

LES DEBORDEMENTS DE LA COULEUR : LORSQUE LE PREFORME CULTUREL TIENT LIEU DE PALETTE EN TRADUCTION

Claudine Lécivain
& Souad Ragala

Introduction.

De nombreuses études ont analysé le phénomène des "figures de traduction", qui correspondent à "des transformations que le système linguistique d'arrivée n'impose pas, créent entre le texte-source et le texte-cible des écarts non nécessaires"¹. Notre intervention s'inscrit dans cette désignation et analyse des espaces où la transformation que suppose la réécriture traductionnelle se produit sous forme de rupture², sans qu'apparemment elle soit justifiée, là où une traduction à dominante littérale aurait pu être possible. Cette analyse des gestes traductifs s'inscrit bien entendu dans le cadre plus général d'une réflexion sur nos enseignements universitaires, qui oublie parfois, parce que trop évident peut-être, d'aborder de façon précise une réflexion sur l'acte de lecture.

La profusion d'écrits consacrés à la traduction focalise généralement les enjeux sur les modalités d'écriture, et abandonne ainsi au domaine de l'implicite les modalités de la lecture, rapportant fondamentalement l'activité traduisante à la théorie et à la pratique de l'écriture. Bien que la lecture préalable du texte original ne soit pas escamotée car "elle va de soi", le "savoir-lire" n'est pas inclus comme l'un des objectifs à atteindre. Or la lecture réalisée par le traducteur est bien une lecture charnière, car visant la réécriture, elle représente déjà une forte composante de la "lecture-cible", de ce que l'intermédiaire traductionnel (traducteur, correcteur, éditeur...) suppose être l'activité lectrice du public récepteur.

¹ Jean-Claude Chevalier, Marie-France Delpont, (1995) *L'horlogerie de Saint-Jérôme*, Paris, L'Harmattan.

² Perspective que nous avons déjà abordée dans quelques articles: C. Lécivain (1994-1995) "La traduction des proverbes: opération langagière ou pratique culturelle?", *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, 8-9, Universidad de Cadiz, 129-148; (1998) "Europe, traduction et spécificités culturelles", *Europe et Traduction*, Presses de l'Université d'Artois - Presses de l'Université de Montréal, (dir: Michel Ballard), 345-358; (1998-1999) "L'univocité dans la lecture-écriture traduisante", *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, 12, Universidad de Cadiz, 103-115. C. Lécivain et Elena Romero (2001) "La synesthésie déconstruite ou l'intermédiaire traductionnel sourd "au bruit des couleurs" et insensible "au goût de la musique", *Meta*, Université de Montréal, vol 46, n° 3, 534-524.

Cet escamotage de la lecture comme acte spécifique, ce silence sur le fait que les traducteurs doivent être en premier lieu des professionnels de la lecture, vont souvent de pair avec certains développements de la théorie du texte, qui signalent l'inexistence d'un sens préétabli et définitif et insistent sur un sens pluriel et renouvelé dans chaque acte de lecture, théories qui ont en partie desservi l'opération traduisante dans la conclusion hâtive qu'il existe autant de traductions que de lecteurs-traducteurs et que l'écriture traductionnelle s'inscrit (presque) inévitablement dans une lecture personnelle interprétative.

Or, bien au contraire, il nous semble important de dévoiler les différentes régies de lecture aux apprentis traducteurs, de souligner que les notions de lecture et de lisibilité³ sont bien les pierres d'achoppement de l'activité traductionnelle, afin qu'ils puissent identifier les enjeux, et les stratégies traductionnelles d'une lisibilité plus ou moins immédiate ou d'une lisibilité plus ou moins différée.

Le chromatisme.

