiale « o- », du nom de cette ville, et a été appelé *orange*. Le résultat est que, pour l'étranger l'expression « the fire is orange », bien comme le mot « orange », ne remettent pas à une des couleurs du sémaphore quant aux signes du code de la route français.

Lee-Jahnke, Delisle et Cormier (2013, p. 55, traduction libre) sont plus pertinents, et cette remarque lorsque ces auteurs et traducteurs établissent une définition terminologique appelée *explicitation*, pour ces auteurs *expliciter* est somme toute une *explicitation* qui advient du « résultat de l'amplification qui introduit, dans le texte d'arrivé, pour motif de clarté et pour cause de restrictions imposées par la langue d'arrivée, des précisions sémantiques non formulées dans le texte de départ, qui sont déduites à partir du contexte cognitif ou de la situation décrite »[60]. La précision sémantique est l'échange du sujet « fire » par le sujet « traffic light », lequel sujet correspond à la situation décrite ou au contexte dans le texte de départ. Il se produit une amplification étant lexicale et la définition du terme *explicitation* a évolué vers le terme *amplification*.

> *Un procédé de traduction qui consiste à utiliser plus de mot dans le texte d'arrivé que dans le texte de départ, pour reformuler une idée ou renforcer le sens d'un mot du texte d'origine dont la correspondance dans la langue d'arrivée ne jouit pas du*

---

60 - *Dans l'original: « resultado de uma amplificação que introduz, no texto de chegada, por motivo de clareza ou por causa de restrições impostas pela língua de chegada, precisões semânticas não formuladas no texto de partida, que são deduzidas a partir do contexto cognitivo ou da situação descrita».*

61 - *Dans l'original: « Um procedimento de tradução que consiste em utilizar mais palavras no texto de chegada do que no texto de partida, para reformular uma ideia ou reforçar o sentido de uma palavra do texto de origem cuja correspondência na língua de chegada não goza do mesmo grau de autonomia ».*

> *même degré d'autonomie (LEE-JAHNKE ; DELISLE ; CORMIER, 2013, p. 55, traduction libre)*[61].

L'amplification « the traffic light » fait la correspondance sémantique avec l'adjectif « orange » et le complément d'agent « for the french ». C'est pour cette raison qu'elle possède le nom *d'amplification de correspondance.* En réalité lorsque la correspondance est amplifiée, nous parlons de *dilution*, laquelle dilution a l'objectif de rendre plus claire les motifs de clarté ou le complément d'agent « For the french » et l'adjectif « orange ». En réalité la dilution se caractérise par l'ajout du complément de nom « at France » et postposé au complément d'agent « For the french » et, du point de vue terminologique, par la définition suivante : «résultant d'une amplification dans la langue d'arrivée liée à l'existence d'une correspondance et qui se caractérise et par la présence d'un nombre plus élevé d'éléments que ceux de la langue de départ» (LEE-JAHNKE ; DELISLE ; CORMIER, 2013, p. 44, traduction libre)[62].

Il est possible de dire que l'ajout est de prévenir, en somme ce que considère Cristea (2000) quant au procédé de traduction par incrémentation. Le lecteur étranger est informé qu'il s'agit des français de la métropole. En fin de compte, l'amplification avant d'avoir évoluer vers la dilution, est assimilée à la périphrase lorsque « le feu » est substitué « par un groupe de mots ou une expression de sens équivalent dans le texte d'arrivé », selon Lee-Jahnke, Delisle et Cormier (2013, p. 86, traduction libre)[63], c'est-à-dire par « the traffic light ». Pour conclure, premièrement nous supposons que la traduction se fait à partir de la langue de départ, qu'est l'anglais américain, ou à partir de la phrase « the traffic light is orange ». Ainsi la dilution devient la « concentration » qui est l'antonyme du mot dilution.

C'est ainsi qu'est définies la concentration, autrement dit « un type de correspondance, résultat d'une économie linguistique dans la langue d'arrivée, caractérisée par un nombre d'éléments inférieurs à celui de départ » et d'après Lee-Jahnke, Delisle et Cormier (2013, p. 32, traduction libre)[64], c'est-à-dire caractérisée par la suppression de l'élément « traffic », traduit par « transit » en français, dans la phrase « le feu est orange ». Ce revers de la langue d'arrivée pour la langue de départ, démontre que la traduction « the traffic light » est une périphrase. Dans ce sens le lecteur étranger pourrait, par l'intermédiaire d'un astérix remettant au glossaire du document traduit, être informé de la définition de la périphrase, avoir ainsi connaissance que le sens équivalant de la phrase « the traffic light is orange » est « le feu orange ». Par conséquent, le volume du texte d'arrivé n'est pas plus grand que celui du texte de départ, parce que l'astérix prend peu de place.

---

62 - *Dans l'original: « resultado de uma amplificação na língua de chegada ligada à existência de uma correspondência e que se caracteriza pela presença de número maior de elementos do que as da língua de partida».*

63 - *Dans l'original: « por um grupo de palavras ou uma expressão de sentido equivalente no texto de chegada».*

64 - *Dans l'original: « um tipo de correspondência, resultado de uma economia linguística na língua de chegada, caracterizada por um número de elementos inferiores ao da língua de partida ».*

Une seconde proposition vient questionner la nécessité ou l'omission du complément de nom « at France », dans la phrase d'arrivée « For the french at French, the traffic light is orange ». Le mot « France » est un emprunt à la langue française et est de la même famille que le mot « french » ; sa traduction en français étant « français ». L'image provoquée par la lecture des deux mots remet au groupe du pays, en somme au pays et aux autres traits culturels qui caractérisent les français et la France. Par conséquent, l'ajout du complément de nom « at French » n'est pas nécessaire, ce complément pouvant donc être omis. Cependant, le mot « french » est important dans la mesure où ce n'est pas la législation française qui produit ce fait de société, quant à son code de la route, mais tous les citoyens de cette nation et qui ont transformé ce fait en une habitude de parole.

Il convient de signaler que ce sont tous les français de tous les pays francophones et du monde, qui emploient ce fait. Dans ce cas il est possible d'ajouter par expansion le mot « all » et à la place de l'expression « at France » : « For all french, the traffic light is orange ». En réalité l'expansion peut être comme suit définie :

> *Un type d'amplification à laquelle le traducteur recourt afin de renforcer le sens insuffisant d'un mot grammatical (d'habitude : préposition, conjonction, pronom). L'étoffement a lieu lorsqu'on développe une préposition, une conjonction ou un pronom ou autre élément jugé insuffisant dans la langue cible, afin de récupérer tout le sens virtuellement concentré dans la phrase de départ autour de cet élément prépositionnel, pronominal, conjonctionnel, etc. (CRISTEA, 2000, p. 19).*

Quand bien même Lee-Jahnke, Delisle et Cormier (2013, p. 55, traduction libre) définissent l'expansion comme étant une «augmentation de la taille du texte d'arrivé en relation à celle du texte de départ»[65], la phrase « For the french, the traffic light is orange », demande un espace moins important dans le texte d'arrivé que la phrase « For the french at France, the trafic light is orange », même si par expansion la taille de cette phrase est plus étendue que celle de la phrase de départ « le feu est orange ». Aussi, la préposition « for » est développée par le mot « all », un développement qui correspond somme toute à un étoffement, et cette correspondance afin de donner de la pertinence à la traduction dans son rapport de sens avec la phrase de départ.

Au sujet de la traduction par décalque, quand dans la langue française le mot « théâtre » se traduit par le mot « theater » et en anglais américain, la traduction de la phrase française « Ces îles avaient été le théâtre de plusieurs attaques », par la phrase anglaise « The islands had been the scene of several attacks », contredit que le mot « théâtre », dans la langue de départ, se traduit par le mot « scene », dans la langue d'arrivée. Oustinoff (2011, p. 84, traduction libre) apporte une explication d'ordre sémantique, à savoir « la relation qui lie 'scene' à 'théâtre' est la relation de partie au tout »[66], autrement dit la traduction n'est pas

---

65 - *Dans l'original: « aumento do tamanho do texto de chegada em relação ao texto de partida ».*

66 - *Dans l'original: « a relação que vincula 'scene' à 'théâtre' é a relação da parte com o todo ».*

littérale et dans la mesure où le mot de départ « théâtre » est lié sémantiquement aux autres éléments de l'expression de départ. Dans ce sens ce rapport sémantique a besoin d'être traduit, et pour la raison selon laquelle un tel rapport est responsable du sens.

En conséquence de l'objectif qui est de transférer le sens de départ, un mode nouveau d'expression et d'ordre syntaxique s'établit pendant le processus de traduction, lequel mode utilise d'autres mots dans la langue d'arrivée, ces mots qui ne correspondent pas à ceux de la traduction littérale. Deux définitions déterminent ce type de procédé de traduction, cependant le décalque est défini par la terminologie de Lee-Jahnke, Delisle et Cormier (2013, p. 39, traduction libre), en somme lorsqu'il est un « procédé de traduction qui consiste à transférer directement dans le texte d'arrivé un mot ou les éléments d'une expression du texte de départ » [67]. Ce manque de correspondance dans la mesure où mentionner le mot « directement » donne l'impression du sens qu'a le mot « littéralement ». Dans cette perspective le mot « théâtre » remettrait au mot « theater ».

Néanmoins, la définition du procédé de traduction par décalque et de Raková (2014), peut servir de modèle, et cette utilité afin d'altérer ladite définition terminologique, car l'auteur s'intéresse à ce procédé lorsqu'il réalise une étude comparative des structures syntaxiques entre les langues.

> *On emprunte à la langue étrangère le syntagme, mais ont traduit littéralement les éléments qui le composent. On aboutit, soit à un calque d'expression, qui respecte les structures syntaxiques de la lague-cible, en introduisant un mode expressif nouveau, soit à un calque de structure, qui introduit dans la langue-cible une construction nouvelle (RAKOVÁ, 2014, p. 64).*

D'après l'auteur, le nouveau mode d'expression apparaît dans la langue d'arrivée au moyen du procédé de traduction littérale, car nous traduisons littéralement les éléments qui composent le syntagme de la langue étrangère, c'est-à-dire de la langue de départ. La langue d'arrivée, en anglais américain, traduit le mot « théâtre » da la langue de départ française et par le mot « scene », laquelle unité existe dans sa langue mais d'après un autre sens, et nous concluons en mentionnant que cet autre sens correspond au sens du mot de départ « théâtre », une unité considérée dans une relation de partie avec le tout. Nous signalons alors que le sens est traduit littéralement, mais que les mots ne le sont pas. La citation de Raková (2014), *supra* citée, illustre deux parties correspondant à la traduction, respectivement non littérale et littérale.

La traduction non littérale respecte la structure syntaxique d'arrivée, et sa relation avec la structure syntaxique de départ au sujet de la traduction interlinguale. Ce respect parce que le groupe verbal « Avaient été » et sa traduction « Had been », sont deux syntagmes verbaux, et, « théâtre » et « scene » sont deux syntagmes nominaux. Et « the scene » n'est pas la

---

[67] - *Dans l'original: « procedimento de tradução que consiste em transferir diretamente para o texto de chegada uma palavra ou os elementos de uma expressão do texto de partida ».*

traduction littérale de « le théâtre ». Quant à la traduction littérale, elle ne respecte pas la construction syntaxique de départ et dans la langue d'arrivée. Pour l'expliquer, nous commençons par mentionner que si la phrase d'arrivée était traduite littéralement, soit « The islands has been the theater of several attacks », le sens entre cette phrase d'arrivée et la phrase de départ « Ces îles avaient été le théâtre de plusieurs attaques », n'aurait pas été le même, ce qui correspond à une erreur de traduction, car dans ce domaine l'important est la conservation du sens, soit le premier devoir du traducteur.

Dans cette perspective, il est nécessaire de modifier la structure syntaxique d'arrivée, et cette modification dans son rapport avec celle de départ et selon Raková (2014) avec la deuxième partie de sa citation susmentionnée, laquelle partie indique somme toute la nécessité de traduire littéralement les éléments. Le sens de l'ensemble, produit par les éléments de la nouvelle phrase « The islands had been attacked on several times », ne correspond pas au sens de l'ensemble des éléments de la phrase d'arrivée. Cependant la traduction est non littérale, parce que le mot « le théâtre » a disparu et que le segment « had been attacked on several times » ne correspond pas à la traduction littérale de « avaient été le théâtre de plusieurs attaques ». Toutefois, encore d'après la deuxième partie de la citation de Raková (2014), la construction syntaxique, entre « on several times » et « plusieurs attaques », est différente, car il est respectivement question d'un syntagme adjectival et d'un syntagme nominal.

Pour finir, en soumettant et en évaluant les quatre modèles de Cristea (2000, p. 23, traduction libre), lesquels modèles sont à respecter pendant le processus de traduction par décalque, les modèles un (1) et deux (2) sont respectés, c'est-à-dire et respectivement, la construction syntaxique de départ est conservée dans la phrase d'arrivée, et le sens de la phrase de départ est bien celui de la phrase d'arrivée. Le justifient « de plusieurs attaques » et « of several attacks », puisqu'en définitive les deux syntagmes sont nominaux, bien comme « le théâtre » et « la scene », et « Ces îles avaient été le théâtre de plusieurs attaques » et « The islands has been of several attacks » sont deux phrases qui produisent le même sens.

Cependant, le troisième modèle et le quatrième ne sont pas respectés, car la traduction de « le théâtre » par « the scene » n'est pas littérale, à savoir les deux radicaux ne sont pas de la même famille étymologique, dans ce sens la dérivation nominale et la composition morphologique ne peuvent pas être les mêmes. Cette partie a montré que le procédé de traduction par décalque est une méthode exigeante et que les recherches à son sujet n'étaient pas entièrement abouties. Également, la considération des principes d'ordre syntaxique, lexico-morphologique et sémantique, entre les deux idiomes, demandent des connaissances grammaticales.

2.3.2 Traductions indirectes : adaptation par équivalence, transposition et modulation

Les observations du traducteur concernent deux signes linguistiques de deux langues, autrement dit la relation de sens qu'ils entretiennent ou non. Lorsque nous savons que le signe arbitraire est relatif et non absolu, cette connaissance est un facteur déterminant pour le

traducteur à propos des traductions indirectes, et dans la mesure où pour Oustinoff (2011, p. 8, traduction libre) ces traductions concernent « celles qui s'opèrent sur le signifiant et celles qui s'opèrent sur le signifié (les deux procédés pouvant naturellement être combinés)»[68].

Quand la relativité de l'arbitraire du signe oriente la traduction par transposition et par modulation, la motivation interne et externe guident la traduction par équivalence et adaptation. Mais en réalité la motivation et l'arbitraire se complètent. La motivation externe naît d'un arbitraire relatif, car le bruit du choc correspond à l'onomatopée « boom », et cette correspondance aussi bien dans la langue française que dans la langue anglaise, cependant l'onomatopée « ouch », représentée par le bruit de la douleur pour les anglais, est dissemblable pour les français, lesquels emploient « aïe ». Mais dans la mesure où les observations se produisent à partir de deux termes, cet exemple est imprécis.

Le mot « orange », dans la langue française et en anglais américain, est en conséquence plus pertinent pour la définition de la relativité. En français le mot « orange » produit des sens qui existent en anglais américain, et ces sens sont qui plus est similaires. Toutefois, le mot « orange » en français a un sens qui n'existe pas dans l'autre langue, parce que le fait à propos des habitudes de parole des français, quant à leur code de la route, est propre à leur société, d'où la motivation externe, car en définitive la cause n'est pas le système linguistique de la langue, mais plutôt les critères extralinguistiques. En français, la motivation interne montre avec pertinence les deux pôles quant au mot « orange », et comparés à l'anglais américain, les deux mots « orange » sont morphologiquement et phonétiquement identiques.

Et l'image qui ressort selon les aspects morphologiques et phonétiques, d'un côté cette image du même objet et du même fait social ou culturel, et qui découle des deux signes linguistiques, fait qu'en conséquence l'arbitraire est inexistant dans ce cas, et, d'un autre côté cette image qui ressort d'objet ou de fait sociaux différents, fait qu'en conséquence l'arbitraire est dans ce cas-là absolu. Au sujet de l'adaptation par équivalence, Ballard (2006, p. 4) mentionne la proposition suivante, à savoir « on ne voit pas ce qui différencie l'équivalence, où la 'soupe' correspond à 'thé' (dans le domaine militaire), de l'adaptation, où 'cyclisme' correspond à 'cricket' ». Aucune équivalence existe en anglais américain, quant au fait de la société française.

En fin de compte l'équivalence a besoin d'être créée, et cette nécessité afin que le lecteur étranger puisse être informé de ce fait de société. C'est en réalité par cette création que s'établit l'équivalence. Dans ce sens il y a une différence entre la traduction par équivalence et la traduction par adaptation, au même titre qu'il y a une différence entre l'arbitraire absolu et l'inexistence. Mais en rendant existante l'équivalence, l'adaptation efface la différence. Par le mot « yellow», la phrase «For all the french, the yellow trafic light is orange», destinée à l'anglais américain, est adaptée au fait de la société française, ainsi cette phrase devient son équivalence, comme avec le mot «cricket» antérieurement mentionné avec la citation de l'auteur.

---

68 - *Dans l'original: « as que se operam sobre o significante et aquelas que se operam sobre o significado (os dois procedimentos podendo naturalmente ser combinados) ».*

Par conséquent, l'adaptation en traduction permet la création de l'équivalence. Dans ce sens, en considérant cet exemple, la relativité de l'arbitraire, laquelle naît de la motivation externe ou de la société française, est un arbitraire qui n'existe pas, car le mot « yellow » permet la traduction de cette motivation externe. Le résultat est que l'emploi du mot « yellow » ne choque aucune des deux cultures, car dans celles-ci et pour leur législation au sujet du code de la route, le mot « yellow », et sa traduction littérale par le mot « jaune », sont utilisés par ces législations. La traduction par adaptation agit de la manière suivante sur la structure syntaxique d'arrivée.

> *L'adaptation se fait pour transmettre des éléments du sens se rapportant aux connotations d'un signe (au registre de langue, au niveau de langue) [...]. L'emploi des procédés indirects de traduction s'impose donc avec nécessité et cela répond à l'exigence qu'une traduction en L2 respecte toujours la structuration grammaticale, sémantique et rhétorique qui est propre à la langue d'arrivée (CRISTEA, 2000, p. 24).*

Le mot « yellow » est l'adaptation et a une connotation qui appartient aux signes linguistiques du champ lexical de la législation concernant le code de la route. Cette adaptation se produit avec l'adjectif qualificatif « yellow », lequel intègre le syntagme nominal « the traffic light », et cette intégration afin d'apporter une information qui qualifie le noyau « traffic light ». La fonction grammaticale de l'adjectif « yellow » est complémentée du nom et intègre l'énoncé ou l'unité essentielle, laquelle correspond à l'unité de traduction pour Vinay & Darbelnet (1977 *apud* OUSTINOFF, 2011, p. 26, traduction libre), lesquels auteurs la définissent comme étant « sur le plan des signifiés, l''unité de la pensée', sur le plan des signifiants, l'unité lexicologique', à laquelle correspond, en parfaite symétrie, l'unité de traduction' »[69].

