



HAL
open science

Traduction et interculturalité: le cas de Bord de canal d'Alfred Alexandre

Raquel Gómez Pintado

► **To cite this version:**

Raquel Gómez Pintado. Traduction et interculturalité: le cas de Bord de canal d'Alfred Alexandre. Linguistique. 2018. dumas-02142839

HAL Id: dumas-02142839

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02142839>

Submitted on 28 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DES ANTILLES

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

MASTER ARTS, LETTRES ET LANGUES

Mention : arts, lettres et civilisations

Spécialité : Études hispanophones

Parcours : recherche

TRADUCTION ET INTERCULTURALITÉ : LE CAS DE *BORD DE CANAL D'ALFRED ALEXANDRE*

MÉMOIRE DE MASTER

Présenté et soutenu

par

Mlle Raquel GÓMEZ PINTADO

Sous la direction de

Madame le Professeur Cécile BERTIN-ELISABETH

LABORATOIRE D'ACCUEIL :

Centre de Recherches Interdisciplinaires en Lettres, Langues, Art et Sciences Humaines

(CRILLASH : EA 4095)

Année universitaire 2017 – 2018

UNIVERSITÉ DES ANTILLES

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

MASTER ARTS, LETTRES ET LANGUES

Mention : arts, lettres et civilisations

Spécialité : Études hispanophones

Parcours : recherche

TRADUCTION ET INTERCULTURALITÉ : LE CAS DE
BORD DE CANAL D'ALFRED ALEXANDRE

MÉMOIRE DE MASTER

Présenté et soutenu

par

Mlle Raquel GÓMEZ PINTADO

Sous la direction de

Madame le Professeur Cécile BERTIN-ELISABETH

LABORATOIRE D'ACCUEIL :

Centre de Recherches Interdisciplinaires en Lettres, Langues, Art et Sciences Humaines

(CRILLASH : EA 4095)

Année universitaire 2017 – 2018

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout d'abord ma directrice de mémoire, Madame le Professeur Cécile Bertin-Elisabeth, pour son encadrement, ses conseils, son soutien et sa disponibilité, ainsi que pour la correction et la relecture de mon travail.

Je remercie également Monsieur Alfred Alexandre, auteur de *Bord de Canal*, d'avoir accepté de me rencontrer et d'avoir répondu à toutes mes questions concernant son œuvre. Cette rencontre a été précieuse pour une bonne analyse de ce roman.

Je voudrais aussi remercier les membres du jury d'avoir accepté de contribuer à l'évaluation de ce travail de recherche.

Finalement, je voudrais remercier Thomas Claudant pour m'aider à découvrir chaque jour la culture et la langue martiniquaise.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
TABLE DES MATIÈRES	4
I. RENCONTRE AVEC LE SUJET	6
1.1 Objet de l'étude	6
1.2 Motivations personnelles	9
1.3 Intérêt du sujet de l'étude	11
1.4 État des lieux	13
1.4.1 Théories sur la traduction	13
1.4.2 Théories sur le Divers	17
II. PROBLÉMATIQUE, HYPOTHÈSES ET OBJECTIFS	20
2.1 Problématique	20
2.2 Hypothèses	22
2.3 Objectifs	24
III. MÉTHODOLOGIE ET OUTILLAGE CONCEPTUEL	26
3.1 Traduction et concepts	26
3.1.1 Étymologies et définitions	26
3.1.2 Brève histoire de la traduction avant le XX ^e siècle	30
3.1.3 XX ^e siècle : Théories linguistiques sur la traduction	34
3.1.4 La Traductologie comme science de la traduction : nouvelles théories	40
3.1.5 Les théories de la traduction en Amérique latine	47
3.2 Traduction et culture	48
3.2.1 Cultures et définitions	48
3.2.2 Jean-Louis Cordonnier et la traduction culturelle	52
3.2.3 De l'ethnocentrisme au Divers	55
3.3 Analyse de l'œuvre <i>Bord de Canal</i> d'Alfred Alexandre	74
3.3.1 Une écriture de la ville et des quartiers marginaux martiniquais chez Alfred Alexandre	74
3.3.2 Marge et héros de la marge	88
3.3.3 Analyse linguistique et stylistique de l'œuvre	101

3.4 L'importance d'une traduction culturelle : propositions de traductions de <i>Bord de Canal</i>	113
3.4.1 Analyse d'une proposition de traduction linguistique.....	113
3.4.2 L'apport d'une traduction culturelle : une proposition de traduction de <i>Bord de Canal</i>	119
IV. RÉSULTATS ET PERSPECTIVES	134
4.1 Résultats	134
4.2 Perspectives.....	137
V. BIBLIOGRAPHIE	138
ANNEXES	144

I. RENCONTRE AVEC LE SUJET

1.1 OBJET DE L'ÉTUDE

L'auteur martiniquais Alfred Alexandre est né en 1970 à Fort-de-France, ville qu'il connaît très bien et qui est récurrente dans son œuvre littéraire. Après des études de philosophie à Paris, Alexandre revient en Martinique où il réside encore actuellement. Il appartient à cette nouvelle génération d'écrivains antillais qui ont certainement reçu des influences de la Créolité¹, mais qui ne se limitent pas à traiter la question identitaire. Nous pourrions le qualifier de très éclectique, car il touche à presque tous les genres littéraires : il est auteur à la fois de romans : *Bord de Canal*² (2004), *Les villes assassines*³ (2011) et *Le bar des Amériques*⁴ (2016) ; d'un essai intitulé *Aimé Césaire, la part intime*⁵ (2014) et aussi de pièces de théâtre. Sa première pièce, *La nuit caribéenne*⁶ (2007), lui a valu une résidence d'écriture au Québec, conçue par l'ETC Caraïbe, pendant laquelle il a présenté sa seconde pièce théâtrale, *Le patron*⁷ (2009). En outre, Alfred Alexandre a publié des textes dans des ouvrages collectifs : « Taxi pays » dans *Drive, l'errance ensorcelée*⁸ (2009), « Césaire : poésie et vérité » dans *Aimé Césaire, pour toujours*⁹ (2011) et « Carnet d'îles » dans *Première nuit, une anthologie du désir*¹⁰ (2014). Il s'agit donc d'un auteur très actif et d'ailleurs déjà reconnu, d'autant que son premier roman,

¹ La Créolité est un courant de pensée dont les principes ont été énoncés par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant dans leur manifeste intitulé *Éloge de la Créolité* (Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, 1993 (1989)), où ces trois auteurs proclament : « nous nous déclarons Créoles. Nous déclarons que la Créolité est le ciment de notre culture et qu'elle doit régir les fondations de notre antillanité. La Créolité est l'agrégat interactionnel ou transactionnel, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques, et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol », *op. cit.*, p. 26. Concernant la littérature, ce courant vise à créer une « esthétique plus vraie » (*op. cit.*, p.13) à travers une écriture authentiquement caribéenne, libre de l'imitation des figures européennes.

² Alfred Alexandre, *Bord de Canal*, Paris, Dapper, 2004.

³ Alfred Alexandre, *Les villes assassines*, Paris, Écriture, 2011.

⁴ Alfred Alexandre, *Le bar des Amériques*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2016.

⁵ Alfred Alexandre, *Aimé Césaire, la part intime*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2014.

⁶ Alfred Alexandre, « La nuit caribéenne » in *La nuit caribéenne. Le patron*, Paris, Passage(s), 2016.

⁷ Alfred Alexandre, « Le patron » in *La nuit caribéenne. Le patron*, Paris, Passage(s), 2016.

⁸ Alfred Alexandre, « Taxi pays » in Gerry L'Étang (dir.), *Drive, l'errance ensorcelée*, Paris, HC Éditions, 2009.

⁹ Alfred Alexandre, « Césaire, poésie et vérité » in Patrick Sigäïni (dir.), *Aimé Césaire, pour toujours*, Paris, Orphie, 2011.

¹⁰ Alfred Alexandre, « Carnet d'îles » in Léonora Miano (dir.), *Première nuit, une anthologie du désir*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2014.

Bord de Canal, celui que nous avons choisi comme sujet de notre étude, lui a valu le *Prix des Amériques insulaires et de la Guyane* en 2006.

Ce roman comporte 188 pages, divisées en trois parties : « Canal », qui s'étend tout au long de 6 chapitres ; « Tunnel », qui comporte 5 chapitres et « Parking », constituée de 4 chapitres. Ces trois parties correspondent ainsi aux trois lieux principaux où se déroule l'action, soit trois parties et trois espaces pour dire le même désespoir pendant tout le roman.

Alfred Alexandre met en effet en scène la vie misérable des habitants d'une zone marginale située à l'ouest de Fort-de-France, dans un quartier dont la vie semble être marquée par le canal Levassor. Ce canal Levassor, encore appelé *rivière Madame*, agit en tant que frontière poisonneuse entre le monde des démunis et le monde des privilégiés. Il devient ainsi un véritable actant et même une sorte de gardien qui sépare le « bon » et le « mauvais » côté de la ville. Ce canal meurtrier tire les personnages vers le bas, de façon métaphorique et littérale, et dit toute la vie et la culture d'un pays socialement scindé depuis l'époque de l'esclavage.

Les personnages d'Alfred Alexandre semblent contredire le philosophe grec Héraclite et sa célèbre citation « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve », signifiant que toutes les choses s'écoulent et que tout passe. *Panta rhei*. En effet, les personnages de *Bord de Canal* sont coincés dans leur propre réalité. Jours, semaines, mois et années, tout se ressemble, tout semble faire partie d'un même continuum temporel dans lequel il ne se passe jamais rien et duquel il est impossible de sortir.

Nous chercherons à montrer dans cette étude le lien entre le fond et la forme dans cette œuvre et à souligner combien les choix d'écriture disent une culture et ses enjeux, à travers une traduction commentée, du français au castillan, afin de rendre compte et de tenter de transcender la difficulté de faire comprendre aux lecteurs espagnols une culture et une réalité tellement différentes de la leur.

Dans *Bord de Canal*, le lecteur est confronté à la réalité des quartiers marginaux américano-caribéens, au monde de la drogue et de la prostitution, à la violence qui fait partie de la vie quotidienne de ces habitants. Le narrateur, dont nous ignorons le nom, nous promène dans son quartier pour rendre visible une société rongée par l'ennui et la monotonie, qui se sert de la drogue, du sexe et de la violence (ces derniers étant souvent présents en même temps) pour échapper à la routine et à la rage de l'impuissance. Ainsi, le quartier décrit dans *Bord de*

Canal est en quelque sorte une zone de combat, une tranchée, où les personnages doivent se battre tous les jours juste pour survivre dans ce lieu de perdition, car les seuls qui franchissent le pont pour aller de l'autre côté du canal sont des gens qui cherchent à se perdre.

Au fur et à mesure que nous découvrons la vie des personnages principaux, à savoir : le narrateur, Jimmy G., Francis et Clara la prostituée, nous percevons un manque de tendresse et d'affection, peut-être parce que la lutte pour la survivance ne laisse place pour rien d'autre. Les personnages sont très conscients de leur marginalité, la marge devenant une sorte d'actant dans cette œuvre.

Alfred Alexandre utilise tout au long du récit un langage travaillé, précis et direct, appelant les choses par leur nom, sans détours. Nous nous attacherons à étudier cette écriture pour réfléchir justement aux difficultés qui se présentent pour la traduire, pour réussir à rendre compréhensible l'arrière-fond culturel de ce roman à un lecteur qui ne le connaît pas forcément, ne partageant ni la culture de l'auteur ni celle des personnages évoqués.

Ce roman explore en effet des sujets différents, propres à la zone américano-caribéenne : la réalité sur l'immigration dans l'archipel des Antilles et le racisme, les rêves qui meurent dans leur berceau, les traumatismes liés à l'esclavage, la drogue, le sexe et la violence comme forme d'évasion, le désespoir total et l'inutilité de la propre existence, mais aussi l'envie d'un Ailleurs pour échapper à cette vie déplaisante. Cependant, cet Ailleurs n'arrive jamais, car les personnages sont des êtres tellement blessés qu'ils ont peur de s'adonner à des activités qui pourraient les rendre heureux, mais aussi les faire souffrir. Dans cette œuvre, l'amour apparaît dès lors comme un élément de rédemption impossible à atteindre et, de ce fait, naît la solitude extrême qui ravage le cœur et qui tue tout en étant vivant. Les personnages sont comme englués dans une fatalité qui les plonge vers le fond et les empêche d'être heureux, quoiqu'ils fassent.

Telle est l'ambiance des quartiers défavorisés de Fort-de-France, vus sous la plume d'Alfred Alexandre et que nous souhaitons transcrire au mieux pour le lecteur espagnol en proposant notamment une traduction expliquée de quatre passages de *Bord de Canal* : un extrait de la page 21, un autre de la page 23, les pages 26 à 29 et un fragment qui correspond aux pages 152 à 153.

1.2 MOTIVATIONS PERSONNELLES

Espagnole de naissance, toute ma vie académique, de l'école primaire jusqu'à la licence, s'est déroulée en Europe, notamment en Espagne. J'ai ainsi toujours reçu une éducation eurocentrée sans en être consciente.

En outre, j'ai toujours eu une prédilection par les langues, laquelle m'a poussée à en étudier plusieurs. Cependant, la langue que j'apprécie le plus, assurément, c'est le français. L'intérêt pour cette langue et pour le grand nombre de cultures qu'elle englobe m'a menée à obtenir une Licence en Traduction et interprétation, mention français. De plus, c'est à cette époque que j'ai fait ma première expérience de découverte d'une culture francophone, et ce pendant mon séjour Erasmus à Bruxelles.

C'est au cours de ma Licence que j'ai compris le rôle fondamental du traducteur dans la communication entre les cultures. En effet, le traducteur agit en tant que « pont », non seulement entre les langues, mais aussi entre les cultures, ce qui rend possible la communication entre des sociétés qui ont des visions différentes du monde.

Pour obtenir le diplôme de Licence en Espagne, il est nécessaire d'écrire un mémoire. Je m'étais alors consacrée à la traduction d'un chapitre du livre *Le degré suprême de la tendresse*¹¹ de l'auteure française Héléna Marienské, soit un texte lipogrammatique écrit à la manière de *La disparition*¹² de Georges Perec. Ce travail m'a permis de m'interroger sur les limites de la traduction et sur le rôle fondamental que joue le lecteur-cible dans le processus de traduction.

Après avoir obtenu ma Licence en Traduction et interprétation, j'ai décidé de venir en Martinique pendant un an pour travailler en tant qu'assistante de langue vivante étrangère. Sur place, j'ai compris que la vision que j'avais des cultures et des façons de vivre n'était ni la seule, ni forcément la meilleure. En effet, cette vision dépend toujours de l'environnement où l'on naît et où l'on grandit. Ainsi, j'ai découvert sur cette île une culture et une façon de vivre très différentes de celles que j'avais connu jusqu'alors et je me suis sentie très attirée par cette « nouvelle » réalité que je découvrais petit à petit. En conséquence, j'ai décidé de continuer ma

¹¹ Héléna Marienské, *Le degré suprême de la tendresse*, Paris, Editions Héloïse d'Ormesson, 2008.

¹² Georges Perec, *La disparition*, Paris, Gallimard, 1969.

formation académique en Martinique, m'inscrivant à un Master en Études hispanophones, car il était certain pour moi que la vision de ce type d'études, en Martinique, serait très différente de celle que je pouvais obtenir en Espagne, où ces études sont plus centrées sur des auteurs espagnols et non hispano-américains.

Pendant ma première année de Master à l'Université des Antilles et notamment au premier semestre de la deuxième année, j'ai appris à déconstruire la vision eurocentrée, héritée de la colonisation, que j'avais sur les territoires anciennement occupés par les Européens. J'ai appris à considérer le monde américano-caraiïbe comme un centre de plein droit et non comme une marge. J'ai pris conscience que ces territoires ont une culture propre qui est très différente de celles des Espagnols et d'autres Européens et qui est cependant souvent rejetée par d'autres cultures parce qu'elle ne suit pas forcément la culture occidentale. En outre, j'ai réfléchi sur les conséquences de la colonisation et de l'esclavage qui sont aujourd'hui encore présentes sur les populations de ces territoires, sur ces blessures qui perdurent et qui ont une répercussion dans les sociétés de l'Amérique et de la Caraïbe.

Pour rédiger mon mémoire de Master, j'avais envie de continuer à explorer le monde de la traduction, mais cette fois-ci du point de vue interculturel, afin d'analyser comment la traduction peut contribuer à mettre en lumière les cultures non occidentales.

Mon choix de traduire l'œuvre de l'écrivain martiniquais Alfred Alexandre n'est donc pas du tout le fruit du hasard. Je suis consciente qu'un traducteur doit connaître l'objet de sa traduction pour pouvoir « rendre » au mieux une œuvre, tant dans son fond que dans sa forme, et ce de la façon la plus exacte possible aux lecteurs. Je connais la Martinique et la ville de Fort-de-France où se déroule l'action du roman. Je vis plongée dans la culture de ce pays que j'apprécie vraiment beaucoup et c'est pour cette raison que j'ai envie de devenir ce « pont » entre la culture martiniquaise et la culture espagnole à travers la traduction en castillan, ma langue maternelle, de *Bord de Canal*. Ce mémoire en sera pour le moins une première étape.

1.3 INTÉRÊT DU SUJET DE L'ÉTUDE

Les études relatives à la Traduction en tant que discipline à part entière se développent considérablement dans les années 80¹³. Il s'agit de ce fait d'un champ d'études relativement jeune qui nous semble cependant d'une importance capitale dans un monde de plus en plus interculturel. Ainsi, la figure du traducteur apparaît comme fondamentale pour permettre une communication efficace entre les cultures.

Néanmoins, il arrive de nos jours que l'on n'accorde pas toute son importance à cette profession. Le développement des nouvelles technologies ainsi que l'apparition constante de produits culturels¹⁴ liés au phénomène du *best-seller* ont contribué à la consolidation d'un réseau de traducteurs amateurs qui génère des traductions rapides permettant au public de « consommer » un roman étranger le plus tôt possible après sa publication dans une langue étrangère.

Ces traductions, si nous choisissons de les qualifier comme telles, comportent un danger. Elles nient en effet l'une des étapes-clé du processus de la traduction, à savoir la réflexion, indispensable pour garantir une traduction réussie en profondeur. L'élément culturel, le plus compliqué à traduire, est souvent mis à l'écart en faveur d'une traduction purement linguistique qui ne tient pas compte des cultures mises en relation. Cela a souvent comme résultat, dans le meilleur des cas, des traductions où le lecteur perd une partie de l'information parce que le traducteur n'a pas été capable de rendre certains éléments compréhensibles pour la culture-cible. Dans d'autres cas, le lecteur sera tout simplement incapable de comprendre certains fragments du livre qu'il lira. Dans les cas plus rares où le traducteur pense à la dimension culturelle, il est fréquent de voir de longues notes en bas de page avec des explications détaillées qui obligent le lecteur à « sortir » du récit, et cela même chez des traducteurs professionnels, quand la culture-source est assez différente de la culture-cible.

¹³ Maddalena de Carlo, « Quoi traduire ? Comment traduire ? Pourquoi traduire ? » in *ELA. Études de linguistique appliquée*, n° 141, 2016/I, p. 117-128, <https://www.cairn.info/revue-ela-2006-1-page-117.htm>, consulté le 26/01/2018.

¹⁴ Nous centrerons notre étude sur les romans, mais cela pourrait s'appliquer également à des productions audiovisuelles.

Il s'agira dans cette étude de démontrer à partir de l'analyse du roman *Bord de Canal* d'Alfred Alexandre les limites d'une approche purement linguistique de la traduction. Nous mettrons en évidence à travers des propositions de traduction et l'analyse de certains extraits de l'œuvre l'importance cruciale que nous devons accorder aux cultures pour pouvoir traduire une œuvre le plus fidèlement possible. Ce roman d'Alfred Alexandre nous semble particulièrement pertinent pour cette étude puisque la culture martiniquaise s'y reflète tant dans le fond que dans la forme et que se pose justement pour ce type d'œuvre déjà une difficulté de compréhension pour un lecteur français, mais non franco-créolophone.

En outre, cette réflexion sur la traduction de la langue du récit nous invitera à mieux percevoir les enjeux et les difficultés de cet exercice lorsqu'il s'agit de passer d'un contexte antillais à un contexte espagnol. Il s'agira en effet de montrer la pertinence d'une traduction interculturelle pour pouvoir passer d'une culture à une autre tout en laissant appréhender les nuances de la culture d'origine du roman. Le courant du Divers nous invite à réfléchir en ce sens à la traduction. En effet, la Seconde Guerre mondiale obligea à questionner la hiérarchisation selon laquelle la pensée européenne était le seul modèle humaniste. On commença alors à remettre en cause le fait qu'il n'y avait pas une seule façon de penser le monde, qu'il n'existerait qu'un seul centre. Les périphéries sont désormais aussi des centres et la traduction ne peut que changer selon cette nouvelle approche idéologique. Avec l'*Essai sur l'exotisme*¹⁵ de Victor Segalen, premier ouvrage qui développe la thématique du Divers, écrit entre 1904 et 1918, la littérature postmoderne et des auteurs tels que Derrida, Glissant ou encore les philosophes Deleuze et Guattari, les littératures dites « périphériques » ont été reconnues comme des littératures de plein droit, qui se battent pour trouver leur place dans le milieu académique et sur le marché littéraire.

Ainsi, il nous semble intéressant de permettre au public espagnol de connaître l'œuvre d'Alfred Alexandre, qui se dresse comme l'une des grandes promesses de la littérature antillaise contemporaine. Il s'agira, en somme, par ce travail de chercher à favoriser la rencontre du lecteur espagnol avec la réalité martiniquaise en transmettant en castillan non seulement l'histoire, mais aussi le poids culturel d'un roman qui transcrit une réalité riche de ses diversités.

¹⁵ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le livre de poche, 1978 (1955).

1.4 ÉTAT DES LIEUX

Lorsque nous avons choisi ce sujet de la traduction en contexte interculturel, nous nous sommes posée la question de comment nous pourrions conjuguer ces deux disciplines afin de créer des traductions respectueuses avec la culture-source, notamment quand cette culture n'appartient pas à l'Europe mais doit être traduite pour un public européen en courant le risque de « tomber » dans une traduction eurocentrée qui « cacherait » l'originalité et l'identité de l'Autre.

Nombreux sont les ouvrages qui nous ont permis de réfléchir autour de la traduction en relation avec la notion de Divers. Nous les présentons regroupés par thématique.

1.4.1 Théories sur la traduction

1.4.1.1 Ladmiral et le refus du thème/version

L'œuvre de Jean-René Ladmiral *Traduire : théorèmes pour la traduction*¹⁶, parue en 1979, vise à offrir les bases pour la toute jeune discipline de la Traductologie. Ainsi, ses approches sont surtout linguistiques, car c'est la Linguistique qui s'est chargée au début d'analyser la traduction. L'œuvre n'apporte pas une nouvelle théorie de la traduction, mais réalise une analyse des problèmes de traduction qui ont été observés par d'autres théoriciens, en les critiquant parfois. Il tente de donner des outils aux traducteurs sur lesquels ils puissent baser leurs choix de traduction.

Étant donné que la théorie de Ladmiral est fondamentalement linguistique, nous ne nous attarderons pas sur elle dans cette partie. Cependant, ce que nous voudrions surtout retenir de son œuvre, c'est son refus de ce que le système scolaire français appelle le « thème » et la « version », qui nous a permis de réfléchir en profondeur à notre perception de la traduction. Bien que Ladmiral trouve ces exercices utiles d'un point de vue éducatif, il considère qu'ils ne peuvent pas être appelés « traductions », car le niveau de compétence linguistique des étudiants

¹⁶ Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994 (1979).

ne permet pas d'analyser profondément la langue étrangère pour produire un texte qui puisse être considéré comme la traduction de l'original.

En ce sens, Ladmiral critique aussi la notion de « techniques de traduction » associée aux concepts de « thème » et de « version ». En effet, il les trouve insuffisantes pour conceptualiser les difficultés devant lesquelles le traducteur peut se trouver dans la pratique de son métier. Puisque la traduction est une pratique, Ladmiral considère qu'elle « se définit par opposition au discours de la théorie et au fantasme de prétendues techniques »¹⁷.

De notre point de vue, Ladmiral ne se trompe pas en refusant les techniques de traduction qui, selon nous, renferment dans de catégories trop resserrées les processus qui ont lieu pendant la traduction. De plus, nous pensons que les techniques proposées, telles que l'étoffement ou la modulation, relèvent fondamentalement de processus linguistiques et, de ce fait, sont inadéquates pour parler de la traduction culturelle. De surcroît, une traduction n'est jamais unique ; il y a, à notre sens, autant de traductions que de traducteurs. Aussi, nous ne pouvons pas affirmer que tous les traducteurs utiliseraient la même technique dans le même extrait du texte, ce qui nous pousse à nous interroger sur l'utilité de ces techniques qui n'offrent pas vraiment de solution unique aux traducteurs.

C'est pour cette raison que nous avons décidé d'aller dans le même sens de Ladmiral et de ne pas utiliser la nomenclature exigée par les techniques de traduction dans notre commentaire sur la proposition de traduction.