C'est pourquoi nous proposons, comme modalité d'approche de cette réflexion, une analyse, au niveau du micro-texte, de certaines traces du processus de lecture dans les textes littéraires traduits, qui dévoilent des modèles représentationnels. Pour ce faire, nous avons choisi le domaine concret et restreint de la dénomination des couleurs. Car "la couleur est un produit culturel; elle n'existe pas si elle n'est pas perçue, c'est-à-dire si elle n'est pas non seulement vue avec les yeux, mais aussi et surtout décodée avec le cerveau, la mémoire, les connaissances, l'imagination", Pastoureau (1992:52). Pour ces *couleurs dites*, éléments de la fiction inscrits dans une tactique signifiante, on pourrait s'attendre à ce que la représentation mentale liée à l'expérience sensible du traducteur soit en principe fortement secondaire. Or, et c'est ce que nous prétendons signaler ici, une étude attentive des textes traduits permet de dégager certaines manipulations révélatrices d'une perception-lecture subjective, produit d'un réajustement entre l'objet coloré, la couleur et les circonstances de perception que le traducteur détecte dans le texte fictionnel. Car s'il est effectivement possible de constater, dans l'attitude des intermédiaires traductionnels, une dominante de la littéralité dans la traduction des termes évoquant les propriétés chromatiques, il n'est cependant pas rare de voir surgir des manipulations qui répondent à des enjeux de type lectural⁴. Les *couleurs dites* deviennent des *couleurs jugées*.

³ La lisibilité du texte étant au centre de l'incessante polémique entre les partisans de la poétique de la traduction et de la visibilité de l'écriture traduisante (sourciers), et les partisans de la langue et de la transparence de l'écriture traduisante (ciblistes).

⁴ Il ne nous échappe pas que cette tentative d'élucidation court le risque de proposer des généralisations là où la relativité des textes est sans doute plus complexe, cependant il nous semble que la tentative vaut la peine d'être faite. Cette étude est à resituer par la suite dans une analyse globale de la stratégie traductionnelle de l'ensemble

L'intermédiaire traductionnel incruste sa propre pratique lectorale, c'est-à-dire la façon dont il réajuste constamment la configuration motivée du texte en fonction de son expérience empirique (pratique liée à une expérience perceptuelle, une mémorisation d'énoncés, une convention, un imaginaire, une idéologie de la littérature, de la lisibilité des textes, etc..) et produit ainsi un texte cible empreint de sa propre représentation du monde et de sa pratique expérientielle. Cette observation du comportement du traducteur comme sujet (qui verbalise ce qu'il voit, sent, perçoit et comprend du monde évoqué dans le texte qu'il traduit) nous semble fondamentale avant d'entamer toute phase d'apprentissage. Il ne s'agit pas de critiquer les traductions mais d'observer et d'analyser le résultat d'une activité de lecture, qui est de l'ordre de la perception culturelle, puisque l'on lit avec ce que l'on sait ou ce que l'on a appris de ce qu'est un texte littéraire, de ce qu'est la représentation, avec les motivations psychologiques, sociologiques, les croyances et les valeurs d'un groupe culturel.

Notre hypothèse est bien que le préformé cognitif/culturel s'impose lors de la lecture réalisée par l'intermédiaire traductionnel sur les fragments porteurs d'indications chromatiques, les éloignant de la représentation inscrite dans le texte original. Pour l'illustrer ici aujourd'hui notre choix s'est arrêté sur les traductions française, arabe et anglaise de *Pedro Paramo* (1955) de Juan Rulfo⁵. Il s'agit d'un roman très court, ce qui nous permet d'envisager un jugement d'ensemble qui ne soit pas trop fragmentaire.

Dans le texte original nous avons relevé 84 occurrences se rapportant au chromatisme. Ne pouvant, dans le cadre de cette intervention, proposer une analyse exhaustive, nous avons choisi un domaine où traditionnellement la présence des couleurs est notoire: le paysage, que nous articulerons avec le portrait, du fait de leur imbrication narrative dans ce roman.

En ce qui concerne le paysage, sur 36 occurrences, un tiers est soumis à divers degrés de manipulations, alors qu'il n'existe apparemment pas de contraintes linguistiques, ni culturelles explicites (symbolisme, par exemple). La stricte équivalence linguistique s'applique globalement au bleu et au gris du ciel et au vert des collines et de l'eau.