Pour développer à partir de l'énoncé d'arrivée « the yellow traffic light is orange », autrement dit de la relation sémantique qui correspond au sens produit par la cohésion des mots de cet énoncé, l'unité de la pensée est la représentation mentale de l'image visuelle du concept, c'est-à-dire du sémaphore jaune qui est orange, et équivalent à l'unité lexicologique, laquelle correspond à la représentation psychique du son des lettres (au niveau phonique, des phonèmes) de l'énoncé, lequel est l'équivalent de l'unité de traduction qui est l'énoncé de départ « le feu est orange ». C'est la meilleure définition que nous puissions donner à la traduction par équivalence et qui se réalise à partir de l'adaptation du mot « yellow », dans le syntagme nominal « the traffic light ».

Dans le contexte du code de la route, le mot « orange » produit une différence entre les deux sociétés, en somme une différence liée à une motivation externe de ce signe linguistique, laquelle motivation produit un arbitraire absolu entre « orange » en français et « orange » en anglais américain. Oustinoff (2011, p. 28, traduction libre) appelle ces mots du socioculturel,

---

69 - *Dans l'original: « no plano dos significados, a 'unidade do pensamento', no plano dos significantes, a 'unidade lexicológica', à qual corresponde, em perfeita simetria, a 'unidade de tradução' ».*

unité différentielle, cependant l'auteur mentionne que « la notion d''unité différentielle paraitra abstraite et difficile à délimiter »[70]. Néanmoins, la limite sont les deux sociétés, et la concrétude est que le fait de société française n'est pas celui de la société américaine.

Par conséquent, cela signifie clairement que le mot « orange » est une unité différentielle, laquelle est comme suit formulée par Oustinoff (2011, p. 28, traduction libre), à savoir : « comme il n'existe aucune *unité* (d'aucun ordre et d'aucune nature que nous puissions imaginer) qui repose sur quelque chose au-delà des *différences*, en réalité l'unité est toujours imaginaire, seulement la différence existe »[71]. La traduction par adaptation, ensuite celle par équivalence, est le devoir du traducteur qui doit « opérer les modifications lexicales, syntaxiques et culturelles », d'après Vinay & Darbelnet (*apud* RAKOVÁ, 2014, p. 68). En somme, ces modifications cherchent à diminuer la distance socioculturelle et linguistique, entre respectivement les deux sociétés et les deux systèmes linguistiques.

L'altérité ou la reconnaissance de l'autre dans sa différence, et dans la société de départ, doit être acceptée par le lecteur étranger de la société d'arrivée. Du point de vue du système sémantique, la relation de cohésion ou de sens, entre les mots de l'énoncé de départ, doit être la même dans l'énoncé d'arrivée, ainsi la distance est réduite entre les deux systèmes linguistiques. Morini (2007 *apud* RAKOVÁ, 2014, p. 68) justifie ainsi cette réduction, à savoir « il faut opérer les modifications qui font diminuer la distance entre les deux systèmes linguistiques ». Au sujet de la traduction par transposition, le préfixe « trans- » signifie *changer*, et le suffixe « -position » signifie *emboîter* ou *positionner*. Ainsi, pendant le processus de traduction par transposition, nous prenons la catégorie grammaticale de départ et nous positionnons cette structure syntaxique d'arrivée, qui cependant correspond à une autre catégorie grammaticale.

Mais le sens de l'énoncé de départ ne doit pas changer. Cette nécessité signifie que son équivalence apparaît dans la structure sémantique d'arrivée. Cette fois le mot « recatégorisation », définit par Lee-Jahnke, Delisle et Cormier (2013, p. 91, traduction libre), apparaît plus adapté que le mot « transposition », et les auteurs signales la définition du terme *recatégorisation* : « procédé de traduction qui consiste à établir une équivalence au moyen d'un changement de catégorie grammaticale [et les auteurs terminent en mentionnant que] le terme *transposition*, appliqué dans beaucoup de procédés de traduction, n'est pas utilisé dans ce sens »[72]. Nous reprenons maintenant l'exemple de Ballard. La traduction anglaise « as soon as he gets up » de l'expression française de départ « dès son levé », exhibe le segment « he gets up », lequel segment correspond au segment de départ « son levé ».

---

70 - *Dans l'original: « a noção de 'unidade diferencial parecerá abstrata e difícil de delimitar ».*

71 - *Dans l'original: « como não existe nenhuma unidade (de nenhuma ordem e de nenhuma natureza que possamos imaginar) que repouse algo além das diferenças, na realidade a unidade é sempre imaginaria, só a diferença existe ».*

72 - *Dans l'original: « procedimento de tradução que consiste em estabelecer uma equivalência por meio de uma mudança de categoria gramatical [e os autores terminam por mencionar que] o termo transposição, aplicável em muitos procedimentos de tradução, não é usado nesse sentido ».*

Le pronom personnel « he » et le verbe « get up » composent respectivement le segment de départ. Par conséquent, dans la langue d'arrivée, le processus de traduction par recatégorisation grammaticale produit une pronominalisation de l'adjectif possessif « son » de départ, et une verbalisation, dans la langue d'arrivée, du substantif de départ « levé ». Toutefois, Viney & Darbelnet (1977 *apud* RAKOVÁ, 2014, p. 66) parlent de « transposition double », laquelle illustre l'obligation bien comme la faculté, en d'autres mots et respectivement, la transposition et le décalque. Dans ce sens, la transposition n'est pas toujours le procédé de traduction à imposer. L'expression d'arrivée « as soon as he gets up » peut être le décalque de l'expression de départ « dès qu'il se lève », et la règle du décalque réapparaît, car le sens et la structure syntaxique sont les mêmes dans les deux énoncés.

« He » est un déterminant dans un syntagme nominal, et, « gets up » et « se lève » sont les verbes dans un syntagme verbal. Les expressions « as soon as he gets up » et « dès qu'il se lève », sont les syntagmes nominaux dont les respectifs noyaux sont les sujets « he » et « il ». Enfin, il convient cependant de mentionner que la recatégorisation grammaticale peut se révéler obligatoire, et cette révélation lorsque nous souhaitons conserver une nuance ou un effet de style. Et le procédé de traduction par modulation se définit par « une variation dans le message obtenu en changeant de point de vue, d'éclaircissement », selon Vinay & Darbelnet (1977). Par conséquent, la finalité n'est pas d'adapter un fait social pour être informé dans la société d'arrivé, mais d'adapter un fait social à une certaine vision du monde, celle qui concerne le pouvoir social ou les citoyens de la société d'arrivée.

Pour autant, il est nécessaire que i) le traducteur mesure les proportions que présentent certains événements sociaux dans la société de départ, et ii) qu'il sache également l'effet que ce fait aura dans la société d'arrivée. Avec ces compréhensions, le traducteur anticipera mieux l'avenir, et cette anticipation en créant un point de vue adapté aux individus de la société d'arrivée, cependant sans que ne change le sens global de l'énoncé en question. Et Raková (2014, p. 24) insiste quant à la conservation du sens global de départ dans l'énoncé d'arrivé, car quand bien même l'auteur débute en signalant que la modulation implique un changement « d'ordre sémantique qui se manifeste à l'intérieur d'un syntagme ou d'une phrase, le sens global restant identique », d'un côté il est possible de signaler que la modulation a une forte relation avec la globalisation, lorsque cette dernière produit des faits de société qui sont des lieux-communs pour tous et jusqu'à des habitudes de parole dans le langage de communication ou du quotidien :

> *Les lieux-communs remplissent ici les mêmes fonctions qu'ils remplissent dans le discours du quotidien, journalistique ou humoristique. Toutefois, son utilisation est soumise à des critères esthétiques de l'époque et du genre auxquels le texte participe, ajoutant ainsi les paramètres qui devront être pris en compte par le traducteur (AMOSSY apud OUSTINOFF, 2011, p. 88, traduction libre)*[73].

[73] - *Dans l'original: « Os lugares-comuns preenchem aqui as mesmas funções que eles preenchem no discurso cotidiano, jornalístico ou humorístico. Contudo, seu uso está submetido aos critérios estéticos da época e do gênero dos quais o texto participa, acrescentando assim parâmetros que deverão ser levados em conta pelo tradutor ».*

Enfin, nous revenons à la citation de Amossy ci-dessus mentionnée par Oustinoff (2011), autrement dit à l'importance des paramètres qui correspondent à l'esthétique de l'époque et au genre du texte de départ. Quand Oustinoff (2011, p. 118, traduction libre) prend également comme exemple de traduction par modulation, le titre de départ anglais *Globalization and its Discontents* (2002), de l'œuvre de Joseph E. Stiglitz, et sa traduction en français *La grande désillusion* (2002), de Paul Chelma, aucun aspect énonciatif du titre de la traduction n'altère le genre journalistique de l'œuvre de départ.

Et cette œuvre de départ cherche à démonter comment l'information affecte le marché, et, au sujet de l'esthétique de l'époque, le texte traduit a été publié dans la même année que la publication de l'ouvrage de départ. Le titre d'arrivé *La grande désillusion* a toutefois moins de pertinence que le titre de départ *Globalization and its Discontents*, et cela parce que ce dernier informe le lecteur que l'ouvrage de départ discute des mécontentements avec la globalisation, alors que rien ne l'informe avec le titre d'arrivé.

CHAPITRE III

PERSPECTIVE D'ANALYSE

Ce chapitre analyse les méthodes de traduction littéraire. Présenter des observations de type socioculturel et grammatical importe, puisqu'au sujet de la traduction littéraire, des connaissances du système linguistique et socioculturel sont exigées. Pour fonder les observations sur les théories et produire les descriptions, les contributions de quatre auteurs ont été mobilisées, lesquels ont permis de justifier le produit des méthodes de traduction : Dubois et al. (2007), Azevedo (1989), Riegel et al. (2016) et Bechara (2010). Les deux premiers ont contribué avec leurs réflexions sur la question de l'étymologie des mots et du point de vue diachronique de la langue.

Azevedo fournit des données lexicographiques, lesquelles données permettent de rendre compte des significations qu'ont les mots. Les considérations des troisièmes et quatrièmes auteurs concernent les grammaires méthodiques, et ce sujet respectivement à propos de la langue française et portugaise du Brésil. Enfin, des manuels lexicographiques ont été utilisés pour approfondir les recherches : *Le Littré* (dictionnaire de la langue française), le *Trésor de la langue française* (TLF), le *Michaelis Dicionário da língua portuguesa*, et enfin le *Dictionnaire latin-français / français-latin.*

Développées dans ce chapitre, les observations se basent sur le corpus d'une variété de segments syntaxiques prélevés dans l'œuvre originale *Voyage au bout de la nuit*, et ce fondement en parallèle avec la traduction de ces segments alors en portugais du Brésil, dans

la traduction intitulée *Viagem ao fim da noite*. La réalisation de chaque procédé de traduction est décrite environ trois fois, et ces descriptions en parallèle avec environ trois segments syntaxiques et leur respective traduction. Ces descriptions montrent en réalité l'utilisation de ces procédés de traduction, bien comme le procédé le plus employé.

Je débute avec les procédés rapportés à la traduction directe, lesquels représentent la traduction littérale, la traduction par emprunt, et, la traduction par décalque de structure et d'expression. Et les procédés liés à la traduction oblique sont développés à partir de la traduction par équivalence et adaptation, et, de la traduction par transposition et modulation. Les contextes énonciatifs concernés sont également proposés et formulés, en somme ces propositions autour des exemples choisis aussi bien dans l'œuvre originale que dans la traduction. La raison de proposer les contextes cherche à ce que le sens des extraits ou énoncés prélevés soit compris pour la pertinence de leur respective observation. Je débute la première observation avec le mot « gueulera », et cette introduction quant au procédé de traduction littérale.

3.1 Traduction littérale

Nous savons que la traduction littérale de mots, ceux qui proviennent de textes littéraires, n'est pas recommandée. Cela parce que du point de vue du lien avec le sens des mots, ces textes composent en général des phrases formées par des mots qui sont quotidiennement employés et dénotant des sens liés à des faits socioculturels. Ils produisent en conséquence une variété plus grande de sens que ceux des mots concernant les textes techniques. Nous observons deux exemples, un mot et sa dénotation, et un mot employé selon ses connotations, donc pouvant présenter une variété de sens. Prélevé dans le *Dictionnaire étymologique et historique du français* (DUBOIS et al., 2007, p. 268), le mot « embruon » signifie un jeune organisme humain, végétal, ou animal.

Aussi bien le mot « embryon » en français, que le mot « embriao » en portugais du Brésil, dénotent le sens de leur origine et sans vraiment posséder d'autres sens. Dans ce cas la nécessité du procédé de traduction littéral est justifiée. Le verbe « acontecer », bien comme sa correspondance en français et par « arriver », remettent à un événement. Cependant, le mot en français propose d'autres sens, entre autres celui d'arriver et celui de réussir. Les observations suivantes concernent les mots i) « berrar », ii) « violino » e iii) « mumias », lesquels unités sont marquées en gras dans les contextes énonciatifs suivants :

a) "A gente fica lá embaixo, nos porões, botando os bofes pela boca, fedendo, os colhões pingando, e azar o nosso! Lá em cima, no tombadilho, no fresco, estão os mestres, pouco se lixando, com lindas mulheres cor-de-rosa e inundadas de perfumes, nos joelhos. Mandam a gente subir até o tombadilho. E aí, põem suas cartolas e depois nos metem pelo meio da cara um esporro daqueles: "Cambada de escrotos, estamos em guerra!" dizem. "Vamos atracar onde estão os filhos da puta da pátria número 2, vamos meter-lhes bala nos peitos! Andem! Andem! A bordo vocês têm tudo o que é preciso! Todos em coro! Comecem a se esgoelar, a plenos pulmões, vamos ver só, e que tudo estremeça: *Viva a Pátria número 1!* Que sejam

ouvidos de longe! Quem **berrar** mais alto vai receber a medalha e uns santinhos do Menino Jesus! Santo Deus!". (Tradução, l. 23, p. 16).

Original (l.39 ; p. 9) : "Celui qui **gueulera** le plus fort, il aura la médaille [...]".

Pour établir la traduction du mot « gueulera », marqué ci-dessus en gras dans le segment original, le traducteur s'est référé aux registres de langue par rapport à la langue d'arrivée, plus spécifiquement au registre de langue familier, lequel contient le mot « berrar » en son répertoire et marqué en gras dans le segment traduit, présenté ci-dessus dans le contexte énonciatif de référence. Il convient de signaler que, dans l'œuvre littéraire, les mots proviennent du registre de langue aussi bien recherché que familier, en somme un critère important pour le traducteur dans la mesure où les registres le guident aussi bien dans son activité de traduction que dans son choix à l'égard des procédés de traduction, car le mot « berrar », du registre de langue familier, est conjugué au temps futur simple et au mode subjonctif, alors que dans la langue française, le mot « gueulera » est conjugué au futur simple et au mode indicatif.

Par conséquent, quand bien même le traducteur utilise le procédé de traduction littérale, il utilise également un autre procédé de traduction. Le mot « berrar » est en réalité une variante de sens et que contient le verbe « gritar ». Le type d'interaction verbale, utilisé dans l'œuvre, est orienté vers une situation et un contexte verbal spécifique ; en tant qu'aspect pragmatique.

b) "Entre suas freguesas e protegidas, muitas pequenas artistas lhe chegavam com mais dívidas do que vestidos. Madame Herote aconselhava a todas, e elas se davam bem, Musyne entre outras, que para mim parecia a mais graciosa de todas. Um verdadeiro anjinho musical, um amor de violonista, um amor placável em seu desejo de vencer na terra e não no céu, no momento em que a conheci ela ganhava a vida com um pequeno número, tudo o que havia de mais mimosa, muito parisiense e despretensioso, no Variétés. Aparecia com seu **violino** numa espécie de prólogo improvisado, versificado, melodioso. Um gênero adorável e complicado". (Tradução, l.13, p. 85)

Original (l.3 ; p. 77) : "Elle apparaissait avec son **violon** dans une manière [...]".

Le mot français « violon », marqué ci-dessus en gras dans le segment original, est trompeur pour le traducteur, et cette tromperie dans la mesure où il est similaire, du point de vue du système phonétique et graphique, au mot « violão » en portugais du Brésil, Les deux mots sont des faux amis, c'est-à-dire qu'ils ont un signifié différent, à savoir chacun signifie un instrument de musique distinct. En somme, le mot portugais du Brésil « violão » est la traduction littérale du mot français « guitare », car les deux signes ont le même signifié, lequel signifié renvoie au même instrument de musique. De ce fait, l'utilisation du procédé de traduction littérale est justifiée, et cette justification quant au mot français « violino », marqué ci-dessus en gras dans le segment traduit.

c) "POR CAUSA DESSA ESCADINHA tão apertada e tão traiçoeira, Robinson não descia a toda hora ao porão das múmias. Para falar a verdade, ficava mais era diante da porta a fazer um pouco de propaganda para os turistas e a se exercitar também em redescobrir a luz, aqui e

acolá, através de seus olhos. Nas profundezas, enquanto isso, ela, a Henrouille mãe, se virava. Trabalhava por dois, na verdade, com as **múmias**". (Tradução, l. 6, p. 411)

Original (l.8-9 ; p. 390) : "Elle travaillait pour deux en réalité avec les **momies**".

Avec la définition d'Oustinoff (2011, p. 79, traduction libre) comme base et au sujet de la traduction littérale, le traducteur est influencé à traduire un mot comme « momie », marqué ci-dessus en gras dans le segment original, car « la traduction littérale conserve, en même temps, le signifiant et le signifié »[74], lesquels correspondent et par conséquent, à ceux du mot traduit « mumias » et marqué ci-dessus en gras dans le segment traduit. Cette correspondance justifie que le signifié est le même pour les deux mots, et cette justification d'après la première et la seconde acception de l'entrée « mumias », dans le *Grande Dicionário Português-Francês* (AZEVEDO, 1989, p. 945, traduction libre)[75].