1.4.1.2 Reiss et Vermeer, le dépassement des théories linguistiques

La notion la plus importante de l'œuvre *Grundlegung einer allgemeinen Translationsstheorie*¹⁸ des Allemands Katarina Reiss et Hans Vermeer est celle du « *skopos* », laquelle permet de dépasser définitivement les théories linguistiques sur la traduction. Ces deux auteurs considèrent que la traduction a été depuis toujours observée sous un mauvais angle, le

¹⁷ *Op. cit.*, p. 211.

¹⁸ Nous pourrions traduire en français le titre de cet ouvrage comme *Vers une théorie fonctionnelle de la traduction*. Étant donné que de nos jours il n'existe pas une traduction française de l'œuvre et que nous ne lisons pas l'allemand, nous avons consulté la traduction en espagnol : Katharina Reiss et Hans J. Vermeer, *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, traduction de Sandra García Reina et Celia Martín de León, Madrid, Akal, 1999 (1991).

linguistique, et proposent alors un changement de perspective qui permettra d'établir le critère de base pour l'étude de toute traduction, à savoir : son objectif. En effet, tout texte est produit avec une intention et, de la même manière, toute traduction a derrière elle une motivation quelconque. C'est justement cette motivation qui devra guider le traducteur à travers le processus de traduction.

Ainsi, les traducteurs ne devront plus se partager entre la question de conserver le fond ou la forme du texte, mais ils seront censés adapter leur traduction à leur objectif pour considérer qu'elle est réussie. De ce fait, le critère pour analyser le degré de réussite d'une traduction sera désormais la capacité d'une traduction à « fonctionner » dans une situation donnée et non plus son équivalence avec le texte-source, d'autant plus qu'il n'y a pas de consensus par rapport à la définition du concept d'« équivalence » parmi les théories de traduction existantes.

Ces auteurs placent aussi la culture au cœur du processus de traduction puisque les textes sont conçus au sein d'une culture. De ce fait, il est logique et souhaitable que le texte subisse des changements lorsqu'il est traduit dans une autre langue appartenant à un système culturel différent.

Nous trouvons cette théorie particulièrement utile et féconde puisqu'elle nous permet d'opérer toute sorte de changements dans un texte-cible, tout en considérant qu'il s'agit d'une traduction de son texte-source. Appliquée à la traduction interculturelle, la pensée de Reiss et Vermeer nous offre une totale liberté pour introduire les explicitations nécessaires dans le texte traduit afin de le rendre fonctionnel dans une culture différente de celle où il a été écrit. Ainsi, dans notre proposition de traduction, notre *skopos* sera d'abord de faire ressortir la réalité martiniquaise dans le texte-cible.

1.4.1.3 Jean-Louis Cordonnier et la traduction culturelle

Dans l'œuvre *Traduction et culture*¹⁹ de Jean-Louis Cordonnier, nous avons trouvé particulièrement intéressante son explication visant à s'opposer aux adaptations culturelles dans la traduction. Cet auteur proclame que ces techniques sont le résultat d'une pensée ethnocentrique qui nous fait penser qu'il est préférable de « cacher » les particularités culturelles de l'Autre pour ne pas déranger les lecteurs-cible.

À notre avis, cette stratégie de traduction produit des textes dénaturalisés dont la seule utilité est de nier qu'il existe une Altérité qui est différente de nous. Ainsi, nous tenterons de montrer la différence culturelle dans toute sa splendeur pour provoquer un certain dépaysement chez le lecteur-cible qui lui pousse peut-être à réfléchir sur le Divers.

En outre, Cordonnier explique que, lorsqu'un discours a lieu entre des membres d'une même culture, il arrive très fréquemment qu'ils aient recours aux ellipses, car ils partagent un réseau de codes qui leur permettent de comprendre les non-dits d'une langue. Il est alors logique que, si nous changeons de culture, ces non-dits doivent être explicités dans la mesure où les membres de cette culture-cible à laquelle le texte est destiné ne les comprennent pas.

Ainsi, la réflexion de Cordonnier nous pousse à penser la traduction comme un processus qui est intégré dans une culture déterminée. La manière de dire le monde peut varier considérablement entre une culture et l'autre, raison pour laquelle le traducteur doit donner à voir la culture-source d'une façon compréhensible pour le public-cible.

Ces trois théories sur la traduction nous ont permis d'aller au-delà des réflexions purement linguistiques concernant cette discipline, en tenant compte surtout de la dimension culturelle présente dans les textes. En outre, nous avons voulu explorer aussi quelle place pourraient occuper ces théories dans le cadre d'une pensée sur le Divers. Nous avons dès lors étudié plusieurs œuvres. Nous en retiendrons trois ici de par leur importance pour l'évolution de notre réflexion.

¹⁹ Jean-Louis Cordonnier, *Traduction et culture*, Paris, Didier, 1995.

1.4.2 Théories sur le Divers

1.4.2.1 Segalen, la naissance des théories du Divers

Nous considérons que l'*Essai sur l'exotisme*²⁰ de Victor Segalen doit être mentionné, même brièvement, car il a le très grand mérite, nous semble-t-il, d'avoir été le premier ouvrage qui développe explicitement la thématique du Divers.

Segalen, ayant vécu lui-même dans la diversité, essaie de lutter contre la conception géographique et paradisiaque de l'exotisme, laquelle était essentiellement construite sur une vision eurocentrée de celui-ci. Selon lui, l'exotisme est tout sentiment de surprise et de plaisir face à l'inconnu et qui doit être admiré de loin et protégé. En effet, il considère que la « sensation d'exotisme »²¹ disparaît lorsque nous ne maintenons pas une distance avec lui.

Ce qui est important dans l'œuvre de Segalen, c'est qu'elle nous permet de penser le Divers comme un centre en lui-même. De plus, c'est grâce à cet ouvrage que s'est ouverte une voie très féconde qui a permis le développement de plusieurs théories sur le Divers. Nous retiendrons particulièrement celles de Gilles Deleuze et Félix Guattari ainsi que l'approche d'Édouard Glissant.

1.4.2.2 Deleuze et Guattari : racines et identité

Il nous a semblé très fécond d'appliquer la théorie du rhizome de ces deux philosophes, présente dans son œuvre *Mille plateaux*²², à la pensée sur le respect des identités diverses en traduction. Il arrive souvent que les identités soient soumises à une hiérarchisation de par la place prédominante de la pensée occidentale dans le monde actuel, ce qui se reflète aussi dans le traitement que le Divers reçoit en traduction.

Ce qui est intéressant dans la théorie de Deleuze et Guattari, c'est qu'ils se sont inspirés de la nature. Ils ont observé comment elle agit pour construire leur pensée, montrant que notre forme de vivre l'identité n'est qu'une construction culturelle et que ce qui est vraiment naturel,

²⁰ *Essai sur l'exotisme, op. cit.*

²¹ *Op. cit.*, p. 37.

²² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

c'est la pensée rhizomique, qui existe partout dans la nature et non seulement sous la forme de racines. Ils ont voulu montrer tout ce qui nous rapproche, en soulignant que nous sommes le résultat de multiples croisements, ce qui veut dire que la pureté n'existe pas. Ceci est particulièrement important, car s'il n'existe pas d'identités pures, la mise en place d'une hiérarchie fondée sur l'identité n'a plus de sens.

Ainsi, la conception de l'identité non pas comme une racine pivotante ou fasciculée (hiérarchique en somme), mais comme structure rhizomique multiple, horizontale, démunie d'un centre et dans laquelle tous les points sont interconnectés nous a permis de déconstruire l'image de l'Europe comme centre unique du monde et d'appliquer cette pensée à la traduction, notamment à travers le refus des adaptations culturelles. S'il n'y a pas de centre ni de périphérie, rien n'est vraiment indispensable dans un tel système.

En effet, l'unique n'a plus sa place dans le système. Désormais, il n'y a pas d'ordre ni alors de hiérarchie et toutes les cultures et toutes les identités doivent être mises au même niveau, comme le fait déjà la nature.

1.4.2.3 Glissant et la théorie de la Relation

Pour approfondir cette approche du rhizome de Deleuze et Guattari, nous avons décidé d'étudier l'œuvre *Introduction à une poétique du Divers*²³ d'Édouard Glissant puisque l'auteur martiniquais y reprend la pensée de ces deux philosophes et l'étend à une échelle mondiale. Dans cet ouvrage, Glissant affirme qu'il est nécessaire de placer toutes les cultures à un même niveau pour permettre au Divers d'exister. Il précise que cela ne suppose pas une menace pour la culture occidentale, mais tout simplement que les valeurs occidentales ne sont pas universellement valables et donc ne peuvent pas être appliquées partout.

Le fait qu'il existe des cultures qui se sont développées à partir de comportements autres que ceux des Européens ne signifie pas que lesdites cultures soient incomplètes, bien au contraire. Il s'agit de cultures complètes qui ont construit leur identité d'une façon différente. L'identité de l'Autre est alors une identité totalement formée en dehors de la pensée occidentale et également valable. L'Autre n'est pas à sublimer, mais à accepter tel qu'il est.

²³ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996 (1995).

Nous nous sommes intéressée à la pensée de Glissant pour mieux comprendre alors comment peuvent survivre les identités individuelles dans un monde global. Comment être nous-mêmes et, en même temps, faire partie d'un monde pluriel ? Glissant répond à cette question en postulant que ce qui est important, c'est de former une pensée individuelle qui puisse faire partie en même temps d'une pensée archipélique, c'est-à-dire qui soit mise en relation avec les Autres dans le respect de celles-ci. Car, en réalité, nous sommes tous en relation : avec le monde, avec les autres, avec l'univers... Il s'agit ainsi de créer l'union dans le Divers : chacun doit garder sa propre identité, tout en restant connectés les uns aux autres, pour pouvoir vivre la totalité du monde à partir de notre propre réalité.

Un autre aspect de la théorie de Glissant a retenu notre attention : cet auteur affirme en effet qu'il existe deux problèmes fondamentaux liés à la pensée identitaire. Tout d'abord, l'Occident ne parle pas des autres cultures, et ce faisant les nie. Ensuite, ces cultures non occidentales ne prennent pas la parole pour se faire entendre et restent alors dans l'oubli et le silence. La solution qu'offre Glissant à ce problème est de créer une relation horizontale entre les cultures pour abandonner l'idée qu'une culture se construit en niant les autres et faire ainsi une place à toutes les cultures. En tant que traducteurs, nous pouvons contribuer à faire entendre la voix de l'Autre en la faisant ressortir dans les textes au lieu de la taire à travers des adaptations.

En somme, ce que nous retenons des ouvrages exposés ci-dessus est l'importance du respect du Divers. La contribution de ces théories nous a semblé, en tant qu'Européenne, fondamentale pour pouvoir comprendre comment nous avons intériorisé, de par notre bagage culturel, une image hiérarchique de l'Europe selon laquelle celle-ci était placée au centre du monde. Ces auteurs nous ont donc permis de réfléchir à la meilleure façon de montrer la diversité culturelle présente dans les textes à partir des traductions.

II. PROBLÉMATIQUE, HYPOTHÈSES ET OBJECTIFS

2.1 PROBLÉMATIQUE

Dans son roman *Bord de Canal*, Alfred Alexandre dresse un portrait de la société martiniquaise et de ses limites marginales, de ses bordures et de ses habitants *borderline*. Ce monde des marges foyalaises est facilement compréhensible pour un lecteur martiniquais et même pour un lecteur américano-caribéen qui connaît et sait déchiffrer les codes propres à la misère économique et morale de ces quartiers populaires formés après l'abolition de l'esclavage et l'exode rural vers les villes de la Caraïbe.

Notre souhait de mieux montrer cette réalité à partir d'une traduction valorisant la dimension interculturelle invite à appréhender le fonctionnement de ces sociétés américano-caribéennes pour pouvoir rendre « lisible » une traduction visant un public espagnol qui n'est pas en contact avec cette réalité et qui, souvent même, l'ignore. Ainsi, il sera nécessaire d'utiliser certaines techniques pour traduire ce roman de la façon la plus fidèle possible, en essayant d'offrir au lecteur espagnol une œuvre qui lui communique la même information que celle que le texte-source transmet aux siens.

Pour mener à bon terme ce projet, nous nous poserons les questions suivantes :

- En quoi une traduction purement linguistique de l'œuvre *Bord de Canal* serait-elle insuffisante ?
- En quoi est-il important de souligner la relation entre le fond et la forme dans cette œuvre pour en réussir la traduction ?
- En quoi la culture martiniquaise (culture-source) et la culture espagnole (culture-cible) méritent-elles d'être analysées dans le processus de traduction du roman ?
- En quoi la réalité socio-économique, culturelle et linguistique dans *Bord de Canal* pose-t-elle un problème pour la traduction visant un lectorat espagnol ?
- En quoi *Bord de Canal* est une œuvre qui rend compte des particularités d'écriture en contexte franco-créolophone ?
- Dans quelle mesure et comment est-il possible de rendre compréhensible aux lecteurs espagnols l'originalité du français des Antilles ?

- Dans quelle mesure et comment pouvons-nous conserver les éléments culturels antillais dans la traduction ?
- En quoi une traduction culturelle passe-t-elle par une certaine forme de réécriture qui s'assume comme telle ?

En somme, se pose la question de savoir s'il est possible de proposer la traduction d'une œuvre ou si, par contre, il faudrait plutôt créer *des* traductions, à chaque fois adaptées à un public-cible précis, suivant les besoins tant du contexte de création de l'œuvre que de sa réception.

2.2 HYPOTHÈSES

En vue de proposer une traduction adaptée à un public de l'Espagne péninsulaire du roman *Bord de Canal* du martiniquais Alfred Alexandre, nous nous appuyons sur différentes théories de traduction qui ont surgi tout au long de l'histoire de la Traductologie. Nous interrogerons leur validité, car il nous semble qu'il importe avant tout de tenir compte du contexte culturel dans lequel une œuvre a été conçue. D'où notre intérêt pour les études culturelles et du Divers qui ont favorisé la mise en valeur des littératures non européennes.

Nos hypothèses principales sont dès lors les suivantes :

- Notre première hypothèse, c'est que lorsque la culture dans laquelle un roman est conçu, en l'occurrence la culture martiniquaise, coïncide avec celle où se situe l'action de l'œuvre, ici *Bord de Canal*, alors elle module la façon dont l'auteur voit et écrit le monde et comment il transmet pour les lecteurs cette réalité qui est la sienne. Aussi, nous ne pourrions pas ignorer cet aspect à l'heure de traduire ce roman. Négliger les aspects culturels de l'œuvre et se limiter à en faire une traduction linguistique serait nier son altérité et, de ce fait, son identité. Aurions-nous alors une « bonne » traduction ?
- Notre deuxième hypothèse est que la réalité culturelle, présente tant dans le fond que dans la forme du roman, pose un problème de traduction, notamment parce que la culture-source et la culture-cible sont très différentes. La culture espagnole ne partage pas, à l'évidence, les mêmes réalités que la culture franco-créolophone d'Alfred Alexandre. Des sujets tels que les quartiers marginaux avec leur lot de violence, drogue et pauvreté, semblent « lisibles » pour un public du monde entier, mais la perception des conséquences de l'esclavage et d'une société pigmentocratique ne sont pas toujours perceptibles pour le lecteur castillan. Aussi, il faudrait analyser les cultures source et cible pour combler les espaces des connaissances encyclopédiques du lecteur espagnol et lui permettre une approche plus fine du texte-source.
- Notre troisième hypothèse est que l'utilisation de certains mots provenant du créole rendent compte de l'originalité de la réalité linguistique martiniquaise dans l'œuvre. Cependant, nous pensons qu'il ne sera pas possible de montrer cette écriture créolophone dans la proposition de traduction en castillan de *Bord de Canal*, notamment parce que les caractéristiques des deux langues sont complètement différentes. La

« solution » qui consisterait à utiliser la syntaxe d'une langue autre que l'espagnol présente aussi en Espagne, comme par exemple le catalan, décontextualiserait l'œuvre et ne rendrait pas compte de la langue créole, mais créerait un pseudo-espagnol qui ne partagerait point le bagage culturel et la réalité véhiculés par le créole. En revanche, ceci ne devra pas être considéré comme un échec, puisque la traduction ne consiste pas à traduire des langues, mais des textes et, accessoirement, éveiller la curiosité chez le lecteur pour qu'il cherche à se rapprocher de la culture étrangère.

- Enfin, notre quatrième et dernière hypothèse est que nous pourrions appeler « traduction » le texte final en nous appuyant sur des théories comme celle du *skopos* de Katharina Reiss et Hans Vermeer²⁴ ou sur les études sur la relation entre traduction et culture de Jean-Louis Cordonnier²⁵.

²⁴ *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción, op. cit.*

²⁵ *Traduction et culture, op. cit.*

2.3 OBJECTIFS

Il s'agira dans ce mémoire de proposer une traduction en castillan de certains fragments du roman *Bord de Canal* de l'écrivain martiniquais Alfred Alexandre, à savoir : un extrait de la page 21, un autre de la page 23, les pages 26 à 29 et un fragment qui correspond aux pages 152 à 153. Après avoir proposé une analyse linguistique, contextuelle et relative aux diverses méthodes de traduction, nous essayerons de mettre en valeur l'importance incontournable du facteur culturel lors du processus de traduction d'une œuvre de ce type du fait de l'écart culturel existant entre l'œuvre et le public-cible. De ce fait, nous rejetterons les approches purement linguistiques et nous explorerons différentes théories de traduction pour essayer de trouver laquelle ou lesquelles d'entre elles peut/peuvent nous guider au mieux à l'heure de proposer une traduction possible de ce texte. En outre, nous tenterons de prouver que le développement de courants de pensée tels que le Divers ont contribué à la mise en valeur des littératures jusque-là considérées « marginales » pour ne pas suivre le modèle eurocentré.

Nous nous interrogerons, en conséquence, sur les éléments de la réalité sociale présents dans le roman qui sont facilement compréhensibles pour le lecteur martiniquais, mais qui ne le seraient pas pour un lecteur espagnol afin d'essayer de produire une traduction qui transmette aux lecteurs-cible la même information que le texte original communique à ses lecteurs. De cette manière, nous mettrons en avant le rôle du lecteur dans la réception de l'œuvre. Pour expliciter en castillan tous les éléments liés à la culture antillaise, comme ceux en rapport avec l'esclavage, ainsi que la symbolique du canal, les quartiers populaires issus de l'exode rural et la réalité de ceux-ci, nous souhaitons refuser le recours au lexique ou aux autres notes qui « alourdissent » la lecture et enlèvent une certaine authenticité afin de proposer une traduction de type culturel qui permettra au lecteur espagnol de décoder la même réalité à laquelle peut accéder le lecteur martiniquais.

C'est pourquoi, à travers cette traduction, nous nous efforcerons de favoriser une rencontre entre la culture martiniquaise et la culture espagnole. Nous tenterons de faire ressortir le lien entre le fond et la forme de l'œuvre grâce à l'étude de l'écriture d'Alfred Alexandre. Notre intention n'étant pas d'« embellir » ni d'« adoucir » le texte, nous utiliserons un langage du même registre que celui utilisé par l'auteur, cru et direct, pour raconter une réalité toute aussi cruelle.

Nous essayerons par conséquent de montrer combien la traduction d'éléments culturels nécessite l'ajout d'explicitations en dépassant dès lors la simple traduction des mots en présence dans le texte-source lorsqu'il s'agit de traduire pour un public qui ne partage pas et qui souvent ne connaît pas du tout la culture-source.

Nous témoignerons aussi du travail intellectuel et quasiment d'écrivain réalisé par le traducteur pour souligner la valeur de ce métier et son importance pour une rencontre réussie entre cultures.

III. MÉTHODOLOGIE ET OUTILLAGE CONCEPTUEL

3.1 TRADUCTION ET CONCEPTS

3.1.1 Étymologies et définitions

Il nous semble fondamental, tout d'abord, de définir la notion de *traduction*, étant donné qu'il s'agit de notre objet d'étude, afin de bien cerner sa signification, ainsi que des termes attenants *traduire* et *traducteur*. À première vue, ces notions peuvent paraître faciles à décrire. Cependant, lorsque nous regardons dans un dictionnaire où dans une encyclopédie, nous nous rendons vite compte qu'il existe plusieurs définitions, incomplètes ou insuffisantes, et qu'il convient pour le moins de questionner.

3.1.1.1 Étymologie des mots *traduire*, *traduction* et *traducteur*.

D'un point de vue diachronique, le premier mot qui est apparu est le verbe *traduire*, et ce depuis 1480. Il dérive du latin *traducere* : « faire passer »²⁶, éliminant ainsi l'ancien *translater*, ayant la même signification, qui se conserve cependant de nos jours en anglais (*to translate*)²⁷. Oscar Bloch et Walther von Wartburg questionnent l'origine latine de ce terme, considérant qu'il pourrait aussi dériver de l'italien *tradurre*²⁸.

D'après le *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, le verbe *traduire* s'utilisa d'abord comme terme de droit, signifiant « citer, déférer en justice » et, à partir du XVI^e siècle, il eut le sens linguistique de « faire passer d'une langue dans une autre »²⁹.

²⁶ Josette Rey-Debove et Alain Rey (ed.), *Le nouveau petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010 (1993), p. 2592.

²⁷ Jean Dubois, Henri Mitterand et Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, 2006, p. 839.

²⁸ Oscar Bloch et Walther von Wartburg (ed.), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008 (2002), p. 643.

²⁹ Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard (ed.), *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Le livre de poche, 1996, p. 788-789.

Vers l'an 1530 apparaît en français le mot *traduction*, du latin *traducto* « conduire » et, environ dix ans plus tard, en 1540, émerge le substantif *traducteur*, ayant la même origine³⁰.

En regroupant toutes ces informations, Inès Oseki-Dépré parle ainsi de *traduction*, qui :

En France n'apparaît pour la première fois qu'en 1540, sous la plume d'Étienne Dolet, imprimeur humaniste et traducteur. [...] L'étymologie du mot *traduction* est hésitante. On ne sait pas exactement s'il provient du latin *traducere* (de *trans-ducere* : faire passer à travers) ou de l'italien *tradurre*. [...] Avant ce terme, l'ancien français employait le terme *translater*, maintenu en anglais, provenant du latin *translatio* (de *transfero, fers, ferre, tuli, latum*).³¹

3.1.1.2 Définitions lexicologiques

Dans cette partie, nous souhaitons nous centrer exclusivement sur les définitions actuelles des mots proposés, sans développer leur évolution sémantique à travers les époques. Nous nous attarderons uniquement sur les acceptions relatives à la traduction humaine, laissant ainsi de côté celles qui font référence à des processus informatiques, ainsi que les définitions relatives au Droit (exemple : « traduire en justice »), car nous considérons qu'elles ne relèvent pas du sujet de notre étude.

Le grand Larousse illustré définit l'action de *traduire* comme : « Transposer un texte d'une langue dans une autre »³². Nous trouvons une acception similaire : « Faire passer d'une langue dans une autre »³³, dans le *Dictionnaire étymologique de la langue française* ainsi que dans *Le Littré* : « Faire passer un ouvrage d'une langue dans une autre »³⁴.

Ces définitions posent toutefois plusieurs problèmes. Tout d'abord, elles réduisent le fait de traduire à un simple passage entre deux langues, à une transposition, comme s'il s'agissait d'un processus automatique et dépourvu d'efforts. De plus, dans la définition du *Dictionnaire étymologique de la langue française* l'objet de l'étude n'est même pas mentionné (faire passer *quoi* ?). Pour la troisième définition, nous notons une réduction du champ

³⁰ *Le nouveau petit Robert de la langue française, op. cit.*, p. 2591.

³¹ Inès Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006 (1999), p. 12.

³² Isabelle Jeuge-Maynard (dir.), *Le grand Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2016, p. 1161.

³³ *Dictionnaire étymologique de la langue française, op. cit.*, p. 643.

³⁴ Émile Littré, *Le Littré, dictionnaire de la langue française en un volume*, version abrégée par Amédée Beaujean, Paris, Hachette, 2000, p. 1699.

concerné, car ce ne sont pas seulement les ouvrages qui peuvent être traduits, mais aussi des documents médicaux, par exemple, des films, des panneaux informatifs, etc.

La définition du *Dictionnaire encyclopédique Auzou*, tout en présentant les mêmes problèmes que nous venons de citer, nous semble néanmoins un peu plus complète : « Faire passer, transposer (un texte) d'une langue dans une autre, sans en changer le sens »³⁵. En effet, nous trouvons toujours la vision mécanique de la traduction, mais ce dictionnaire mentionne que l'objet de la traduction est un texte³⁶ et souligne l'importance de conserver son sens.

Le *Dictionnaire Flammarion de la langue française* introduit quant à lui la notion de *langage* dans la traduction : « Dire ou écrire dans une langue ou langage ce qui est exprimé ou écrit dans une autre langue ou langage »³⁷. En effet, Roman Jakobson déclare qu'il existe trois types de traduction : intralinguistique ou *rewording*, interlinguistique ou *translation proper* et intersémiotique ou *transmutation*³⁸. En parlant des langages, la définition que nous venons d'évoquer fait référence à ce dernier type.