Il s'agit généralement de descriptions focalisées: la perception du paysage n'est pas due à un narrateur omniscient, mais elle se réduit à ce qu'un personnage peut

du texte, le complexité des phénomènes étudiés étant renforcée par d'autres phénomènes qui viennent s'y articuler.

⁵ *Pedro Paramo*, 1959, Gallimard (réédition de 1979). Trad: Roger Lescot ; 1990 ;

بيدرو پارامو ، ترجمة مروان ابراهيم، دار المأمون للنترجمة والنشر، بغداد 1990

Pedro Paramo translated by Lysander Kemp, Grove Press, New-York/London, 1959.

voir, sentir, ce dont il se souvient. Leur fonctionnement a été amplement étudié et nous n'y reviendrons pas ici. Signalons seulement pour mémoire qu'elles s'inscrivent dans une tension entre les exigences de fidélité au réel et le fonctionnement auto-référentiel de l'oeuvre d'art.

Il est important de signaler pour les réflexions que nous prétendons dégager ici que les fragments descriptifs s'organisent globalement à partir de deux types de paysages agrestes⁶ : paysages contemplés par un personnage et paysages mémorés par un personnage. Et c'est cette division qui va servir de ligne de démarcation au traducteur dans les stratégies qu'il va employer.

1. Paysages contemplés.

Dans le cas des paysages contemplés, l'équivalence linguistique prédomine pour les couleurs pleines. Les hésitations et par conséquent les manipulations portent sur une désignation à contenu notionnel complexe (qui ne se rattache pas à une seule et même nuance, mais bien à deux ou trois, voire plus) qui ne possède pas un équivalent linguistique unique (*color pardo*). Le traducteur est au prise avec deux phénomènes: d'une part l'instabilité du terme quant à la référence chromatique (toutes les gammes du brun, du gris brun, et même du rouge brun⁷), et l'utilisation quelque peu déroutante de cette couleur pour qualifier la lumière, ou plus précisément le passage des ténèbres à la lumière et inversement, donc un entre-deux transitoire de l'aube ou du crépuscule. Bien entendu il ne s'agit pas d'une qualification linguistique courante, mais, et c'est bien le propre de toute écriture littéraire, d'une inscription sensuelle et visuelle, indicatrice du pouvoir émotionnel des couleurs, au-delà d'un réalisme ou d'un vérisme naïf.

I. Por la puerta se veía el amanecer en el cielo. No había estrellas. Solo un cielo plomizo gris, aún no aclarado por la luminosidad del sol. Una luz parda, como si no fuera a comenzar el día, sino como si apenas estuviera llegando el principio de la noche. (p.28)

* A travers la porte on voyait l'ombre poindre. Il n'y avait pas d'étoiles. Seulement un ciel plombé, gris, sans aucune lueur de soleil. Une lumière mate comme si ce n'était pas le jour qui se levait, mais la nuit qui approchait, l'heure entre chien et loup. (p. 33)

كان بالمستطاع مشاهدة الفجر في السماء من خلال الباب. لم يكن هناك نجوم، بل سماء رصاصية رمادية لما بجلها ضوء الشمس بعد. كان ضوءاً معتماً كما لو أن النهار لم يبدأ، أو كأنه كاد يبدأ. ص 86

⁶ Cette classification est schématique et sujette à une relecture, car vers la moitié du roman vient s'inscrire un double jeu de remémoration.

⁷ Voir *pardo* dans le *Diccionario Akal del color*, pp.663-668.

* Daylight showed through the door. There was no stars, only a leaden sky, not cleared yet by the shining of the sun; only a dark light, as if the day were not going to come, as if the night were falling. (p.22)