Et les deux acceptions correspondent à la valeur de sens, laquelle est définis par l'entrée « momie » dans le *Dictionnaire étymologique et historique du français* (DUBOIS et al., 2007, p. 520, traduction libre)[76]. Enfin, cette dernière entrée justifie, avec comme origine l'arabe « moûmîya », et son évolution « momie » en latin médiéval, que les deux mots « mumia » et « momie » sont proche du point de vue du système phonétique et du système morphologique de la langue. Le résultat est que, pour le traducteur qui a recours à ce procédé de traduction, son geste est simple et rapide dans la mesure où, en cas d'incertitude, les dictionnaires sont la solution.

3.2 Emprunt

Selon Lee-Jahnke, Delisle et Cormier (2013), celui qui traduit utilise l'emprunt pour les motifs suivants, soit i) stylistique, ii) rhétorique et iii) lexical. Quant à ce dernier motif, Ballard (2006) ajoute que le motif lexical tire sa propre origine d'un fait socioculturel. Trois échantillons ont été respectivement prélevés dans la traduction et sont mentionnés avec le respectif échantillon dans l'œuvre de départ, dont chacun correspond à chaque traduction. L'objectif est de développer un commentaire au sujet du choix de ce procédé de traduction, et ce développement en justifiant le motif selon lequel les mots en question sont des emprunts. Les observations concernent les mots i) francos, ii) mãe et iii) Le Temps, lesquelles unités lexicales sont ci-dessous marquées en gras, soit avec les segments suivants

74 - *Dans l'original: « a tradução literal conserva, ao mesmo tempo, o significante e o significado ».*

75 - *Dans l'original: « mumias ».*

76 - *Dans l'original: « momie ».*

a) "Incrementava a visita dos turistas com um pequeno discurso sobre seus mortos de pergaminho. "Eles não são nada repugnantes, senhores e senhoras, já que foram preservados na cal, como estão vendo, e há mais de cinco séculos... Nossa coleção é única no mundo... A carne é claro que desapareceu... Só sobrou pele, mas é curtida... Estão nus, mas não são indecentes... Os senhores vão reparar que uma criancinha foi enterrada ao mesmo tempo que a mãe... Também está muito bem conservada, a criancinha... E aquele grandalhão ali, com sua camisa e a renda que ainda está ali atrás... Tem todos os seus dentes... Reparem..." Também lhes dava uns tapinhas no peito, em todos, para terminar, e isso fazia um barulho igual ao de um tambor. "Vejam, senhores e senhoras, que deste aqui só sobra um olho... sequinho... e a língua... que também ficou dura como couro!" Ela puxava. "Ele está de língua de fora mas não tem nada de repugnante... Podem dar o que desejarem na saída, senhoras e senhores, mas em geral dão dois **francos** por pessoa e a metade por cada criança...". (Tradução, l.24, p. 411, grifo nosso)

Original (l.1 ; p. 391) : "[...] on donne deux **francs** par personne [...]".

D'après un fait social en rapport au socioculturel de départ et inexistant dans celui d'arrivé, on a pu relever le mot « franco » prélevé dans la traduction, et ci-dessus marqué en gras dans le segment traduit. Pour justifier qu'il s'agit d'un emprunt, le mot « franco » est synonyme de « franc » en ancien français et marqué ci-dessus en gras dans le segment original. Les deux mots possèdent les étymons latins « francus » et « franc », quo sont resté « franc » en français moderne.

De cette étymologie un fait socioculturel français s'est établie, car en 1630, le roi Jean, des Francs, ordonna la création d'une monnaie appelée *denier d'or* et marquée de la devise *Francorum rex*, selon l'entrée « franc » du *Dictionnaire étymologique & historique du français* (DUBOIS et al., 2007, p. 339). Le nom de cette monnaie deviendra « Franc d'Or », par conséquent il définit le résultat du choix du traducteur quant à la traduction de ce mot, en somme laquelle unité a considéré la valeur de sens qu'a le mot « franc » dans le socioculturel français.

b) "POR CAUSA DESSA ESCADINHA tão apertada e tão traiçoeira, Robinson não descia a toda hora ao porão das múmias. Para falar a verdade, ficava mais era diante da porta a fazer um pouco de propaganda para os turistas e a se exercitar também em redescobrir a luz, aqui e acolá, através de seus olhos. Nas profundezas, enquanto isso, ela, a Henrouille mãe, se virava". (Tradução, l.6, p. 411)

Original (l.7-8 ; p. 390) : "[...] elle se débrouillait la mère Henrouille".

Le traducteur a eu recours au mot « mãe », et cette alternative pour la production d'un emprunt d'ordre stylistique. Plus précisément d'ordre sonore, et cette précision dans la mesure où le son produit par l'articulation de l'ensemble graphémique « -**ã**e », marqué en gras dans le mot « m**ãe** », et par rapport au segment traduit, représente l'emprunt sonore de l'articulation à propos de l'ensemble graphémique « ll », un ensemble marqué en gras dans le mot « Henrouil**l**e », en ce qui concerne le segment original. Et par l'ensemble graphémique « ll », marqué en gras dans le mot « Henrouil**l**e », nous observons qu'il est identique à l'ensemble marqué en gras dans le mot « Henrouil**l**e », lequel ensemble est tiré de l'original et, à un niveau articulatoire, produit le même son que l'ensemble graphémique « ll », marqué en gras dans le mot « débrouil**l**ait ».

Il convient de signaler qu'en français, en ce qui concerne la valeur de sens du segment « mère Henrouille », ce segment signifie une personne qui aime raconter des potins. Nous comprenons mieux la raison pour laquelle le traducteur n'a pas traduit par « mexeriqueira Henrouille ». Le motif est somme toute d'ordre phonétique, lorsqu'il a s'agit de reproduire le son de l'ensemble graphémique français « ll », marqué en gras dans le mot « débrouil**l**ait », et par le son « ãe », marqué en gras dans le mot « m**ãe** », car le son de « ll » dans le mot « débrouillait », n'apparaît pas dans sa traduction, qui est le mot « virava ».

Bien que la reproduction du son français « ll » ne réalise pas d'allitération, laquelle concerne des consonnes ou des phonèmes occlusifs ou constrictifs, cette reproduction est le motif de l'emploi du précédé de traduction par emprunt, mieux disant d'un emprunt d'ordre stylistique, à savoir le son de l'ensemble graphémique « ae » est *quasi* identique au son de l'ensemble graphémique « ll » dans le mot « Henrouille », à hauteur du segment traduit. Ainsi le résultat est que le son de l'ensemble « ll » apparaît deux fois aussi bien dans le segment original que dans le segment traduit. Dans ce sens, le désir de l'auteur à reproduire « ll », dans la même phrase, fut conservé dans la phrase traduite.

c) "Depois o papo voltou para o presidente Poincaré que ia inaugurar, justamente naquela manhã, uma exposição de cachorrinhos; e depois, conversa vai conversa vem, para o *Le temps*, onde isso estava escrito. "Esse aí é um jornal do barulho, o Le Temps! [...]". (Tradução, l.25, p. 14)

Original (l.2-3 ; p. 8) : "Tiens, voilà un maître journal, **le** Temps ! [...]".

Quand bien même le mot français « Temps », dans la traduction, et souligné dans l'extrait ci-après proposé, remet à un emprunt au sujet du mot français « Temps », dans l'œuvre original, lequel se rapporte à un quotidien français publié à Paris, du 25 avril 1861 au 29 novembre 1942, l'auteur répète ce mot marqué en gras dans l'extrait suivant, bien comme dans le segment original. Avec comme objectif d'accuser (caractéristique du type de discours judiciaire) la race française durant la conversation (Traduction, l.22 à 28, p. 14) entre les deux personnes Ferdinand Bardamu et Arthur Ganate :

d) "Depois, o papo voltou para o presidente Poincaré que ia inaugurar, justamente naquela manhã, uma exposição de cachorrinhos; e depois, conversa vai conversa vem, para o *Le Temps*, onde isso estava escrito. "Esse aí é um jornal do barulho, o Le temps!", Arthur mexe comigo. "Igual a ele para defender a raça francesa não tem outro! – Bem que ela precisa, a raça francesa, já que não existe!, respondi na bucha, para mostrar que eu sabia das coisas".

En réalité, la répétition de ce mot est nécessaire pour l'auteur, bien comme son emprunt pour le traducteur, et ces nécessités dans la mesure où l'auteur incite son personnage Arthur Ganate à provoquer la réaction sur son interlocuteur Bardamu, au sujet de la race française, mieux disant de la crème de la société française qui lit le quotidien « Le Temps », car ce journal s'inspire d'un philosophie libérale, laquelle fonde les idéologie de la politique de droite républicaine, en somme le parti politique du président Raymond Poincaré. Si la répétition du mot « Le Temps » n'avait pas été produite, l'effet de provocation n'aurait pas été réalisé, ainsi le sujet du discours aurait été autre.

3.3 Décalque de structure et d'expression

Nous présentons les observations au sujet des deux types de décalque. Le procédé de traduction par décalque les met à disposition : i) le décalque de structure et ii) le décalque d'expression. Les études réalisées par Raková (2014) et Cristea (2000), quant au décalque de structure (ref. chapitre 2), ont montré la distinction de deux types de décalque de structure. Cette distinction résulte d'un modèle différemment considéré selon les deux auteurs. Quant aux recherches au sujet du décalque d'expression, le sens propre ou figuré, en fonction du contexte verbal dans l'œuvre et autour de l'expression de départ, est à conserver dans le texte d'arrivée. Dans ce sens, le décalque d'expression n'est pas une action qui traduit nécessairement les éléments du syntagme de départ, de manière littérale (ref. chapitre 2).

Selon Raková (2014), le résultat du procédé de traduction par décalque de structure, se produit lorsque le syntagme d'arrivé présente une structure différente que celle qui emboite le syntagme de la langue de départ. Cette définition considère en définitive la perspective de Raková (2014), à laquelle on ajoute que, les éléments composant le syntagme de la langue de départ doivent être traduit littéralement, et cette traduction vis-à-vis de la valeur de sens. Les observations concernent la liste de mots suivants, soit i) azarado, ii) aqui e acolá, e iii) otário, lesquels mots sont marqués en gras dans les contextes postés ci-après.

a) "A mãe Henrouille tinha pensado em aumentar seus preços, assim que chegou, bastava chegar a um entendimento com o Bispado. Mas aí é que está, o negócio era complicado por causa do vigário da Sainte-Éponime que queria ficar com um terço da receita, só para ele, e depois também de Robinson que reclamava sem parar porque ela não lhe dava uma comissão suficiente, era o que achava. – Fui passado para trás – concluía –, passado para trás que nem um otário... Mais uma vez.... Sou **um azarado** mesmo! [...]". (Tradução, l.6, p. 412)

Original (l.14 ; p. 391) : "J'suis pas **verni**!".

Sur la base du procédé de traduction par décalque de structure et à l'instar de Raková (2014), le segment traduit, marqué ci-dessus en gras, est un syntagme nominal dont le noyau est le substantif « azarado », alors que le segment original, marqué en gras, est dans un syntagme adjectival et dont le noyau est le participe adjectivé « verni ». Il convient d'abord de signaler que la traduction est littérale, et ce signalement dans la mesure où les deux expressions idiomatiques « ser um azarado » et « ne pas être verni », ont une valeur identique de sens.

L'expression en portugais du Brésil signifie « não ter sorte », c'est-à-dire et littéralement en français, « ne pas avoir de chance ». À partir des mots-clés, nous suivons les observations afin de développer au sujet de cette identité de valeur. Pour se justifier d'une valeur identique quant au sens, ou par conséquent de l'emploi par le traducteur du procédé de traduction par décalque de structure, il convient de débuter en signalant que l'intérêt débute à partir du mot-clé (terme utilisé avec Xatara et Leonardo de Oliveira (2002)) « verni », dans la langue de départ.

Ce mot avec le déterminant qui l'antécède, se nominalisent par « le verni », lequel ensemble est traduit par « o verniz », et cette traduction d'après la première acception de l'entrée « vernis », dans le *Dicionário Francês-Português/Português-Francês* de Nonnenberg & Curtenaz (1956, p. 588). Entre les deux langues, la valeur de sens des deux mots est identique : une matière liquide protégeant le fer, le papier, le plastique et le bois. Pour interpréter « être verni / não ser azarado », il est premièrement nécessaire de savoir si une personne peut se vernir, comme pour le bois et le reste des matériaux *supra* cités, et deuxièmement de connaître à quel moment le verni est sec, mieux disant protège la peau de la personne.

Un tel phénomène protègerait la personne de tous les problèmes, car ceux-ci glisseraient sans s'attacher à la peau de la personne que le verni sec protègerait alors. Par conséquent, l'expression idiomatique signifie qu'une personne est vernie lorsqu'elle a de la chance à propos d'un événement. Et lorsque cette expression est utilisée à la forme négative, la personne n'a tout simplement pas de chance. L'auteur rédige « j'suis pas verni ! », sans la première particule adverbiale de la négation, et cette absence afin de respecter le niveau de langue employé, signifiant et selon l'analyse précédente, « ne pas avoir de chance ». Et le traducteur a traduit « j'suis pas verni ! » par « Sou um azarado ».

Afin de contrôler la signification du mot « azarado », également parce que son entrée n'a pas répondu aux recherches dans les dictionnaires et dans la mesure où ce terme concerne le niveau de langue familier, il a été remplacé par « azarento », remplacement qui concerne un niveau de langue plus soutenu. La troisème édition du *Novo dicionário de gíria brasileira*, de Viotti (1957, p.55), informe comme suit la première acception de l'entrée « azarento » : « infeliz nos negócios e em tudo, sem sorte,'pesado'. Et pour renforcer la signification de ce mot, le *Grande Dicionário Português-Francês*, d'Azevedo (1989, p. 185), informe de « malchanceux ».

Bien que le sens de l'expression idiomatique française « j'suis pas verni » ait été respecté par le traducteur, le résultat est que cette traduction « Sou um azarado » n'est pas une expression idiomatique, mais plutôt la traduction littérale du mot et déterminant « un malchanceux », et cela avec un changement dans l'orthographe, autrement dit de « um azarado » pour « um azarento », et ce changement afin de respecter le niveau de langue quant à l'expression idiomatique « j'suis pas verni », ainsi rédigée dans la langue française.

b) "No Laugh Calvin eu ainda podia em cima daqueles tapetes espessos parecer que procurava alguém entre as mulheres bonitas demais da entrada, e ir aos poucos adquirindo segurança naquele ambiente equívoco. Pensando nisso, reconheci que eles tinham razão, os outros, do *Infanta Combitta*, percebia, com a experiência, que meus gostos não condiziam com minha condição de miserável. Eles fizeram bem, os companheiros da galera, de me passarem aquele sabão. No entanto, a coragem insistia em não me voltar. Bem que eu <u>ia tomar</u> doses e mais doses de cinema, **aqui e acolá**, [...]". (Tradução, l.17, p. 219)

Original (l.18 ; p. 203) : "[...] allait bien reprendre des doses [...], **par-ci par-là**, [...]".

La traduction du syntagme prépositionnel, marqué ci-dessus en gras dans le segment original, se limite à un syntagme adverbial, en gras ci-dessus dans le segment traduit. Dans celui-ci, la traduction correspondante à la traduction française « par » est omise,

une omission qui justifie en somme le changement de structure syntaxique. Cependant, quand bien même la disparition de la préposition qui construit la locution adverbiale, la traduction est littérale, mieux disant elle conserve la valeur de sens des adverbes français de départ « ci…là », car les adverbes « aqui e acolá » dans la langue d'arrivée, dénotent une même circonstance de lieu et provoquée sur la locution verbale « ia tomar », laquelle locution est ci-dessus soulignée avec le segment traduit.

Selon la *Gramatica escolar da lingua portuguesa*, de Bachara (2010, p. 280), et la *Grammaire méthodique du français*, de Riegel, Pellat et Rioul (2016, p. 658), il est possible de dire que les adverbes « aqui » e « acolá », et, « ici » et « là », sont pronominaux et démonstratifs, et dans la mesure où ils complètent les locutions verbales « ia tomar » et « allait reprendre ». Avec ces catégories grammaticales qui leur sont associées, nous avons constaté le motif de leur origine et signification, lesquelles et après nos observations, justifient que la traduction des adverbes de départ « ci » et « là » est littérale.

Les deux constructions, soit les locutions adverbiales (proposition soulignée quant aux mots suivants) avec l'adverbe (marqué en gras avec les mots suivants) « par-**ci** » et « par-**là** », ont les respectifs étymons latins « *il hic* » et « *il hac* », et selon leur respective entrée en français moderne, « ici » et « là », respectivement à la page 411 et 447 du *Dictionnaire étymologique & historique du français* (2007), de Dubois et al. Ces entrées confirment également que les adverbes « ci » et « là », ont pour respectif étymon latin « *hic* » et « *hac* ». Les adverbes traduits, soit i) « aqui », a comme étymon latin « *hic* », ce qui en réalité confirme que cet étymon est aussi celui de l'adverbe de départ « ci » ; et ii) « acolá », a comme étymon latin « *accu illac* », en somme la terminaison « -lac » est identique à celle de l'étymon latin « *lac* », quant à l'adverbe original « là ».

Ce commentaire d'ordre étymologique justifie que la traduction de « par-ci », et que celle de « par-là », sont deux traductions littérales. Par conséquent, le résultat est que la preuve de la traduction littérale et du changement de syntagme, lors du processus de traduction et dans lequel les mots de départ « par-ci par-là » ont conservé leur sens, ce qu'ont confirmé nos observations, informent que le procédé de traduction utilisé est par décalque de structure, en somme d'après les conditions de Raková (2014).

c) "A mãe Henrouille tinha pensado em aumentar seus preços, assim que chegou, bastava chegar a um entendimento com o Bispado. Mas aí é que está, o negócio era complicado por causa do vigário da Sainte-Éponime que queria ficar com um terço da receita, só para ele, e depois também de Robinson que reclamava sem parar porque ela não lhe dava uma comissão suficiente, era o que achava. – Fui passado para trás – concluía –, passado para trás que nem um **otário**... [...]". (Tradução, l.6, p. 412)

Original (l.13 ; p. 391) : "[...] qu'il concluait lui, fait comme un **rat**...[...]".

L'analogie par comparaison, qui est « fait / por trás » avec le comparé « piégé / prezo », est une figure de langage qui a comme comparé « rat / otário », et réalisé par le lien « comme / que nem ». Cette comparaison fait la distinction, car la relation du pronom personnel sujet « je / eu », dit *pronome de caso reto* dans la grammaire portugaise du Brésil, avec le substantif «

rat / otário », montrent des mots avec des niveaux différents de référence. Dans cette différence de nature, les deux mots font que la distinction est une comparaison qualitative. Enfin, la traduction du lien « comme » est « que nem », qui est un mot du niveau de langue familier ou populaire. À dire vrai, « fait comme un rat / passar para traz que nem um otário », est apparenté à une expression idiomatique.