La proposition du *Nouveau petit Robert de la langue française* nous semble plus juste : « Faire que ce qui était énoncé dans une langue naturelle le soit dans une autre, en tendant à l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés »³⁹. Malgré la vision toujours machinale de la traduction, ce dictionnaire souligne l'importance de donner un équivalent tant dans le sens que dans la prosodie de la langue-source, même s'il n'explique pas ce que nous devons comprendre par « équivalence ». Le *Trésor de la langue française* postule que traduire, c'est : « Formuler dans une autre langue (langue cible) ce qui l'était dans la langue de départ (langue source) sans en changer le sens »⁴⁰. Nous trouvons particulièrement intéressant le changement de perspective sur l'acte de traduire que nous n'avions pas eu jusque-là. En effet, le verbe *formuler* implique la mise en œuvre d'une dimension intellectuelle qui nécessite une réflexion pour mener à bon terme le processus de traduction. Un autre aspect positif de cette définition est la mention des termes *source* et *cible* et la préoccupation présente quant au sens.

³⁵ Philippe Auzou (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Auzou*, Paris, Éditions Philippe Auzou, 2009, p. 2018.

³⁶ Nous sommes d'accord pour utiliser le mot *traduction* pour les textes et préférons parler d'*interprétation* quand nous sommes face à un discours orale.

³⁷ Bruno Bourdon, *Dictionnaire Flammarion de la langue française*, Paris, Flammarion, 1999, p. 1271.

³⁸ Roman Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation* in Rainer Schulte et John Biguenet (ed.), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

³⁹ *Le nouveau petit Robert de la langue française*, op. cit., p. 2592.

⁴⁰ Bernard Quémada (dir.), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1992, vol. XVI, p. 449.

Néanmoins, toutes les définitions que nous venons de lister nous semblent insuffisantes car trop centrées sur l'aspect linguistique. L'aspect culturel n'est évoqué dans aucune d'entre elles, ni même l'objectif de la traduction. De plus, ces définitions évoquent des notions telles que l'équivalence ou le sens qui demandent une explication plus approfondie, impossible à offrir dans l'espace réduit d'un dictionnaire.

Dans tous les ouvrages consultés, nous trouvons le terme *traduction* défini à la fois comme « Action de traduire »⁴¹ et comme le résultat de cette action. Ainsi, le *Littré* le définit comme la « Version d'un ouvrage dans une langue différente de celle où il a été écrit »⁴² et le *Nouveau petit Robert de la langue française*, comme un « Texte ou ouvrage donnant dans une autre langue l'équivalent du texte original qu'on a traduit »⁴³. Nous constatons que ces définitions laissent de côté des opérations fondamentales du processus de traduction telles que la documentation ou l'analyse du texte-source et des cultures source et cible. Pour aboutir à une traduction réussie, il ne faut pas en effet mener une action isolée, mais plusieurs lesquelles sont étroitement liées. De surcroît, ces définitions font référence, comme les précédentes, à des concepts assez vagues tels que *version* ou *équivalence*.

Amparo Hurtado Albir trouve ces définitions insuffisantes et propose alors les suivantes : « La traducción es una habilidad, un *saber hacer* que consiste en saber recorrer el proceso traductor, sabiendo resolver los problemas de traducción que se plantean en cada caso »⁴⁴ et « [La traducción es] un proceso interpretativo y comunicativo consistente en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada »⁴⁵. Pour cette traductologue, il doit donc y avoir trois éléments présents dans toute définition de la traduction, à savoir : un texte, un contexte et une finalité, soit des éléments que nous n'avons pas retrouvés dans les définitions précédentes.

⁴¹ *Le nouveau petit Robert de la langue française*, op. cit., p. 2592 ; *Le grand Larousse illustré*, op. cit., p. 1161 ; *Dictionnaire Flammarion de la langue française*, op. cit., p. 1271 ; *Le Littré, dictionnaire de la langue française en un volume*, op. cit., p. 1699 ; *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle*, op. cit., p. 447.

⁴² *Le Littré, dictionnaire de la langue française en un volume*, op. cit., p. 1699.

⁴³ *Le nouveau petit Robert de la langue française*, op. cit., p. 2592.

⁴⁴ Amparo Hurtado Albir, *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 25. « La traduction est une habileté, un *savoir-faire* qui consiste à savoir parcourir le processus traducteur, en sachant résoudre les problèmes de traduction qui se posent à chaque moment ». C'est nous qui traduisons.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 41. « [La traduction, c'est] un processus interprétatif et communicatif qui consiste à reformuler un texte en utilisant les moyens d'une autre langue qui se développe dans un contexte social et avec une finalité concrète ». C'est nous qui traduisons.

Le traducteur, pour sa part, est toujours vu comme la personne qui traduit. Ainsi, le *Nouveau petit Robert de la langue française* le définit comme « Auteur d'une traduction »⁴⁶ ; le *Larousse*, comme une « Personne qui traduit ; auteur d'une traduction »⁴⁷ ; le *Flammarion*, en tant que « Personne qui traduit des écrits d'une langue dans une autre »⁴⁸. Enfin, le *Trésor de la langue française* le définit comme : « Personne effectuant des traductions, transposant des textes d'une langue dans une autre »⁴⁹. Toutes ces définitions nous semblent incorrectes car elles semblent nier la nécessité d'une compétence spécifique pour la traduction. En effet, le seul fait de traduire ne fait pas de quelqu'un un traducteur, il faut que cette traduction soit de qualité et qu'elle s'ajuste à certains critères. En outre, la définition du *Trésor de la langue française*, à travers l'utilisation du mot *transposer*, donne l'impression que la traduction est un acte mécanique.

Puisque toutes les définitions que nous venons d'analyser nous paraissent insuffisantes pour bien comprendre la complexité de la traduction, nous présenterons quelques théories de la traduction qui pourront nous aider à éclaircir ces notions.

3.1.2 Brève histoire de la traduction avant le XX^e siècle

L'être humain, en tant qu'être social, a toujours éprouvé le besoin de communiquer avec son entourage. Ainsi, la traduction a, depuis toujours, aidé les Hommes à franchir les barrières linguistiques entre les différentes communautés. La traduction est, en conséquence, aussi ancienne que l'Homme. Cependant, cette vision de la traduction comme pont entre deux langues et deux cultures n'est pas toujours dominante. Dans nos esprits, survit la vision classique de la diversité linguistique en tant que malédiction, héritière du mythe de Babel⁵⁰. Celle-ci a perduré pendant des longues années ainsi que la conception du traducteur comme un traître, comme en témoigne, par exemple, l'étude de Mohamed El-Madkouri Maataoui⁵¹ sur la

⁴⁶ *Le nouveau petit Robert de la langue française*, op. cit., p. 2591.

⁴⁷ *Le grand Larousse illustré*, op. cit., p. 1161.

⁴⁸ *Dictionnaire Flammarion de la langue française*, op. cit., p. 1271.

⁴⁹ *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle*, op. cit., p. 447.

⁵⁰ *Genèse 11:1-9* in *La Bible*, Paris, Les éditions du Cerf, 1998 (1955).

⁵¹ Mohamed El-Madkouri Maataoui, « Imagen de la Traducción y del Traductor en *El Quijote* », in Miguel Ángel Vega Cernuda (ed.), *¿Qué Quijote leen los europeos?*, Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 2005, p. 107-120.

vision des traducteurs dans *Don Quijote* de Miguel de Cervantes où le stéréotype du *traduttore, traditore* se perpétue. De surcroît, nous percevons le peu de considération que l'on accordait à l'époque à cette profession alors que, paradoxalement, l'œuvre se présente elle-même comme étant une traduction.

Il est donc impossible de savoir quand la traduction orale (interprétation) a commencé. La traduction écrite, quant à elle, remonterait peu après la consolidation de l'écriture, les premiers témoignages connus datant du XVIII^e siècle avant J-C⁵². Il s'agit de textes sumériens traduits littéralement en arcadien.

Nous pouvons désigner Cicéron comme le premier théoricien de la traduction en Occident, car c'est avec lui que commence la réflexion sur cette discipline⁵³. Dans son *De optimo genere oratorum*, il refuse la traduction mot à mot. Il stipule qu'il faut suivre les règles de la syntaxe latine et non pas du grec, comme le faisaient les traducteurs à l'époque. Il fera nonobstant la différence entre les orateurs, ceux qui traduisent selon l'usage du latin, et les traducteurs, qui se limitent au mot à mot. C'est ainsi que Cicéron pose les bases qui ont régi pendant longtemps les réflexions sur la traduction :

Cicerón, al señalar que no hay que traducir *verbum pro verbo*, inaugura un debate que en el mundo occidental va a durar dos mil años; se trata del debate en torno a la oposición fundamental entre *traducción literal* vs *traducción libre*.⁵⁴

En outre, toujours à Rome, nous trouvons les réflexions de Pline, de Quintilien et d'Horace, celui-ci étant le premier qui parle de la notion de *fidélité* dans son œuvre *Epistola ad Pistones*⁵⁵.

Plus tard, ce sera au tour de Saint Jérôme, le traducteur de la *Vulgate*, la *Bible* latine, de réfléchir à cette activité. À son époque, les textes religieux étaient considérés comme sacrés, y compris l'ordre des mots qui les composaient, lequel devait être conservé dans les traductions. Cependant, Saint Jérôme trouve ce type de traduction insuffisante et traduit selon les règles du latin :

⁵² Valentín García Yebra, «Protohistoria de la traducción», *Fidus Interpres*, n° 1, p. 11-30 in *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, op. cit., p. 99-100.

⁵³ *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, op. cit., p. 19.

⁵⁴ *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, op. cit., p. 104. «Cicéron, en signalant qu'il ne faut pas traduire *verbum pro verbo*, inaugure un débat qui, dans le monde occidental, durera deux mille ans : il s'agit du débat autour de l'opposition fondamentale entre *traduction littérale* et *traduction libre*. » C'est nous qui traduisons.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 105.

La position de saint Jérôme relative au texte religieux prévaut durant tout le Moyen Âge (du IX^e au XV^e siècle), période pendant laquelle, selon les préceptes, le texte à traduire est à respecter au nombre près de mots, voir des lettres de l'original mais que chaque traducteur accommode à sa manière [...] par souci de clarté.⁵⁶

Saint Jérôme est conscient de la difficulté de rendre une traduction lisible en respectant la règle dominante. C'est pour cela qu'il se permet de faire quelques ajustements dans sa traduction. Il introduit aussi dans le débat sur la traduction la notion de *sens*, en tant que *contenu*, dans *De optimo genere interpretandi*⁵⁷.

Le Moyen Âge fut une période de récupération des savoirs de l'Antiquité grâce à la traduction et à des écoles comme l'École de traducteurs de Tolède, en Espagne. La dichotomie entre la traduction de textes religieux et profanes se perpétue⁵⁸ jusqu'à la fin du Moyen Âge, quand l'Église se sert de la traduction comme stratégie pour rendre ses textes plus accessibles à la majorité de la population. Ainsi, la lisibilité commence à devenir le principe qui régit les traductions⁵⁹. En France, Charles V commande, vers 1370, la première traduction littéraire en français : celle des œuvres d'Aristote. Il impulse également la formation d'un programme de traduction similaire à celui d'Alphonse X à Tolède.

Cependant, malgré les avancées en traduction, les théoriciens défendent qu'il y a des mots latins qui sont intraduisibles dans les langues vernaculaires. Cette pensée n'a pas beaucoup changé... Il suffit de regarder l'énorme quantité d'articles qui existent sur Internet présentant des mots étrangers soi-disant « intraduisibles » dans d'autres langues.

Oseki-Dépré qualifie le XVI^e siècle comme le « grand siècle de la traduction »⁶⁰ grâce à la redécouverte des auteurs grecs et latins et à l'invention de l'imprimerie par Gutenberg, qui rend plus facile la diffusion des ouvrages, enfin libérés du lent recopiage. C'est l'époque aussi de la naissance des langues nationales⁶¹, ce qui donne à la traduction une dimension politique

⁵⁶ *Théories et pratiques de la traduction littéraire, op. cit.*, p. 23.

⁵⁷ *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología, op. cit.*, p. 105.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 106.

⁵⁹ *Théories et pratiques de la traduction littéraire, op. cit.*, p. 23.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 12.

⁶¹ Une langue nationale, c'est « une langue reconnue par un état comme langue de communication interne (avec la possibilité qu'il y en ait plusieurs, comme en Belgique ou en Suisse). Établie de façon généralement assez tardive, et due à la suprématie d'un parler local, elle est imposée par l'organisation administrative et par la vie culturelle [...]. Il n'est pas rare que la langue soit utilisée par le pouvoir comme instrument politique ». Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique de sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995 (1972), p. 115.

qui favorise le refus de la latinisation⁶². Les traducteurs commencent à « enrichir » leurs textes⁶³. Cette tendance « enrichissante » prend de plus en plus d'ampleur pendant la première moitié du XVII^e siècle, avec le modèle français des *belles infidèles*, comme le confirme Hurtado Albir :

[El modelo de las *bellas infieles*] representa una manera de traducir a los clásicos efectuando adaptaciones lingüísticas y extralingüísticas; se reivindica el derecho a la modificación en pro del *buen gusto*, de la diferencia lingüística, de la distancia cultural, del envejecimiento de los textos.⁶⁴

Il s'agit donc d'une recreation des textes traduits. Oseki-Dépré est d'accord avec Hurtado Albir mais rappelle que, pour la traduction de la *Bible*, texte sacré, on privilégie toujours le mot à mot : « Certains traducteurs auront une attitude double : rigueur et fidélité (littérale) pour les documents d'histoire ; liberté pour les pièces d'éloquence »⁶⁵.

Cette tendance à la modification textuelle, visant à ne pas choquer les mœurs de l'époque, continue pendant la première moitié du XVIII^e siècle⁶⁶. Cependant, cette époque favorise une augmentation des échanges intellectuels qui stimule l'intérêt pour les langues étrangères et la création de dictionnaires tant généraux que techniques⁶⁷. Ainsi, la deuxième moitié du siècle suppose une ouverture aux langues étrangères et l'acceptation de celles-ci comme égales entre elles :

[There is a] recognition that a diversity of European languages existed, that each one of these languages had its own laws, and that it was necessary to reduce the artistic, intellectual, or any other rivalry between languages and give *equal standing* to all languages.⁶⁸

Le siècle du Romantisme impulse la notion de langue « nationale » et pousse dès lors les écrivains à chercher des littératures exotiques, auparavant inexplorées. Ainsi, la traduction se déplace des classiques vers ces nouvelles œuvres. En conséquence, nous assistons au refus

⁶² *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología, op. cit.*, p. 108.

⁶³ *On the Art of Translation, in Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida, op. cit.*, p. 13.

⁶⁴ *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología, op. cit.*, p. 110. « [Le modèle des *belles infidèles*] représente une façon de traduire les textes classiques en introduisant des adaptations linguistiques et extralinguistiques ; on revendique le droit de modifier les textes en faveur de la bienséance, de la différence linguistique, de la distance culturelle, du vieillissement des textes ». C'est nous qui traduisons.

⁶⁵ *Théories et pratiques de la traduction littéraire, op. cit.*, p. 31.

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 38.

⁶⁷ *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología, op. cit.*, p. 111.

⁶⁸ *On the Art of Translation, op. cit.*, p. 14. « On reconnaît qu'il existait une variété de langues européennes, que chacune d'entre elles avait ses propres règles et qu'il était nécessaire de réduire les rivalités artistiques, intellectuelles ou de tout autre type entre les langues, et de conférer à toutes un *même statut* ». C'est nous qui traduisons et c'est nous qui soulignons.

du modèle infidèle et à un retour vers le littéralisme qui permet de garder l'exotisme et les échos du lointain⁶⁹. Certains auteurs défendent cette idée, tout en soulignant qu'elle crée de l'intraduisibilité... À cette époque, nous trouvons alors deux opinions différentes en ce qui concerne la forme des textes : soit il s'agit de conserver la forme de l'original en créant de cette façon de l'étrangeté, soit de respecter la forme imposée par la langue d'arrivée.

3.1.3 XX^e siècle : Théories linguistiques sur la traduction

Le XX^e siècle est celui des recherches en traduction et de la création d'une science humaine spécifique pour penser cette discipline : la Traductologie. La première moitié de ce siècle se caractérise par le manque de définitions concrètes pour les termes utilisés, comme c'est le cas par exemple de la *traducción libre*, comme le rappelle Hurtado Albir : « La traducción libre ocupa un vasto campo que va de la mera adecuación a la lengua de llegada a la adaptación espacial, temporal e incluso informativa »⁷⁰. De plus, la plupart des réflexions sur la traduction apparaissent dans des prologues ou des critiques et non dans des traités spécifiques de traduction.

La seconde moitié du siècle est le témoin d'un changement de perspective. Désormais, les chercheurs revendiquent une analyse systématique de la traduction, en commençant par les linguistes, comme nous le verrons un peu plus avant, dans les années 50 et 60. Ensuite, dans les années 70, ce sont le contexte, le processus de traduction et le caractère textuel de la traduction qui prendront de l'importance. Dans les années 80, les chercheurs décrivent plutôt les relations entre les textes source et cible et comment le contexte intervient dans la traduction. Ce sont alors les années de la consolidation de la Traductologie en tant que discipline à part entière⁷¹.

Il importe dès lors d'explorer quelques-unes des premières théories consacrées exclusivement à la traduction. Il s'agit de théories linguistiques qui considèrent la traduction comme une sous-partie de la linguistique.

⁶⁹ *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, op. cit., p. 115.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 122. « La traduction libre occupe un grand espace qui va de la simple adéquation à la langue d'arrivée jusqu'à l'adaptation spatiale, temporelle et même informative ». C'est nous qui traduisons.

⁷¹ *Op. cit.*, p. 124.

3.1.3.1 Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet : la stylistique comparée

L'une des premières vraies tentatives d'établir une théorie de la traduction fut, nous semble-t-il, celle de Vinay et Darbelnet dans leur œuvre *Stylistique comparée du français et de l'anglais*⁷², parue en 1958. Cette théorisation est rendue possible car les auteurs considèrent la traduction comme une discipline exacte qui a des problèmes qui lui sont propres et sur lesquels il est possible de réfléchir. La traduction pour eux n'est donc pas un art, mais une partie de la linguistique. Ils font la différence entre trois types de traduction : la scolaire, la professionnelle et celle de la recherche linguistique que nous retenons ici.

L'idée de cet ouvrage est venue à l'esprit des auteurs suite à un voyage en voiture de New York à Montréal où ils ont eu le temps de lire des dizaines de panneaux sur la route, tant en anglais qu'en français. Ainsi, les linguistes se sont rendus compte que les deux langues utilisaient des méthodes très différentes pour communiquer la même réalité et ont réfléchi sur ce fait. Comme résultat, ils publient une étude comparative entre le français et l'anglais ayant pour but de proposer des règles de traduction qui, d'après ces auteurs, pourraient s'étendre à n'importe quelle autre langue. Cette théorie souhaitait être utile aux professionnels de la traduction et leur offrir de nouveaux repères ayant comme base la stylistique comparée :

Nous sommes persuadés qu'une confrontation des deux stylistiques, la française et l'anglaise, permet de dégager les lignes générales et même dans certains cas des lignes précises. Cette confrontation et la création de catégories de la traduction à laquelle nous sommes amenés, ne sont pas de purs jeux d'esprit. Il s'agit de faciliter au traducteur l'identification de difficultés auxquelles il se heurte et de lui permettre de les placer dans les catégories ad hoc, à côté de celles pour lesquelles une solution a déjà été proposée.⁷³

Leur théorie repose sur deux concepts fondamentaux : celui d'*équivalence* et celui d'*unités de traduction*. Cette notion d'*équivalence*, le principe qui doit régir toute traduction, est un « procédé de traduction qui rend compte de la même situation que dans l'original, en ayant recours à une rédaction entièrement différente »⁷⁴. Il est nécessaire de passer au-delà des signes linguistiques pour arriver à des textes équivalents. En conséquence, un texte-cible sera équivalent à son texte-source si les deux partagent la même situation.

Ainsi, en proposant une rédaction complètement différente, les auteurs refusent le mot à mot, technique qu'ils trouvent insuffisante pour réussir une traduction, privilégiant ce qu'ils

⁷² Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1977 (1958).

⁷³ *Op. cit.*, p. 26-27.

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 8-9.

nomment les *unités de traduction* (UT). Une UT est « le plus petit segment de l'énoncé dont la cohésion des signes est telle qu'ils ne doivent pas être traduits séparément »⁷⁵ et soutend la notion à partir de laquelle le traducteur doit opérer. Vinay et Darbelnet pensent que la tâche du traducteur est de transmettre le sens d'un texte et non pas la structure de la langue-source. C'est pour cette raison qu'ils trouvent que le mot ne peut pas constituer l'unité fondamentale de traduction puisque sa signification change en fonction des éléments qui l'entourent :

Au fond ce qui nous gêne pour adopter le mot comme unité, c'est qu'avec lui on ne voit plus clairement la structure double du signe, et que le signifiant prend une place exagérée par rapport au signifié. Le traducteur, répétons-le, part du sens et effectue toutes ses opérations de transfert à l'intérieur du domaine sémantique. Il lui faut donc une unité qui ne soit pas exclusivement formelle, puisqu'il ne travaille sur la forme qu'aux deux extrémités de son raisonnement. Dans ces conditions, l'unité à dégager est l'unité de pensée, conformément au principe que le traducteur doit traduire des idées et des sentiments et non des mots.⁷⁶

Une autre idée importante qui nous démontre le dépassement du mot à mot est celle de la *compensation*. Les auteurs admettent que, parfois, il n'est pas possible de rendre tout le sens ou la tonalité du texte dans une partie donnée et il se produira alors une perte. Mais il peut arriver aussi le contraire, c'est-à-dire un enrichissement du texte dans le sens, dans la tonalité ou à travers une explicitation d'un élément caché dans la langue originale. Cependant, ce qui est important, c'est de conserver le sens et la tonalité du texte dans sa totalité et c'est à ce moment-là que la compensation doit entrer en action. Il s'agit donc d'« un procédé qui vise à garder la tonalité de l'ensemble en introduisant, par un détour stylistique, la note qui n'a pu être rendue par les mêmes moyens et au même endroit »⁷⁷. Pour Vinay et Darbelnet, la traduction correspond au « passage d'une langue A à une langue B pour exprimer une même réalité X »⁷⁸. Nous constatons ici, comme nous l'avons vu lors de l'analyse des définitions lexicographiques que, malgré le développement de cette théorie, ces auteurs conçoivent toujours la traduction comme un simple passage.

Pour réussir une traduction, Vinay et Darbelnet proposent alors sept procédés techniques de traduction⁷⁹, classifiés dans deux grands groupes : la traduction directe et la traduction oblique. D'une part, la traduction directe est ce que nous appellerions le « mot à mot », qui englobe les techniques de l'emprunt, du calque et de la traduction littérale. D'autre part, la

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 37.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 189.

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 20.

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 46-54.

traduction oblique est, selon ces auteurs, celle qu'il faut employer pour combler des lacunes dans la langue d'arrivée. Ce groupe comprend la transposition, obligatoire ou facultative, qui consiste à remplacer une partie du discours sans en changer le sens ; la modulation, une variation du message à travers un changement du point de vue ; l'équivalence ou mise en œuvre de structures et d'une stylistique totalement différentes et l'adaptation, qui a lieu quand le concept évoqué n'existe pas dans la langue d'arrivée et qu'il faut donc créer une situation que le traducteur juge équivalente. Nous trouvons cependant que cette dernière technique efface l'originalité du texte et de la langue de départ risquant de donner lieu à des textes dénaturés.

La théorie de Vinay et de Darbelnet, qui a ouvert la voie à un ample courant de réflexions sur la traduction, nous semble donc assez incomplète. D'abord, les auteurs eux-mêmes admettent que leur manuel ne pourra pas toujours servir à faire une bonne traduction. Aussi, ils pensent qu'il n'est toujours pas possible de décrire complètement une stylistique alors qu'il s'agit de la méthode qu'ils ont utilisée dans l'élaboration de leur œuvre :

Qu'on ne cherche pas cependant dans les pages qui vont suivre un livre de recettes qui, convenablement appliquées, doivent aboutir infailliblement à un chef-d'œuvre de traduction. De même que chaque stylistique n'est pas entièrement explicable par une analyse fonctionnelle ou psychologique, de même certaines traductions relèvent plus de la création artistique que des méthodes strictes proposées par les linguistes. Et c'est fort heureux ainsi, car l'art est un choix, qui repose sur une certaine liberté. Il y a cependant de nombreux cas où le passage de la langue A à la langue B est une porte étroite, qui n'admet qu'une solution.⁸⁰

Nous ne sommes pas d'accord avec ce dernier paragraphe qui stipule l'existence d'équivalents uniques dans la traduction. En effet, nous considérons que chaque traduction dépendra du critère du traducteur, de la finalité de sa traduction et, souvent, des agents impliqués dans le processus éditorial. Il existe, à notre sens, autant de traductions possibles que de traducteurs.

La notion la plus révolutionnaire de cette théorie, à savoir les unités de traduction, s'avère, elle aussi, nous semble-t-il, incomplète. Le degré de cohésion des éléments qui entrent en jeu est variable et il n'est pas toujours possible de faire rentrer les mots dans des catégories fermées, puisqu'il peut y avoir des « cas intermédiaires difficiles à classer »⁸¹. Nous nous interrogeons alors sur l'utilité d'une notion qui ne peut être appliquée qu'en partie.