Les trois traductions maintiennent dans un premier temps une inscription identique de la couleur grise, plombée (courante dans les trois cultures pour qualifier chromatiquement le ciel), et elles offrent toutes les trois un effacement de la référence chromatique *pardo*. L'intermédiaire français neutralise d'abord la qualité chromatique en qualité de luisance⁸ (*mate*), et les intermédiaires arabe et anglais en qualité de luminescence (*sombre*). L'expérience perceptuelle qui lie fortement la couleur à la lumière permet aux intermédiaires de ne pas inscrire une couleur déroutante car hors des habitudes linguistiques et par conséquent des habitudes de lecture. Donc un maintien de l'imaginaire culturel reconnu comme tel, une réduction de la nouveauté au déjà connu, dans un renforcement de la logique de l'identité, au détriment de la construction d'un système sémiotique particulier, de la construction d'une signifiante. D'autre part, l'intermédiaire français incruste un cliché littéraire *l'heure entre chien et loup* qui n'est autre chose que la projection et la réduction d'un discours littéraire à un cliché, qui serait de l'ordre du bien parler/beau parler (confirmé d'ailleurs par l'utilisation du verbe *poindre* dans le même fragment).

II. Pardeando la tarde, aparecieron los hombres. Venían encarabinados y terciados de carrilleras. Eran cerca de veinte. (p.100).

* Taches sombres dans le soir, les hommes ont fait leur apparition. Ils venaient, armés de carabines, bardés de cartouchières croisés sur la poitrine. Ils étaient une vingtaine. (p.114)

ما أن أصبح لون السماء يبنيا حتى حضر الرجال. جاءوا منججين بالخراطيش. كان عندهم قرابة العشرين. ص 175

* The men arrived at dusk, about twenty of them, all carrying arms. (p.94)

Le verbe *pardear* est un mexicanisme équivalent à *oscurecer*, c'est-à-dire à *s'assombrir*. Contredisant sa décision antérieure le traducteur arabe inscrit la couleur marron refusée auparavant. La traduction anglaise neutralise en faisant exclusivement référence à une indication temporelle. La traduction française propose une description de type pictural et accentue la représentation dramatique alors qu'un équivalent aurait pu être l'expression *à la brune* (qui dans son étymologie est liée à la couleur). Or il est là encore possible de constater que le traducteur est gêné par la présence implicite de la couleur, d'où la présence de la

⁸ En français, il aurait été possible de proposer une *lumière fauve*, et même une *lumière brune* (calquée sur l'expression *à la brune* pour indiquer la nuit qui tombe).

luminescence (*sombre*). Mais surtout (point de jonction de la lecture et de la lisibilité) il construit une nouvelle perception visuelle: ce sont les silhouettes des hommes qui font des taches sombres dans le soir. La sensation colorée est doublée d'un jugement sur l'objet auquel elle peut s'appliquer.

2. Paysages remémorés.

Pour ce qui est des paysages remémorés (souvent signalés dans le texte original par des caractères italiques ou par la présence de guillemets), il semblerait que ce soit l'idée de la rétrospection qui ait imposé un filtre de décodage (d'interprétation) des qualités chromatiques.

III. Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiro [...] Traigo los ojos con que ella miró las cosas, porque me dio sus ojos para ver: "Hay allí, pasando el puerto de los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura *verde*, algo *amarilla* por le maiz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, *blanqueando* la tierra, iluminándole durante la noche". (p.8)

* Je m'attendais à voir tout cela à travers les souvenirs de ma mère ; de sa nostalgie, ponctuée de soupirs. [...] Je vois les choses avec les yeux avec lesquels elle les a vues, ces yeux qu'elle m'a donnés pour voir : "Il y a là, lorsque l'on franchit le col des Colimotes, une très belle vue sur une plaine *verdoyante* un peu *jaunie* à cause du maïs mûr. De là, on aperçoit Comala qui *blanchit* cette terre et l'éclaire la nuit". (p.10).

كنت قد تصورت ذلك المكان عبر تكريات أمي وحنينها وتهداتها المتقطعة. لكنها لم تعد، وها أنا أحضر بدلا منها أحمل معي تلك العينين اللتين رأيت فيهما الأشياء، إذ انها اعطتني عينها لأرى بهما:

حالما تعبر ميناء لوس كوليموتس ستجد هناك سهلا *إخضرًا* جميلا يكسوه لون نبات الذرة *الصفراء* الناضجة. من هذا المكان ستشاهد كومالا وهي تضيء *بياضيا* على الأرض وتضيئها في الليل. ص 60