Elle n'a pas été traduite littéralement, car il y a une altération dans la syntaxe et le lexique. Cependant, dans son passage à la langue d'arrivée, le traducteur a conservé le sens figuré de cette expression, bien comme le niveau de langue familier, car il a traduit « comme » par « que nem ». Le son du mot « otário » a un rôle pour cette comparaison. Quand bien même ce mot est rapporté à une expression idiomatique et à une comparaison, il y a une certaine comicité par l'obstination de Robinson, au sujet de la valeur de paiement de son service : « Fui passado para tras – concluía –, passado para tras que nem um otário… ». Il est possible de développer, à propos des effets sonores du mot, à partir du caractère correspondant au personnage Robinson. D'après le système phonétique de langue, le fait que la mot « otário » soit paroxytonne est une règle.

Cependant, c'est par le système phonologique de la langue qu'il est possible de considérer que l'accent tonique réalise la valeur expressive de l'ensemble, en somme un aspect stylistique fondamental pour les poètes ; et Céline joue avec les sonorités. Par le son du mot « otário », plus spécifiquement par la voyelle accentuée « a », marquée ci-dessus en gras dans l'extrait concerné, nous découvrons l'état d'esprit de Robinson, c'est-à-dire son désespoir, lequel est également lié au choix du mot. Ce lien parce qu'il y a la perception d'une relation d'expression son/image (la comparaison) entre Robinson et le comparé « otário », en quelque sorte une métaphore sémantique. D'après Martins (2012, p. 45, traduction libre), « le mode que le locuteur profère les mots de la langue peut aussi dénoncer des états d'esprit ou des traits de sa personnalité ». [77]

Par cette relation avec l'effet sonore de la voyelle « a », l'émotion est en réalité choquante et brusque. Le mot « émotion » justifie son étymologie par l'effet de mouvement à partir du sentiment, duquel ressort l'émotion. Avec Céline, la musique réalise l'art de penser par les sons, en somme les émotions par lesquelles se produit le rythme de la langue. Selon Cristea (2000), l'action du procédé de traduction par décalque de structure doit se produire selon quatre modèles : i) le syntagme de la langue de départ dans la structure syntaxique de la langue d'arrivée ; ii) les dérivations suffixales et préfixales en rapport au nom ou au verbe de la langue de départ ; iii) le sens du mot de départ ; iv) la composition du mot à un niveau morphologique.

Les premières observations remettent à la structure et à un niveau dérivationnel au sujet de l'expression a) « para mudar ». Les quatre dernières observations renvoient à un niveau compositionnel et concernent les mots b) « neuromedico », c) alguns, d) conta-pulgas e, e) amor-proprio. Ces mots sont marqués en gras dans les contextes qui suivront.

---

[77] - *Dans l'original: « o modo como o locutor profere as palavras da língua pode também denunciar estados de espírito ou traços de sua personalidade ».*

d) "Em resumo, andava intrigado e chateado ao mesmo tempo. Tendo chegado até aqui, me faltava mais uma vez a coragem de ir ao fundo das coisas. Agora que se trata de abrir os olhos na noite, eu desejava quase com idêntica intensidade deixá-los fechados. Mas parece que Robinson queria que eu os abrisse, que eu percebesse. **Para mudar** de assunto [...]". (Tradução, l.7, p.335)

Original (l.13 ; p. 314) : "**Pour changer** un peu, [...]".

Toujours sur une base expérimentale, mais avec une autre règle de dérivation lexicale, plus spécifiquement celle qui fait la dérivation à partir des formes, marqué en gras, le segment original est un syntagme prépositionnel bien comme sa traduction également marquée en gras et dans le segment traduit. Le verbe « changer » et le verbe « mudar » ont le même sens, c'est-à-dire le changement de quelque chose par autre chose. Sur la morphologie du verbe « changer », le substantif « changement » se forme par la chute de la désinence verbale « -r », et par l'ajout du suffixe « -ement » au radical « chang- ».

À propos du verbe « mudar », le substantif « mudança » se forme par la chute de la désinence verbale « -r » et l'ajout du suffixe « -ança » au radical « mud- ». D'après ces observations, le résultat est que les dérivations entre les deux mots sont similaires, et de manière générale ce procédé de traduction par décalque de structure pourrait permette de soutenir le traducteur, et ce soutient dans son travail de traduction des verbes, en somme à partir de la composition morphologique du verbe dans la langue de départ. Dans cet horizon, il convient de signaler que l'aspect morphologique des mots est un auxiliaire pour le traducteur.

e) "BRANLEDORE MEU VIZINHO DE HOSPITAL, o sargento, gozava, conforme contei, de uma persistente popularidade entre as enfermeiras, estava coberto de curativos e esbanjava otimismo. Todo mundo no hospital o invejava e copiava seus trejeitos. Quando ficamos apresentáveis e moralmente nada repugnantes, começamos também a receber as visitas de pessoas bem colocadas no mundo e altamente situadas na administração parisiense. Repetia-se nos salões que o centro **neuromédico** do professor [...]". (Tradução, l.8; p. 108)

Original (l.9 ; p. 98) : "[...] le centre **neuro-médical** du professeur [...]".

La composition morphologique consiste à former un mot avec deux mots. Le mot « neuro-médical », et le mot « neuromédico » dans la langue de traduction, lesquels mots sont marqués en gras dans le segment original et le segment traduit, sont un exemple de composition morphologique par agglutination. En somme, cette composition quant au substantif « neurologie » (qui concerne l'étude et le traitement des maladies au niveau du système nerveux central) et l'adjectif « médical » (qui est relatif à la médecine), et quant au substantif « neurologia » et au mot « medico » dans la langue d'arrivée, ce dernier composé ayant la même signification que celui de la langue française.

Il est possible d'observer que l'adjectif « médical », dans le segment original, et que le substantif « medico », dans le segment traduit, ne souffrent d'aucune modification de niveau morphologique, alors que le substantif « neuro », dans le segment original, souffre d'une chute de son suffixe, respectivement quant au français par rapport au portugais du Brésil, « logie » et « logia ». C'est la raison pour laquelle ce type de composition est appelée *composition par*

agglutination, à savoir la chute d'un ou plusieurs éléments formateurs du mot et pour que l'agglutination se fasse dans les règles de l'art. Dans la langue française, le sens de la séquence « centre neuromédical » remet à un lieu où les maladies des systèmes nerveux sont traitées.

Et le sens de la séquence « centre de neurologie » remet à la même signification que celle de la séquence « centre neuro-médical ». Par conséquent, « centre de neurologie » est une autre séquence de départ que le traducteur pourrait traduire par « centre de neurologie ».

f) "Primeiro Ferdinand, tudo não acaba se equivalendo em presença de uma inteligência realmente moderna? Não há mais branco! Também, não há mais preto! Tudo se esgarça!... É o novo gênero! É a moda! Por que, a partir daí, não enlouquecermos, nós mesmos?... Já, já! Para começar! E ainda por cima nos vangloriarmos! Proclamamos a grande baderna espiritual! Fazermos reclame para nós mesmos, com nossa própria demência! Quem vai nos segurar? Me diga, Ferdinand! **Alguns** supremos e supérfluos escrúpulos humanos?". (Tradução, l.8, p. 446)

Original : (l.12-13 ; p. 424) : "**Quelques** suprêmes et superflux scrupules humains?".

Encore une composition morphologique par agglutination. Elle est marquée en gras dans les segments présentés ci-dessus. L'adjectif « alguns » justifie cette composition par agglutination, ainsi composée avec les deux mots « algo » et « uns », et par la chute de la voyelle finale « o » dans le mot « algo ». Enfin, signalons que dans la langue française, le mot « quel » et le mot « que » composent l'adjectif quantitatif « quelque ». Mais ce cas concerne une composition morphologique par juxtaposition, autrement dit sans perte ou ajout d'une lettre. Cependant, ou lorsque la référence concerne un substantif féminin, il n'y a pas d'ajout de lettre et quand bien même « quel » au féminin devient « quelle », soit « que » + « elle », mais dont la voyelle « e » chute lors de leur juxtaposition.

g) "De noitinha, eu ficava, de tanto esmagar as pulgas, com as unhas do polegar e do indicador machucadas, e, no entanto, não tinha terminado minha tarefa, já que me restava ainda o mais importante, preencher as colunas dos sinais característicos do dia: Pulgas da Polônia de um lado, da Iugoslávia.... da Espanha... Chatos da Crimeia... Sarnas do Peru... Tudo o que em matéria de furtivo e de picador viaja em cima da humanidade enjeitada me passava pelas unhas. Era uma obra, vê-se, ao mesmo tempo monumental e meticulosa. Nossas adições eram feitas em Nova York, num serviço especial dotado de máquinas elétricas **conta-pulgas**". (Tradução, l.19, p. 205)

Original (l.5 ; p. 190) : "[...] doté de machines électriques **compte-puces**".

La composition morphologique par juxtaposition consiste à former un mot avec deux mots, et cette opération sans la chute ou l'ajout d'un élément formateur de mots. Les noms « compte-puces » et « conta-pulgas », marqués en gras dans le segment original et le segment traduit, correspondent à la juxtaposition, respectivement du verbe « compter » avec le substantif « puce », et du verbe « contar » avec le substantif « pulga ». Nous pouvons observer que dans la langue française et portugaise du Brésil, aucune modification n'a lieu, ce qui en conséquence justifie la composition morphologique par juxtaposition. Dans la traduction, le mot « conta-pulgas » est un néologisme par emprunt au néologisme « compte-puces », ce dernier élaboré par Céline, dans l'œuvre de départ.

Bien que les néologismes compliquent le travail du traducteur, en produisant la traduction littérale des deux mots « compte » et « puces », il semble qu'aucune difficulté n'ai été rencontrée, et cela afin de conserver le sens présent dans le contexte original, soit avec « machines électriques compte-puces », à savoir « compte -puces » et « conta-pulgas » correspondent aux respectifs compléments nominaux, soit « machines électriques » et « maquinas eletricas », autrement dit à l'information permettant au lecteur de prendre connaissance de la fonction spécifique d'une telle machine.

h) "Meus negócios ficaram com jeito de quem ia tomar um pouquinho e justamente naquela noite. Só ao prédio da delegacia fui chamado duas vezes de urgência. No domingo de noite todos os suspiros, as emoções, as impaciências estão desabotoadas. O **amor-próprio** está de fola dominical e [...]". (Tradução, l.32, p. 319)

Original (l.23; p. 299): "L'**amour-propre** est sur le pont dominical et [...]".

Encore une composition morphologique par juxtaposition dans l'œuvre, marquée ci-dessus en gras. La morphologie des respectifs substantifs, soit des mots composés suivants, justifie ces procédés, autrement dit par les substantifs « amour » et « propre », et, « amor » et « próprio ». Le résultat est que l'emploi de ce procédé de traduction semble être le même que celui de la traduction littérale, en tenant compte cependant des mots et de leur composition morphologique, et en acceptant, entre les deux langues, uniquement les mots dont la composition morphologique est identique. Quant au décalque d'expression, les observations concernent les ensembles i) de quando em quando, ii) jovenzinho et ii) custavam a crer, lesquels ensembles sont marqués ci-dessous en gras, au moyen de leur contexte énonciatif.

i) "Após cada crepúsculo, fazíamos uma parada promontório rochoso. Certa manhã, deixamos finalmente aquela imunda canoa selvagem para entrarmos na floresta por uma picada escondida que se insinuava na penumbra verde e úmida, iluminada apenas **de quando em quando** por um raio de sol mergulhando do mais alto dessa infinita catedral de folhas". (Tradução, l.24, p. 176)

Original (l.35-36 ; p. 162) : "[...] seulement **de place en place** par un rai de soleil [...]"

Le traducteur produit un décalque d'expression lorsqu'il traduit l'expression de départ « de place en place », marquée en gras dans le segment original, et par l'expression d'arrivée « de quando em quando », marquée en gras dans le segment traduit. Cette production est le résultat du sens figuré, un sens justifié au moyen du contexte autour de l'expression dans l'œuvre original, de l'expression de départ qui, en conséquence n'a pas été traduite littéralement ou par « de quando em quando » et dans l'objectif de conserver son sens. Le résultat est que la traduction « de um lugar para outro », laquelle traduction correspond littéralement au sens propre de l'expression de départ « de place en place », pourrait équivaloir au contexte autour de ladite expression.

Les endroits du chemin qui sont illuminés par les rayons du soleil, permettent d'interpréter le contexte, et pour la simple et bonne raison que les feuilles des arbres de la forêt empêchent une clarté totale. Dans ce contexte, avec ses rayons le soleils rayonne « de um lugar para outro », cependant l'effet de mouvement, qui ressort du sens de cette traduction, n'est pas

nécessaire ou recherché lorsque nous faisons la relation avec le contexte dans l'œuvre de départ. Par conséquent, l'emploi du procédé de traduction par décalque d'expression, lequel procédé réalise l'expression d'arrivée « de quando em quando », est justifié dans la mesure où seulement un rayon du soleil illumine quelques endroits dispersés sur le chemin, en somme une quantité de lieu étant proportionnelle à l'espace entre les feuilles des arbres de la forêt, par lesquels espaces se disséminent les rayons du soleil.

Ces observations sont importantes parce que la traduction littérale de l'expression d'arrivé « de quando em quando », laquelle correspond à « de temps en temps » dans la langue française et d'après la dixième acception de l'entrée « quando » dans le *Grande Dicionário Português-Francês*, de Azevedo (1989, p. 1112), donne les indications à suivre à propos du sens qui ressort de l'expression de départ « de place en place », et lorsque celle-ci est considérée dans le contexte de l'œuvre. Dans ce cas-là, nous comprenons que l'effet de mouvement qui ressort avec l'expression « de um lugar para outro », n'est pas un sens recherché par l'auteur.

j) "Bem no mio daquela clareira, um pavilhão com um arzinho campestre, e cercado de gramados pobres coitados. Perguntei a diversos de multidão o que é que era aquela construção ali que a gente estava vendo, mas a maioria fingiu não me ouvir. Não tinham tempo a perder. Um **jovenzinho**, passando bem perto, teve mesmo assim a gentileza de me avisar que era a Prefeitura, velho monumento da época colonial, acrescentou, tudo o que havia de mais histórico... que tinham deixado ali...". (Tradução, l.15-16, p. 209)

Original (l.20-21 ; p. 193) : "Un **petit jeune**, passant tout près, voulut bien tout de même m'avertir que c'était la Mairie [...]".

Le mot « petit », antéposé au substantif « jeune », fait que l'expression « petit jeune », marquée ci-dessus en gras dans le segment original, produit un sentiment affectif, de complaisance jusqu'à même de sympathie, et d'après la raison selon laquelle ce jeune montre au personnage narrateur, celui qui s'intéresse à un monument de l'époque coloniale, que cet ancien bâtiment est devenu celui de la mairie. Le traducteur a employé le procédé de traduction par décalque d'expression et dans la mesure où les deux mots « petit » et « jeune » n'ont pas été traduits par les deux mots « pequeno » et « jovem » quant à la langue d'arrivée, mais par le seul mot « jovenzinho », lequel apparaît ci-dessus en gras, avec le segment traduit. De ce fait, le suffixe de diminution « -zinho », lequel suffixe compose le mot « jovenzinho », fait passer une certaine affectivité dans son sens, laquelle affection advient de l'expression de départ « petit jeune ».

k) "Pois bem, o que tinham, os Henrouille, de não natural, era nunca terem gasto durante cinquenta anos um só tostão, nenhum dos dois, sem terem se lamentado. Era com a própria carne e o próprio espírito que haviam comprado a casa, tal qual o caracol. Mas ele, o caracol, faz isso sem nem perceber. Eles, os Henrouille, **custavam a crer** que tinham passado pela vida unicamente para ter uma casa e, como pessoas que acabam de sair do cárcere, isso aí os espantava". (Tradução, l.25, p. 266)

Original (l.26-27 ; p. 247) : "Les Henrouilles eux, **n'en revenaient pas** d'avoir passé à travers la vie [...]".

L'expression de départ « n'en revenaient pas », marquée ci-dessus en gras dans le segment original, produit une connotation à laquelle appartient le sens d'« être surpris(e) », alors que le sens propre ou la dénotation de cette expression est « ne pas revenir d'un endroit ». Par le contexte autour de l'expression dans l'œuvre, c'est plutôt la connotation qui est concernée. Dans cette perspective, l'expression de départ a été traduite par l'expression d'arrivée « custavam a crer » et marquée ci-dessus en gras dans le segment traduit. L'emploi du procédé de traduction par décalque d'expression est ainsi justifié.

3.4 Équivalence

Les procédés de traduction oblique par équivalence et adaptation concernent le signe à propos de sa motivation externe et interne (réf. Chapitre 2). La traduction oblique par équivalence est le procédé de traduction qui met en relation l'existence d'un même fait entre les deux sociétés ou cultures concernées, alors que la traduction oblique par adaptation est le procédé utilisé par le traducteur lorsque le fait de la société de départ n'existe pas dans la société d'arrivée.

Cependant, pour la raison selon laquelle l'équivalence et l'adaptation naissent de la relativité quant à l'arbitraire du signe, d'où la motivation du signe, il convient de signaler que la grande variété de mots qui composent le dictionnaire lexical de la langue d'arrivée, permet de transcrire un fait de la société de départ et comme étant inexistant dans celle d'arrivée. Cependant, il peut parfois se produire des modifications d'ordre syntaxique. Ci-après, les observations qui concernent les mots et expressions i) vinho de mesa, ii) cripta dos condenados, iii) mantenha a porta fechada e iv) companheiros, marqués en gras dans les contextes qui suivent.

a) "O fato é que saí bem de fininho do meu entressolho de Rancy. Eles estavam em volta do **vinho de mesa** e das castanhas quando passei defronte da portaria pela última vez. Na calada da noite. Ela se coçava e ele, debruçado sobre a estufa, paralisado com o calor, já estava tão tonto que o arroxeado lhe fazia fechar os olhos". (Tradução, l.34, p. 367)

Original (l.1 ; p. 347) : "Ils étaient autour du **vin de table** et [...]".