⁸⁰ *Op. cit.*, p. 21.

⁸¹ *Op. cit.*, p. 39.

A notre avis, le problème de fond de cette théorie est qu'elle est trop centrée sur les langues et, notamment, sur la langue d'arrivée. Il s'agit d'un ouvrage très intéressant du point de vue linguistique et comparatif, mais avec beaucoup de lacunes en ce qui concerne la Traductologie. C'est plutôt une comparaison entre l'anglais et le français, qui pourrait difficilement s'extrapoler à une autre paire de langues, car les auteurs montrent la façon dont ces deux langues fonctionnent, avec beaucoup d'exemples qui ne sont cependant pas exhaustifs et dont le traducteur pourra difficilement se servir.

3.1.3.2 John Catford, *A Linguistic Theory of Translation*

Le linguiste John Catford publie à son tour, en 1965, un essai intitulé *A Linguistic Theory of Translation*⁸² visant aussi à faciliter la traduction. En effet, dans la préface de son œuvre, cet auteur déclare que son objectif est de décrire ce qu'est la traduction⁸³. Il considère que cette discipline appartient au domaine de la linguistique ; pour cette raison, son essai se centre fondamentalement sur les langues et leur mise en relation pendant le processus de traduction :

Since translation has to do with language, the analysis and description of translation-processes must make considerable use of categories set up for the description of language. It must, in other words, draw upon a theory of language—a general linguistic theory.⁸⁴

Pour lui, la traduction est un processus linguistique qui consiste à substituer un texte dans une langue par un texte dans une autre langue⁸⁵. Il s'agit d'une activité unidirectionnelle, d'une langue-source vers une langue-cible. Comme il est habituel dans les théories linguistiques sur la traduction, celle-ci est conçue comme une opération mécanique de mise en relation de langues.

Catford considère que la traduction doit chercher à trouver des équivalents du texte-source pour arriver au texte-cible. Ainsi, une théorie de traduction doit analyser les

⁸² John C. Catford, « A Linguistic Theory of Translation » in *Language and Language Learning*, n° 8, Londres, Oxford University Press, 1965, <https://archive.org/details/J.C.CatfordALinguisticTheoryOfTranslationOxfordUniv.Press1965>, consulté le 10/03/2018.

⁸³ *Op. cit.*, p. VII.

⁸⁴ *Op. cit.*, p. VIII. « Puisque la traduction fait partie du langage, l'analyse et la description des processus de traduction doivent se servir des catégories créées pour décrire le langage. Elle doit, autrement dit, se baser sur une théorie du langage : une théorie de la linguistique générale ». C'est nous qui traduisons.

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 1.

conditions d'existence de toute équivalence, qui doit être prouvée de façon empirique moyennant la comparaison des deux textes. La technique proposée pour vérifier l'équivalence entre deux textes est la substitution d'une portion de matériel linguistique du texte par une autre, pour observer les changements qui ont lieu :

In other words we may systematically introduce changes into the SL text and observe what changes if any occur in the TL text as a consequence [...]. The changed portion of the TL text (Mon fils/Votre fille) is then taken to be the equivalent of the changed portion of the SL text.⁸⁶

Ces « portions du texte » nous rappellent en quelque sorte le concept d'unités de traduction exploré auparavant et nous permettent d'établir un parallèle entre ces deux théories linguistiques dans la mesure où elles considèrent comme preuve de l'équivalence l'échange de fragments du texte, en privilégiant l'aspect purement linguistique.

L'autre notion-clé de la théorie de Catford est la *correspondance formelle*, c'est-à-dire la correspondance entre les structures des langues entre lesquelles a lieu la traduction. Cependant, cet auteur reconnaît que cette correspondance ne peut être qu'approximative, car chaque langue a une structure propre et différente des autres. Ainsi, en se fondant sur ces deux concepts, il postule l'existence de l'intraduisibilité :

Translation fails—or untranslatability occurs—when it is impossible to build functionally relevant features of the situation into the contextual meaning of the TL text. Broadly speaking, the cases where this happens fall into two categories. Those where the difficulty is linguistic, and those where it is cultural.

In linguistic untranslatability the functionally relevant features include some which are in fact formal features of the language of the SL text. If the TL has no formally corresponding feature, the text, or the item, is (relatively) untranslatable.⁸⁷

Le problème ici est, à notre avis, que Catford n'offre pas de techniques pour traduire des textes, mais plutôt des langues. Par exemple, il postule que lorsque dans un texte-source apparaît un dialecte, il faut chercher un autre dialecte dans la langue d'arrivée pour pouvoir

⁸⁶ *Op. cit.*, p.28. « En d'autres mots, nous devons introduire systématiquement des changements dans la langue source et observer les changements, s'il y en a, dans le texte cible comme conséquence de l'opération [...]. La portion du texte-cible qui a changé (mon fils/votre fille) sera alors considérée comme l'équivalent de la portion du texte-source qui a changé ». C'est nous qui traduisons.

⁸⁷ *Op. cit.*, p. 94. « Une traduction échoue (ou l'intraduisibilité apparaît) quand il est impossible de construire des traits fonctionnels pertinents pour la situation dans la signification contextuelle de la langue cible. En règle générale, les cas où ceci arrive peuvent être classifiés dans deux catégories, celles où la difficulté relève de la linguistique et celles où la difficulté est culturelle. Dans le cas où l'intraduisibilité est linguistique, les traits fonctionnels pertinents incluent quelques-uns de ces traits qui sont, en réalité, des traits formels du langage du texte-source. Si la langue-cible n'a pas un trait formel correspondant, le texte, ou l'extrait, est (relativement) intraduisible ». C'est nous qui traduisons.

établir une équivalence⁸⁸. Cet auteur, en parlant de traduire un dialecte, propose en réalité de traduire une langue et, de ce fait, de « masquer » la diversité présente dans le texte, comme c'était aussi le cas de Vinay et Darbelnet.

Catford, dans sa préface, est conscient qu'il n'offre qu'une théorie incomplète de la traduction. Nous sommes du même avis, car les théories linguistiques sont, pour nous, insuffisantes pour rendre compte de la complexité de la traduction, d'où l'importance de se tourner vers les théories de la Traductologie.

3.1.4 La Traductologie comme science de la traduction : nouvelles théories

Les années 1980 sont celles de la consolidation d'une discipline exclusivement consacrée à la traduction, à savoir : la Traductologie. Susan Bassnett explique les changements qui ont rendu possible l'apparition de cette discipline :

The apparent division between cultural and linguistic approaches to translation is disappearing, partly because of shifts in linguistics that have seen that discipline take a more overtly cultural turn, partly because those who advocate an approach to translation rooted in cultural history have become less defensive about their position.⁸⁹

Ainsi, la Traductologie se consolide dans les années 1980 et, en 1990, commence son expansion généralisée avec l'apparition de nouvelles théories qui surpassent le modèle linguistique dominant jusque-là. La traduction n'est plus désormais vue comme une activité marginale, mais bien en tant que champ interdisciplinaire qui englobe la langue et la culture, grâce aussi au développement des études identitaires.

Il faut, en effet, se rappeler que les appelés *cultural studies*, qui avaient surgi en Angleterre après la Seconde Guerre mondiale, prenaient de l'ampleur dans les années 1980, époque de son expansion en Europe continentale⁹⁰. Ces études, sensibles aux différences culturelles et visant à les mettre en lumière d'un point de vue positif, contribuent à l'apparition

⁸⁸ *Op. cit.*, p. 87.

⁸⁹ Susan Bassnett, *Translation Studies*, Cornwall, Routledge, 2002 (1980), p. 3. « L'opposition apparente entre les approches culturelles et linguistiques est en train de disparaître, en partie grâce aux changements en linguistique, qui ont permis à cette discipline prendre une tournure plus culturelle, mais aussi parce que ceux qui défendent une approche traductologique basée sur l'histoire culturelle sont désormais moins renfermés dans ses idées ». C'est nous qui traduisons.

⁹⁰ Armand Mattelart et Érik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2008 (2003), p. 69.

des études post-coloniales⁹¹, chargées d'étudier les cultures des groupes minoritaires et anciennement colonisés. Elles ont « permis de remettre en contexte le désir puissant que l'on ressent dans des nombreux pays du Sud de construire des modes de pensée plus aptes à rendre compte des réalités propres »⁹².

Il est donc logique de penser que ces études ont eu une influence dans la traduction, qui s'est de plus en plus ouverte pour permettre la diversité culturelle d'en trouver sa place. De plus, avec André Lefevere, Susan Bassnett introduit le concept de *cultural turn*⁹³ pour nommer ce changement de vision vis-à-vis la traduction, qui favorise le passage d'une analyse basée sur de normes linguistiques vers une nouvelle approche qui tient compte du complexe processus de traduction, englobant le rôle du traducteur, les raisons pour lesquelles un texte a été traduit, l'influence des éditeurs dans une traduction, les critères qui déterminent les stratégies de traduction, etc. En somme, le contexte, l'histoire et les conventions, soit le texte dans son réseau.

3.1.4.1 Jean-René LADMIRAL : vers une science de la traduction

En 1979, LADMIRAL publie : *Traduire : théorèmes pour la traduction*⁹⁴, un ouvrage qui recueille des réflexions sur la traduction dans plusieurs disciplines dont, bien sûr, la linguistique, pour faciliter les décisions du traducteur en lui offrant des outils conceptuels⁹⁵. En effet, il ne veut pas imposer une théorie de la traduction, mais présenter des théories qui puissent guider les traducteurs dans leurs choix et démontrer qu'il s'agit d'une discipline qu'il est possible d'enseigner. Ainsi, il cite plusieurs théories de divers auteurs pour les accepter ou les critiquer. Pour lui, une théorie traduisante doit toujours être autorisée par la pratique. Il identifie alors l'*équivalence* avec la traduction et la définit comme suit :

La traduction est un cas particulier de convergence linguistique : au sens le plus large, elle désigne toute forme de « médiation interlinguistique », permettant de transmettre de l'information entre locuteurs de langues différentes. La traduction fait passer un message d'une langue de départ (LD) ou langue-*source* dans une langue d'arrivée (LA) ou langue-*cible*.

⁹¹ *Op. cit.*, p. 68.

⁹² *Op. cit.*, p. 93.

⁹³ Susan Bassnett et André Lefevere (ed.), *Translation, History and Culture*, Londres, Pinter, 1990.

⁹⁴ *Traduire : théorèmes pour la traduction, op. cit.*

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 212.

La « traduction » désigne à la fois la pratique traduisante, l'activité du traducteur (sens dynamique) et le résultat de cette activité.⁹⁶

Cette définition est intéressante étant donné qu'elle nous permet de remarquer, une fois les théories linguistiques laissées de côté, que la traduction se conçoit comme une activité dynamique qui nécessite un travail intellectuel, malgré l'expression « faire passer » qui apparaît dans le premier paragraphe de la citation ci-dessus. Cependant, nous ajouterions à cette définition la dimension culturelle des langues mises en relation.

Pour Ladmiral, une bonne théorie de la traduction devrait se fonder sur les concepts de Saussure de *langue* (définie comme le « stock des virtualités linguistiques dont dispose une langue ») et de *parole* (« réalité de l'activité qui met en œuvre la langue »)⁹⁷. Il faut donc traduire ce que l'auteur a voulu dire dans le texte. Il nous avertit cependant qu'il est parfois difficile d'abstraire la parole de l'auteur. De plus, puisque toute langue se crée et évolue dans un contexte culturel, il faudrait introduire dans cette théorie une perspective extralinguistique et anthropologique.

Ladmiral postule que la traduction est une discipline compliquée. Pour commencer, il existe parfois des contraintes contradictoires qui forcent le traducteur à faire un choix. Ainsi, le traducteur devra choisir « le moindre mal »⁹⁸ selon la finalité de la traduction, le public-cible, son niveau culturel, la familiarité avec l'auteur et le sujet du texte, etc. De plus, Ladmiral considère que, dans la pratique, une traduction sera toujours partielle et évoque ainsi l'existence d'une antinomie dans la discipline, « c'est-à-dire qu'il est possible de faire la démonstration tout aussi bien de la thèse que de l'antithèse. La traduction est impossible, et/ou : Tout est traduisible »⁹⁹. Ceci ne veut pas dire qu'il pense que la traduction soit impossible, mais il critique ceux qui le postulent, puisque personne ne peut nier qu'il existe bel et bien des traductions.

L'auteur critique fortement ce que nous appelons dans le système éducatif français le *thème* et la *version*, car il considère que ces pratiques ne peuvent pas être proprement qualifiées de « traduction ». En effet, il trouve qu'elles sont intéressantes d'un point de vue éducatif, mais que les apprentis de langues n'ont pas une maîtrise suffisante de la langue étrangère pour

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 11.

⁹⁷ *Op. cit.*, p. 17.

⁹⁸ *Op. cit.*, p. 19.

⁹⁹ *Op. cit.*, p. 89.

pouvoir aboutir à des textes que nous pourrions vraiment considérer comme des traductions. Nous sommes tout à fait d'accord avec lui. En conséquence, il refuse les « techniques de traduction », car il les trouve incapables de conceptualiser les difficultés qui rencontrent le traducteur dans son travail :

Il n'est pas possible de déduire de la théorie linguistique, ni même de la théorie sémiotique, des « techniques de traduction » qui puissent être « appliquées » de façon linéaire : la traduction est une *pratique*, qui a son ordre propre ; comme telle, elle se définit par opposition au discours de la théorie et au fantasme de prétendues techniques.¹⁰⁰

Ladmiral conteste aussi le concept d'unités de traduction de Vinay et Darbelnet qu'il trouve trop flues et semblables à des unités sémantiques. En revanche, il propose la notion de *connotateurs* comme unités minimales de traduction. Logiquement, il refuse la traduction mot à mot, considérant que la traduction n'agit pas que sur le vocabulaire, mais aussi sur la grammaire de la langue, la stylistique... Aussi, la traduction purement linguistique pose pour lui deux problèmes fondamentaux dans sa définition : d'abord, il interroge les limites du concept de *fidélité* (fidélité à qui ? À quoi ? se demande-t-il) et, ensuite, le dualisme traduisibilité/intraduisibilité, qui naît de la comparaison entre langues.

Pour cette nouvelle discipline qu'est la Traductologie, Ladmiral propose alors deux définitions : « Science de la pratique » et « Discipline qui prend la traduction pour objet »¹⁰¹.

Il ne faut pas cependant oublier que Ladmiral appartient à son époque et se voit de ce fait assez influencé par les théories linguistiques qui l'ont précédé. Oseki-Dépré indique ainsi qu'il postule l'intraduisibilité de certains concepts pour certaines cultures, comme la neige pour les habitants du désert¹⁰². L'auteur lui-même, dans la préface à la deuxième édition, est conscient qu'il avait à l'époque de la parution du livre une vision trop linguistique de la traduction.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, p. 211.

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. XVI.

¹⁰² *Théories et pratiques de la traduction littéraire, op. cit.*, p. 54.

3.1.4.2 Katharina Reiss et Hans Vermeer : la théorie du *skopos*

En 1989 voit le jour l'œuvre *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*¹⁰³ de Katharina Reiss et Hans J. Vermeer qui présentent une théorie de la traduction révolutionnaire permettant, enfin, de dépasser complètement les approches linguistiques. Comme nous l'avons vu, en effet, ces dernières suscitaient toujours un problème fondamental entre « fidélité » au sens ou à l'effet du texte. Le traducteur était enfermé dans un labyrinthe sans issue, se trouvant toujours critiqué, indépendamment de l'approche qu'il avait décidé de choisir. Ainsi, son texte pourrait être perçu comme trop ou pas assez littéral, comme trop libre ou trop centré sur la stylistique. Il ne serait donc pas possible de réussir complètement une traduction, mais seulement d'avoir des « réussites partielles » dans certains extraits du texte, créant ainsi le paradoxe, déjà souligné par Ladmiral, de l'existence et la non-existence de la traduction.

Pour réussir à changer le regard des chercheurs en traduction, les auteurs de cet ouvrage déclarent que l'analyse de la traduction a été mal abordée depuis le début, créant ainsi des contradictions et des définitions (comme celles d'équivalence et d'adéquation) trop imprécises pour pouvoir vraiment constituer le pilier d'une théorie de la traduction. Selon eux, la traduction n'est pas une comparaison entre langues ni une irrémédiable trahison. Ils considèrent en effet que le critère qui doit orienter une traduction est sa finalité, son *skopos*¹⁰⁴ :

Toda acción se dirige (de forma más o menos consciente) a un objetivo determinado, y se realiza de modo que dicho objetivo pueda alcanzarse lo mejor posible en la situación correspondiente [...]. Cuando alguien traduce o interpreta, produce un texto. También la traducción/interpretación ha de funcionar de forma óptima para la finalidad prevista. He aquí el principio fundamental de nuestra teoría de la translación¹⁰⁵. Lo que está en juego es la capacidad de funcionamiento del *translatum* (el resultado de la translación) en una determinada situación, no la transferencia lingüística con la mayor «fidelidad» posible a un texto de partida (tal vez incluso defectuoso), concebido siempre en otras condiciones, para otra situación y para otros «usuarios» distintos a los del texto final.¹⁰⁶

¹⁰³ *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción, op. cit.*

¹⁰⁴ Le mot *skopos* dérive du verbe grec *skopeo* (σκοπεω) : « viser à, avoir en vue, avoir pour but ». Un *skopos* est alors un objectif. Anatole Bailly, *Dictionnaire Grec - Français*, Hachette, 1935, p. 1764, <https://archive.org/details/BaillyDictionnaireGrecFrancais>, consulté le 02/05/2018.

¹⁰⁵ Les auteurs utilisent parfois la notion de « translation » qui englobe la traduction et l'interprétation.

¹⁰⁶ *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción, op. cit.*, p. 5. « Toute action vise, de manière plus ou moins consciente, un objectif précis, et s'exécute de façon à ce que ledit objectif puisse s'atteindre au mieux dans la situation correspondante [...]. Quand quelqu'un traduit ou interprète, produit un texte. La traduction/interprétation doit, elle aussi, fonctionner de façon optimale pour une finalité prévue. Voici le principe de notre théorie de la translation : ce qui entre en jeu, c'est la capacité de fonctionnement du *translatum* (le résultat de la traduction) dans une situation donnée, et non le transfert linguistique le plus « fidèle » possible d'un texte-source (parfois même défectueux), toujours conçu dans d'autres conditions, pour une autre situation et pour des « utilisateurs » différents de ceux du texte final ». C'est nous qui traduisons.

Le plus important de ce fait dans une traduction, c'est sa fonction dans une situation déterminée et ce critère doit subordonner tout le processus de traduction. La stratégie suivie par le traducteur devra donc aller dans ce sens et il devra ordonner hiérarchiquement les finalités du texte pour pouvoir réussir sa traduction à partir d'un principe dominant qui imposera certaines contraintes, sachant qu'il peut y avoir plusieurs *skopos* dans un même texte.

En somme, l'objectif de la traduction est plus important que les moyens utilisés pour la créer. Nous pourrions dire aussi que la fin justifie les moyens. Reiss et Vermeer précisent que le *skopos* ne peut pas être le récepteur du texte car, bien que toute traduction se fait toujours en visant de manière plus ou moins consciente un type de récepteur, le traducteur n'a pas suffisamment d'informations pour que celui-ci puisse devenir l'objectif ultime de la traduction. Il constitue alors une sous-partie de l'objectif de la traduction, conçue dans une culture donnée et dans un moment donné.

Il s'ensuit qu'il peut y avoir plus d'une traduction possible pour un même texte, selon des variantes telles que le *skopos*, le critère du traducteur ou les exigences de l'éditeur. Ceci nous rappelle l'affirmation des Oulipiens qui postulaient, déjà en 1961, que le vrai fait d'un texte littéraire était sa potentialité¹⁰⁷. Pourrions-nous extrapoler cette affirmation pour dire qu'un texte a une infinité de traductions potentielles que le traducteur actualise selon un objectif précis ?

Il n'empêche que même si un texte peut avoir plusieurs traductions différentes, cela ne veut pas dire que n'importe quelle traduction est « bonne ». Pour analyser le degré de réussite d'une traduction, Reiss et Vermeer proposent alors deux nouvelles définitions pour deux notions jusqu'ici souvent employées, mais assez mal cernées : adéquation et équivalence.

Ainsi, l'*adéquation* serait la « conformidad de la elección de signos lingüísticos en la lengua final con respecto a la dimensión escogida del texto de partida »¹⁰⁸. En ce sens, les auteurs prennent l'*équivalence* comme un type d'adéquation dans lequel un texte-source et un texte-cible peuvent exercer la même fonction communicative dans les deux langues¹⁰⁹. Il faudra juger d'abord le *translatum* en tant que texte indépendant et, ensuite, sa relation avec le texte

¹⁰⁷ Oulipo, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973.

¹⁰⁸ *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, op. cit., p. 123. « Conformité avec le choix de signes linguistiques dans la langue de départ selon la dimension choisie du texte source ». C'est nous qui traduisons.

¹⁰⁹ Op. cit., p. 124.

originel, car la plupart des lecteurs ne vont pas consulter le texte originel s'ils ont déjà eu recours à la traduction.

Ces auteurs introduisent aussi le critère de « succès » appliqué à la traduction, c'est-à-dire un moyen de juger si une traduction est recevable pour un public-source. Il est déjà évident qu'un texte donné ne doit pas forcément être interprété de la même façon dans sa langue-source et dans la langue-cible. Nous pouvons alors considérer qu'une action a du succès « cuando es interpretada por el receptor como suficientemente coherente con su situación y no se produce ninguna protesta, en ninguna de las formas posibles, contra la transmisión, su lenguaje ni su sentido (lo que se ha querido decir) »¹¹⁰. Une traduction pourrait de ce fait avoir un succès partiel.

Selon cette théorie, la culture occupe une place dominante dans le processus de traduction, bien plus que le critère linguistique. Reiss et Vermeer considèrent d'ailleurs plus adéquat de parler de traduction interculturelle¹¹¹ que de translation interlinguistique, car pour eux la problématique culturelle englobe la problématique linguistique (puisque la langue fait partie de la culture), ce qui justifie l'existence de changements par rapport au texte-source. L'unité de traduction est le texte et les mots n'intéressent le traducteur qu'en tant qu'éléments textuels¹¹². Par conséquent, un traducteur doit avoir une maîtrise parfaite des deux cultures mises en relation (être biculturel), étant donné que toute production textuelle a lieu dans une culture déterminée et est influencée par des conditions sociales, personnelles et interpersonnelles des acteurs communicatifs. Ce sont la culture et les circonstances qui déterminent ce qu'un auteur écrit et, surtout, la façon dont le texte est écrit :

Resulta obvio que estas expectativas y, con ellas, la información transmitida, serán diferentes a la oferta de información inicial tanto en la forma como en el contenido, la extensión, los valores, etc., dado que los receptores del texto de partida y los receptores del texto final pertenecen a comunidades culturales y lingüísticas diferentes, y cada cultura y cada lengua constituyen un sistema individual.¹¹³

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 97. « Quand elle est interprétée par le récepteur comme suffisamment cohérente avec sa situation et qu'il ne se produit aucune protestation, d'aucune sorte, contre la transmission, son langage ni son sens (ce qu'on a voulu dire) ». C'est nous qui traduisons.

¹¹¹ La traduction interculturelle est celle « comprise comme la procédure créant une intelligibilité mutuelle entre les différentes expériences du monde », selon Boaventura de Sousa Santos, « Épistémologies du Sud », in *Études rurales*, n° 187, 2011, p. 21-49, <http://journals.openedition.org/etudesrurales/9351>, consulté le 01/06/2018.

¹¹² *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción, op. cit.*, p. 24.

¹¹³ *Op. cit.*, p. 110 « Il est évident que ces attentes et, avec elles, l'information transmise, seront différentes de l'offre d'information initiale, tant dans la forme que dans le contenu, l'extension, les valeurs, etc., étant donné que

Reiss et Vermeer définissent alors la translation comme une « oferta informativa sobre una oferta informativa »¹¹⁴, ce qui signifie que la traduction doit informer le lecteur-cible de l'information contenue dans le texte-source, indépendamment de la fonction de ce dernier.

Cette nouvelle approche permet d'expliquer les changements dans la traduction vis-à-vis du texte d'origine, lesquels s'avèrent nécessaires pour rendre un texte compréhensible dans la langue-source sans que cela signifie qu'il y ait trahison d'aucune sorte envers les éléments textuels ou extratextuels.

En somme, il ressort des limites de toutes les théories linguistiques, ainsi que des avantages des théories de la Traductologie, combien il est utile, voire nécessaire, de se centrer sur des éléments autres que les langues pour traduire.