* I expected it to look the way it did in my mother's memories. [...] Now I was coming back in her place, and I remembered what she told me: "There's a beautiful view when you get to Los Colimotes. You'll see a *green* plain... it's *yellow* when the corn is ripe. You can see Comala from there. The houses are all *white*, and at night it's all lighted up" (p.2)

En ce qui concerne la traduction arabe les couleurs pleines sont maintenues, mais ont perdu leur simultanéité pour devenir des couleurs superposées. Et là où le traducteur arabe maintient une stricte équivalence de l'adjectivation chromatique, l'intermédiaire français passe par le filtre du souvenir qui est censé rendre les couleurs plus diffuses, cumulant dans sa formulation les implications du co-texte: la

présence du sème /beauté/ du fragment *une très belle vue* semble précipiter la qualification chromatique *verdoyante*, et la présence du sème /approximation/ dans le terme *blanchir* semble précipiter l'apparition de *jaunie* dans le texte-cible français, et ainsi renforcer la cohésion de la description. Les couleurs saisies dans leur approximation à la couleur pleine confirment un réalisme expérientiel du paysage transitoire, fugitif. Les couleurs pleines du texte-source ne sont plus lues ni reçues comme les plus adéquates. Dans la traduction anglaise, les couleurs pleines, bien que maintenues, désignent des époques différentes du paysage, dans un souci de réalisme objectif, confirmé par ailleurs dans le refus de l'imbrication colorée de l'habitat et du paysage (*blanquea la tierra*), au profit d'une description objective de l'habitat (*the houses are all white*).

Le souci de contextualisation d'une part, et de vérisme d'autre part propose un texte lisible parce que prévisible. La fréquence des transformations agit comme élément fixateur et élément stabilisant de la lecture-cible. Ainsi le traducteur banalise le système d'opposition entre les couleurs vives et les couleurs ternes, entre la vision édenique de certains paysages remémorés, de la nostalgie, et l'aridité des paysages contemplés, pièce fondamentale de la construction d'un système sémiotique particulier.

Il s'agit bien d'un préformé culturel, d'un savoir acquis, de coutumes visuelles, qui viennent s'incruster dans le texte traduit et orientent la lecture et la réécriture.

IV. Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste; aunque en aquel entonces la puerta estaba abierta y traslucía el *color gris* de un *cielo hecho de ceniza*, triste, como fue entonces. (p.71)

* La mort de son père lui revint à la mémoire; c'était aussi un matin comme celui-là ; seulement alors la porte était ouverte et laissait voir le *gris* d'un ciel *de cendre*, triste comme ce jour-là. (p.80)

تذكر موت أبيه، كان ذلك في فجر شبيه بهذا الفجر على الرغم من أن الباب آنذاك كان مفتوحا يتسلل منه ضوء *رصاصي* لسماء *رمادية* حزينة كسما ذلك المساء. ص 137

* He remembered the death of his father, It was also at day-break, like this, except that on that morning the door was open, letting in the *sad light* of an *ashen sky*. (p.65)

En arabe et en anglais la désignation de la couleur (*color gris*) devient désignation de la lumière (*ضوء رصاصي*, *sad light*), sous l'influence d'une habitude perceptuelle qui associe plus couramment l'aube à la lumière qu'à la couleur, impliquant, au-delà de la perception de la couleur, ce qui relève d'un mécanisme

V. Y siguió: "Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la neblina que hay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra". (p.122)

* Il poursuivait: "Il y a longtemps que tu es partie, Susana. La lumière était comme maintenant, mais pas aussi rouge ; mais c'était la même lumière pauvre sans éclat enveloppée dans le drap d'un brouillard comme celui-ci. C'était la même heure. J'étais ici près de la porte, à regarder le jour se lever, à te regarder, qui t'en allais en suivant le chemin du ciel, là où le firmament commençait à s'ouvrir aux lumières, t'éloignant de plus en plus, te fondant parmi les ombres de la terre. (p.138)