Le complément de nom « table », lorsque rattaché au substantif « vin », cette expression marquée ci-dessus en gras dans le segment original, produit un sens avec le substantif « vin », à savoir le vin de table est un vin de qualité moyenne mais pouvant être présent quotidiennement sur les tables françaises. Sa traduction est « vinho de mesa », laquelle est ci-dessus marquée en gras dans le segment traduit. Le résultat est que le sens de l'expression « vin de table », de la langue de départ, possède l'équivalence « vinho de mesa » dans la langue

d'arrivée. Il convient d'ajouter que cette équivalence de sens dans les deux langues en question, est due aux expressions « do calâo », c'est-à-dire à un vocabulaire de milieux sociaux marginaux. Par suite, l'expression se généralisera dans la mesure où elle entrera dans les habitudes de parole ; qui plus est la présence de ce vin se généralisera.

b) "Um dia, se vocês não reagirem, Ferdinand, vocês os jovens, vamos morrer, compreenda-me bem, morrer! De tanto nos puxarem, nos sublimarem, nos azucrinarem o entendimento, o outro lado da inteligência, o lado infernal, esse aí, o lado de onde ninguém retorna!... Aliás, parece que já estão trancados, esses superespertos, na **cripta dos condenados** [...]". (Tradução, l.27, p. 446)

Original (l.33 ; p. 424) : "[...] ces supermalins dans la **cave aux damnés** [...]".

D'après le Dictionnaire latin-français / français-latin, de Nimmo (2013, p. 867), le mot du français moderne « damné », lorsqu'associé au mot « cave » pour construire l'expression « cave aux damnés », marquée ci-dessus en gras dans le segment original, a conservé l'orthographie de son étymon latin « damnatio ». Cependant, en français moderne, lorsqu'associé à l'expression « cave aux damnés », le mot « damné » s'orthographie « condamné », proche au mot « condenado » dans l'expression « cripta dos condenados », marquée ci-dessus en gras dans le segment traduit. Avec la définition du substantif « damné », laquelle correspond à quelqu'un de condamné à l'enfer, il suffit de comprendre qu'elle est l'équivalence dans l'identité du mot « condamné » et de sa traduction « condenada ».

Le résultat est que l'étymon latin « damnatio », quant à l'évolution de sa morphologie, fut différente entre la langue française et la langue portugaise du Brésil, lorsque le mot « damné » en français est pris dans l'expression « cave aux condamné ». Cette dissimilitude est une hypothèse due au fait que « la cave aux condamnés » correspond historiquement à l'endroit où les hommes, mieux disant leurs sentiments par rapport au désir de fuir Dieu et qu'ils offensaient, allaient s'éloigner de Dieu. Par conséquent, pour que cette valeur de sens ressorte dans la traduction, le mot « cave » n'a pas été traduit par le mot « porão », mais par le mot « crypte », afin de produire un sens plus funèbre et macabre, ces sens qui confirment l'emploi du procédé de traduction par équivalence.

c) "Isso me incomodava, não era da minha que eu precisava para ir morrer bem magnificamente um dia, como Léon. Eu não tinha tempo a perder com caretas. Mãos à obra! dizia para mim mesmo. Mas a coisa não vinha. Ela não quis nem que eu me virasse para ir olhá-lo mais uma vez o cadáver. Portanto, fui embora sem me virar. "**Mantenha a porta fechada**", estava escrito". (Tradução, l.23-24, p. 529)

Original (l.26 ; p. 503) : ""**Fermez la porte**" qu'était écrit".

L'expression en français et en portugais du Brésil, respectivement « Fermez la porte » et « Mantenha a porta fechada », expressions marquées ci-dessus en gras dans leur respectif segment, produisent un sens impératif, celui de rendre obligatoirement l'accès infranchissable. Mais à partir de ce sens formé d'une convention sociale, le traducteur perçoit une légère différence de sens entre les deux langues, différence que le point de vue grammatical justifie comme suit : i) le niveau de l'expression française, l'obligation ou l'ordre produit par la forme

verbale impérative à l'affirmatif du verbe « fermer », produit un sens qui veut que soit maintenue une certaine distance entre les individus, car cette forme verbale advient de la deuxième personne du pluriel et est représentée par le pronom de traitement « vous ».

La phrase simple, ou mieux la construction verbe + objet, intensifie l'importance de fermer la porte, à savoir l'acte obligatoire de fermer la porte est l'ordre donné avec la forme du verbe « fermer » à l'impératif, lequel ordre concerne alors l'action de fermer la porte ; et ii) en rapport à l'expression dans la langue portugaise du Brésil, l'obligation ou l'ordre produit par la forme impérative à l'affirmatif quant au verbe « manter », produit un sens strict également. Cette forme verbale advient de la troisième personne du singulier que le pronom de traitement « você » représente. Cependant, la phrase en portugais du Brésil est plus longue que sa traduction en français, mieux disant la construction verbe + objet + adjectif considère que le verbe « manter » réalise une action sur l'individu, alors que l'adjectif « fechada » agit sur l'objet « porte », en somme des procès dont l'importance est moins élevée quant à l'obligation de fermer la porte.

Dans cette perspective, l'individu semble être plus libre. Pour le traducteur, le procédé de traduction par équivalence peut être employé au niveau de la traduction de cette expression dans la langue française, cependant avec la réserve selon laquelle l'hypothèse d'une traduction par adaptation, au lieu d'une traduction par équivalence quant à cette notion d'intensité développée antérieurement, est révélée. Partant, si le traducteur traduit par « fechai a porta », cette traduction n'est pas commune à la culture brésilienne.

d) "Portanto, não havia mais como fugir. Aquela interpelação devia ter sido minuciosamente preparada. "Cavalheiro, o senhor tem diante de si o capitão Frémizon das tropas coloniais! Em nome de meus **companheiros** e dos passageiros [...]". (Tradução, l.9, p. 131)

Original (l.31 ; p. 119) : "Au nom de mes **camarades** et des passagers [...]".

Dans la traduction du mot « camarade » et ci-dessus, le traducteur a réalisé une équivalence de sens, à savoir de la langue de départ et marquée en gras dans le segment concerné, et cette réalisation par l'emploi du même sens avec le mot « companheiros » dans la langue portugaise de Brésil. Il est possible d'observer que le mot « camarade » n'a pas été traduit par le mot « camarada ». Le contexte historique dans l'œuvre est celui d'un conflit mondial et l'extrait représente les interactions entre les infanteries sur un bateau militaire, un contexte et une représentation qui en réalité justifie l'emploi du mot « camarade » dans l'œuvre de départ, car ce mot, premièrement commença à être utilisé dans son sens historique, et cette utilisation sous l'influence de la révolution française en 1789, et deuxièmement sa connotation pris une tournure idéologique (SAMPAIO, 2008).

Selon le caractère représentatif de cette connotation, son origine « circonscrit les termes : militantisme, compagnérisme, partidarisme » (TECCHIO, 2010, p. 72, traduction libre)[78].

[78] - *Dans l'original: « circunscreve os termos: militantismo, companheirismo, partidarismo ».*

Il convient de signaler que, quand bien même ces termes sont synonymes dans la langue de départ, les deux mots « compagnon » et « camarade » sont gradués en ce qui concerne leur sens respectif, et cette graduation d'après le motif selon lequel le sens historique du mot « compagnon » est seulement celui d'accompagner une personne sans partager la vie avec lui. Ainsi donc, en considérant qu'un camarade est un militaire qui a la même vie que ses camarades, l'équivalence des deux mots « camarades » et « companheiros », en somme une équivalence qui justifie l'emploi du procédé de traduction oblique par équivalence.

3.5 Adaptation

Dans son activité de traduction, le traducteur peut avoir besoin d'adapter certaines connotations d'un signe linguistique, celles produites sous l'effet de la culture de départ, comme par exemple un produit de la culture tel que le vin. Les observations concernent les mots et expressions suivantes, à savoir : i) eu estava morto de sede, ii) grilo, iii) comer et iv) macaron, marqués en gras dans les contextes qui suivent.

a) "- Você não tem uma garrafa de vinho para me vender? – perguntei.
- Tem que falar com a mãe.... Ela talvez saiba se ainda tem... Indagora os alemães nos pegaram uma porção... E então começaram a conversar depois do meu pedido, e baixinho [...].
- E mais de cem garrafas, com toda a certeza – acrescentou o pai, ainda ajoelhado.
- Então não tem mais nenhuma? – insisti, ainda esperançoso, de tal forma **eu estava morto de sede** [...]". (Tradução, l.9, p. 47)

Original (l.29 ; p. 39) : "[...], tellement **j'avais grand-soif**, [...]".

Bien que la première acception de l'entrée « soif », dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (1835, p. 752), soit « besoin de boire », et que la première acception de l'entrée « sede », dans le *Grande Dicionário Português-Francês*, de Azevedo (1989, p. 1229), soit « Soif, désir, envie de boire : ter sede, avoir soif. Ter minha sede, avoir grand-soif », l'expression « j'avais grand soif », marquée ci-dessus en gras dans le segment original, est associée au sens figuré qu'a le mot « boire », c'est-à-dire à des motifs différents que ceux du besoin de boire dans l'objectif seulement de s'hydrater ou de se désaltérer.

Et marquée en gras dans le segment traduit ci-dessus, l'expression « eu estava morto de sede » a le sens de « nécessité de s'hydrater », en somme une intensité donnée avec le mot « morto » et justifiée par son entrée « Mort, accablé, harassé (de faim, de soif, de fatigue, etc.) », et cette entrée dans la septième acception du *Grande Dicionário Português-Francês*, de Azevedo (1989, p. 940). Avec le motif selon lequel l'expression « grand-soif », dans la langue de

départ et dans son sens figuré, ne provient pas de l'expression « morto de sede », le résultat est que le traducteur a choisi le procédé de traduction oblique par adaptation, et ce choix dans l'hypothèse de ne pas trahir la syntaxe de la phrase qui concerne la langue de départ.

Cependant, la conséquence est une perte quant au sens de départ. De ce fait, dans la perspective d'une solution, bien que ce procédé de traduction soit différent, l'expression « de tanto que ele queria beber » permettrait de se rapprocher du sens de l'expression « grand-soif », expression intégrée dans la langue de départ.

b) "Meu jovem guia corria agilmente em cima de seus pés descalços. Devia haver europeus nos matagais, ouvíamos por ali, perambulando, suas vozes de branco, muito reconhecíveis, agressivas, alteradas. Os morcegos não paravam de voltear, de abrir sulcos entre os enxames de insetos que nossa luz atraía ao redor de nossa passagem. Debaixo de cada folha de árvore devia se esconder um **grilo** pelo menos [...]". (Tradução, l.31, p. 143)

Original (l.22 ; p. 131) : [...] devait se cacher un **cri-cri** au moins [...].

Le substantif « grillon » signifie un insecte orthoptère sauteur. Et le nom commun ou diminutif « cri-cri » est marqué ci-dessus en gras dans le segment original. Bien que les femelles soient muettes, quant à eux les males réalisent des sons aigus, d'où l'onomatopée « cri-cri » dans la langue française, laquelle ne doit pas être confondue avec le mot « cri-cri » dans l'extrait concerné, car « cri-cri » ne renvoie pas à l'onomatopée dans cet extrait, mais au nom « grillon ».

Dans cette perspective et parce que le mot « cri-cri » n'existe pas dans le vocabulaire de la langue d'arrivée, ce nom commun a été adapté avec le mot « grilo », lequel mot est marqué en gras dans le segment traduit. Le résultat est que le nom commun « cri-cri » produit directement l'image du son en question, son que les males produisent et dans la représentation de qui lit ou articule « cri-cri », alors que le nom « grilo » remet à l'image de l'insecte et moins à celle du son réalisé par les males. Une réduction de sens est en conséquence confirmée, et cette réduction par rapport à la stylistique, en somme par rapport au son du mot en question.

c) "A verdade é uma agonia que não acaba. A verdade deste mundo é a morte. É preciso escolher, morrer ou mentir. Eu, eu nunca pude me matar. O melhor, portanto, era sair para a rua, esse pequeno suicídio. Cada um possui seus pequenos dons, seu método para conquistar o sono e **comer**". (Tradução, l.34, p. 216)

Original (l.17 ; p. 200) : "[...], sa méthode pour conquérir le sommeil et **bouffer**".

Dans la langue française, le mot « bouffer » appartient au registre familier, ou à un vocabulaire proche de celui du langage populaire. Cependant, il n'est pas entré dans les habitudes de parole. Pour ainsi dire « bouffer » n'est pas accepté par la norme, mais son emploi en littérature est acceptable. Par conséquent, la disparition progressive de ce mot à rendu plus compliquées les recherches à propos de sa traduction, soit le portugais du Brésil dans le cas présent.

Toutefois, quand bien même le *Grande Dicionário Português-Francês*, de Azevedo (1989, p. 332) mentionne « nous bouffons là-bas », et cette mention avec l'entrée « comer », mieux disant avec l'acception « nos comeremos là ». Aussi, une autre acception semble présenter un sens plus convenable, en somme avec « comer com ânsia » (p. 331). Le résultat est que, lorsque nous observons le mot « comer », marqué ci-dessus en gras dans le segment traduit, et l'intégralité de ses acceptions dans le dictionnaire, une incertitude se produit au sujet du registre de langue quant à ce mot, c'est-à-dire « comer » et sachant qu'il est quotidiennement employé pour signaler l'instant relatif à l'action de se nourrir.

Dans la perspective d'une solution, et selon Diez (1854) avec l'entrée « bouffer » dans le *Dictionnaire étymologique & historique du français*, de Dubois et al. (2007, p. 99, traduction libre), le traducteur pourrait dans l'hypothèse remplacer le mot « comer » par l'onomatopée « pouf » de la langue de départ, mais seulement dans le cas où cette onomatopée existerait dans la langue d'arrivée. Cette hypothèse parce que « pouf », en français, est le son produit lorsque nous soufflons en même temps que de manger, ainsi se réalise l'image d'une personne réalisant un geste grossier.

Dans ce sens « bouffer » et l'onomatopée « pouf », du verbe « pouffer », sont deux formes du registre de langue familier. Si cette solution était adoptée, alors le procédé de traduction serait autre que celui par adaptation, ainsi le registre de langue familier, quant à la langue française, serait conservé dans la langue d'arrivée, soit le portugais du Brésil.

d) "Baryton se abastecia de **macarrão** e legumes em Paris, por atacado. Assim, não gostavam nada de nós os comerciantes de Vigny-sur-Seine. Inclusive se podia afirmar que estavam com a gente por aqui, ó. Isso não nos diminuía o apetite, essa animosidade". (Tradução, l.12, p. 438)

Original (l.15 ; p. 416) : "Baryton se fournissait en **nouilles** et [...]".

Apportons une origine du mot « nouille », soit allemande. Le mot « nudel », dans la langue allemande, à au moins deux connotations. La première correspond à un type de macaron, avec une forme pleine et allongée. La deuxième correspond à l'image d'une personne mole, comme les macarons une fois qu'ils sont cuisinés. La langue française a conservé ces deux connotations à propos du mot « nouille ». Cependant, le résultat est que l'utilisation du procédé de traduction oblique par adaptation est une action consciente du traducteur, car le contexte énonciatif qui situe le mot « nouille », ne cherche pas à dénoncer que le personnage Baryton est un individu mou.

Par conséquence, l'auteur de l'œuvre de départ aurait seulement employé le mot « nouille » dans le but de jouer avec les registres de langue. Pour finir avec ce qui attire l'attention, c'est que le traducteur pourrait employer le mot du registre de langue familier dans la langue d'arrivée, à des fins de conservation du même registre de langue, et cette conservation relativement à la langue de départ.

3.6 Transposition

Lorsque Jakobson (*apud* OUSTINOFF, 2011, p. 23, traduction libre) est considéré à propos de la langue littéraire, traduire implique l'interprétation des « signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques »[79]. Un signe linguistique dans le système de la langue de départ, à fréquemment son équivalent dans le système de la langue d'arrivée. Mais traduire par un système de signes non linguistiques correspond au transfert de la relation de sens que les signes linguistiques ont entre eux, et cela dans le contexte de départ.

Pour le traducteur, cette conception de la traduction intersémiotique, mais également celles de l'unité de traduction lorsque des auteurs comme Vinay et Darbelnet (1958) sont considérés, consistent à produire une réflexion quant à cette relation sémantique, mieux disant quant au besoin de fidéliser la signification du contexte énonciatif de départ, et cette fidélité dans le contexte énonciatif d'arrivé. Dans la pratique, pour réaliser cette fidélité, le traducteur doit mobiliser des signes linguistiques du système de la langue d'arrivée, lesquels signes ne doivent pas résulter d'une traduction littérale, car en général l'utilisation de ce procédé de traduction n'est pas fidèle au sens.

Par conséquent, traduire ou interpréter la relation de sens existante entre les signes linguistiques de départ, mobilise des procédés de traduction différents, entre autres la traduction par transposition, en somme lorsqu'une catégorie grammaticale de départ doit être différente dans le système de la langue d'arrivée. Les observations concernent maintenant les mots i) enquanto, ii) nas, iii) suficiente, iv) nisso et v) igual, lesquelles sont marqués en gras dans les contextes qui suivent.

a) "POR CAUSA DESSA ESCADINHA tão apertada e tão traiçoeira, Robinson não descia a toda hora ao porão das múmias. Para falar a verdade, ficava mais era diante da porta a fazer um pouco de propaganda para os turistas e a se exercitar também em redescobrir a luz, aqui e acolá, através de seus olhos. **Nas** profundezas, **enquanto** isso, ela, a Henrouille mãe, se virava". (Tradução, l.6, p. 411)

Original (l.7 ; p. 390) : "Dans les profondeurs, **pendant** ce temps-là, [...]".

Les séquences « pendant ce temps-là » et « enquanto isso », sont deux locutions adverbiales, en somme une catégorie grammaticale commune. L'union de dépendance des mots que produit la relation des sens dans ladite locution adverbiale de départ, produit également une relation sémantique avec le contexte verbal antéposé, à savoir les mots « pendant » et « temps » remettent respectivement à une situation temporelle sans mouvement, et à un sens de moment à l'arrêt, et, le pronom démonstratif « ce » remet anaphoriquement au moment, lequel est défini dans le contexte verbal antéposé, autrement dit le moment où Robinson était en face de la porte, et pour ainsi faire un peu de propagande aux touristes allant visiter la cave.