3.1.5 Les théories de la traduction en Amérique latine

Nous sommes consciente que nous n'avons traité ici que des théories de la traduction européennes, bien que notre travail soit orienté vers la traduction interculturelle en contexte américano-caraïbe. Alors, pourquoi nous n'avons pas parlé des théories de traduction qui ont surgi en Amérique Latine ? La réponse est simple : dans ce territoire, la traduction s'utilise comme moyen de construction identitaire à travers un processus connu comme « appropriation » qui consiste à réduire le texte étranger aux valeurs de la culture à laquelle appartient le texte-cible¹¹⁵. Ainsi, cette tendance est contraire à ce que nous essayons de faire dans ce travail, c'est-à-dire montrer l'originalité de la culture de l'Autre au lieu de la masquer. C'est pour cette raison que nous avons décidé de ne pas développer plus profondément les approches traductologiques actuelles de l'Amérique latine.

les récepteurs du texte de départ et ceux du texte final appartiennent à des communautés culturelles et linguistiques différentes, et que chaque culture et chaque langue constituent un système individuel ». C'est nous qui traduisons.

¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 54. « Une offre informative sur une offre informative ». C'est nous qui traduisons.

¹¹⁵ Georges L. Bastin, Álvaro Echeverri et Ángela Campo, « La traducción en América Latina: propia y apropiada », in *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, n° 24, p. 69-94, Barranquilla, Universidad Simón Bolívar, 2004, https://ddd.uab.cat/pub/1611/1611_a2014n8/1611_a2014n8a7/Georges-Bastin.pdf, consulté le 22/05/2018.

3.2 TRADUCTION ET CULTURE

3.2.1 Cultures et définitions

Le terme *culture* dérive du latin *cultura* : « action de cultiver la terre ». Il signifie aussi « action d'éduquer l'esprit, de vénérer »¹¹⁶. En effet, la racine indoeuropéenne dont dérive ce mot, à savoir : *kwel-*, signifie « s'occuper de » ainsi qu'« habiter et mettre en valeur un lieu » et « honorer comme sacré »¹¹⁷. Le terme latin *cultura* donne d'abord en français *colture*, terme attesté entre 1150 et 1611 pour faire référence à un « champ labouré », à une « terre cultivée et ensemencée ». Entre 1420 et jusqu'au XVI^e siècle, il existe aussi la signification d'« action de révéler », acception qui sera ensuite reprise par le terme *culte*¹¹⁸.

C'est au XVI^e siècle que le mot *culture* apparaît en français pour faire référence à l'« action de cultiver la terre » ainsi qu'à cette même terre cultivée et aux techniques de culture. Vers 1549, le terme reprend le sens qu'il avait en latin : « développement des facultés intellectuelles par des exercices appropriés », ce qui donne à la culture le statut de bien intellectuel. À la fin du XVIII^e siècle, la traduction du terme kantien *Kultur* comme *culture* introduit dans le français la signification de « caractères collectifs d'un groupe humain envisagé dans ses spécificités intellectuelles »¹¹⁹. Ce sens se répand surtout au XX^e siècle en opposition au terme *civilisation* qui traduit, pour sa part, une idée de hiérarchisation. De plus, l'anthropologie culturelle oppose les notions de *culture* et de *nature*.

Les Romantiques utilisaient initialement les formules « génie du peuple » ou « esprit du peuple », lesquelles évoluèrent avec l'expression : « caractère national ». Le terme « culture » s'applique pour la première fois aux groupements humains dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Dans son œuvre *Primitive culture*, parue en 1871, Tylor propose la définition suivante

¹¹⁶ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2016 (1993), vol. I, p. 616.

¹¹⁷ *Idem*.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Id.*

de culture : « Is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society»¹²⁰.

De cette définition, nous pouvons dégager deux affirmations. Dans un premier temps, la culture est une caractéristique propre aux hommes et qui touche à tous les éléments de leur vie quotidienne, comme le démontre l'extrait de Tylor « et toute autres capacités et habitudes », ce qui nous montre l'ampleur du fait culturel. Comme le dit Lévi-Strauss, « Une culture consiste en une *multiplicité de traits* dont certains lui sont communs, d'ailleurs, à des degrés divers, avec des cultures voisines ou éloignées, tandis que d'autres les en séparent de manière plus ou moins marquée »¹²¹.

Dans un second lieu, la définition de Tylor souligne que la culture n'est pas innée, mais acquise. Il s'agit d'une production sociale qui démontre que nous sommes des êtres pensants qui véhiculons une façon de nous mettre en relation avec notre environnement.

Depuis 1952, les anthropologues Kroeber et Kluckhohn se sont intéressés aux différentes définitions appliquées au terme « culture » depuis qu'il est utilisé pour parler des groupements humains. D'après l'*Encyclopædia Universalis*, ces auteurs postulent l'existence de deux types de définitions :

Une définition restreinte, restrictive même, qui utilise le terme de culture pour la description de l'organisation symbolique d'un groupe, de la transmission de cette organisation et de l'ensemble des valeurs étayant la représentation que le groupe se fait de lui-même, de ses rapports avec l'univers naturel. Une définition plus large – mais qui n'est pas contradictoire avec la première – utilise le terme de culture aussi bien pour décrire les coutumes, les croyances, la langue, les idées, les goûts esthétiques et la connaissance technique que l'organisation de l'environnement total de l'homme, c'est-à-dire la culture matérielle, les outils, l'habitat et plus généralement tout l'ensemble technologique transmissible régulant les rapports et les comportements d'un groupe social avec l'environnement.¹²²

Nous trouvons donc des courants qui se centrent exclusivement sur la dimension symbolique des peuples et d'autres qui incluent leurs créations matérielles dans leur conception de la culture.

¹²⁰ Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, London, Nabu Press, 2010 (1871), vol. I, p. 1. « La culture c'est un tout complexe qui inclue les connaissances, les croyances, l'art, la morale, les lois, les coutumes et toute autres capacités et habitudes acquises par l'homme comme membre de la société ». C'est nous qui traduisons.

¹²¹ Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire. Race et culture*, Saint-Amand-Montrond, UNESCO, 2001, p. 156. C'est nous qui soulignons.

¹²² Peter F. Baumberger (prés.), *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis France S. A., 1989, vol. VI, p. 947.

Souvent, la culture est présentée en opposition à la barbarie. De ce fait, elle devient synonyme de « civilisation ». Pendant longtemps, parler de culture équivalait à parler de l'Europe. Il y avait, en effet, une vision concrète de la culture, d'une culture « pure » qui permettait de qualifier les cultures comme « bonnes » ou « mauvaises », en établissant une hiérarchie, et ce à l'aune du filtre européen. Selon Lévi-Strauss, « Chaque culture s'affirme comme la seule véritable et digne d'être vécue ; elle ignore les autres, les nie même en tant que cultures »¹²³. Cette hiérarchisation des cultures et des civilisations sert alors à l'Europe comme justification de son expansion coloniale, d'autant plus que le terme « civilisation » apparaît au siècle des Lumières au singulier, pour faire référence uniquement à la civilisation européenne¹²⁴. Ainsi, la civilisation était censée lutter contre la barbarie des autres peuples et amener le progrès. On utilise aussi la conception européenne de la civilisation comme excuse et preuve que les Autres seraient inférieurs. Le recours à divers stéréotypes allait dans ce sens.

Mais de qui nous parlons lorsque nous évoquons « l'Autre » ? L'Autre, c'est l'étranger, mot qui dérive du latin *extraneus* : « du dehors, extérieur », « qui n'est pas de la famille »¹²⁵. En d'autres mots, l'Autre est celui qui est porteur d'une culture différente à celle du Même, celui qui est en dehors de notre endogroupe et qui appartient alors à un exogroupe. En conséquence, cet Autre est perçu comme étrange, voire dangereux dans la plupart des cas, parce que nous ne comprenons pas sa manière d'agir dans le monde.

Les êtres humains ne perçoivent pas la diversité culturelle comme un phénomène naturel résultant des rapports directs ou indirects entre sociétés. Ils y voient une menace¹²⁶. C'est pour cette raison que les Autres sont toujours qualifiés de « sauvages » (mot qui dérive de *silva* : « forêt »¹²⁷) ou de « barbares ». Nous assistons ainsi à une animalisation de l'Autre qui ne fait alors plus partie de la culture, mais de la nature. Ainsi, si les Autres sont des animaux, cela permet de justifier leur domination.

Le terme *civilisation* a beaucoup évolué, surtout à la fin du XX^e siècle, grâce à la décolonisation. En guise d'exemple, nous souhaitons montrer les définitions de cette notion proposées par un même dictionnaire, mais avec quelques années d'écart. En 1922, le

¹²³ *Race et histoire. Race et culture, op. cit.*, p. 131-132.

¹²⁴ *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, p. 483.

¹²⁵ *Op. cit.*, p. 837.

¹²⁶ *Race et histoire. Race et culture, op. cit.*

¹²⁷ *Dictionnaire étymologique et historique du français, op. cit.*, p. 746.

dictionnaire *Larousse* définit la civilisation comme : « Action de civiliser, état de ce qui est civilisé : *la civilisation fait sortir peu à peu de l'état de sauvage* », « Faire sortir de l'état de barbarisme, aussi dans le domaine moral », « Polir les mœurs »¹²⁸. Ces définitions ont une forte connotation hiérarchique, elles font penser qu'il y a une civilisation qui est au-dessus et qui « sauve » les autres, qui peut les améliorer, les polir en quelque sorte, car elles sont imparfaites. De plus, ces définitions ont servi comme excuse à l'évangélisation des peuples colonisés, car ils étaient considérés comme des infidèles du fait de leurs croyances religieuses. Ces définitions ouvrent aussi une voie vers le racisme. Plus tard, Lévi-Strauss tente de démontrer ces approches dans son œuvre *Race et histoire*¹²⁹.

En 1980, ce même dictionnaire *Larousse* définit la civilisation comme « Action de se civiliser » et comme l'« ensemble de caractères intellectuels, artistiques, moraux, etc. d'une société »¹³⁰. Nous constatons dès lors un changement d'optique, notamment avec la pronominalisation du verbe *civiliser*, qui n'implique plus une action que nous devons mener envers les autres, mais bien envers nous-mêmes. L'antagonisme entre civilisation et barbarie disparaît, reflétant ainsi une plus grande tolérance pour les autres cultures.

Dans la première moitié du XX^e siècle, nous commençons à parler de cultures de contact. Un peu plus tard, dans les années 1980, surgit la notion d'*interculturel*. Ce terme, né grâce à l'anthropologie, implique l'existence d'au moins deux cultures mises au même niveau, ce qui permet à l'Europe de sortir de la hiérarchisation culturelle et de l'ethnocentrisme¹³¹. Il n'y a pas par conséquent une hiérarchie entre les cultures, mais tout simplement des différences culturelles :

Rompant avec le langage traditionnel culturéiste, qui use du terme pour l'opposer à l'inculture, à la barbarie de certains hommes, de certains groupes, de certaines sociétés, l'emploi en anthropologie du concept de culture s'est trouvé en fait lié, au siècle dernier, à l'émergence, dans les recherches ethnologiques, de l'idée de relativité totale de toutes les cultures.¹³²

¹²⁸ *Dictionnaire Larousse*, 1922.

¹²⁹ Lévi-Strauss affirme que les différentes contributions culturelles des différentes races ne sont pas le résultat de traits génétiques mais d'une distribution géographique. De plus, les cultures n'évoluent pas de façon uniforme mais diversifiée, sans que ceci signifie que les unes soient plus avancées que les autres. « Cette diversité intellectuelle, esthétique, sociologique, n'est unie par aucune relation de cause à effet à celle qui existe, sur le plan biologique, entre certains aspects observables des groupements humains. [...] Il y a beaucoup plus de cultures humaines que de races humaines, puisque les unes se comptent par milliers et les autres par unités », *Race et histoire. Race et culture, op. cit.*, p. 33-34.

¹³⁰ *Dictionnaires Larousse*, 1980.

¹³¹ Nous développerons la notion d'*ethnocentrisme* dans le point 3.2.3.1 du présent travail.

¹³² *Encyclopædia Universalis, op. cit.*, vol. VI, p. 947.

Ce long chemin qui nous a amené vers l'évolution de la conception des cultures nous permet aujourd'hui de réfléchir, entre autres, au rôle fondamental des cultures en littérature ainsi qu'en traduction.

3.2.2 Jean-Louis Cordonnier et la traduction culturelle

En 1995, Jean-Louis Cordonnier publie son ouvrage *Traduction et culture*¹³³. Dès la première page de ce livre, l'auteur nous avertit que son intention est de montrer qu'envisager la traduction comme une opération purement linguistique est une erreur qui pose des problèmes pour intégrer les cultures dans le monde d'aujourd'hui. Pour élaborer sa théorie, il se fonde sur les sciences sociales, ce qui lui permet de redéfinir le rapport à l'Autre et de penser la traduction autrement, dans un monde où le mélange culturel est à l'ordre du jour.

Appliqué à la traduction, l'ethnocentrisme assume que les récepteurs du texte-cible ont des connaissances limitées de la culture étrangère¹³⁴ et qu'il faut alors amener le texte vers eux en utilisant des équivalences et des adaptations pour assurer sa pleine compréhension plutôt que de montrer la culture de l'Autre. Cette traduction ethnocentrique comporte un danger : puisqu'elle met en relation deux cultures placées à des différents niveaux dans une hiérarchie, il se peut que la culture « dominante » façonne à son goût la culture dominée. Comme nous le rappelle Corinne Méné-Caster dans son article « Traduction et ethos royal dans les textes alphoncins »¹³⁵, la traduction peut servir (et sert, d'ailleurs), comme instrument de pouvoir qui nous permet de donner à voir l'Autre comme le veulent ceux qui sont au pouvoir. Ainsi, la traduction devient complice d'une démarche visant à montrer l'Autre en tant que barbare, inculte et dangereux.

Si nous tenons compte de la façon dont l'Altérité a été approchée du point de vue historique (brutalisée, marginalisée, refusée...), il est logique de trouver cette même démarche dans l'histoire de la traduction, car il s'agit d'une discipline qui met en relation non seulement des langues, mais aussi des cultures. Cependant, l'auteur indique que, de nos jours, il existe un

¹³³ *Traduction et culture, op. cit.*

¹³⁴ *Op. cit.*, p. 169.

¹³⁵ Corinne Méné-Caster, « Traduction et ethos royal dans les textes alphoncins », *Cahier d'Études Hispaniques Médiévales*, n° 33, 2010, p. 15-25.

changement de perspective vis-à-vis de l'Autre. Cette nouvelle orientation serait alors à appliquer au processus de traduction :

Si l'on refait le chemin parcouru depuis la découverte du Nouveau Monde, on s'aperçoit que la vision de l'Autre a connu successivement trois grandes étapes, et nous en vivons aujourd'hui une quatrième. Dans un premier temps, l'Étranger (le non-occidental) est considéré comme « sauvage », il peut représenter un danger pour la « civilisation », il doit donc être « civilisé » [...]. Dans un deuxième temps, reconnu comme « humain », l'Étranger devient « indigène ». Les *Lumières* dans leur quête d'universel, le font accéder au statut d'individu, doté de droits, et ayant droit au « progrès » social et économique. À partir de ce moment, il entre donc de plein pied dans l'économie, il devient colonisé, et le mercantilisme occidental se doit de satisfaire ses besoins. Dans un troisième temps, il est décolonisé, il est intégré à l'économie mondiale. [...] Elle abandonnait l'existence de valeurs universelles de *la* culture pour créer *des* cultures. [...] Et c'est là, dans une quatrième étape, qu'est l'un des enjeux de notre temps : au-delà des différences culturelles, promouvoir l'altérité, et trouver l'*unicité* de l'Homme [...] sortir de l'enfermement de la nation, de la culture.¹³⁶

Ainsi, pour Cordonnier, la traduction aujourd'hui devient un rapport, un outil d'union et de « croisement. Croisement dans l'homme et entre les hommes. Croisement donc, entre les cultures »¹³⁷, qui nous permet de sortir de notre propre culture pour nous ouvrir aux Autres. Cette interaction entre les cultures suppose, d'une part, l'absence de hiérarchie. Cela s'avère extrêmement important, car nous avons tendance à traduire selon la culture dominante, à « phagocyter » le texte étranger, selon les termes de l'auteur, pour souligner notre écart avec l'Autre et nous affirmer dans notre culture. D'autre part, l'interaction entre cultures implique l'existence de différences entre les éléments mis en relation dans le processus de traduction. Bien qu'il y ait toujours des difficultés liées à la culture en traduction, plus les cultures sont éloignées, plus le traducteur aura tendance à parler d'intraduisibilité, ce qui sert souvent de prétexte à l'adaptation. Cependant, tout comme Cordonnier, nous refusons les adaptations culturelles, car nous trouvons qu'elles sont destinées à masquer l'originalité de l'Autre et à rapprocher le texte le plus possible du lecteur-source, sans que rien ne l'amène à une réflexion culturelle. Il ne faut pas oublier en effet que l'Autre, l'inconnu, dérange parce qu'il nous sort en somme de notre zone de confort, de ce que nous connaissons déjà, de nos repères, et nous oblige ainsi à faire face à d'autres réalités et à nous remettre en question.

Cette remise en question de soi-même nous semble de surcroît une caractéristique intrinsèque à la littérature et constitue un argument de plus pour éviter d'avoir recours aux adaptations culturelles. Cordonnier affirme : « Pour qu'il y ait enrichissement, métissage, la

¹³⁶ *Op. cit.*, p. 137.

¹³⁷ *Op. cit.*, p. 10.

traduction doit donner à voir l'Étranger »¹³⁸. Nous ne devons donc plus cacher l'Altérité dans les traductions mais, bien au contraire, offrir au lecteur ce que le texte a de différent et d'exclusif.

L'être humain, en tant qu'être culturel, vit dans une culture qui oriente sa manière d'agir, de voir le monde et de se mettre en relation avec son entourage. Dans une même culture, il existe des codes partagés qui permettent aux membres d'agir de telle sorte qu'ils seront compris par le reste du groupe, ce qui est fondamental pour l'existence en communauté. E. T. Hall explique ce point comme suit :

L'homme lui-même est programmé par la culture de façon très fortement redondante. S'il n'en était pas ainsi, il ne pourrait pas parler, ni agir ; ces activités exigeraient trop de temps. Chaque fois qu'il parle en effet, il n'énonce qu'une partie du message. Le reste est complété par l'auditeur.¹³⁹

Cette affirmation nous semble d'une importance cruciale pour la traduction : dans les cultures (et en conséquence, dans les langues), il existe des non-dits que les membres du groupe comprennent cependant de façon implicite grâce à un réseau de connaissances partagées : « Il y a une part de non-dit dans le langage, soit qui provient d'une volonté de manier le secret, soit qui correspond à l'évidence de l'expérience partagée »¹⁴⁰. À notre avis, c'est le traducteur qui devra décider si ces non-dits doivent être explicités ou non dans la traduction, selon le degré de familiarité des lecteurs-cible avec la culture-source (bien que nous ne puissions avoir qu'une idée générale du récepteur de la traduction).

Ceci nous fait penser notamment aux allusions à l'esclavage qui sont présentes dans *Bord de Canal*, très facilement reconnaissables pour un Caribéen, mais assez obscures pour un lecteur qui méconnaît cette période de l'Histoire du continent américain. Cordonnier propose d'explicitier ces réalités dans la traduction même ou en notes.

Nous refusons pour notre part l'ajout de notes en bas de page, comme nous l'avons déjà expliqué, car nous trouvons que celles-ci empêchent une lecture fluide du texte. Puisque

¹³⁸ *Op. cit.*, p. 144.

¹³⁹ Edward Twitchell Hall, *La dimension cachée*, traduit par A. Petita, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Point), n° 89, p. 131, d'après Jean-Louis Cordonnier, *Traduction et culture*, *op. cit.*

¹⁴⁰ *Traduction et culture*, *op. cit.*, p. 174.

traduire c'est aussi réécrire¹⁴¹, il faudrait parfois réécrire ces non-dits de l'Autre pour qu'ils puissent être compris dans la culture-cible.

En somme, nous trouvons fondamentale la théorie de Cordonnier puisqu'elle nous permet d'intégrer et de réécrire les éléments culturels dans une traduction sans devoir chercher à « cacher » l'originalité de l'Autre.

3.2.3 De l'ethnocentrisme au Divers

3.2.3.1 Ethnocentrisme et eurocentrisme : définitions

En règle générale, les cultures sont ethnocentriques. Nous voyons et analysons toujours les autres cultures par rapport à la nôtre, puisqu'une culture est une sorte de tamis qui module notre perception du monde.

Le terme *ethnocentrisme* est formé du grec *ethnos* : « groupe, nation, peuple » qui dérive de la racine indoeuropéenne **swedh-*, **swe-*, **se-*, indiquant ce qui existe de manière autonome, ce qui a une existence propre¹⁴². Nous trouvons ensuite le mot *centre* : « Le point situé à égale distance de tous les points de la circonférence d'un cercle ou de la surface d'une sphère »¹⁴³. Enfin, le terme contient le suffixe *-isme*. Il s'agit d'un suffixe savant qui nous est parvenu du grec *-ismos* à travers le latin *-ismo* et qui sert à former des substantifs masculins à partir de noms ou d'adjectifs avec la signification « attitude et activité » ou « favorable à une personne, un groupe »¹⁴⁴. L'ethnocentrisme serait alors une attitude qui met un certain groupe au centre en le favorisant.

Nous trouvons le mot *ethnocentrisme* attesté depuis 1961 et son adjectif dérivé : *ethnocentrique*, l'est depuis 1968. Ces deux termes proviennent respectivement de l'anglais *ethnocentrism* et *ethnocentric*, qui existent depuis 1906. Ils concernent la tendance à se référer

¹⁴¹ *Op. cit.*, p. 178.

¹⁴² *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, p. 834.

¹⁴³ *Le Littré, dictionnaire de la langue française en un volume, op. cit.*, p. 234.

¹⁴⁴ *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, p. 1182.

au groupe social auquel on appartient en le privilégiant, de façon à négliger ou à dévaluer les traits de culture des autres civilisations¹⁴⁵.

Cette notion, de par son étymologie, est étroitement liée à celle d'*ethnie*, notion que nous considérons nécessaire d'explorer. L'idée selon laquelle il existe une organisation hiérarchique des sociétés n'est dans l'absolu pas nouvelle, comme nous le rappelle l'*Encyclopaedia Universalis*, indiquant que les Grecs opposaient déjà *ethnè* et *polis*. Ainsi, les sociétés qui ne s'organisaient pas en cités-États, comme le faisaient les Grecs, étaient des *ethnè*, terme qui se traduit souvent par « tribu ». Dans la tradition ecclésiastique, ce mot était employé pour désigner tout ce qui relevait du paganisme et qui s'éloignait des valeurs chrétiennes. Toutefois, pendant longtemps toute population, européenne ou du reste de monde, était dénommée « nation ». Au XIX^e siècle, ce terme est repris pour faire référence désormais à une problématique raciale¹⁴⁶. Si le mot *ethnie* a été à nouveau utilisé dans ce sens, c'est que l'Europe avait besoin de nier chez certaines populations leur dimension humaine du fait du contexte colonisateur.

Revenons-en au terme *ethnocentrisme*. Le *Petit Robert* le définit comme la « tendance à privilégier le groupe social, la culture auxquels on appartient et à en faire le seul modèle de référence »¹⁴⁷. Dans le même sens, l'*Encyclopaedia Universalis* poursuit : « Affirmation de la supériorité de son soi culturel, refus de reconnaître les autres comme des égaux » et « Vocation à mesurer les différences à l'aune de sa propre culture »¹⁴⁸. Il s'agit donc d'une affirmation du soi à travers la négation des autres.

Cette attitude est propre à tous les groupes humains et ce depuis toujours :

Pour des vastes fractions de l'espèce humaine et pendant des dizaines de millénaires, cette notion [humanité] paraît être totalement absente. L'humanité cesse aux frontières de la tribu, du groupe linguistique, parfois même du village ; à tel point qu'un grand nombre de populations dites primitives se désignent d'un nom qui signifie les « hommes ».¹⁴⁹

Nous trouvons plus d'exemples de cette réalité dans l'Antiquité, où les Grecs ne considéraient civilisés que ceux qui participaient de leur culture, confondant le reste de peuples sous le même nom de « barbares ». Plus tard, l'Occident utilise le mot « sauvage » dans le

¹⁴⁵ *Op. cit.*, p. 418.

¹⁴⁶ *Encyclopaedia Universalis, op. cit.*, vol. VIII, p. 971.

¹⁴⁷ *Le nouveau petit Robert de la langue française, op. cit.*, p. 946.

¹⁴⁸ *Encyclopaedia Universalis, op. cit.*, p. 974.

¹⁴⁹ *Race et histoire. Race et culture, op. cit.*, p. 45.

même sens, accordant le statut d'humain uniquement aux membres de son endogroupe. « Toute culture opère ainsi un partage de l'humanité en deux parts : elle-même, qui s'affirme comme représentation par excellence de l'humain, et les autres, qui ne participent qu'à un moindre titre à l'humanité »¹⁵⁰. Lévi-Strauss considère cette attitude comme la plus ancienne du monde :

L'attitude la plus ancienne [...] tend à réapparaître chez chacun de nous quand nous sommes placés dans une situation inattendue, consiste à répudier purement et simplement les formes culturelles : morales, religieuses, sociales, esthétiques, qui sont les plus éloignées de celles auxquelles nous nous identifions.¹⁵¹

Plusieurs notions viennent renforcer l'idée d'ethnocentrisme, à commencer par le « faux évolutionnisme »¹⁵² qui est la croyance que toutes les cultures doivent évoluer dans un même sens et vers une même fin. De cette idée dérivent les notions de « culture cumulative » et de « culture stationnaire », très ethnocentriques. Le premier type de culture désigne celles qui se développent dans un sens analogue au nôtre, tandis que nous percevons comme stationnaires toutes les cultures qui évoluent dans un sens qui nous apparaît comme fixe, puisqu'il ne signifie rien pour nous. Le critère que l'Occident¹⁵³ utilise en général pour juger le degré de développement d'une culture est son développement technique, analysé du point de vue occidental, bien entendu. Ainsi, une culture autre comme la culture japonaise sera jugée comme plus avancée et cumulative, en comparaison avec la culture des Aborigènes australiens qui, aux yeux d'un Occidental, semble statique et peu développée.