ها قد مر زمن طويل منذ أن رحلت ياسوزانا. كان الضوء كما هو عليه الآن. لم يكن إحمر قاننا لكنه كان الضوء الهزيل نفسه متلفعا بغيمة بيضاء كثيفة كالتي تشبه غيمة اليوم. كانت لحظة تشبه هذه اللحظة وكنت أنا هنا أجلس جنب الباب أنظر إلى طلوع الفجر وأنظر اليك عندما رحلت وسلكت طريق السماء، تلك السماء التي انفتحت عن أضواء مشعة، شاهدك تستعدين أكثر فأكثر وتزدانين شحوبا بين ظلال الأرض. ص 200

* And he went on. "It's been a long time since you left me, Susana. The light was the same as it is now. No so reddish, but just as weak and cold, because the sun was hidden by the clouds. Everything's the same. It's even the same moment. It was here at the gate, watching the dawn. Watching you go away. Watching you climb the path to Heaven. And Heaven opened up, and light streamed out. You left the shadows of this world behind you. You vanished into Heaven's light. (p.116)

Dans ce fragment, la nuance du rouge (*bermeja*) est saisie dans la perte du flamboiement, de l'éclat (l'équivalent serait plutôt *rogeoyante*): c'est bien la perte de ce degré de force chromatique qui est signalé dans le texte original: *la misma pobre luz sin lumbre*. La focalisation explicite sur une couleur déterminée établit ici (comme dans d'autres fragments d'ailleurs) la comparaison entre le paysage contemplé et le paysage remémoré.

Le traducteur français combine la substitution de couleurs et nuances, avec d'autres stratégies qui vont privilégier la linéarité de la description. Les traducteurs français et arabe reviennent directement à la couleur pleine: pour eux la négation de l'intensité *no tan* entraînent irrémédiablement une perte par rapport à une couleur et non à son éclat.

En ce qui concerne l'image *envuelta en el paño blanco de la neblina*, le traducteur français propose le résultat de l'interprétation littérale qu'il a effectué: l'adjectif de couleur est supprimé, le *linge blanc (pañó blanco)* devient un *drap*, renforçant sans doute l'aspect fantomatique du paysage, mais surtout connoté plus positivement qu'un simple *linge*, dans cette volonté de choix lexical plus châtié que nous avons déjà signalé. En arabe et en anglais le redressement porte également, mais de façon beaucoup plus explicite, sur l'objet coloré, donc sur la référence analogique: l'élément imagé disparaît au profit de la description objective de nuages (كان الضوء الهزيل نفسه متلفعا بغيمة بيضاء, *the sun was hidden by the clouds*).

Sur ce fragment s'articule une notation chromatique en relation avec le portrait: les personnages perdent leurs couleurs, leurs caractéristiques. Le texte arabe demeure relativement proche de l'original dans l'indication de la perte du chromatisme (*páilir*), alors que le texte français privilégie à nouveau un terme plus châtié, plus courant dans la description (*se fondre*), et le traducteur anglais refuse l'ombre au profit de la lumière.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, donc, l'image est souvent dérangement pour les traducteurs, notamment la synesthésie.

VI. Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. Cuando aún las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol.

Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer, a esta misma hora. Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. Volaban y caían sobre los tejados, mientras los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer. (p.11)

* C'était l'heure où les enfants jouent dans les rues de tous les villages, emplissant le soir de leurs cris, quand les murs noircis reflètent encore la lumière jaune du couchant.

Du moins c'est ce que j'avais vu à Sayula, la veille encore, à la même heure. J'avais vu aussi le vol des colombes qui brisaient l'air paisible, agitant leurs ailes comme pour se détacher du jour. Elles volaient, puis se laissaient choir sur les toits ; les cris des enfants s'égaillaient dans l'air et semblaient se fondre dans le bleu du soir de plus en plus sombre. (p.14)

كانت الساعة هي نفسها التي اعتاد الأطفال اللعب في شوارع القرية وهم يملأون المساء بصراخهم، وهي الساعة التي ما تزال الجدران السوداء تعكس فيها أشعة الشمس الصفراء. كان هذا في الأقل ما رأيته أمس في سايبولا في هذه الساعة نفسها. وكنت قد شاهدت كذلك طيران الحمام وهو يمزق الهواء الساكن ويحرك أجنحته كما لو أنها كانت تنتزع من النهار نفسه. كان يطير ويهوى على

السطوح في الوقت الذي كانت فيه صرخات الأطفال تحوم في الفضاء وتنبو كالحياصمطيت يلطف
البرق في سماء المحيط. ص 68

* It was the hour when the children play in the streets in every village, filling the afternoon with their shouts. When the walls still reflect the yellow light of the sun.