---

[79] - *Dans l'original : « signos linguísticos por meio de sistemas de signos não linguísticos ».*

Les mots « pendant » et « temps », traduit par « enquanto », ont souffert d'un changement de catégorie grammaticale, à savoir l'adverbe « pendant » est devenu la conjonction de subordination temporelle « enquanto ». C'est le résultat du processus de traduction par transposition ou recatégorisation grammaticale, lequel processus cherche à fidéliser, dans la locution adverbiale d'arrivée, la relation de sens produit par l'ensemble des mots composant la locution adverbiale de départ « pendant ce temps-là ».

b) "A partir da mesma frase, uma outra tradução por transposição é identificada. Ela remete à tradução da palavra de partida "dans" por a palavra de chegada "nas", essa última iniciando a frase "**Nas** profundezas, enquanto isso, ela, a Henrouille mãe, se virava". (Tradução, l.6, p. 411)

Original (l.7 ; p. 390) : "**Dans** les profondeurs, pendant ce temps-là, [...]".

Mais la traduction devient cette fois plus subtile, et ce devenir dans la mesure où la proposition traduite « nas » advient d'une composition morphologique. Dans son œuvre *Gramatica escolar da lingua portuguesa*, Evanildo Bechara (2010, p. 295 e seq.) parle de l'origine de cette composition, c'est-à-dire de la contraction entre deux mots, mieux disant entre la préposition « em » et l'article défini féminin « as » au pluriel. Sou cet angle, la préposition « nas » résulte du procédé de traduction par transposition, car cette traduction de seulement une catégorie grammaticale reprend deux classes grammaticales représentées avec deux mots dans la langue de départ, soit « dans » et « les » en tant respectivement que préposition et article défini.

En réalité, dans la langue de départ, les mots « dans » et « les » n'ont pas souffert de contraction, est ainsi justifié que la préposition « nas » est la conséquence du procédé de traduction par transposition, car celle-ci a somme toute et seulement une classe grammaticale, alors que dans la langue de départ elle est la conséquence de deux classes grammaticales, soit une proposition et un article défini. Dans la *Grammaire méthodique du français*, leurs auteurs Riegel, Pellat & Rioul (2013, p. 271) expliquent les raisons de la présence obligatoire des articles définis en français. Et pour que le syntagme prépositionnel « dans les profondeurs » puisse être construit, il faut qu'il corresponde à la forme minimum suivante, à savoir la préposition « dans » suivie de l'article défini « les ».

Et lorsque le substantifs « profondeurs » est ajouté avec son déterminant « les », le syntagme prépositionnel peut être étendu au syntagme nominal « dans les profondeurs », avec la fonction grammaticale de « complément circonstanciel de lieu » et introduit par la préposition « dans ». Quant à la compréhension de la relation de sens, le contexte énonciatif n'est pas proposé, car ce contexte a déjà servi pour les observations antérieures à propos du mot « pendant », à savoir le mot « dans » remet anaphoriquement à un lieu, c'est-à-dire à la cave des momies localisée sous l'église Sainte-Eponime.

Le substantif « profondeurs », se rapportant à un lieu, est intégré par le connecteur spatial « dans », lequel signifie « ser nesse lugar », lieu qui est les profondeurs et le référent cataphorique de la situation spatiale, soit la cave aux momies. Le terme « métaphore »

signifie « transférence » ou « transport », et dans la mesure où il renvoie au sens figuré d'un mot à partir de son sens propre. Il y a étymologiquement une dérivation étant la modification du sens conventionnel ou propre, vers le sens figuré : le comparant implicite « profondeurs / profundezas » et le comparé explicite « caveau / porão ». Cela justifie que cette métaphore est nominale et *in absentia*, car « profundezas » est un substantif qui seul permet d'indiquer son propre sens.

Sur le plan de la comparaison entre les deux langues, premièrement quant au sens, il est possible de dire que le fonctionnement dudit substantif est universel, car la traduction du comparé est fidèle à l'original, respectivement « profundezas » et « porão », lesquelles fidélités transmettent alors le même sens en français. Deuxièmement, en relation au contexte discursif et situationnel, la traduction est également fidèle, car le milieu qui renvoie à l'obscurité passe par « profondeurs » et par « cave », comme pour leur respective traduction, soit « profundezas » et « porão ».

c) "A mãe Henrouille tinha pensado em aumentar seus preços, assim que chegou, bastava chegar a um entendimento com o Bispado. Mas aí é que está, o negócio era complicado por causa do vigário da Sainte-Éponime que queria ficar com um terço da receita, só para ele, e depois também de Robinson que reclamava sem parar porque ela não lhe dava uma comissão **suficiente**, era o que achava". (Tradução, l.3-4, p. 412)

Original (l.12 ; p. 391) : "[...] elle ne lui donnait pas **assez** de ristourne, qu'il trouvait".

Robinson montre son insatisfaction envers et à la guide touristique madame Henrouille, car elle ne lui restitue pas un pourcentage de gain à la hauteur de ce qu'il pense mériter. Céline, l'auteur de l'ouvrage, emploie fréquemment des mots du niveau de langue familier. Le mot « ristourne », par exemple, lui permet de rendre la misère plus expressive, en somme la misère permet l'expression d'une certaine

> *haine qui fait l'argot. L'argot est fait pour exprimer les sentiments vrais de la misère. Lisez l'Humanité, vous n'y verrez que le charabia d'une doctrine. L'argot est fait pour permettre à l'ouvrier de dire à son patron qu'il déteste : tu vis bien et moi mal, tu m'exploites et roules dans une grosse voiture, je vais te crever (CELINE apud DUBOIS, 2009, p. n.f.).*

Mais Céline (1949, p. 78 *apud* DONLEY, 2000, p. 5) cherche aussi à organiser son style au moyen de l'argot, c'est-à-dire son rythme émotif que le langage du quotidien produit. Par conséquent, la perspective artistique célinienne est aussi stylistique, l'auteur cite en définitive que tout « mon travail a été précisément d'essayer de rendre la prose française plus sensible [...] en lui injectant un langage parlé, son rythme ». Céline emploie le langage populaire du XXe siècle, période où, selon Martins (2014, p. 117, traduction libre), «l'argot

devient choisi dans la littérature, évoquant les milieux populaires des grands centres urbains»[80]. L'auteur établit encore son rythme avec une qualité émotive.

L'expressivité de ses mots est ainsi construite, ou à partir de l'argot pour une certaine poésie, en d'autres termes du langage populaire qui est celui du peuple et sur lequel s'exerce le pouvoir, ce qui produit l'argot. En reprenant les mots de Mattoso Câmara, Martins (2014, p. 117, traduction libre) confirme cette base du langage populaire et dans la réalisation du style des auteurs de cette époque: « l'argot signale le style dans le langage populaire, c'est l'aspect poétique du langage parlé»[81]. Quand la traduction littéraire cherche à transférer les aspects stylistiques caractérisés par l'auteur ou la littérarité, les niveaux de langue sont alors une priorité.

Mais avant de démontrer une telle priorité, nous répondons aux raisons selon lesquelles le traducteur a besoin d'altérer les catégories grammaticales du syntagme nominal de départ, et cette nécessité dans le syntagme nominal d'arrivé. En rédigeant « assez de ristourne », l'auteur a construit une locution prépositionnelle au moyen de l'adverbe « assez » et de la préposition « de ». Et le traducteur transfert l'adverbe au moyen de l'adjectif « suficiente », un transfert qui justifie somme toute l'emploi du procédé de traduction par recatégorisation grammaticale. Du point de vue du système sémantique mais aussi syntaxique, « de ristourne » est un complément d'objet indirect, alors que sa traduction « uma comissão suficiente » est un complément d'objet direct.

Et les deux compléments sont encastrés dans un syntagme nominal. La fonction grammaticale de complément propositionnel est également attribuée au complément « de ristourne », et cette attribution par la relation sémantique, alors de dépendance avec l'adverbe « assez » et qui produit un certain degré d'intensité sur le substantif « ristourne », ou quant à la mesure de quantité de « ristourne ». Dans cette perspective, la préposition « de » est un connecteur sémantique. Et la relation sémantique est produit différemment dans le syntagme nominal d'arrivé, c'est-à-dire *in recto* et parce qu'aucune préposition sépare l'adjectif « suficiente » du substantif « comissão ».

Lorsque d'après Monteiro (2002, p. 161, traduction libre) nous savons que, et en relation à la langue portugaise du Brésil, « la majeur partie des adjectifs se transforme en adverbe avec le recours au suffixe [-mente]»[82], un principe également attribué à la langue française avec certains des adverbes qui composent son vocabulaire, un questionnement surgit : pourquoi le traducteur n'a pas employé l'adverbe « suficientamente » et composé par dérivation, soit à partir de l'adjectif « suficiente », ou la traduction littérale de l'adjectif « suffisant » dans la langue française, lequel compose l'adverbe « suffisamment » par dérivation, et qui a également une intensité de sens très proche de son synonyme « assez » ?

---

80 - *Dans l'original: « a gíria passou a ser escolhida na literatura, evocando os meios populares dos grandes centros urbanos ».*

81 - *Dans l'original: « a gíria assinala o estilo na linguagem popular, é o aspecto poético da linguagem falada ».*

82 - *Dans l'original: « a maioria dos adjetivos se transforma em advérbio com o recurso ao sufixo [-mente]».*

Quand bien même cet adverbe est peu utilisé dans la langue portugaise du Brésil, il est possible que le traducteur ait employé la traduction littérale de l'adverbe « assez », car l'adverbe « assaz » est présent dans l'œuvre traduite, et qui ainsi présente des marques de la langue française. Dans le conte de Machado de Assis (1997, p. 20), intitulé *A parasita azul*, lequel conte compose en partie l'œuvre *História da meia-noite* et du même auteur, le mot « assaz » est identifié : « A senhora a quem cumprimentara era a esposa do Tenente-coronel Veiga. Representava ter quarenta e cinco anos, mas estava assaz conservada ». Du point de vue sémantique, les adverbes "assaz" et "assez » sont des mots transparents, ou des vrais amis en produisant des sens similaires dans les contextes des deux langues ; ce qui en somme justifierait le procédé de traduction littérale.

Cependant, le contenu suivant est une introduction à notre réponse, ni « assaz » ni « suficientamente » peuvent être antéposés à un substantif dans la langue portugaise du Brésil. D'ailleurs, quant à la langue française, sans la préposition « de » les adverbes « assez » et « suffisamment » ne peuvent pas être antéposé à un substantif. Par conséquent, le motif de l'emploi du procédé de traduction par recatégorisation grammaticale ou par transposition, peut trouver sa réponse dans ce qui se réfère à l'origine de la préposition « de » et dans la langue française.

d) "Sabe-se que nessas coisas é sempre difícil de dar um jeito e que dar um jeito custa sempre muito caro. Para início de conversa, nem mesmo sabíamos onde botá-lo, Robinson. No hospital? Isso ia gerar mil mexericos evidentemente, falatórios.... Mandá-lo para casa? Tampouco se devia pensar **nisso** por causa da cara dele, do estado em que se encontrava". (Tradução, l.5, p. 345)

Original (l.6 ; p. 324) : "Il ne fallait pas **y** songer non plus à cause de sa figure [...]".

Le mot « nisso » remet anaphoriquement à un fait, celui d'envoyer Robinson à la maison. Dans cette perspective la phrase en portugais du Brésil se réécrit par « Tampouco se devia pensar **a esse fato** por causa [...] », et la phrase en français par « Il ne fallait pas songer **à ce fait** non plus à cause [...] ». La préposition « nisso » correspond à la contraction de la préposition « em » et avec le pronom démonstrative « nisso ». Les respectifs étymons latins sont « in » et « ipso ». Le premier étymon remet à une circonstance, laquelle correspond à la préposition « à » en français et d'après la troisième acception de l'entrée « in », dans le *Dictionnaire latin-français / français-latin* (2013, p. 365). L'étymon « in » correspond à la préposition « em » en portugais du Brésil, laquelle correspond à la préposition « à » en français.

Dans ce sens, il est nécessaire de répondre à la question suivante, à savoir : pourquoi la préposition « y » en français est employée à la place de la préposition « à », alors qu'en portugais du Brésil, la préposition « em », dans sa contraction avec le mot « isso », reste fidèle à son étymon latin, ce qui en somme justifie la rédaction du contenu suivant. Autrement dit, concernant le portugais du Brésil, l'étymon latin « in » a souffert d'une restructuration vocalique, à savoir : le graphème <e> (este, derecto, pees) représente la voyelle moyenne fermée /e/, venant aussi bien du ĭ (ĬSTE) que du Ē (DERĒCTUM), bien comme la voyelle moyenne ouverte /ɛ/, dérivée de Ĕ (PĔDĒS)", selon Marcotulio et al. (2018, p. 148).

Le motif de la restructuration vocalique de la voyelle "Ĭ" pour la voyelle "e", serait dû au timbre du son produit par les peuples étrangers au contact des peuples régionaux, en somme le résultat d'une assimilation partielle caractérisée par une nasalisation aidée par la consonne nasale postposée « n », et lorsqu' « en portugais, la présence d'une consonne nasale peut nasaliser la voyelle antécédente », d'après Marcotulio et al. (2018, p. 149, traduction libre)[83]. C'est dans ce sens que pour Silva (2006, p. 68, traduction libre), elles sont des « voyelles *nasalisables* ou *nasalisées* [...], dans l'histoire du portugais, les *voyelles nasales* auraient comme origine les voyelles suivies de consonnes nasales en latin »[84].

Et l'auteur (2006, p. 68, traduction libre) termine en signalant que la consonne nasale « n » devient « m », et mentionne ainsi trois exemples dont le deuxième correspond à la préposition « em » : « des consonnes nasales en position implosive en final de mot : AMANT > amam ; IN > em ; CUM > com ». Le deuxième étymon latin « ipso » fut identifié parmi la variété d'acceptions de l'entrée « ipse, ipsa, ipsum », dans le Dictionnaire latin-français / français-latin (2013, p. 407). La correspondance de « ipso » avec le pronom démonstratif « isso », en portugais du Brésil, et « ce » en français, semble justifiée lorsque la cinquième acception « ex eo ipso intellegere) mentionne « à ce fait » et correspond au respectifs pronom démonstratif « isso » et « ce ». En relation à la position médiane de l'étymon « ipso », le groupe consonantique « ps » a évolué vers la géminée « ss ».

Bien que ce soit seulement dans les « composés que les copistes ont pris l'habitude de redoubler le graphème pour le rendre sourd » et selon Zink (2016, p. 66), cette citation permet de situer cette évolution à l'époque médiévale, et peut-être même proposer ce même motif quant au mot « isso » qui est devenu paroxytonne. Dans l'orthographie de l'étymon latin vulgaire « ipso », la consonne d'épenthèse (présente à l'origine afin de faciliter l'articulation), chute par assimilation régressive. Cependant, les auteurs Marcotulio et al. (2018, p. 144, traduction libre) mentionnent que cette consonne d'épenthèse « s'est assimilée à la seconde », et cette mention lorsque ces auteurs examinent l'étymon « epse » qui est devenu, par assimilation à la consonne « s », le pronom démonstratif masculin « esse » ; ainsi « ipso » est devenu « isso ».

Au fil du temps, la langue française a conservé les adverbes de lieu avec, entre autres pronoms, « y », lequel correspond aux étymons latins "ĭbĭ" et « in », d'après Dubois et al. (2007). D'où la dénomination de pronom adverbial, quant à sa catégorie grammaticale. Et dans le français actuel, les auteurs Riegel, Pellat & Rioul (2016, p. 369) signalent que les prépositions, entre autres « y », sont des formes qui « fonctionnent comme des formes synthétiques amalgamant respectivement les prépositions à [...] ». Le pronom adverbial « y » est assimilé à la préposition « à », laquelle préposition peut renvoyer à un fait ou événement, dans ce sens « y » ne remet pas exclusivement à un lieu.

---

83 - *Dans l'original: « no português, a presença de uma consoante nasal pode nasalizar a vogal antecedente».*

84 - *Dans l'original: « vogais nasalizáveis ou nasalizadas [...], na história do português, as vogais nasais teriam como origem as vogais seguidas de consoantes nasais no latim ».*

Et « y » prend la fonction grammaticale de complément d'objet direct dans la phrase de départ « Il ne fallait pas y songer non plus à cause [...] », en somme une fonction que lui confère la catégorie grammaticale « pronom d'objet indirect », et lorsque le verbe « songer » produit une pronominalisation par la préposition « y », en rapport avec son complément. La classe grammaticale préposition du mot « nisso », en portugais du Brésil, justifie l'emploi du procédé de traduction par transposition ou par recatégorisation grammaticale.

e) "Nós aqui íamos andando na claridade cá debaixo, doente como aquela da floresta e tão cinzenta que a rua estava toda tomada como por uma grande mistura de algodão sujo. Era **igual** a uma chaga triste a rua que não acabava mais [...]". (Tradução, l.9, p. 208)

Original (l.10 ; p. 192) : "C'était **comme** une plaie triste la rue qui n'en finissait plus [...]".

La classe grammaticale du mot de départ « comme » est un adverbe de manière, alors que la mot « igual » est un adjectif. Un adverbe est invariable, alors qu'un adjectif varie en genre et en nombre. Par exemple, si le substantif féminin singulier « rua » était au pluriel, le mot « igual » serait « iguais ». Le procédé de traduction par transposition ou recatégorisation est donc justifié.

CONCLUSION

L'utilisation des prépositions dans la langue française justifie sa réputation de langue analytique, ce que Lagarde & Michard (1965, p. 6) signalaient déjà, en somme à propos du cas sujet et du cas régime. Ces deux cas, établis à partir de quelques déclinaisons du latin et selon la fonction des mots, sujet ou complément, sont les deux cas qui se sont maintenus dans la transition du latin vers l'ancien français.

La conservation, dans la relation au latin vulgaire, du cas régime, aussi appelé accusatif, lequel cas se construit avec des prépositions, va prendre la place de tous les autres cas, et ce remplacement de par le cas sujet. La conséquence est une modification de la syntaxe, soit de l'ordre des mots, en somme une modification due à la conservation des prépositions. Ensuite, le cas régime construit avec des prépositions, s'intègrera au cas sujet jusqu'à la transition de l'ancien français vers le moyen français.

Par suite de cette évolution, seule resta la déclinaison du cas régime avec des prépositions. Le mot conservera seulement une forme pour le singulier et une pour le pluriel. Cette conservation justifie que, traduire la syntaxe de la langue française dans une autre langue, dont la construction syntaxique demande une quantité plus restreinte de prépositions, oblige le traducteur à recourir plus fréquemment au procédé de traduction oblique par transposition ou par recatégorisation grammaticale.

Par conséquent, ce qui soutient la thèse de Santos (2007), c'est-à-dire le procédé de traduction oblique par transposition est une des méthodologies les plus pertinentes pour la formation du traducteur de la langue anglaise, vaut aussi pour la formation du traducteur de la langue française. Sur la base des principes descriptifs, prescriptifs et proscriptifs, cette réflexion a présentée, dans le chapitre 2, les observations sur les théories des procédés de traduction directe et ceux de la traduction indirecte ; et élaborés par Vinay & Darbelnet (1958).