De l'ethnocentrisme découle aussi l'utilisation du terme « évolution » appliqué aux cultures, ce qui permet de les hiérarchiser. Cette pensée nous amène à parler d'ethnocide, celui-ci étant compris comme « la suppression des différences culturelles jugées inférieures et mauvaises »¹⁵⁴. Comme nous l'avons souligné auparavant, toute culture est ethnocentriste et, pourtant, nous ne pourrions pas affirmer que toute culture est aussi ethnocidaire, terme que nous appliquerions cependant sans hésiter à l'Occident. L'Occident ne serait pas alors ethnocidaire parce qu'il est ethnocentriste, mais plus concrètement, « parce qu'il se pense et se veut *la*

¹⁵⁰ *Encyclopædia Universalis, op. cit.*, p. 974.

¹⁵¹ *Race et histoire. Race et culture, op. cit.* p. 43.

¹⁵² *Op. cit.*

¹⁵³ Nous appelons « Occident » l'ensemble de régions du monde qui ont une culture européenne ou fortement influencée par celle-ci. Au sujet de l'Occident, il est intéressant de consulter l'étude d'Edward W. Saïd portant sur la construction de l'Orient par l'Occident : Edward W. Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient crée par l'Occident*, Paris, Seuil, 2003 (1978).

¹⁵⁴ *Encyclopædia Universalis, op. cit.*, p. 974.

civilisation »¹⁵⁵. La pratique ethnocidaire, donc, n'est pas nécessairement liée à l'ethnocentrisme, mais à un sentiment de supériorité chez certaines cultures. Appliqué à l'Europe, ce sentiment se nomme *eurocentrisme* et se définit comme l'« Idéologie tendant à privilégier la culture, la civilisation et les valeurs occidentales, plus particulièrement européennes »¹⁵⁶.

Nous constatons dans l'affirmation ci-dessus qu'il est possible d'établir une cohabitation entre cultures sans que ceci n'implique la suprématie de l'une d'entre elles et la destruction du reste. Claude Lévi-Strauss considère, en effet, que ce qui fait vraiment évoluer les cultures est le fait d'être en contact les unes avec les autres. Une culture isolée ne pourra jamais être « supérieure » ni faire des grands progrès alors qu'elle ignorerait les avancées des autres cultures et devra tout inventer, tout faire évoluer, depuis le début, au lieu de seulement introduire des améliorations dans les inventions d'autres cultures ou de faire des nouvelles inventions à partir de celles-ci¹⁵⁷. Nous constatons ainsi combien il est absurde de déclarer qu'il existe de cultures qui sont supérieures aux autres, alors que toute culture a besoin des autres pour évoluer. En effet : « Il semble que la diversité des cultures soit rarement apparue aux hommes pour ce qu'elle est : un phénomène naturel, résultant des rapports directs ou indirects entre les sociétés ; ils y ont plutôt vu une sorte de monstruosité ou de scandale »¹⁵⁸.

Même si ceci peut paraître paradoxal, Lévi-Strauss signale que toutes les civilisations sont d'accord pour octroyer l'hégémonie à la civilisation occidentale¹⁵⁹. Il suffit pour ce faire de remarquer que nous nous habillons tous de la même façon, mangeons le même type de nourriture et adorons les mêmes célébrités, où que nous soyons dans le monde. Nous souhaiterions dans ce travail essayer, humblement, de contribuer à la valorisation d'autres cultures et contribuer notamment à la lutte contre le sentiment d'infériorité vis-à-vis du monde occidental de certaines cultures chez qui a été construite, justement, cette perception d'une hiérarchisation eurocentrée.

Néanmoins, Lévi-Strauss ne pense pas que le monde se dirige vers une même et unique culture qui résulterait du triomphe d'une culture sur le reste :

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ *Le nouveau petit Robert de la langue française, op. cit.*, p. 957.

¹⁵⁷ *Race et histoire. Race et culture, op. cit.* p. 103-104.

¹⁵⁸ *Op. cit.*, p. 43.

¹⁵⁹ *Op. cit.*, p. 81.

Il n'y a pas, il ne peut y avoir, une civilisation mondiale au sens absolu que l'on donne souvent à ce terme, puisque la civilisation implique la coexistence de cultures offrant entre elles le maximum de diversité, et consiste même en cette coexistence. La civilisation mondiale ne saurait être autre chose que la coalition, à l'échelle mondiale, de cultures préservant chacune son originalité.¹⁶⁰

Tout progrès dépend donc de l'interaction entre les cultures. Cette idée nous rappelle la triade thèse – antithèse – synthèse d'Hegel, où l'antagonisme entre deux éléments différents fait surgir un troisième élément totalement différent, qui permet à l'humanité d'avancer. Puisque nous avons besoin des autres cultures, il est nécessaire de se libérer de la vision ethnocentrique qui réserve le qualificatif d'« humanité » à une seule culture :

L'illusion d'optique sociale que l'ethnologie a appelé ethnocentrisme porte, contrairement à la représentation scientifique, à ne pas apercevoir que les pratiques symboliques les plus éloignées de celles des sociétés occidentales sont organisées par un système de sens présentant les mêmes caractéristiques générales que celles de la société dans laquelle l'observateur est enraciné. [...] Le fait d'entendre par culture un système symbolique qui peut être constaté et étudié et qui est véhiculé par tout groupe humain, même le plus primitif, constitue un des premiers opérationnalismes des sciences humaines. La rupture d'avec le sens évolutionniste du terme de civilisation implique justement qu'il n'y a pas de groupes incultes.¹⁶¹

Dans ce sens, nous souhaitons « sortir » de l'ethnocentrisme et, plus concrètement, de l'eurocentrisme en traduction, pour promouvoir différentes cultures au lieu de les masquer sous une « domestication » qui viserait à « éduquer » une culture à partir des seules valeurs occidentales.

3.2.3.2 Victor Segalen : un changement de perspective

L'arrivée de Christophe Colomb en Amérique en 1492 entraîne une longue période de colonisation du territoire américain. Initialement, ce sont les Espagnols qui s'emparent d'une grande partie des régions américaines, mais ils ne sont pas les seuls : le Portugal et la Hollande conquièrent également des territoires américains.

La conquête et la colonisation entraînent l'apparition de divers termes et courants de pensée visant à perpétuer la domination européenne sur les peuples de l'Amérique. Il existe une vaste littérature autour des conséquences de cette conquête et des colonisations postérieures sur

¹⁶⁰ *Op. cit.*, p. 112.

¹⁶¹ *Encyclopædia Universalis, op. cit.*, p. 947.

le territoire américain et ses peuples, ainsi que sur toute l'Europe. Notre propos ici n'est pas d'approfondir ces questions, mais d'affirmer que, si cette rencontre entre pour le moins deux mondes a porté un fruit, c'est sans aucune doute celui du Divers.

Il a fallu cependant attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale pour accepter ce fait et voir se développer les théories sur le Divers. Avant cette période, nous pensions toujours l'Altérité d'un point de vue eurocentrée. L'Europe était vue comme le centre du monde et tout le reste n'était alors qu'à la marge. Le terme *exotisme* s'utilisait alors fréquemment pour faire référence à ces terres lointaines. Ce mot, dont les origines remontent au XIX^e siècle, est formé du préfixe grec *exo-*, qui signifie « hors de » (donc hors de l'Europe, de notre centre) et du suffixe *-isme*, qui s'utilise pour former un nom correspondant à une doctrine, une idéologie ou une théorie¹⁶². Nous remarquons ainsi qu'avant le XX^e siècle, l'exotisme faisait référence à ce qui était propre aux peuples lointains, du point de vue de l'Europe, bien entendu.

La Seconde Guerre mondiale suppose un changement radical de cette vision : le désenchantement produit par les horreurs perpétrées en Europe et par des Européens questionne la hiérarchie de la pensée et le modèle humaniste perd sa place privilégiée. Les théories de la pureté se voient remises en cause et, de ce fait, n'est plus acceptée l'idée qu'il n'existe qu'une seule façon de penser le monde. Pour cette même raison, il n'existe plus dès lors un seul centre qui serait l'Europe, mais plusieurs. Les périphéries sont désormais vues comme des centres de plein droit.

C'est à ce moment que l'*Essai sur l'exotisme*¹⁶³ de Victor Segalen, le premier ouvrage qui développe la thématique du Divers, écrit pourtant entre 1904 et 1918, commence à être connu. Il s'agit d'un essai inachevé, constitué de notes que cet auteur avait commencé à prendre durant son voyage de retour de Polynésie, où il avait vécu pendant deux ans. Cette expérience personnelle est très importante pour Segalen puisqu'elle lui a permis d'expérimenter un Divers en quelque sorte de première main.

À l'époque, le mot *exotisme* était synonyme d'« impressions de pays lointains » ; de climats, de races étrangères ; et trop souvent méemployé par substitution à celui plus compromis encore de « colonial »¹⁶⁴. La conception de l'exotisme chez Segalen est cependant

¹⁶² *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, p. 858.

¹⁶³ *Essai sur l'exotisme, op. cit.*

¹⁶⁴ *Op. cit.*, p. 100.

totale­ment diffé­rente. Pour lui, il ne s'agit pas d'introduire des éléments de décor d'autres cultures dans une culture bien européenne, mais de la considérer en elle-même. C'est précisé­ment ce cheminement que nous essaierons de suivre lors de notre traduction.

À l'époque où Segalen écrit son essai, il existe une littérature qui cultive le thème de l'exotisme, une littérature coloniale que cet auteur refuse, considérant qu'elle vise à perpétuer une vision eurocentrée. Ainsi, en parlant d'écrivains tels que Loti ou Claudel, qui ont publié des récits de voyage, Segalen prend ses distances :

Ils ont dit ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont senti en présence des *choses* et des gens inattendus dont ils allaient chercher le choc. Ont-ils révélé ce que ces choses et ces gens pensaient en eux-mêmes et d'eux ? Car il y a peut-être, du voyageur au spectacle, un autre choc en retour dont vibre ce qu'il voit. Par son intervention, parfois si malencontreuse, si aventurière (surtout aux vénérables lieux silencieuses et clos), est-ce qu'il ne va pas perturber le champ d'équilibre établi depuis des siècles ?¹⁶⁵

Segalen explique que ce type de récit est très ethnocentriste car, s'il est vrai que le lieu de voyage a un impact sur le voyageur, il est également vrai que le voyageur a lui aussi une influence sur le lieu où il voyage et sur les gens qu'il rencontre. Il est perçu comme une altérité par ceux qui habitent ce territoire. Cette pensée est totalement révolutionnaire pour l'époque (n'oublions pas qu'il écrit ces lignes en 1908). En effet, Segalen propose de sortir de l'eurocentrisme pour se mettre à la place de l'Autre, au lieu de le juger tout en restant confortablement enfermés dans notre propre culture, insouciants de l'effet de nos actes sur le monde qui nous entoure.

Ce refus de l'eurocentrisme procède par étapes. D'abord, Segalen sépare l'idée de « tropiques » de celle d'« exotisme » pour dépouiller la notion de tout ce qu'elle a de rance, de colonial, de son acception seulement tropicale et seulement géographique. En effet, Segalen considère qu'il existe aussi un exotisme temporel, provoqué par le décalage entre le présent et un moment passé ou futur. Il recense alors plusieurs autres types d'exotismes : exotisme des morales, des sexes, de l'enfant quand il se trouve confronté à une nouveauté... Nous sommes ainsi très loin de la conception de l'exotisme selon une dimension purement géographique.

En conséquence, il importe de redéfinir cette notion. Segalen commence par le préfixe *exo-*, qu'il définit comme « tout ce qui n'est pas notre Tonalité mentale coutumière »¹⁶⁶. Avec

¹⁶⁵ *Op. cit.*, p. 36.

¹⁶⁶ *Op. cit.*, p. 41.

ce même préfixe, il propose la notion d'*exote* et donc de le voyageur-né¹⁶⁷, qu'il identifie à la recherche de liberté.

Il ne s'agit pas pour autant de rejeter nos origines pour devenir l'Autre mais, bien au contraire, de savoir maintenir une distance entre Moi et l'Autre pour pouvoir ressentir l'exotisme. Ainsi, Victor Segalen comprend l'exotisme comme « la notion du différent, la perception du Divers, la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même »¹⁶⁸, mais aussi comme une « réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance »¹⁶⁹. Dès lors, nous avons besoin de l'Autre et de maintenir une certaine distance avec celui-ci pour nous connaître nous-mêmes. L'exotisme est aussi présenté comme source d'une Esthétique du Divers¹⁷⁰ et Segalen définit alors le Divers comme « tout ce qui jusqu'à aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est *Autre* »¹⁷¹.

Victor Segalen signale l'importance de la « sensation d'exotisme »¹⁷², qui nous fait ressentir le plaisir d'être face au Divers. Il s'agit d'une sensation qui disparaît par l'adaptation au milieu, mais qui s'accroît avec les cultures « impénétrables ». En effet, moins nous pouvons pénétrer une culture, nous adapter à elle et la comprendre, plus nous trouverons de plaisir à l'observer : « Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire réjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers »¹⁷³. Le Divers est loin d'être l'assimilation de l'Autre par le Moi, ce qui nous amènerait vers un monde uniformisé ; bien au contraire, il s'agit de sauvegarder nos différences, tout en les respectant, pour pouvoir en jouir.

De ce fait, grâce à Victor Segalen, nous pouvons concevoir le Divers comme un centre en lui-même et non pas comme une périphérie. En outre, cet essai nous permet de placer toutes les cultures au même niveau et, appliqué à la traduction, il renforce notre idée que les cultures-sources ne doivent pas être masquées dans la traduction mais, bien au contraire, qu'il

¹⁶⁷ *Op. cit.*, p. 49.

¹⁶⁸ *Op. cit.*, p. 41.

¹⁶⁹ *Op. cit.*, p. 43.

¹⁷⁰ *Op. cit.*, p. 18.

¹⁷¹ *Op. cit.*, p. 99-100.

¹⁷² *Op. cit.*, p. 67.

¹⁷³ *Op. cit.*, p. 44.

faut les faire ressortir pour permettre aux lecteurs-source de « concevoir autre »¹⁷⁴ et de « goûter » à cette enrichissante sensation d'exotisme que Segalen chérit tant. Indéniablement, Victor Segalen a ouvert une voie que les auteurs post-modernistes vont continuer à creuser.

3.2.3.3 Post-modernisme et nouveaux centres

La philosophie a participé elle aussi, à partir des années 1960, à la création de certaines théories qui nous permettent de penser le Divers. Cette création passe nécessairement par la mise à l'écart de la pensée hégélienne, pilier jusque-là de la philosophie occidentale et qui avait été proclamée par la plupart des philosophes comme parfaite et touchant à toutes les dimensions de la vie. Hegel avait laissé en héritage un certain langage et des concepts que le reste des philosophes tenaient pour vrais. Néanmoins, accepter cette idée de la puissance absolue hégélienne équivalait à reconnaître l'existence d'une pensée unique et applicable à l'échelle universelle, pensée qui avait sa source, une fois de plus, en Europe.

Il s'avère cependant que plusieurs philosophes, que nous appellerons « philosophes de la différence », en empruntant cette nomenclature à Christian Ruby¹⁷⁵, se sont rendus compte que la vision du monde d'Hegel laissait de côté un grand nombre de peuples et de collectifs qui ne se retrouvaient pas représentés dans ses théories : « En s'accommodant de ces forteresses, les philosophes n'ont pas su prêter l'oreille aux larmes du monde, aux victimes de leurs constructions, aux différences qui échappent aux unifications, aux vies en archipels »¹⁷⁶. Christian Ruby considère alors comme nocive la pensée philosophique unique que promouvait la pensée hégélienne. Voici la raison pour laquelle la philosophie de la différence a surgi : pour donner une voix aux oubliés de la philosophie européenne traditionnelle et s'opposer aux « philosophies de l'État »¹⁷⁷ qui s'orientent vers une pensée unique et uniforme au profit du système en place.

La tâche principale de ce courant est de créer une alternative au système de savoir préétabli et à la dialectique comme outil de connaissance, qui se sont perpétués sans conviction à travers le temps, au profit de « réseaux de signification multiples et disséminés, sans

¹⁷⁴ *Op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁵ Christian Ruby, *Les archipels de la différence*, Paris, Éditions du félin, 1989.

¹⁷⁶ *Op. cit.*, p. 6. L'auteur fait ici référence aux forteresses de l'héritage hégélien : son langage et ses concepts.

¹⁷⁷ *Op. cit.*, p. 9.

commencement ni fin »¹⁷⁸. Il s'agit en somme de remplacer ce système eurocentré, hiérarchique et fermé, par des réseaux ouverts ayant pour but de montrer et valoriser tout ce qui échappe à la vision traditionnelle de la philosophie : les marges, la folie¹⁷⁹, les dissidents, les étrangers... en somme, tout ce qui relève de l'ordre du Divers. Ces philosophes s'efforcent aussi de montrer que dans toute société il existe un groupe formé de multiplicités qui ne correspond pas aux attentes du système eurocentré.

Ainsi, les philosophes de la différence proposent d'abandonner la langue et la dialectique comme méthode philosophique pour se centrer sur l'Écriture en tant qu'outil pour transformer ce système en réseau et créer une poétique de la différence. En effet, ils estiment que :

La « poétique » de la différence revendique une non-clôture qui demeure son privilège et sa raison d'être. En dépit de la langue qui colonise et engendre des victimes – celle du maître, du système –, l'Écriture aspire à relever le dommage encouru par les victimes, veut faire droit aux turbulences du rebut.¹⁸⁰

De cette façon, le Savoir absolu doit faire place à une pensée multiple et hétérogène dans laquelle la diversité existe de plein droit en tant que « force et comme opération »¹⁸¹ et non comme une structure fixe et inamovible. La philosophie du Divers serait alors la philosophie de l'Autre. Nous pourrions résumer ainsi les objectifs attendus :

Se tenir au milieu des cris, par une pratique, pour en manifester la présence sans les absorber en parlant en leur nom, en présentant la multiplicité, présenter l'imprésentable du système. C'est découvrir et arpenter des terres inconnues, en s'exilant hors du connu, en se mouvant dans une dimension diagonale afin d'éviter les enfermements. C'est, enfin, offrir généreusement ses mots aux silences bruissants des victimes.¹⁸²

Il s'agit alors de montrer la différence au grand jour, mais sans l'éclipser, tout simplement en constatant son existence et en défendant ses intérêts et son droit d'être, sans tomber dans une attitude hiérarchique ou paternaliste envers le Divers. En effet, la philosophie « n'a pas à donner de leçon, de conseil, encore moins de directive »¹⁸³. Dans le cadre de la traduction, ceci signifie que les traducteurs ne doivent pas donner des leçons au texte-source

¹⁷⁸ *Op. cit.*, p. 8.

¹⁷⁹ Nous trouvons un exemple de cette mise en relief de la folie dans : Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

¹⁸⁰ *Les archipels de la différence, op. cit.*, p. 7.

¹⁸¹ *Op. cit.*, p. 68.

¹⁸² *Op. cit.*, p. 72.

¹⁸³ *Op. cit.*, p. 83.

sur comment il doit refléter la réalité pour s'adapter au public du système préétabli en cours jusqu'ici et encore moins imposer sa façon d'écrire, de dire les choses et de vivre le monde.

Pour trouver un moyen de s'ouvrir au Divers, Michel Foucault propose pour sa part de repenser le langage. Il rappelle ainsi qu'à l'âge classique le langage était conçu comme une représentation stricte de la pensée : langage et pensée étaient alors indissociables. Cependant, plus tard, les êtres humains ont compris que le langage était en fait une convention, puisqu'à chaque mot correspond une signification (ou plus), laquelle a été fixée comme résultat d'un accord entre les locuteurs d'une langue :

En sa racine première, le langage est fait, comme dit Hobbes, d'un système de notes que les individus ont choisies d'abord pour eux-mêmes : par ces marques, ils peuvent rappeler les représentations, les lier, les dissocier et opérer sur elles. Ce sont ces notes qu'une convention ou une violence ont imposées à la collectivité ; mais de toute façon le sens des mots n'appartient qu'à la représentation de chacun, et il a beau être accepté par tous, il n'a d'autre existence que dans la pensée des individus pris un à un.¹⁸⁴

En somme, un mot n'a pas de signification *en soi*, mais dans la mesure où nous la lui donnons. Michel Foucault, en parlant de la violence comme outil pour imposer une signification à un mot, nous fait penser directement à la période colonialiste et esclavagiste, qui a créé une série de termes pour assurer la continuité, par la hiérarchisation, du système mis en place, tels que « mulâtre », « indien », « métis », « noir », etc.

Nous avons tendance à penser que la signification que nous donnons à un mot et qui, souvent, nous a été imposée est la bonne et reste fixe dans le temps. Cependant, il est possible de faire changer une signification. Pour continuer avec des exemples liés au colonialisme, il suffit de se rappeler la façon dont Aimé Césaire a repris le mot « nègre », fortement méprisant à son époque, pour y reconstruire une riche identité et donner ainsi naissance au mouvement de la Négritude. Nous constatons de ce fait que les mots ont tout simplement la signification que les locuteurs acceptent de leur donner.

En conséquence, le langage ne peut s'ériger comme source de connaissance que sous une forme irréfléchie, puisqu'il nous a été imposé par rapport à l'époque où nous vivons, avec les conditions et les connaissances que ladite époque nous offre. Il est donc nécessaire de penser et de refaire le langage pour pouvoir vraiment avoir accès à la connaissance¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 96.

¹⁸⁵ *Op. cit.*, p. 101.

Jacques Derrida a également beaucoup réfléchi et écrit autour du langage. Or, ses propos peuvent aussi être reliés à la pensée sur le Divers. Pour commencer, il considère qu'il n'existe pas de point de départ donné (alors, pourquoi nous prenons toujours l'Europe comme point de départ, pourquoi nous la regardons toujours en tant que modèle ?). Mais cette absence de point de départ donné, obligatoire, n'implique pas que nous ayons la liberté de commencer n'importe où. Ainsi, « le quelque part où l'on commence toujours est surdéterminé par des structures historiques, politiques, philosophiques, fantasmatiques qu'on ne peut par principe jamais totalement expliciter ni contrôler »¹⁸⁶. Tout comme Foucault, Derrida considère donc que notre liberté est limitée par rapport à nos conditions environnantes et à notre époque.

En outre, il déclare que parfois les signifiés dépassent le signifiant et, cependant, nous nous trouvons dans l'obligation « d'employer certains mots [...] pour penser ce qui en principe excédait ces mêmes mots »¹⁸⁷. Nous sommes alors prisonniers de notre langage, qui nous permet de communiquer seulement d'une façon restreinte et insuffisante. Aussi, afin de construire une pensée plus libre, cet auteur emprunte à Heidegger son concept de « déconstruction ». Il ne s'agit pas dès lors de détruire un terme ou une pensée, mais de montrer comment celui-ci a été créé afin de pouvoir le voir sous un nouvel angle, libre de préjugés.

Nous proposons pour notre part de déconstruire les théories classiques de la traduction, ainsi que les techniques que nous ne trouvons plus utiles, pour pouvoir penser la traduction de façon différente.

Derrida retient le concept de « trace », qui vise à démontrer que « si tout élément du système n'a identité que dans sa différence par rapport aux autres éléments, chaque élément est ainsi marqué par tous ceux qu'il n'est pas : il en porte donc la trace »¹⁸⁸. C'est-à-dire que nous sommes ce que nous sommes, mais aussi ce que nous ne sommes pas. Nous sommes le Même parce que nous ne sommes pas l'Autre, tout en portant l'absence de l'Autre comme signe de notre identité. Pour cette raison, nous avons besoin des Autres pour constituer notre Même : « dans chaque élément n'est "présent" que l'autre élément, l'"absent", qui doit [...] présenter cette altérité *comme* altérité »¹⁸⁹. La trace s'efforce alors de montrer la différence, l'absence, sans essayer de remplir ce vide. Il n'empêche qu'elle le manifeste. Comme chez Segalen, qui

¹⁸⁶ Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, 1991, p. 23.

¹⁸⁷ *Op. cit.*, p. 75.

¹⁸⁸ *Op. cit.*, p. 73-74.

¹⁸⁹ *Op. cit.*, p. 74.

visé à garder une certaine distance avec l'Autre pour qu'il puisse continuer à exister, la trace estime nécessaire cette absence pour que le Même demeure. Ainsi, « "trace" essaie de montrer cet enchevêtrement de l'autre-dans-le-même qui est la condition du même même »¹⁹⁰.