At least that's what I saw in Sayula yesterday at the same hour. I also saw the doves flying in the still air. They circled around and disappeared over the rooftops, and the shouts of the children flew up like birds. (p.5)

Sur le premier segment la couleur n'est pas remise en cause par le traducteur arabe, par contre le traducteur français remet en cause son intensité, selon une expérience perceptuelle de l'atténuation des couleurs liée à la diminution de la lumière. Les murs ne sont plus noirs mais *noircis*, la couleur pleine *amarillo* n'est apparemment pas altérée, cependant la manipulation a été immédiatement déplacée: il s'agit de la lumière *jaune du couchant* et non plus du soleil (d'où implicitement, perte et de l'intensité et de l'éclat). Le traducteur anglais, quant à lui, supprime directement la référence à la couleur des murs.

Les impressions visuelles sont accompagnées de polysensorialité: *los gritos parecian teñirse de azul*. Le traducteur arabe est le seul à maintenir cette synesthésie. Dans le texte français cette synesthésie disparaît au détriment d'une incrustation banale dans le paysage (*se fondre*) et une simple description objective (*le bleu du soir de plus en plus sombre*). Quant au texte anglais, il propose une comparaison on ne saurait plus classique, *the shouts of the children flew up like birds*, pure référence analogique.

Les traducteurs français et anglais proposent ce qui semble être finalement le résultat de leur lecture, produit d'une "réévaluation métaphorique" qui conduirait au sens littéral. Comme si l'image était porteuse d'hermétisme, comme si elle était un écueil, privilégiant donc une lecture en progression, doublée d'une nouvelle soumission à une vision réaliste du monde évoqué dans la fiction.

La couleur grise (presque toujours en relation avec l'aube) est très présente dans les paysages (aussi bien perçus que mémorés). Et, au-delà d'une perception visuelle, elles se prolongent dans des impressions psychiques traditionnelles (tristesse, deuil, etc). Généralement les traducteurs proposent des équivalents, mais il semblerait que parfois ce n'est pas la couleur qui est dérangeante et jugée comme non pertinente, mais la répétition de l'adjectif.

VII Hasta acallégaba la luz del pueblo, que parecia una aureola sobre el cielo gris. Porque fueron dias grises, tristes para la Media Luna. (p. 121)

* La lumière du village parvenait jusqu'à la Demi-Lune, auréolant le ciel terne. Car ce furent des jours gris et tristes à la Demi-Lune. (p. 137)

ورومل ضوء القرية إلى هناك وبدأ كانه الليل في السماء الرمادية، إذ أنها كانت أياما رمادية وحزبية لبيبا لوريا. ص 198

* The village was all lights and noise, and the Media Luna was all shadows and silent. (p. 115)

La décision traductionnelle est liée, semble-t-il, à des procédés d'écriture qui tiennent d'une certaine rigidité "scolaire", de canons d'écriture sans rapport avec la spécificité du texte littéraire, auxquels viennent s'ajouter (texte anglais) une volonté de réécriture littéraire, liée à une répétition, mais qui serait, elle, autorisée ou valorisée, car elle porte sur une reprise de constructions. Au-delà d'une habitude de lecture, se développe une vision conservatrice et scolaire de la description, doublée d'un préjugé sur la recevabilité des textes.

Conclusions.