Pour les observations sur la méthodologie quant aux théories desdits auteurs, le chapitre 3 a adopté et comme corpus de référence, des fragments de la littérature française intitulée Voyage au bout de la nuit, de l'auteur Céline, et de sa traduction intitulée Viagem ao fim da noite, de l'auteur Rosa Freire d'Aguiar. Initialement à ce travail, soit avec le chapitre 1, il a s'agit de développer ce qui est su de l'écriture célinienne, relativement à son œuvre Voyage au bout de la nuit, autrement dit à la manière dont la syntaxe a été élaborée, soit sur la base du langage du quotidien.

En réalité, un des objectifs de ce travail fut celui de démontrer l'existence de ce langage dans les textes médiévaux, afin de confirmer la réputation de l'œuvre, c'est-à-dire son insertion dans la tradition romanesque. Bien que la syntaxe advienne du langage du quotidien dans l'œuvre de l'auteur, à partir des observations dans le chapitre 3 et des deux exemples suivants, il est possible de confirmer que le langage du quotidien n'a pas entièrement influencé le traducteur au sujet du choix de tel ou tel procédé de traduction, en somme un manque d'influence qui permet alors de signaler que la majeure partie de ces procédés de traduction s'adapte à la traduction littéraire.

La transcription écrite du langage du quotidien provoque d'un côté l'agrammaticalité perceptive dans la langue écrite, et de l'autre ne la provoque pas. À partir de la phrase de départ suivante, c'est-à-dire de « L'hôtel, parlons-en, c'est plus inquiet, c'est pas prétentieux [...] », l'extrait suivant, lequel insère la traduction de ladite phrase, vient appuyer la première confirmation, autrement dit le fait qu'une agrammaticalité dans la langue écrite n'interfère pas dans le choix du procédé de traduction. Quant à la déformation syntaxique dans l'œuvre littéraire concernée, le cas observé antérieurement permet de justifier que cette déformation fut conservée dans la phrase d'arrivée.

Il est en conséquence possible de signaler que le rôle du traducteur n'est pas de rétablir une syntaxe formelle, ou qui s'accorderait avec la grammaire de la langue d'arrivée, et même lorsque le procédé de traduction qui le permettrait reste le même, ou employé pour dans le but de conserver la syntaxe de départ, et cela même lorsque la relation de sens entre les mots reste identique dans la phrase d'arrivée. Bien que la traduction littérale conserve le sens propre d'un signe linguistique de départ, le traducteur ne peut pas exclure ce procédé de traduction et dans le cas de la traduction quant à la littérature.

Cette préconisation signifie que les effets stylistiques, entre autres les assonances, les allitérations, et les déformations syntaxiques bien comme les relations de sens, sont les aspects du roman qui subordonnent les choix du traducteur quant au procédé de traduction.

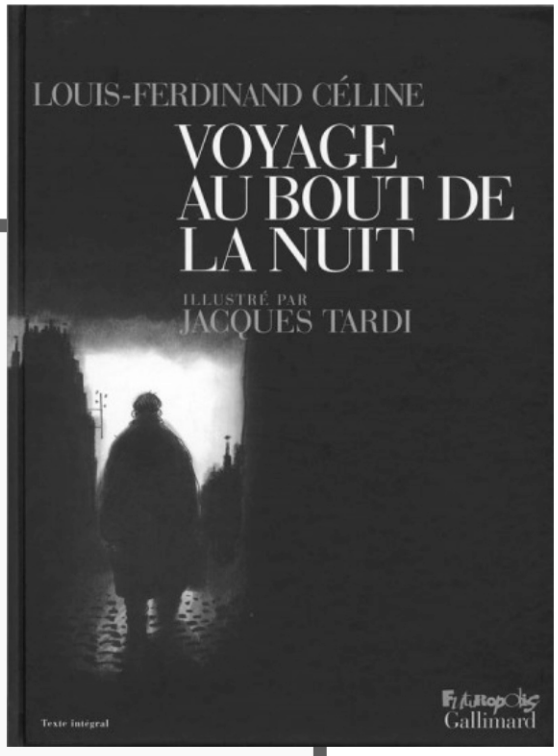
Traduire Céline est une activité ardue, laquelle nécessite des réflexions consciences sur la formation des idées et des sens, et à la fois proche de la poésie et du roman, en passant bien sûr par la prose. Au contraire, la traduction technique se veut moins complexe et peut généralement solliciter la traduction automatique.

Autrement l'intervention humaine, dans le cas de la traduction quant à la littérature, est nécessaire et fondamentale pour la pertinence. Les réflexions pour traduire Voyage au bout de la nuit résident dans la compréhension de la signification du micro et du macro contexte, et moins dans la signification des mots comparée entre les deux langues concernées. Ces réflexions concernent également la différence entre les structures grammaticales, toujours d'un point de vue comparatif.

Le micro et le macro contexte concernent directement la transcription des événements culturels et des faits de société, ceux qui appartiennent à une culture et société données. Ces mêmes combinaisons dans la langue d'arrivée ne transfèrent pas les sens de départ. C'est un aspect difficile quant à l'activité même de traduction à propos de la littérature, car ce sont d'autres mots qui permettent la fidélité du sens de la littérature de départ, de ces points culturels et de ces faits de société.

Par conséquent, dans la majeure partie des cas en traduction littéraire, il est difficile de confirmer la traduction des signes linguistiques de départ au moyen des signes linguistiques équivalents. Dans cet horizon et en considérant les résultats à propos des observations réalisées dans ce travail, il est préférable de traduire à partir d'une réflexion sur le sens qui se produit par l'intermédiaire de la combinaison des mots, cette préférence qui en réalité guide le choix quant au procédé de traduction.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES



Une analyse de la traduction d'éléments socioculturels dans l'œuvre *Voyage au bout de la nuit*

Traduit du portugais du Brésil par
Mr Rudy Kohwer et auteur de la version originale
Maître en Linguistique Appliquée

SYNAPSE Editora
Compartilhando conhecimento

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AMARAL PEIXOTO DO, M. M. As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução. Revista Caderno de Letras (UFRJ), Rio de Janeiro, n. 27, p. 5972, dez. 2010.

ARAÚJO BRANDÃO, A.; BEZERRA, H. Intertextualidade, tradução e reescrita: comentários sobre Otelo e Dom Casmurro. Cultura & Tradução, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 1-5, 2011.

ARAÚJO FERREIRA DE, A. M.; HENRIQUES PEREIRA SOUSA DE, G.; GOROVITZ, S. Tradução na sala de aula: ensaios de teoria e prática de tradução. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014.

ASSIS DE, M. Histórias da meia-noite. São Paulo: Globo, 1997.

AUBERT, F. H. As (in)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.

AZEVEDO DE, D. Grande Dicionário Português/Francês. 9. ed. rev. e ampl. Lisboa: Editora Bertrand, 1989.

BAKHTIN MIKHAILOVITCH, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais/ Mikhail Bakhtin. Tradução Yara Frateschi Vieira. 2. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BALLARD, M. À propos des procédés de traduction. Palimpsestes, Paris , Hors série, p. 113-130, 2006. Disponível em: <http://journals.openedition.org/palimpsestes/386>. Acesso em: 09 out. 2018.

BATALHA, M. C.; PONTES Jr., G. Tradução. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BECHARA, E. Gramática Escolar da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BENVENISTE, É. Problèmes de linguistique générale. I-II. ed. Paris: Gallimard, 1966, 1974.

BERMAN, A. A tradução e a letra ou o albergue do longínquo. Tradução Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007.

BISOL, L. Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro. 5. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

CARY, E. Comment faut-il traduire?. 1. ed. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 1985.

CÉLINE, L.-F. Viagem ao fim da noite. 2. ed. rev. e ampl. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo : Companhia das Letras, 2009.

_____. Voyage au bout de la nuit. Paris : Éditions Gallimard, 2016.

CRISTEA, T. Stratégies de la traduction. Bucuresti : Carti Editora Fundatei Romania de Maine, 2000.

DIEZ, F. C. Etymologischen Wörterbuch der romanischen Sprachen. Bonn: Marcus, 1854.

DONLEY, M. Céline musicien. Saint-Genouph : Librairie Nizet, 2000.

DUBOIS, B. ; SORIN, R. Céline. L'argot est né de la haine. Paris : André Versaille éditeur, 2009.

DUBOIS, J. et al. Dicionário de lingüística. 12. ed. rev. e ampl. Tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

ENGLEBERT, A. Phonétique historique et histoire de la langue. 2. ed. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2015. Disponível em: <https://www.decitre.fr/media/pdf/feuilletage/9/7/8/2/8/0/7/3/9782807300293.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2018.

ERNOUT, A. ; MEILLET, A. Dictionnaire étymologique de la langue latine, Histoire des mots. Paris : C. Klincksieck et Cie, 2001.

ESTEBAN, C. Le partage des mots. Paris: Gallimard, 1990.

FARACO, C. A. O efeito Saussure – cem anos do Curso de linguística geral. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2016.

FOURNIER-GUILLEMETTE, M.-P. La traductologie : entre littérature et linguistique. Postures, Montréal Québec, n. 13, p. 81-94, 2011. Disponível em: <http://revuepostures.com/fr/articles/fournier-guillemette-13>. Acesso em: 11 out. 2018.

GENTZLER, E. Teorias Contemporâneas da Tradução. Tradução Marcos Malvezzi. 2. ed. São Paulo: Madras, 2009.

GREGORIM, C. O. ; et al. MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. 1. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

KENNER, H. The Pound Era. Berkeley : University of California Press, 1971.

KRISTEVA, J. Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse. Paris : Seuil, 1969.

LAGARDE, A. ; MICHARD, L. Moyen Age : Les grands auteurs français du programme. Paris : Bordas, 1965.

_____. XVIe SIÈCLE : Les grands auteurs français du programme. Paris : Bordas, 1970.

LARBAUD, V. Sous l'invocation de saint Jérôme. Paris: Gallimard, 1946.

LEE-JAHNKE, H.; DELISLE, J.; CORMIER, C. M. Terminologia da tradução. Tradução Álvaro Faleiros e Claudia Xatara. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

LEFEVERE, A. Translation: The Focus of the Growth of Literary Knowledge. In : BROECK, R. van; HOLMES, J. S.; LAMBERT, J. (Org.). Literature and Translation. Leuven, Belgium: Acco, p. 7-28, 1978.

LEMOS MONTEIRO, J. Morfologia portuguesa. 4. ed. rev. e ampl. Campinas: Pontes, 2002.

MARCOTULIO, L. L. ; et al. Filologia, história e língua: olhares sobre o português medieval. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2018.

MARTINS, N. S. A. Introdução à Estilística. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MATTOS E SILVA, R. V. O português arcaico. Fonologia, morfologia e sintaxe. São Paulo: Contexto, 2006.

MATTOSO CÂMARA JR, J. Problemas de linguística descritiva. Petrópolis : Vozes, 1969.

MESCHONNIC, H. Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction. Paris : Gallimard, 1973.

MITTERAND, H. ; DUBOIS, J. ; DAUZAT, A. Dictionnaire étymologique & Histoire du français. 2. ed. rev. e ampl. Paris: Larousse, 2007.

MORETTO, F. M. L. O teatro clássico francês: a tragédia. In: MORETTO, F. M. L.; BARBOSA, S. (Org.). Alguns aspectos do teatro ocidental. Unesp: Araraquara, p. 63-80, 2006.

MOUNIN, G. Les problèmes théoriques de la traduction. Paris : Gallimard, 1963.

NIMMO, C. Dictionnaire maxi poche + latin. 1. ed. Paris: Larousse, 2013.

NONNENBERG, M. J.; CURTENAZ, L. Dicionário Francês-Português/PortuguêsFrancês. Porto Alegre : Editora Globo, 1956.

OSEKI-DÉPRÉ, I. Théories et pratiques de la traduction littéraire. Paris: Armand Colin, 1999.

OUSTINOFF, M. Tradução: história, teorias e métodos. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

RABAU, S. L'intertextualité. Paris : Flammarion, 2002.

RAKOVÁ, Z. Les théories de la traduction. 1. ed. Brno: Masarykova univerzita, 2014.

REZENDE, L. Agora que vocês já leram. In: QUENEAU, R. Exercícios de estilo. Tradução Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, p. 11-15, 1995.

RIBEIRO PIRES VIEIRA, E. Teorizando e contextualizando a tradução. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Curso de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, 1996.

RIEGEL, M. ; PELLAT, J.-C. ; RIOUL, R. Grammaire méthodique du français. Paris : Editeur Presse Universitaire de France, 2016.

RIFFATERRE, M. La production du texte. Paris: Seuil, 1979.

RÓNAI, P. A tradução vivida. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

SAMPAIO, M. C. H. Semântica enunciativa-discursiva na perspectiva Bakhtiniana. Minicurso USP. (2008). Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/noticias/downloads/Curso_Bakhtin2008_Profa.%20MaCristina_Sampaio/CURSO_BAKHTIN_AULA_02.pdf>. Acesso em: jan. 2010.

SAUSSURE DE, F. Écrits de linguistique générale. Paris: Gallimard, 2002.

SOARES DOS SANTOS, A. Guia Prático de Tradução Inglesa. Rio de Janeiro: CampusElsevier, 2007.

TECCHIO, I. Ideologia e tradução em Animal farm. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Centro de comunicação e expressão pós-graduação em estudos da tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC.

TODOROV, T. Crítica da crítica: um romance de aprendizagem. Tradução Maria Angélica Deângeli e Norma Wimmer. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

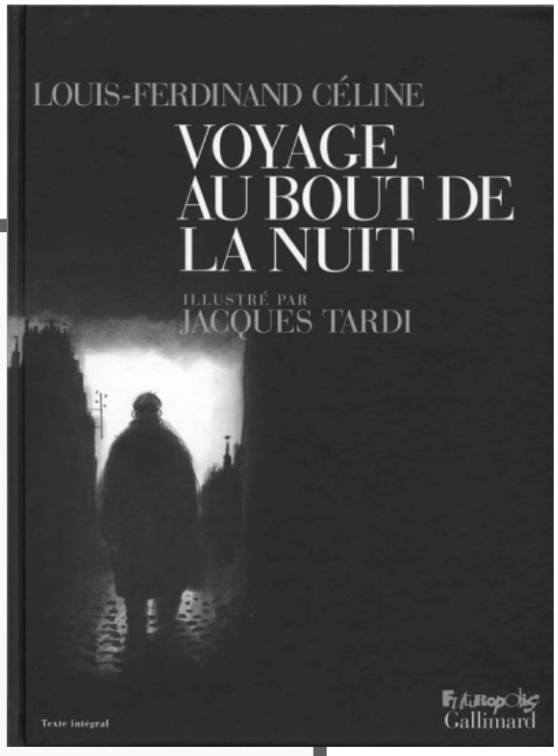
VINAY, J.-P. ; DARBELNET, J. Stylistique comparée du français et de l'anglais. Paris: Didier, 1977.

VIOTTI, M. Novo dicionário de gíria brasileira. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro, São Paulo: Tupã, 1957.

XATARA, C. M.; LEONARDO OLIVEIRA DE, W. Dicionário de provérbios, idiomatismos e palavrões: francês-português / português-francês. São Paulo: Cultura, 2002.

ZINK, G. Phonétique historique du français. 2. ed. rev. e ampl. Paris : Presses Universitaires de France, 2016.

ANNEXES



Une analyse de la traduction d'éléments socioculturels dans l'œuvre *Voyage au bout de la nuit*

Traduit du portugais du Brésil par
Mr Rudy Kohwer et auteur de la version originale
Maître en Linguistique Appliquée

SYNAPSE
Editora
Compartilhando conhecimento

ANNEXE - A

LE PIC DANS LE ROMAN VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT **ET DANS SA TRADUCTION** VIAGEM AO FIM DA NOITE

Version originale française:

Dans les profondeurs, pendant ce temps-là, elle se débrouillait la mère Henrouille. Elle travaillait pour deux en réalité avec les momies. Elle agrémentait la visite des touristes d'un petit discours sur ses morts en parchemin. « Ils sont nullement dégoûtants, Messieurs, Mesdames, puisqu'ils ont été préservés dans la chaux, comme vous le voyez, et depuis plus de cinq siècles… Notre collection est unique au monde… La chair a évidemment disparu… Seule la peau leur est restée après, mais elle est tannée… Ils sont nus, mais pas indécents… Vous remarquerez qu'un petit enfant fut enterré en même temps que sa mère… Il est très bien conservé aussi le petit enfant… Et ce grand là avec sa chemise et de la dentelle qui est encore après… Il a toutes ses dents… Vous remarquerez… » Elle leur tapait sur la poitrine encore à tous pour finir et ça faisait tambour. « Voyez, Messieurs, Mesdames, qu'à celui-ci, il ne reste qu'un œil… tout sec… et la langue… qui est devenue comme du cuir aussi ! » Elle tirait dessus. « Il tire la langue mais c'est pas répugnant… Vous pouvez donner ce que vous voudrez en vous en allant, Messieurs, Mesdames, mais d'habitude on donne deux francs par personne et la moitié pour les enfants… Vous pouvez les toucher avant de vous en aller… Vous rendre compte par vous-mêmes… Mais ne tirez pas fort dessus… Je vous les recommande… Ils sont tout ce qu'il y a de fragile… ». La mère Henrouille avait songé a augmenter ses prix, dès son arrivé dès son arrivée, c'était question d'entente avec l'Évêché. Seulement ça n'allait pas tout seul à cause du curé de Sainte-Éponime qui voulait prélever un tiers de la recette, rien que pour lui, et puis aussi de Robinson qui protestait continuellement parce qu'elle ne lui donnait pas assez de ristourne, qu'il trouvait. « J'ai été fait, qu'il concluait lui, fait comme un rat... Encore une fois... J'suis pas verni !... Un bon truc que c'est pourtant sa cave à la vieille !... Et elle s'en met plein les poches, la vache, moi je te l'affirme. – Mais tu n'as pas apporté d'argent toi dans la combinaison ! que j'objectais pour le calmer et lui faire comprendre... Et t'es bien nourri !... Et on s'occupe de toi !... »

Version portugaise du Brésil:

Nas profundezas, enquanto isso, ela, a Henrouille mãe, se virava. Trabalhava por dois, na verdade, com as múmias. Incrementava a visita dos turistas com um pequeno discurso sobre seus mortos de pergaminho. "Eles não são nada repugnantes, senhores e senhoras, já que foram preservados na cal, como estão vendo, e há mais de cinco séculos... Nossa coleção é única no mundo... A carne é claro que desapareceu... Só sobrou pele, mas é curtida... Estão nus, mas não são indecentes... Os senhores vão reparar que uma criancinha foi enterrada ao mesmo tempo que a mãe... Também está muito bem conservada, a criancinha... E aquele grandalhão ali, com sua camisa e a renda que ainda está ali atrás... Tem todos os seus dentes... Reparem..." Também lhes dava uns tapinhas no peito, em todos, para terminar, e isso fazia um barulho igual ao de um tambor. "Vejam, senhores e senhoras, que deste aqui só sobra um olho... sequinho... e a língua... que também ficou dura como couro! " Ela puxava. "Ele está de língua de fora mas não tem nada de repugnante... Podem dar o que desejarem na saída, senhoras e senhores, mas em geral dão dois francos por pessoa e a metade por cada criança... Podem encostar neles antes de ir embora... Para verem bem... Mas não puxem com muita força, não... É o que recomendo... São tão frágeis...". A mãe Henrouille tinha pensado em aumentar seus preços, assim que chegou, bastava chegar a um entendimento com o Bispado. Mas aí é que está, o negócio era complicado por causa do vigário da Sainte-Éponime que queria ficar com um terço da receita, só para ele, e depois também de Robinson que reclamava sem parar porque ela não lhe dava uma comissão suficiente, era o que achava. – Fui passado para trás – concluía –, passado para trás que nem um otário... Mais uma vez... Sou um azarado mesmo!... E no entanto é um troço bom à beça, o porão dela, da coroa!... E ela enche os bolsos, aquela safada, posso afirmar. – Mas você não botou dinheiro no negócio! – eu objeta – va para acalmá-lo e verse ele compreenderia... – E tem casa e comida!... E cuidam de você!...