Pour dire cette trace, cette différence, Derrida invente à la fin des années 1960 un néographisme : « différance », qui est en fait un concept qui s'efforce de nommer l'être différent, les productions de cette différence, sa puissance. Cet auteur considère que la différance est une tension entre au moins deux forces : « elle n'est pas une force mais ce qui rend possible la force en la divisant »¹⁹¹, c'est elle qui rend possible l'apparition de changements lorsque des forces opposées s'entrecroisent. Il est donc condition *sine qua non* pour que la différance existe qu'elle ne soit jamais pure : « On ne peut pas en faire un absolu (sous peine de tomber dans la différence absolue de Hegel et de la renverser en identité) ; elle est toujours entre ou en-train-de, jamais elle-même, jamais présente »¹⁹².

Nous ne saurions parler des philosophes de la différence sans évoquer Deleuze et Guattari. Leur théorie est d'une forte inspiration naturelle. En effet, ils utilisent la botanique comme base et observent comment la nature agit. Ils appliquent ainsi les types de racines à la structure de leur pensée sur la société. Leur intention est d'élaborer une pensée loin des hiérarchies de l'époque à travers l'exposition de tout ce qui nous rend égaux et nous rapproche, plutôt que de ce qui nous sépare. Il s'agit de montrer que nous faisons tous en quelque sorte partie des autres, que « chacun de nous était plusieurs »¹⁹³, que nous sommes le résultat de croisements et non d'entités « pures ».

L'image classique de l'Un qui devient deux, de deux qui deviennent quatre, et ainsi de suite, soit la pensée la plus ancienne et la plus réfléchie est aussi, pour ces deux auteurs, la plus fatigante¹⁹⁴, parce que la nature n'agit pas ainsi, en dichotomie. Les racines elles-mêmes y sont « pivotantes, à ramification plus nombreuse, latérale et circulaire, non pas dichotomique »¹⁹⁵. Cependant, ce type de racine ne comprend pas la multiplicité car, s'il est vrai que nous pouvons, à partir de ce modèle, passer d'un à trois sans avoir recours au deux, elle impose l'existence

¹⁹⁰ *Op. cit.*, p. 75.

¹⁹¹ *Op. cit.*, p. 82.

¹⁹² *Op. cit.*, p. 79.

¹⁹³ *Mille plateaux, op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁴ *Op. cit.*, p. 11.

¹⁹⁵ *Idem.* « La racine est dite pivotante si elle est droite et dominante par rapport aux racines secondaires qu'elle émet latéralement » : Abderrazak Marouf et Joën Reynaud, *La botanique de A à Z*, Paris, Dunod, 2007, p. 254.

d'une unité principale forte qui soumet et supporte les racines secondaires. Il existe un centre qui domine les périphéries.

Nous pouvons tomber dans le piège de penser que la racine fasciculée¹⁹⁶ a la capacité de refléter la multiplicité. Cependant, elle reste une structure hiérarchique puisque, bien que la racine principale ait avorté, les racines secondaires se trouvent toujours prises dans une structure qui réduit les lois de combinaison¹⁹⁷. Les racines secondaires d'une structure A ne pourront pas entrer en relation avec celles d'une structure B puisqu'il n'existe pas de pont entre elles. De cette affirmation résulte la conclusion que les racines fasciculées ne sont pas capables de rendre compte de la multiplicité.

Le rhizome¹⁹⁸ cependant est la structure multiple par excellence. Il est dépourvu de niveaux et s'étend horizontalement sans qu'il y ait un centre défini qui impose une hiérarchie, d'autant plus qu'il n'a pas de commencement ou de fin. Pour créer le multiple à travers du rhizome, il faut en soustraire l'unique :

Le multiple, *il faut le faire*, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours $n-1$ (c'est seulement ainsi que l'un fait partie du multiple, en étant toujours soustrait). Soustraire l'unique de la multiplicité à constituer.¹⁹⁹

Pour qu'une structure puisse être considérée comme rhizomique, elle doit avoir les caractéristiques suivantes : d'abord, tous les points du rhizome doivent être connectés entre eux, sans qu'il y ait d'ordre établi. Ensuite, la structure doit être multiple et changer de nature au fur et à mesure qu'elle croît en augmentant ses connexions. Aussi, une rupture produite dans une partie quelconque du rhizome doit être asignifiante :

Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc. ; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse. Il y a rupture dans le rhizome chaque fois que des lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite, mais la ligne de fuite fait partie du rhizome.²⁰⁰

Finalement, le rhizome doit suivre le principe de cartographie et de décalcomanie. Le rhizome n'est pas un calque parce que celui-ci revient toujours au même, au contraire du

¹⁹⁶ « Quand il n'y a pas de racine principale mais de nombreuses racines toutes à même taille partant du collet, on les dit fibreuses ou fasciculées » : *idem*.

¹⁹⁷ *Mille plateaux, op. cit.*, p. 12.

¹⁹⁸ « Le rhizome est une tige souterraine, le plus souvent horizontale, avec une racine » : *La botanique de A à Z, op. cit.*, p. 256.

¹⁹⁹ *Mille plateaux, op. cit.*, p. 13.

²⁰⁰ *Op. cit.*, p. 16.

rhizome qui est en constant mouvement et dont l'une des caractéristiques principales est d'être changeant. En revanche, la carte est, pour sa part, connectée avec le réel, avec des entrées multiples. Elle est « ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications »²⁰¹. Quand, au contraire, un rhizome est fermé, il devient une structure arbrifriée incapable de rendre compte de la multiplicité : « Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe "être" mais le rhizome a pour tissu la conjonction "et... et... et..." »²⁰².

Pour continuer à alimenter le désir du Divers de créer, de lutter pour sa visibilité au lieu de rester caché derrière les seules pensées occidentales, Édouard Glissant a, par la suite, développé une poétique de la Relation.

3.2.2.4 Édouard Glissant : Divers et théorie de la Relation

Le philosophe martiniquais Édouard Glissant est l'un des grands auteurs de la seconde moitié du XX^e siècle ayant contribué au développement du Divers. Né aux Antilles, il a vécu au cœur du conflit identitaire ressenti par les peuples qui essayent de se faire une place dans le monde pour affirmer leur propre identité, tout en refusant de se soumettre à l'Occident qui a toujours voulu imposer partout son modèle et qui voit l'Autre comme une « matière à sublimer »²⁰³, comme quelque chose étant incapable de se compléter par soi-même.

Ainsi, à travers la comparaison des paysages de l'Europe et des Amériques (les premiers étant montrés comme trop rythmés et les seconds, source de surprise et de variété), Glissant a l'impression que dans les Amériques il existe « une sorte d'unité-diversité »²⁰⁴. Mais ce n'est pas seulement dans le paysage terrestre américain que nous trouvons les éléments propices au Divers. La mer nous donne aussi l'une des clés pour comprendre pourquoi ce continent est idéal pour son apparition. Et c'est ainsi que Glissant oppose la mer Méditerranée comme ayant

²⁰¹ *Op. cit.*, p. 20.

²⁰² *Op. cit.*, p. 36.

²⁰³ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 327.

²⁰⁴ *Introduction à une poétique du Divers, op. cit.*, p. 12.

toujours rassemblé les différentes cultures autour d'elle, favorisant une pensée de l'Unicité, à la mer Caraïbe qui diffracte et permet cette pensée du Divers²⁰⁵. Il s'agit en contexte caribéen d'évoquer une pensée archipélique où chaque pensée est indépendante tout en établissant des relations avec les autres.

Pour Glissant, l'une des difficultés fondamentales qui empêche l'essor du Divers est ce que nous pourrions aborder comme un problème de communication : « Celui qui dit se nomme, il lui reste à nommer celui qui se tait, c'est-à-dire de concevoir son épaisse existence. Non pas à parler pour lui, mais à attendre sa parole »²⁰⁶. De cette citation, nous pouvons tirer deux affirmations. La première, c'est que l'Occident décide de se nommer lui-même et d'ignorer les autres à travers le silence, de manière à les cacher et presque à nier leur existence du fait de son eurocentrisme. L'Europe dit alors le monde à sa manière et impose cette vision au reste des peuples, malgré la non universalité des comportements européens.

La seconde conclusion, aussi problématique, c'est que le Divers ne s'affirme pas en tant qu'identité, puisqu'il n'est pas capable de se faire entendre, ce qui empêche au reste du monde de le prendre en considération.

Cependant, Glissant pense que nous sommes dans un moment de transition, celui « de l'univers transcendantal du Même, imposé de manière féconde par l'Occident, à l'ensemble diffracté du Divers »²⁰⁷. Dans le monde se produit un changement de la domination absolue des idéaux occidentaux vers une ouverture au Divers, qui est désormais vu comme créateur de cultures à part entière.

Le Divers vise à créer une relation horizontale entre les hommes. Pour cela, il est nécessaire de construire une identité rhizomique. Dépourvue de hiérarchie, elle est mise en relation de cultures placées toutes à un même niveau. Glissant reprend quelque peu les idées de Lévi-Strauss, de Derrida et de Segalen pour affirmer que le Divers a besoin de l'Autre pour exister, étant donné que pour lui « le Divers, c'est la différence consentie »²⁰⁸. En effet, la création du Divers implique que le Même perd sa place privilégiée dans le monde pour intégrer

²⁰⁵ *Op. cit.*, p. 14.

²⁰⁶ *Le discours antillais, op. cit.*, p. 339.

²⁰⁷ *Op. cit.*, p. 326.

²⁰⁸ *Op. cit.*, p. 328.

cette structure horizontale, rhizomique, qui permettra l'épanouissement de tous les peuples. Il développe ainsi sa conception d'une poétique de la Relation.

Déjà dans l'Antiquité, les présocratiques postulaient que l'être était en relation, à l'autre, au monde, à l'univers²⁰⁹. Mais la pensée occidentale a refusé pendant des siècles cette affirmation présocratique pour imposer un modèle de racine unique qui désigne l'être comme tel dans la mesure où il est conçu comme absolu. La Relation va à l'encontre de ce modèle pour récupérer la tradition présocratique et la lier au concept de racine rhizome.

Un autre terme important dans la pensée glissantienne est celui de « créolisation », utilisé afin de désigner une réalité qui est le résultat de l'histoire particulière de la colonisation du continent américain, mais aussi un processus caractérisé par son imprévisibilité et repérable dans le monde entier. Ainsi, il fait la différence entre trois types d'Amérique. En premier lieu, la Mésio-Amérique, qui fait référence à la partie de l'Amérique où les Amérindiens sont restés les plus nombreux, où ils n'ont pas été exterminés mais maintenus, permettant la durabilité des cultures amérindiennes, ainsi que des pratiques culturelles. En second lieu, il présente l'Euro-Amérique, où des paysans européens ont migré et reproduit la culture européenne et son mode de vie. Dans cette zone, la population indigène était clairsemée et cela a permis que les immigrants européens repoussent les Aborigènes. Ainsi, ces régions devinrent essentiellement européennes. Finalement, en troisième lieu, nous trouvons la Néo-Amérique, soit la zone du continent historiquement peuplée en grande partie d'esclaves africains. C'est aussi celle que nous allons retenir, car c'est le lieu de la créolisation en contexte caribéen :

Ce qui se passe dans la Caraïbe pendant trois siècles, c'est littéralement ceci : une rencontre d'éléments culturels venus d'horizons absolument divers et qui réellement se créolisent, qui réellement s'imbriquent et se confondent l'un dans l'autre pour donner quelque chose d'absolument imprévisible, d'absolument nouveau et qui est la réalité créole. La *Néo-America* [...] fait l'expérience réelle de la créolisation à travers l'esclavage, l'oppression, la dépossession par les systèmes esclavagistes divers, dont l'abolition s'étend sur une longue période (à peu près de 1830 à 1868), et à travers ces dépossession, ces oppressions et ces crimes réalise une véritable conversion de l'« être ».²¹⁰

La traversée de la mer à bord des bateaux négriers arracha les Africains à leur culture. Contraints de s'en créer une nouvelle, à partir seulement des traces qu'ils pouvaient conserver et d'éléments valables pour tous les membres du groupe, est ainsi née la langue créole, mais sont aussi apparues des formes artistiques particulières, notamment musicales. Cette pensée de

²⁰⁹ *Introduction à une poétique du Divers, op. cit.*, p. 31.

²¹⁰ *Op. cit.*, p. 15.

la trace qui permet la création d'éléments culturels tout nouveaux s'oppose à l'actuelle pensée de système²¹¹, présentée comme mortelle et conquérante.

Glissant affirme que ce processus de créolisation qui s'est développé dans la Caraïbe se met en place de nos jours dans toute la planète puisque les cultures du monde sont en contact à travers divers conflits, mais aussi des rapports positifs comme la coopération. Les cultures abandonnent ainsi peu à peu l'idée qu'une identité se construit en niant toutes les autres.

Pour que la créolisation soit effective, les éléments culturels doivent être placés au même niveau. Il ne doit pas y avoir des rapports de forces ou de hiérarchies parce que dans ce cas l'élément culturel privilégié prendrait la place de l'autre et la créolisation ne serait pas satisfaisante. La créolisation doit en effet être imprévisible, ce qui la différencie du métissage, dont les effets sont calculables²¹², nous explique Glissant.

Selon Édouard Glissant, la terre ne finira pas par avoir une pensée unique, à la différence de ce que croyait Segalen, car ceci ne peut arriver que si nous ne sommes pas conscients du processus d'uniformisation. L'aliénation culturelle pourrait aboutir à une uniformisation de toutes les cultures de la terre, mais ce n'est pas le cas de la créolisation. En d'autres mots, si nous nous rendons compte qu'une uniformisation est en train de se mettre en place, nous trouverons la manière d'y échapper, comme par exemple à travers la création de nouvelles manifestations culturelles. Nous pourrions en effet appliquer cette pensée à la traduction : si les écrivains, les traducteurs et les lecteurs ne sont pas conscients que la culture de l'Autre est en train d'être niée pour l'assimiler à la culture-cible, elle finira par phagocyter la culture-source. Cependant, si nous en sommes conscients, nous pourrions nous donner les outils pour éviter cette uniformisation et créer une nouvelle façon de mettre en relation les cultures, d'autant plus que Glissant définit la traduction comme une « véritable opération de créolisation »²¹³.

La question qui se pose alors est la suivante : « comment être soi sans se fermer à l'autre et comment consentir à l'autre, à tous les autres sans renoncer à soi ? »²¹⁴. La théorie glissantienne de la Relation offre deux réponses à cette question : en premier lieu, il faut développer une pensée archipélique qui nous permette d'harmoniser notre vision du monde avec celle des autres. En second lieu, Glissant crée le concept de Chaos-monde, « le choc,

²¹¹ *Op. cit.*, p. 17.

²¹² *Op. cit.*, p. 19.

²¹³ *Op. cit.*, p. 45.

²¹⁴ *Op. cit.*, p. 37.

l'intrication, les répulsions, les attirances, les connivences, les oppositions, les conflits entre les cultures des peuples dans la totalité du monde contemporaine »²¹⁵ et nous invite à l'appriivoiser. De ce chaos devrait naître une nouvelle société faite de la convivialité de toutes les sociétés, une culture qui sera capable de concevoir les autres non pas comme une menace, mais en tant que manifestation d'une libération.

La poétique de la Relation et le Chaos-monde donneraient naissance à ce que Glissant appelle le « Tout-monde » et qu'il définit ainsi :

[Le Tout-monde est] démesure de la démesure [...]. Démesure non pas parce que c'est anarchique, mais parce qu'il n'y a plus la prétention à la profondeur, la prétention à l'universel, il n'y a plus que la prétention à la diversité. *Démesure* de la démesure. Cette *démesure*-là c'est l'ouverture totale et cette démesure-ci c'est le Tout-monde.²¹⁶

Ouverture totale et démesure donc pour pouvoir vivre la totalité du monde à partir de notre propre monde, en nous consacrant à la Relation. À travers cette théorie, Édouard Glissant ouvre la voie à une convivialité entre les cultures, tout en leur permettant de garder leurs particularités et de s'éloigner d'une uniformité meurtrière.

Comment cette théorisation peut-elle s'adapter à la littérature et, plus concrètement, à la traduction ? Le cas du roman *Bord de Canal* d'Alfred Alexandre pourra nous aider à valoriser l'intérêt de percevoir le Divers en contexte interculturel antillais.

²¹⁵ *Op. cit.*, p. 82.

²¹⁶ *Op. cit.*, p. 94.

3.3 ANALYSE DE L'ŒUVRE *BORD DE CANAL* D'ALFRED ALEXANDRE

3.3.1 Une écriture de la ville et des quartiers marginaux martiniquais chez Alfred Alexandre

3.3.1.1 Définitions de *ville* et *quartier*

La formation des villes répond à un besoin directement lié à l'apparition de l'agriculture. Comme conséquence de ce nouveau modèle de production, les groupements humains ont besoin de construire un espace sécurisé afin de développer les activités agraires. D'abord à l'époque du mésolithique et ensuite du néolithique, on entoure le centre d'un cercle pour pouvoir différencier le dehors du dedans (bien que dans ce dedans l'on puisse trouver des dehors, comme dans le cas de *Bord de Canal*). C'est ainsi que les premiers villages ont surgi. Graduellement, les groupes nomades ont remarqué les avantages de ces groupements qui offraient beaucoup plus de sécurité à leurs membres qui y ont alors adhéré. Les villes sont ainsi nées.

Avec le temps, les villes ont évolué de diverses façons, selon leur époque et leur localisation. On les a entourées de murailles pour se protéger de la peur de l'Ailleurs, comme c'est le cas des villes européennes au Moyen Âge ou encore de la Cité interdite de Pékin ou bien on leur a permis de déborder de ces murailles, comme conséquence notamment de l'exode rural, comme en Europe au IX^e siècle. Les villes ont dès lors occupé des espaces plats ou bien en hauteur, comme la ville d'Athènes ; plus ou moins vastes et elles ont accueilli une population plus ou moins nombreuse.

L'espace que nous construisons et habitons est à la fois un reflet de notre manière d'être, de penser et de vivre ensemble. Ainsi, le thème de la ville a été repris par plusieurs auteurs et intellectuels. Certains d'entre eux ont décrit leur ville idéale, comme c'est le cas de Platon dans *La République*²¹⁷ ainsi que chez les socialistes utopistes qui ont imaginé, à la suite de Thomas

²¹⁷ Platon, *La République*, Paris, Flammarion, 1966.

More²¹⁸, des villes fondées sur des nouveaux modèles sociaux pour assurer l'épanouissement de la société. Les œuvres de science-fiction construisent également leurs propres villes sur Terre ou dans l'Espace dans un futur hypothétique, les romans de fantaisie créent des villes qui nous font rêver. Mais la ville peut aussi être utilisée comme moyen de dénonciation social, comme dans le cas par exemple de *La colmena*²¹⁹ de Camilo José Cela, ou politique, comme c'est le cas sans doute de *Bord de Canal*²²⁰. La ville devient alors l'espace de la narration, mais parfois agit en tant qu'actant ayant une influence directe sur le développement de l'action narrative.

Malgré l'apparente facilité pour définir le mot *ville*, il s'agit en réalité d'un concept difficile à saisir du fait de son ampleur. Dans les dictionnaires de synonymes, comme le *Dictionnaire de synonymes et contraires* de Henri Bertaud du Chazaud, nous trouvons sous la même entrée des mots tels que : « ville », « agglomération », « banlieue », « village », « zone urbaine », etc.²²¹ Cependant, nous sommes bien consciente que ces mots ne font pas référence aux mêmes réalités.

D'après le *Dictionnaire historique de la langue française*, le mot *ville* apparaît en français vers 980, et est d'abord écrit *vile*. Ensuite, vers 1200, nous pouvons trouver ce mot tel que nous l'écrivons actuellement. Il est issu du latin classique *villa* : « ferme, maison de campagne », puis, à partir des V^e et VI^e siècle, « groupe de maisons, village ». Cette définition est intéressante parce qu'elle nous permet de remarquer que la signification du terme a complètement changé puisqu'il est sorti du milieu rural pour se fixer dans l'urbain.

Le mot *ville* se dit d'abord d'une agglomération formée autour d'une ancienne cité, sur le terrain d'anciens domaines ruraux. Jusqu'au XIII^e siècle, il s'emploie surtout en parlant d'une exploitation agricole, valeur dont procède le collectif *vill-age*, puis d'un groupe de maisons rurales entourant un château (vers 1200). Mais le mot peut déjà à l'époque s'appliquer à une agglomération importante. Dans la langue classique et jusqu'au XIX^e siècle, ce terme est défini comme une « agglomération limitée et protégée par une enceinte »²²². Ce caractère, qui n'est que secondaire dans la formation du concept, n'est plus pertinent. Dès le XII^e siècle, la ville se caractérise par une organisation juridique et implique que les habitants ont certains droits. Ceci

²¹⁸ Thomas More, *Utopia*, Londres, Penguin Classics, 1965.

²¹⁹ Camilo José Cela, *La colmena*, Madrid, Cátedra, 2000 (1951).

²²⁰ *Bord de Canal*, *op. cit.* C'est l'auteur qui souligne la dimension politique de l'œuvre (Voir annexe 4).

²²¹ Henri Bertaud du Chazaud, *Dictionnaire de synonymes et contraires*, Paris, Le Robert, 1992, p. 751.

²²² *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 1998.

nous permet de remarquer l'aspect d'organisation présent dans la ville actuellement. Au XVI^e siècle, le terme *ville* désigne l'ensemble des habitants d'une ville. La fonction sociale du milieu urbain oppose donc, à partir du XVI^e siècle, la ville à la campagne et, en 1677, il correspond à la vie, aux habitudes sociales des villes, opposées à la campagne. Mais *ville* s'applique également à des agglomérations d'importance variable²²³, ce qui démontre que le critère de population n'est pas le seul que nous devons retenir pour qualifier une agglomération de *ville*.

Pour avoir une définition encore plus précise, nous pouvons nous référer aussi au *Dictionnaire de géographie* de Pierre George et Fernand Verger qui proposent de définir la ville comme un :

Groupement de population agglomérée défini par un effectif de population et par une forme d'organisation économique et sociale. Suivant les conventions statistiques de chaque pays, la désignation de ville est appliquée à des groupements d'au moins 2000 habitants, 5000 ou 10 000 [bien que, dans des pays qui ont une densité de population mineure, comme en Islande, nous pouvons considérer comme ville une agglomération de 200 personnes]. Ces groupements ont pour base le rassemblement d'activités différentes, qui a lui-même par conséquent la formation d'une société complexe (société urbaine) [...]. La nécessité de loger une population nombreuse et d'assumer les différentes fonctions urbaines fait de la ville un ensemble de constructions spécifiques comportant des bâtiments fonctionnels, dont certains sont des monuments d'âge plus ou moins ancien, et des accumulations de maisons plus ou moins serrées, plus ou moins élevées, permettant d'abriter de très fortes densités d'habitants par unité de surface.²²⁴

La ville se caractérise alors par sa fonction sociale et ses habitudes ainsi que par la présence d'un corps administratif, la présence considérable de constructions et un nombre important d'habitants, selon les critères de chaque pays (2000 habitants en France).

Nous pouvons considérer que le quartier est un holonyme de la ville, puisqu'il est indissociable de celle-ci. Nous avons choisi de retenir la définition suivante de *quartier urbain*, car c'est bien dans un quartier urbain qu'a lieu la narration d'Alfred Alexandre :

Les quartiers urbains sont souvent d'anciennes unités autonomes, qui se sont distinguées dans l'évolution historique d'une ville par la composition de leur peuplement [...], ou par leur fonction ancienne ou actuelle [...], ou encore par l'âge de leur construction et de leur insertion dans la ville [...]. Sociologiquement, le quartier est une entité vivante à l'intérieur de la ville ; de ce fait, c'est une réalité géographique aussi. Il constitue un milieu de vie, d'activités, de relations. Il est perçu comme un environnement immédiat, plus familier que l'ensemble de la ville et, à plus forte raison, de l'agglomération. Structuralement, le quartier se compose d'un ensemble d'îlots, délimités par des rues, qui sont à la fois artères de circulation et réalités fonctionnelles et sociales par la présence des magasins, des cafés, et la fréquence des

²²³ *Idem.*

²²⁴ Pierre George et Fernand Verger, *Dictionnaire de géographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013 (1970), p. 461.

cheminements quotidiens. Il est articulé sur un certain nombre de points forts : carrefours, places, qui sont à la fois des plans de repère et des lieux de rencontre.²²⁵

Fort-de-France, pour sa part, fut créée au XVII^e siècle, sur des terrains marécageux, autour du Fort-Royal, nom que reçut d'ailleurs la ville elle-même. Cependant, malgré la difficulté de construire sur ces terrains, la localisation de ce fort assurait plus de protection aux Colons que le fort de la capitale, Saint-Pierre. Ainsi, puisqu'il était plus facile de protéger le roi et ses bateaux à cet endroit, les Colons ont considéré nécessaire d'y construire cette ville pour pouvoir mettre à disposition du roi toutes sortes de services. De plus, la zone était riche en plantations et animaux, ce qui favorisait le commerce.

Pour assainir le terrain et afin d'assécher le sol de la ville, des axes de drainage sont créés, notamment le Canal Levassor, qui relie la rivière homonyme au Port.