Cette brève analyse, qui peut correspondre à un exercice effectué en classe avec les étudiants, met en évidence les différentes régies de lecture. Dans les textes analysés, les traducteurs font une lecture référentielle, qui réajuste constamment l'interprétation en la rapprochant d'une expérience perceptuelle, escamotant la disponibilité permanente du texte littéraire. En tant qu'archilecteur, le traducteur met généralement en place un certain nombre de mécanismes tendant à privilégier une seule "régie" de lecture, dans un souci de redressement, de compatibilité, privilégiant la dimension référentielle du discours, son pouvoir de représentation du réel, privilégiant ainsi une lecture cible qui ne se fera pas sur le mode de l'exploration mais sur celui de la progression linéaire.

Usurpant la place du lecteur final, le traducteur se porte garant de la lecture, au nom d'une lisibilité qui tient de la simplification, d'une réévaluation du sens.

Le choix des couleurs correspond à un jugement effectué par le traducteur et obéit d'autre part à ce qu'il estime être la compétence du futur lecteur-cible. Il correspond également à une certaine défiance envers l'abstraction colorée et une adéquation à l'esthétique réaliste. Le traducteur cherche à favoriser la circulation du sens, dans certains cas par une plus grande transparence de l'écriture, dans d'autres cas par une plus forte adéquation au co-texte immédiat. Il récupère donc, inlassablement, des codes préfabriqués, qui, à travers une reconnaissance rapide, permettent de passer superficiellement sur la construction verbale, et poursuivent avec une meilleure efficacité la modalité de lecture en progression. Niant par ce choix la possibilité de lecture participative du futur lecteur cible, ne lui laissant plus qu'une possibilité de lecture contemplative.

Or il s'agit bien d'insister auprès des apprentis traducteurs que le traducteur professionnel travaille dans "la distance", ne se laisse pas aller à sa propre lecture immédiate du texte, parce que son objectif n'est pas de proposer une interprétation du texte mais de proposer en langue-cible un texte qui maintiendra sa capacité d'être un espace ouvert où le futur lecteur-cible puisse projeter sa ou ses propres lectures, symboliques ou non.

Le savoir-faire traductionnel doit se façonner dans l'aptitude à déjouer l'optique apprise, à se dégager, sur certains points, d'une lecture principalement orientée à construire un sens, d'une lecture par trop rationalisante en sorte que les marques du texte qui autorisent la pluralité interprétative ne se réduisent ni ne disparaissent, par usurpation (consciente ou inconsciente) de la place du lecteur.

Il se peut que l'implication du traducteur en tant que sujet-lisant soit inévitable et inhérente à la traduction humaine, mais sur certains points elle doit être signalée comme une déstructuration de l'univers narratif (et donc de la construction du protocole de lecture) portant atteinte aux différentes attitudes que le lecteur est susceptible de prendre face au texte.

Références Bibliographiques.

- Adam J.M. et Petitjean A. (1989) *Le texte descriptif*, Paris, Nathan.
- Aziza C., Olivieri C. & Scrick R. (1978) *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Nathan.
- Berlin B. & Kay P. (1969) *Basic Color Terms: their universality and evolution*, Berkeley, University of California Press.
- Cazenave M. (ed) (1989) *Encyclopédie des symboles*, La Pochothèque, 1996.
- Duplessis Y. (dir.) (1984) *Les couleurs visibles et non visibles*, Monaco, Editions du Rocher.
- Figuroa A. (1995) "Texto extranjero y lectura", *Revista de Filología Francesa*, 7, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 173-186.
- Gervais B. (1993) "Progresser, comprendre: des régies de lecture", *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, C. Duchet & S. Vachon (dir), Montréal, XYZ ed, 467-475.
- Guillemard C. (1998) *Le dico des mots de la couleur*, Seuil,

- Kuppers H. (1978) *Fundamentos de la teoría de los colores*, México, Gustavo Gili, 5^o edición, 1995.
- Pastoureau M. (1992) *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, Paris, Editions Bonneton.
- Sanz, J.C. & Gallego, R. (2001) *Diccionario Akal del color*, Editorial Akal.
- Verbraeken R. (1997) *Termes de couleur et lexicographie artistique*, Paris, Les éditions du Panthéon.

Claudine Ecrivain
Université de Cadix
Espagne

Souad Ragala
Ecole Supérieure Roi Fahd de Traduction
Tanger
Maroc