ANNEXE - B

LISTE DES PERSONNAGES DANS LE ROMAN VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Arthur Ganate (p.7); O presidente Pointcaré (p.7); Le colonel (p.8); Le Déroulède (p.11) ; Le général des Entrayes (p.12) ; Le Maréchal des logis Barousse (p.15) ; Vanaille (p.17) ; Fragson (p.19) ; Le brigadier Pistil et l'autre avant-poste, nos soldats (p.19) ; Empuoille et Kerdoncuff (p.19) ; Le chef d'État Major et l'officier (p.21) ; Le commandant Pinçon (p.22) ; Le Capitaine de gendarmerie (p.24) ; Kersuzon (p.27) ; Le lieutenant de Sainte-Engence (p.31) ; Le capitaine Ortolan (p.31) ; Adjudant Cretelle (p.36) ; Le général Céladon des Entrayes ; La jeune fille ; Joseph ; Bardamu le réserviste (p.44) ; Le maire de Noirceur-sur-La-Lys (p.48) ; Le Pasteur (p.49) ; Lola l'infirmière américaine (p.52) ; Le directeur de l'hotel (p.52) ; Ortolan (p.53) ; La commodité des dames du Corps expéditionnaire américain (p.53) ; L'arrière grand-oncle de Lola (p.54) ; Duval (p.64) ; La mère de Bradamu (p.66) ;

La concierge etle médecin-chef (p.67) ; Le brigadier de Spahis (p.67) ; Le caporal professeur dans un lycée de Touraine (p.68) ; Princhard (p.69) ; Madame Herote la lingière-gantière-libriaire (p.78) ; Les puritanistes anglossaxon (p.79) ; Le célèbre patissier du n°112 (p.82) ; Sambanet le relieur de musique (p.82) ; Mademoiselle Hermance (p.82) ; Les armateurs de Rio (p.87) ; Claude Lorrain (p.87) ; Le père Birouette (p.98) ; Le médecin-chef Bestombes et ses beaux yeux (p.98) ; Le sergent Branledore (p.99) ; Vaudesquin (p.101) ; Le grand Dupré (p.101) ; Philibert Margeton le psychiatre français (p.102) ; La mère de Bardamu (p.106) ; Madame et Monsieur Puta le bijoutiers (p.113) ; Jean Voireuse (p.116) ; La Bragamance (p.129) ; L'amiral Bragueton (p.130) ;

L'institutrice du Congo (p.132) ; Le capitaine Frémizon (p.135) ; Le directeur de la compagnie Pordurière du Petit Congo (p.143) ; Monsieur Tandernot (p.150) ; Le général Tombat (p.159) ; Le lieutenant Grappa et commandant de poste de Topo (p.169) ; Le sergent Alcide (p.169) ; Surgeon général (p.213) ; Monsieur Mischief l'aide major de Surgeon (p.213) ; L'enfant que s'occupe Lola ; Le nègre de Lola (p.244) ; Molly (p.257) ; Léon (p.263) ; Bébert et le docteur Frolichon (p.275) ; Les Henrouilles (p.280) ; La mère Sezanne la concierge du 8ème (p.304) ; Périchon l'allumeur (p.310) ; Bioduret (p.316) ; Jaunisset le professeur et le grand secrétaire de l'institut (p.317) ; Octave (p.317) ; Martrodin le patron du bistrot (p.358) ; Sévérine la bonne de Martrodin (p.359) ; L'abbé Protiste (p.383) ; Pomone le providentiel et proxénète (p.407).

ANNEXE - C

LISTE DES LIEUX DANS LE ROMAN VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

La route des Étrapes (p.15); Les champs des Flandres (p.18); L'alhambra (p.19); le village de Barbagny (p.22); Les Ardennes (p.28); La Meuse (p.29); Le Nord (p.31); La ville des tisserands de Noirceur-sur-La-Lys (p.37); Condé-sur-Yser (p.48) ; L'hotel Paritz ; Le bois de Boulogne (p.59) ; Les courses à Longchamp (p.61) ; Le lycée d'Issy-les-Moulineaux (p.66) ; Biribi ou l'Asil de Clamart (p.70) ; La taverne de l'Olympia (p.78) ; L'impasse des Beresinas, derrière les Folis-Bergère (p.78) ; Le passage des Beresinas (p.81) ; Les gros immeubles du quai de Passy (p.86) ; Le théâtre aux Armées (p.87) ; Billancourt (p.90) ; Le Val-de-Grâce ou la citadelle ventrue (p.92) ; Le bastin de Bicêtre, le « 43 » (p.93) ; Le théâtre de la ComédieFrançaise (p.110) ; Les tuilerie (p.117) ; Garance, dans la Meuse (p.119) ; L'avenue HenriMartin (p.120) ; Du côté de Grenelle (p.122) ; Le navire l'Amiral Bragueton (p.125) ; Marseille et son quai d'embarquement (p.130) ; Bombola-Fort-Gono, en Afrique (p.139) ; La colonie de Bombola-Bragamance, au Soudan (p.140) ; Le square Faidherbe et le boulevard Bugeaud de Fort-Gono (p.142) ; Bikomimbo (p.144) ; La colonie du Rio del Rio nommée San Tapeta (p.201) ; Ellis Island et ses émigrants (p.213) ; Broadway e Manhattan (p.217) ; L'hotel Laugh Calvin (p.227) ; Le train de Détroit (p.251) ; Les Batignolles (p.269) ; La Garenne-Rancy (p.269) ; Rancy (p.269) ; Saint Cloud (p.353) ; Le caveau de l'église Saint Éponimie (p.390) ; La statue du Maréchal Moncey depuis 1816 sur la place Clichy (p.397) ; Le cinéma Tarapout (p.402) ; La patisserie « aux Petits Oiseaux » (p.435).

ANNEXE - D

LISTE DES ALLITÉRATIONS DANS LE PIC DU ROMAN VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Les cinq allitérations dans le pic du roman :

1) phonème /s/ représenté par les graphèmes S ; C' ; SS ; C: {[...] des touristes d'un petit discours sur ses morts [...]} ; {[...] avait songé à augmenter ses prix dès son arrivée, c'était question [...]} ; {Ils sont nus, mais pas indécents...} ; {[...] bien conservé aussi [...]} ; {Et ce grand là avec sa [...]} ; {[...] celui-ci il ne reste qu'un œil tout sec [...] aussi [...]} ; {Ils sont tout ce qu'il y a [...]} ; {[...] de la recette [...] et puis aussi de Robinson qui protestait continuellement parce qu'elle ne lui donnait pas assez de ristourne [...]} ; {[...] que c'est pourtant sa cave [...]} ; {[...] obstiné comme un bourdon Robinson, une vraie nature de persécuté que c'était. Il ne voulait pas comprendre, pas se résigner};

2) phonème /d/ représenté par le graphème D : {Dans les profondeurs, pendant ce temps-là, elle se débrouillait [...]} ; {[...] de la dentelle [...]} ; {[...] d' habitude on donne deux francs [...]};

3) phonème /v/ représenté par le graphème V : {[...] vous le voyez [...]} ; {Vous pouvez donner ce que vous voudrez en vous en allant [...]} ; {Vous pouvez les toucher avant de vous en allez... Vous rendre compte par vous même...};

4) phonème /f/ représenté par le graphème F: {[...] petit enfant fut [...]} ; {[...] et pour finir ça faisait [...]};

5) phonème /t/ représenté par le graphème T : {[...] qu'un petit enfant fut enterré en même temps [...]} ; {[...] leur tapait sur la poitrine encore à tous et pour finir ça faisait tambour} ; {[...] à augmenter ses prix, [...], c'était question d'entente avec [...]}.

ANNEXE - E

LISTE DES ASSONANCES DANS LE PIC DU ROMAN VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Les six assonances dans le pic du roman:

1) phonème /ã/ représenté par les graphèmes AN; EM e EN: {D**an**s les profondeurs, p**en**d**an**t ce t**em**ps-là [...]} ; {Ils sont nullem**en**t dégoût**an**ts [...]} ; {[...] qu'un petit **en**f**an**t fut enterré em même t**em**ps [...]} ; {[...] ce gr**an**d-là avec sa chemise et de la d**en**telle qui est encore après... Il a toutes ses d**en**ts...} ; {[...] la l**an**gue mais c'est pas répug**an**t...} ; {[...] av**an**t de vous **en** allez... Vous r**en**dre compte [...]}. - phonème /u/ représenté par le graphème OU: {Elle se débr**ou**illait la mère Henr**ou**ille} ; {V**ou**s p**ou**vez donnez ce que v**ou**s v**ou**drez [...]};

2) phonème /Ɛ/ représenté par les graphèmes È ; ELL ; AI ; ES ; ÈS: {**Ell**e se débouill**ai**t la m**è**re Henrouille. **Ell**e travaill**ai**t [...]. **Ell**e agrément**ai**t [...]} ; {[...] leur **es**t restée après, m**ai**s **ell**e **es**t tanée...} ; {[...] **et** de la dent**ell**e qui **es**t encore apr**ès**...} ; {**Ell**e leur tap**ai**t sur la poitrine et ça fais**ai**t [...]} ; {La m**è**re Henrouille av**ai**t songé à augmenter ses prix d**ès** son arrivée, c'ét**ai**t [...]} ; {[...] qui protest**ai**t parce qu'**ell**e ne lui donn**ai**t pas assez de ristourne, qu'il trouv**ai**t} ; {J'**ai** été f**ai**t, qu'il conclu**ai**t lui, f**ai**t comme [...]}; {[...] que c'ét**ai**t. Il ne voul**ai**t pas [...]};

3) phonème /I/ représenté par le graphème I: {[...] en réal**i**té avec les mom**i**es. Elle agrémentait la v**i**s**i**te des tour**i**stes d'un pet**i**t d**i**scours [...]}; {[...] auss**i** le pet**i**t [...]}; {[...] ce qu'**i**l y a de frag**i**le...}; {J'su**i**s pas vern**i** !...};

4) phonème /ə/ représenté par les graphèmes É ; ES ; EZ ; ER ; ET: {[...] d**é**goûtants, M**es**sieurs, M**es**dames, puisqu'ils ont **été** pr**é**serv**é**s dans la chaux, comme vous le voy**ez** [...]} ; {[...] rest**é**e après, mais elle pas tann**é**e...} ; {Vous pouv**ez** donn**er** ce que vous voudr**ez** [...]} ; {Vous pouv**ez** l**es** touch**er** avant de vous en all**ez**...} ; {[...] avait song**é** à augment**er** s**es** prix dès son arriv**ée**, c'**é**tait qu**es**tion d'entente avec l'**É**vêch**é**} ; {[...] pour le calm**er** **et** lui faire comprendre... **Et** t'**es** bien nourri!... **Et** [...]};

5) phonème /œ/ représenté par le graphème EÛ : {S**eu**le la peau l**eu**r est [...]} ; {S**eu**lement ça n'allait pas tout s**eu**l à cause [...]} ;

6) phonème /ɔ/ représenté par les graphèmes ONN ; OMM ; OR: {[...] d**onn**e deux franc par pers**onn**e [...]} ; {[...] c**omm**e un rat... Enc**or**e une fois...}.

ANNEXE - F

QUELQUES MOTS POUR LES NIVEAUX DE LANGUE, LES COMPARAISONS ET LES EXPRESSIONS IDIOMATIQUES DANS LE ROMAN VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Les niveaux de langue:

Recherché : (p.11) Dès lors, **mafrousse** devint panique. (p.113) Une harmonie de **placidite**. (p.119) C'est pas **durillon**. (p.125) Des **miasmes** délétères. (p.127) Des **pédérasties**. (p.139) A la lueur des **falots** d'entreponts. (p.163) A cause des **dysentériques**. (p.213) Assez **palabré**.

Familier : (p.6) A souffler de la **gueule**. (p.16) Comme **l'autre** nous l'avait appris. (p.19) Puis tachez de vous **démerder**. (p.33) Et **croûter**. (p.108) Les vers **comme pas une**. (p.178) Ton sale **pognon**. (p.148) Dans la **piaule**. (292) **Fou ton camp**.

Les comparaisons :

1- Mais il était **obstiné comme un bourdon** Robinson: a analogia do comparante *bourdon* e do comparado *obstiné* provoca por comparação uma intensidade na obstinação.

2- Elle travaillait **pour deux en réalité** avec les momies: o autor deixa pensar ao leitor, ao submeter uma anástrofe.

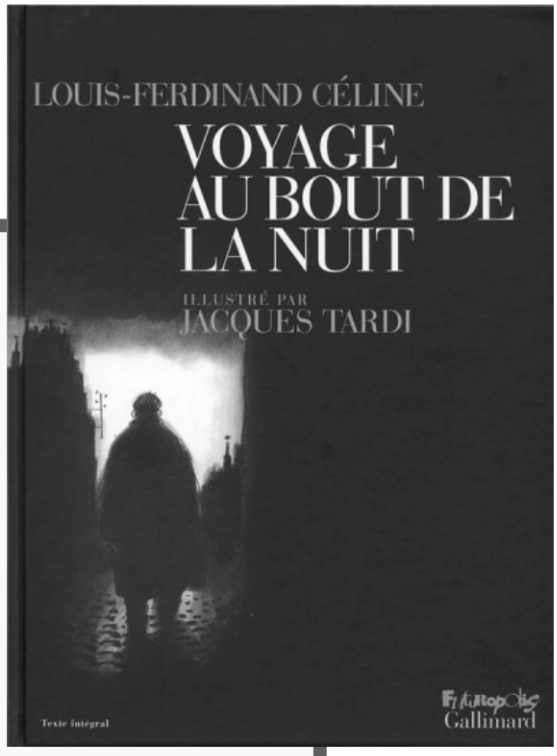
3- Qui est devenue **comme** du **cuir** aussi: a analogia do comparante *cuir* com o comparado *dure*, é uma comparação que se opera pelo termo como.

4- Et **ça** faisait **tambour**: a analogia revelada pela metáfora do comparante *tambour* dá a impressão de um barulho surdo.

Les expressions idiomatiques:

(p.391) J'suis **fait comme um rat**. (p.258) J'**me suis réfléchis**. (p.377) Et **dare-dare** encore. (p.375) **Ravoder** des bouts de souvenirs.

RUDY KOHWER



Une analyse de la traduction d'éléments socioculturels dans l'œuvre *Voyage au bout de la nuit*

Traduit du portugais du Brésil par
Mr Rudy Kohwer et auteur de la version originale

Maître en Linguistique Appliquée

SYNAPSE Editora

Compartilhando conhecimento

À PROPOS DE L'AUTEUR

Rudy Kohwer

Ses recherches concentrent des domaines d'étude dans le cerne des Sciences du language, comme la psychologie scientifique, la philosophie moderne et la pragmatique. Outre sa participation à des congrès scientifiques, nous retrouvons ses travaux de recherche dans trois précédents ouvrages, mais également sous forme d'articles publiés dans des revues à comité de lecture scientifique et sous forme de chapitres de livre dans des ouvrages collectifs.

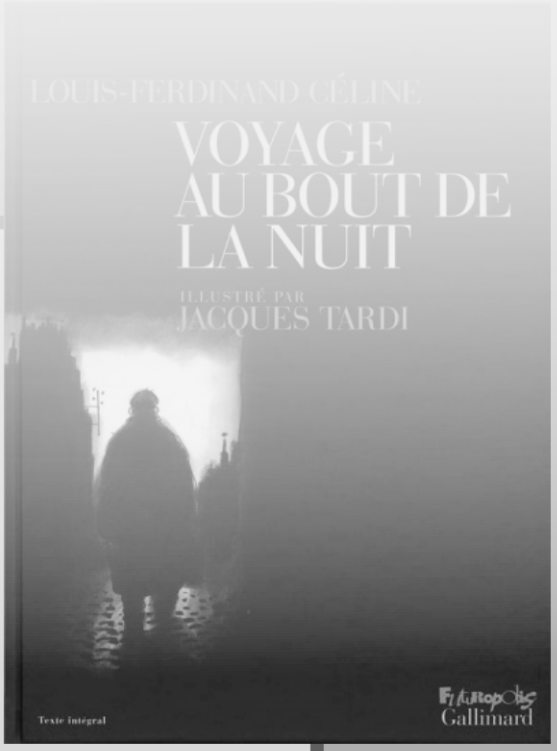
https://www.facebook.com/Synapse-Editora-111777697257115

https://www.instagram.com/synapseeditora

https://www.linkedin.com/in/synapse-editora-compartilhando-conhecimento/

31 98264-1586

editorasynapse@gmail.com



Une analyse de la traduction d'éléments socioculturels dans l'œuvre *Voyage au bout de la nuit*

Traduit du portugais du Brésil par
Mr Rudy Kohwer et auteur de la version originale

Maître en Linguistique Appliquée

SYNAPSE
Editora

Compartilhando conhecimento