Au début du XX^e siècle, l'éruption de la montagne Pelée et la destruction de la ville de Saint-Pierre font de Fort-de-France (appelée ainsi depuis 1807) la seule ville majeure de l'île, qui gagne en ampleur grâce aux réfugiés du Nord qui s'y installent. Ainsi, suite à ce désastre naturel, elle devient la capitale. En outre, comme conséquence de la crise sucrière des années 60, un exode rural a lieu vers cette ville, qui voit se former autour d'elle des quartiers marginaux peuplés d'anciens travailleurs agricoles qui avaient perdu leur travail. Ce sont précisément ces quartiers où se situe l'action de l'œuvre que nous étudions dans ce travail.

Une fois défini l'espace où se situe l'action, nous pouvons analyser la ville et le quartier selon le traitement qui en est proposé dans *Bord de Canal*.

3.3.1.2 La ville et le quartier : de véritables actants dans le récit

Dans le roman d'Alfred Alexandre, la ville de Fort-de-France nous est présentée d'une façon bipartite. D'un côté, il y a le « quartier » Bord de Canal et, de l'autre côté, le reste de la ville foyalaise, l'un et l'autre étant bien différenciés.

Ce quartier Bord de Canal renferme les principaux lieux de l'action, à savoir : le bar-hôtel de Pépi, situé juste en face du canal, qui est aussi le lieu où se trouve la petite chambre

²²⁵ *Op. cit.*, p. 361.

partagée des trois personnages masculins : Francis, Jimmy G. et le narrateur. Clara, la protagoniste féminine, vit elle aussi dans une chambre partagée où elle exerce son métier de prostituée. Nous trouvons également le studio de Petit mari ainsi que l'ancien hôpital devenu un squat, le tunnel et le parking dont nous reparlerons plus avant.

L'auteur définit le quartier de par sa violence et par opposition avec le reste de la ville, laquelle est ressentie comme un Ailleurs :

Ailleurs, où la ville était propre, la vie paraissait ordonnée, sans heurt, sans venaison de hargne et d'amertume, mais en cette partie ouest de Fort-de-France, sur le bord du canal Levassor, [...] on se serait cru dans une zone de combat après une nuit de mille ans sous les bombardements.²²⁶

Le quartier qui se dessine dans notre imagination est alors un quartier sale, désordonné²²⁷, haineux et chaotique, un lieu de guerre et de violence quotidienne. En conséquence, les protagonistes rêvent d'une vie plus douce de l'autre côté du canal : « Elles transpiraient l'odeur de la vie belle et on voulait les sentir, les toucher, écouter ce qu'elles avaient à dire de l'autre bord, à nous qui piétons, depuis si longtemps du mauvais côté de la jetée »²²⁸.

Ainsi, le reste de la ville apparaît comme un rêve insaisissable, comme un endroit qui repousse les personnages. Nous pouvons prendre comme exemple pour illustrer cet aspect l'histoire de Francis et de sa maîtresse Valérie, qui se déroule au Lamentin, c'est-à-dire dans une commune loin du canal foyalais. Le narrateur avoue : « Nos jours les plus heureux, c'est peut-être là, chez Valérie qu'on les avait connus »²²⁹. Francis a l'habitude d'y aller rendre visite à Valérie et à son fils les week-ends mais, finalement, Francis finit par se voir expulsé de ce monde calme, de cette petite bulle d'irréalité à laquelle il n'appartient pas. Nous avons aussi l'exemple du centre de détention, situé hors du quartier qui, loin d'offrir une vie meilleure à ses usagers, participe à les mettre à l'écart, à les cacher aux « bons » citoyens, juste le temps que les élections municipales passent, pour pouvoir les renvoyer dans la rue. La vie hors du quartier

²²⁶ *Bord de Canal, op. cit.*, p. 9.

²²⁷ « Des rebuts de poussette aux carcasses de machine à laver, tout était là, gisant, fourbu, au milieu des autocars aux vitres brisées qu'on remplaçait parfois, quand on voulait dormir au sec, par des sachets d'hypermarché. Vlap, vlap, ils virevoltaient dans le vent. Et c'était doux à écouter en ce désordre de métal ». *Idem*.

²²⁸ *Op. cit.*, p. 14.

²²⁹ *Op. cit.*, p. 143.

est aussi hostile qu'à l'intérieur de celui-ci, avec de plus le sentiment de non appartenance qu'éprouvent les personnages à chaque fois qu'ils sont dehors.

Le quartier est décoré d'une multitude de graffitis qui sont présentés dans le récit comme une forme d'expression artistique marginale. Ce sont des « striures rouges, nerveuses, sèches, qui mettaient comme un filet de sang entre la ville et nous »²³⁰. Le graffiti est vu comme une sorte de frontière sanglante entre le quartier et le monde, entre le dedans des personnages et ce dehors impossible.

Mais s'il existe une vraie frontière dans le récit, c'est sans aucun doute de par le canal. Ce canal a d'ailleurs une double fonction : d'une part, il marque avec sa présence l'endroit où commence la marginalité et, d'autre part, il contribue lui-même à la création de cette ambiance décadente que nous retrouvons tout au long du récit. Le romancier nous décrit ainsi les alentours du canal : « [Il y avait] le canal, usé, puant, et des murs délabrés qui le longeaient, de l'eau sale au mitan des trottoirs défoncés, des squats murés ou sous scelles, et des putains qui stationnaient à deux jets des crackeurs »²³¹.

Dans ce quartier dont la dimension caribéenne est valorisée, loin des descriptions paradisiaques doudouistes auxquelles les écrivains de récits de voyages nous ont habitués lorsqu'ils parlent des Antilles, nous nous trouvons face à un réalisme cru où rien n'est respecté, même pas l'ancien hôpital. Un endroit qui était consacré au soin des malades et après à l'Administration publique devient, sous l'influence du Jamaïcain Gecko, un squat ainsi qu'un lieu de trafic où drogues et vols sont monnaie courante.

Cependant, les autorités tolèrent cette faune qui a envahi l'hôpital comme une manière de laisser à l'écart les habitants du quartier et d'éviter qu'ils ne s'éparpillent partout dans la ville :

Aucun service, aucun agent, personne ne viendrait nous empêcher de tourner en rond dans un hôpital devenu fantomatique. Ils ne voulaient pas de nous ailleurs, essaimant comme des rats, aux quatre coins de la ville. On nous préférerait parqués, fichés, surveillés, dans le périmètre qui allait de l'hôpital au canal Levassor.²³²

²³⁰ *Op. cit.*, p. 10.

²³¹ *Op. cit.*, p. 17.

²³² *Op. cit.*, p. 35.

Dans le même temps, les habitants du quartier cherchent à se créer un espace entre ces deux frontières pour ne plus avoir à se cacher ou à avoir honte de leur façon de vivre. Pour cela, ils ont besoin de se trouver entre eux, d'exclure ces privilégiés qui osent se trouver de leur côté de la ville et qui risquent de les juger : « On voulait qu'ils s'en aillent, vous comprenez, qu'ils nous laissent seuls, chez nous, qu'enfin on puisse se retrouver en famille, et ne plus avoir à inventer, pour les étrangers, des corrections dans nos manières »²³³. C'est en somme un cercle vicieux où la honte d'être mis à l'écart enfonce encore plus les personnages dans ce même écart, ce même rejet par rapport à une norme.

L'ambiance du quartier est donc clairement marginale et c'est l'ennui qui y agit comme moteur de la plupart des actions de la vie quotidienne que les personnages entreprennent. Par exemple, le sexe est seulement une manière de tuer l'ennui, ce qui introduit une rupture entre le rapport amour/sexe, soulignée par le rôle des prostituées dans le quartier. En effet, les femmes dans l'œuvre sont souvent réduites à des objets sexuels de la part des personnages masculins. Une autre stratégie pour lutter contre l'ennui est le recours à la violence, utilisé aussi pour calmer la rage pérenne qu'éprouvent les habitants du quartier, en ce qu'il leur donne un sentiment de légèreté et de toute-puissance.

Pourtant, la violence et le sexe ne sont pas les seuls moyens de soulager douleurs et mal-être. Parfois ces habitants du Bord de Canal ont aussi recours à d'autres activités, pour tenter en quelque sorte d'endormir la douleur de leur âme : la drogue, l'alcool, mais aussi la boxe pour Francis et même des activités qui nécessitent une certaine sensibilité artistique : la danse pour Clara et la peinture pour Jimmy. Toutes ces activités constituent assurément des voies d'évasion.

Les allusions constantes à la violence dans le roman sont donc courantes. Elles contribuent à transmettre au lecteur le sentiment de désespoir et de malaise qui est le ressenti quotidien des personnages évoqués. La ville apparaît comme un lieu déplaisant où il n'y a pas de place pour l'espoir. Il s'agit en tous les cas d'un lieu hostile qui plonge les personnages dans la monotonie, laquelle a un effet négatif sur leur esprit. L'interaction entre les espaces urbains et les personnages affecte et modèle dès lors le caractère de ceux-ci, dans une ambiance

²³³ *Op. cit.*, p. 37.

oppressive qui influe indiscutablement sur les personnages. C'est cette ambiance particulière que nous nous efforcerons de refléter dans notre proposition de traduction.

3.3.1.2.1 Le canal

Le canal a une place centrale dans le récit, comme l'annonçait déjà le fait qu'il fasse partie du titre de l'œuvre. Pour approfondir le rôle du canal dans le récit, il nous semble utile tout d'abord de rappeler la symbolique de l'eau :

Les significations symboliques de l'eau peuvent se réduire à trois thèmes dominants : source de vie, moyen de purification, centre de régénéscence. [...] Les eaux, masse indifférenciée, représentent l'infinité des possibles, elles contiennent tout le virtuel, l'informel, le germe des germes, toutes les promesses de développement, mais aussi toutes les menaces de résorption. S'immerger dans les eaux pour en ressortir sans s'y dissoudre totalement, sauf par une mort symbolique, c'est retourner aux sources, se *ressourcer* dans un immense réservoir de potentiel et y puiser une force nouvelle [...]. [L'eau est] l'origine de la vie et l'élément de la régénération corporelle et spirituelle, le symbole de la fertilité et celui de la pureté, de la sagesse, de la grâce et de la vertu.²³⁴

L'eau a donc, dans la plupart des cultures, une symbolique très positive. Cependant, nous sommes très loin de retrouver cette image régénératrice et bénéfique de l'eau dans *Bord de Canal*. Ceci est sûrement dû au fait que les eaux du canal ne sont pas des eaux claires, lesquelles sont associées à la pureté comme nous le rappelle Gaston Bachelard²³⁵. Pour commencer, l'eau dans ce récit n'est pas une masse libre, mais elle se trouve prise, retenue dans un canal, c'est-à-dire dans une « voie de circulation des eaux aménagée artificiellement »²³⁶. L'eau est donc enfermée, contrainte de suivre toujours un même chemin déterminé qui, de plus, lui a été imposé. Nous pouvons établir ici un parallèle avec la vie des personnages, laquelle semble aussi prédéterminée et marquée par la fatalité. Le canal reste fixe et, de ce fait, il est rempli de « flaques d'eau stagnante qui séchaient comme des tâches verdâtres sur un fond de vase lui-même tout sec et plein de rides »²³⁷. Rien ne s'écoule, rien ne change et, de ce fait, rien ne peut être renouvelé. L'espace ainsi présenté apparaît comme stérile.

²³⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Jupiter Éditions, 1982 (1969), p. 374.

²³⁵ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions Corti, 1942.

²³⁶ *Dictionnaire de géographie, op. cit.*, p. 56.

²³⁷ *Bord de Canal, op. cit.*, p. 10.

De plus, loin de représenter une infinité de possibilités, les eaux du canal incarcèrent ses habitants et les retiennent dans le quartier. En ce sens, le canal limite au maximum le développement des personnages en agissant en tant que frontière, ce qui est explicité depuis la première phrase de l'œuvre : « Le canal dessinait une frontière, une saignée d'eau gluante entre le reste de la ville et notre bout du monde »²³⁸. Ainsi, en même temps qu'il ouvre le récit, le canal construit une frontière sale pour renforcer l'idée d'exclusion des gens du quartier, le dégoût qu'ils ressentent envers le canal, la violence qu'il renferme. Pour ces raisons, peu nombreuses sont les personnes qui s'aventurent de l'autre côté du canal, mis à part des agents de police, les pompiers, le Samu et les pompes funèbres, autant de professions toutes liées à des événements tragiques, ainsi que les « deux ou trois dépressifs qui s'inventaient l'illusion d'une santé en travaillant dans le social »²³⁹. S'y ajoutent des « accros » de toute sorte : des ganja-coke, des crack-lighters, des revenants de cures de désintoxication, des crackophages et leurs équivalents féminins : les vampayas²⁴⁰... On y retrouve également des garçons et filles « bien » qui cherchent un peu de drogue pour s'amuser le week-end. L'auteur décrit alors cette ambiance comme un « bal d'enfer »²⁴¹.

Cependant, le canal ne se contente pas d'enfermer, il est aussi envahissant et monopolise la vie privée des habitants du quartier, comme nous pouvons le constater quand le narrateur révèle que « lorsqu'il faisait chaud, c'est-à-dire tous les jours, [il] diluait une puanteur d'eau morte jusque dans les placards »²⁴². Le canal réussit, sans se déplacer donc, à entrer dans les maisons même, dans l'intimité des personnages et à y répandre sa présence, en contribuant à la formation de champignons sur les murs, les oreillers et les matelas du fait de l'humidité. Le canal devient ainsi une sorte d'aimant, puisqu'il dort même avec les habitants du Bord du Canal, se rendant présent à tout moment et dans toutes les situations de leurs vies.

Il ressort que ce canal n'est point source de vie, et qu'il est très loin de l'image traditionnelle de l'eau-mère²⁴³. Bien au contraire. Au lieu de permettre une renaissance et un renouvellement des forces, il est présenté comme meurtrier et épuisant, car personne ne sort de

²³⁸ *Op. cit.*, p. 9.

²³⁹ *Op. cit.*, p. 10.

²⁴⁰ En patois jamaïcain, le mot « vampaya » est utilisé pour définir les Rastafaris qui ne suivent pas les règles de la culture Rasta, d'après *Urban Dictionary*, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=vampaya>, consulté le 31/05/2018. Cependant, dans *Bord de Canal*, cette appellation fait allusion aux femmes addictes au crack, du fait de la couleur de leur peau et de leur aspect quelque peu vampirique.

²⁴¹ *Idem*.

²⁴² *Op. cit.*, p. 16.

²⁴³ *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 186.

ses eaux une fois immergé. Les morts qui y ont lieu n'ont rien de symboliques, elles sont bien réelles. Les gens du quartier disent d'ailleurs que le canal suit toujours le même *modus operandi* : d'abord, il arrache à ses habitants la joie de vivre, petit à petit mais inexorablement, pour les faire couler dedans. En effet, « Du jour où tu arrivais sur le Bord du Canal, on disait entre nous, c'est comme si tu venais de t'allonger sur une planche inclinée vers le bas, qu'un salaud s'était satisfait à savonner avec du sable fin »²⁴⁴. Ensuite, il établit quelqu'un sur sa « liste noire » et, peu après, son corps se retrouve au fond de l'eau, ayant pour compagnie « autant de flingues et de canifs que de bonhommes morts assassinés ces dix dernières années »²⁴⁵. Plutôt qu'une eau salvatrice, nous avons affaire à une sorte de Styx, avec son fond rempli de cadavres, qui empêche à ceux qui l'ont croisé de faire marche arrière.

De surcroît, le canal ne se contente pas d'être seulement meurtrier, il est aussi destructeur, il n'a rien de vertueux ni de pur. Il s'agit en effet d'un lieu de prostitution, de pédophilie même, où la solitude et la misère sexuelle se rencontrent chaque soir, où les filles sont obligées de montrer leurs atouts corporels pour avoir une possibilité de s'en sortir et être acceptées dans le groupe.

En ce sens, il existe une sexualisation presque animale de la femme, qui devient un objet de consommation pour l'homme. Clara explique ainsi la situation des femmes sur le Bord du Canal :

Quand tu es un gars, tout seul, livré à toi, sur le canal, lui avait dit Clara, tu es presque sûr de finir encadré dans un cercueil, mais avec les filles, le canal est plus vache, il n'engloutit pas du jour au lendemain, il t'envase dans la déveine, il te traîne sur toi-même come une serpillère et n'importe quel salaud, pendant des mois, peut s'essuyer sur toi, il n'y a personne pour te protéger, il n'y a aucune marque de propriété, tu vas tu viens d'un bras à l'autre d'une couche à l'autre et c'est souvent à même la nuit sur le trottoir que tu es dépossédée de toi-même. Pour ne plus subir, il ne te reste plus qu'à biffer tout ce qu'il y a de féminin en toi. Ça commence toujours par les cheveux. Ils deviennent sales et puants. Et quand ça ne suffit pas, les filles, eh bien ! se rasant le crâne, se déguisent en gars, ne se lavent plus, se laissent maigrir, enlaidir, à un point tel que plus personne, même les plus malpropres, ne songe à leur rentrer dedans. Elles sont seules peut-être, mais elles ont la paix.²⁴⁶

L'influence du canal sur les femmes les oblige à subir abus sexuels, harcèlement et humiliations multiples. Elles sont souvent contraintes de vendre leur corps ou, pour se libérer

²⁴⁴ *Bord de Canal, op. cit.*, p. 26.

²⁴⁵ *Op. cit.*, p. 16.

²⁴⁶ *Op. cit.*, p. 77.

de tout cela, de renoncer à leur féminité et de rester seules. Dans le cas des hommes, leur destin est beaucoup plus rapide : ils sont retrouvés morts d'un jour à l'autre.

Néanmoins, pour le reste, la symbolique de l'eau dans l'œuvre reste très positive. D'une part, la pluie nous est présentée comme purifiante²⁴⁷ et rafraichissante, source de joie : « Certains soirs, en sortant du tunnel [...], on était accueillis par la pluie. C'était doux, c'était frais. Et le rire naturellement nous venait »²⁴⁸. D'autre part, la mer, qui est plus communément identifiée avec une eau mauvaise²⁴⁹, est cependant perçue par Clara comme la promesse d'un Ailleurs. Elle « restait des heures sur le parking, par terre, assise en face de la mer »²⁵⁰ chaque fois qu'elle ressentait que sa vie était devenue trop fatigante. En effet, la mer est symbole des possibles qui n'ont pas encore eu lieu, de transformations et de renaissances²⁵¹. En outre, la mer est décrite comme « une vaste respiration [...], son rythme c'était la respiration oubliée du canal »²⁵². Nous retrouvons ici l'idée que le canal étouffe, du fait de son emprisonnement, et que la mer, libre pour sa part, peut respirer en totale liberté.

En somme, les connotations symboliques du canal ne correspondent pas du tout à celles des autres formes d'eau présentes dans le roman. Grâce aux différentes symboliques présentées, nous pouvons affirmer que ce canal ne purifie ni ne régénère. Il est seulement source de désespoir et de déperdition et entraîne les personnages inexorablement vers le fond. L'image positive de l'eau de pluie et de la mer viennent alors renforcer l'idée que la seule source d'eau négative présente dans l'œuvre d'Alfred Alexandre est celle du canal.

²⁴⁷ *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, op. cit.*, p. 378.

²⁴⁸ *Bord de Canal, op. cit.* p. 85.

²⁴⁹ *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p. 188.

²⁵⁰ *Bord de Canal, op. cit.* p. 89.

²⁵¹ *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, op. cit.*, p. 623.

²⁵² *Bord de Canal, op. cit.* p. 89.

3.3.1.2.2 Le tunnel

Sous la ville de Fort-de-France, construite sur des marécages, se trouvent d'énormes tuyaux placés là afin de stabiliser la terre. Dans ces tuyaux, assez grands pour qu'un homme puisse tenir debout, vont souvent se réfugier les personnages de *Bord de Canal*.

D'après le *Dictionnaire des symboles*, un tunnel est une « voie de communication, couverte et obscure, en surface, souterraine ou supraterrrestre, qui conduit par l'obscur d'une zone de lumière à une autre »²⁵³. Cependant, ceci n'est pas tout à fait le cas du tunnel de *Bord de Canal*. Il s'agit en effet d'une voie souterraine qui permet le transit d'un état d'obscurité psychologique à une certaine paix mentale, dans la plupart des cas, mais rarement vers une lumière. Il est plutôt un « symbole d'angoisse, d'une atteinte inquiète »²⁵⁴ puisque les personnages ne descendent dans le tunnel que quand leurs espoirs et leurs désirs ont été anéantis : « Pour beaucoup, putains, crackmans ou déraillés, c'était la seule planche de salut, la seule manière de freiner folies furies, et de ne pas laisser exploser au grand jour tout ce rouge, tout ce vacarme dans les tempes »²⁵⁵.

En outre, il s'agit d'un lieu humide et sombre, sans aucune lumière à la fin pour guider vers la sortie. Ainsi, les seules sources de lumière sont de petites bougies ou les brèves étincelles de briquets qui s'allument le temps de laisser entrevoir le visage sombre de l'un des habitants du tunnel, image qui nous rappelle le mythe de la caverne de Platon. Plus qu'une traversée qui appelle au renouveau, nous avons affaire à un tunnel-tombe puisqu'il enterre ses occupants sans les pousser à avancer pour arriver au bout du tunnel.

Nous pourrions comparer de ce fait la descente dans ce tunnel avec une véritable descente aux Enfers, surtout si nous tenons compte de la description des alentours désolés du tunnel : « on y accédait par la parte arrière de la ville, où tous les cars hors d'état et la ferraille à recycler étaient entreposés »²⁵⁶. On arrive donc tout en Enfer que dans le tunnel après une chute fondamentale : la mort dans le cas des Enfers et un effondrement moral dans le cas du tunnel. De plus, les habitants que nous trouvons en Enfer et dans le tunnel se ressemblent. Ce sont des âmes tourmentées, des damnés, des prostituées et des « accros » et même des assassins

²⁵³ *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, op. cit.*, p. 981.

²⁵⁴ *Idem.*

²⁵⁵ *Bord de Canal, op. cit.*, p. 73.

²⁵⁶ *Op. cit.*, p. 72.

prêts à tuer sur un coup de tête : « Ceux avec qui tu forniquais, te défonçais ou marchais pouvaient, d'un coup de folie, changer de nature et te réduire d'un trait de lame »²⁵⁷.

Nous constatons cependant une différence avec l'Enfer mythologique, car les personnages n'arrivent pas dans le tunnel une fois qu'ils sont morts. Ils y descendent justement pour y jouer avec la mort, pour la chercher, l'embrasser : « On devinait à ses silences qu'il venait jusqu'ici pour un peu de cette mort qui ressemble à la paix. Car se tirer une balle dans la tête et prendre ses quartiers au tunnel, c'était kif-kif »²⁵⁸.

Du point de vue symbolique, l'image du tunnel est aussi traditionnellement associée au commencement de la vie ou à une renaissance, mais dans *Bord de Canal*, le tunnel n'est qu'un lieu de meurtre :

C'est là que se donnait rendez-vous tout ce que la ville comptait de crackophages, de déphasés, d'impécunieux, pour des fêtes qui étaient comme des mises à mort collectives. C'est là aussi, nous avait raconté Pépi, qu'il y a quarante ans à peine on amenait un bougre pour lui barrer définitivement le souffle.²⁵⁹

Néanmoins, le tunnel a aussi une fonction positive dans le récit. Il peut agir en effet en tant qu'agent cathartique. Cachés aux yeux de la société et même de la police qui ne s'y aventure pas, tous les damnés s'y réunissent pour trouver une compagnie dans leur solitude et, une fois leur séjour dans le tunnel achevé, les personnages se sentent prêts à reprendre leur vie quotidienne, une vie qui aura aussi peu de charme que celle qu'ils avaient avant d'entrer dans le tunnel : « Ah ! quelles jouisseries, après plusieurs jours de dérive, avancer vers les siens, le corps fourbu, c'est vrai, mais avec au fond de la conscience enfin tranquille le sentiment de revenir de loin »²⁶⁰.

En somme, nous ne pouvons pas affirmer que le tunnel dans *Bord de Canal* amène à un renouvellement : Il s'agit seulement d'un apaisement, d'une trêve. Bien qu'il permette de retrouver une sorte de calme intérieur, ce sentiment est loin de ressembler à la paix ou même à la joie que la traversée d'un tunnel est censée procurer selon la mythologie. Il n'y a pas de Paradis à la sortie du tunnel, seulement la même routine, les mêmes gens, le même quartier, la même douloureuse vie.

²⁵⁷ *Op. cit.*, p. 75.

²⁵⁸ *Idem.*

²⁵⁹ *Op. cit.*, p. 72.

²⁶⁰ *Op. cit.*, p. 85.

3.3.1.2.3 Le parking

Les parkings constituent généralement des non-lieux. Ce concept développé par Marc Augé sert à nommer des espaces monofonctionnels et cloisonnés caractérisés par une circulation ininterrompue et qui ne sont pas propices aux relations sociales. C'est un espace interchangeable où l'être humain reste anonyme, sans appropriation (au contraire de ce qui se passe dans les lieux anthropologiques)²⁶¹. Il s'agit par conséquent d'espaces de passage qui sont peu propices au développement des relations humaines ou aux liens d'affection. Ils n'appartiennent ni au passé ni au présent.

En effet, un parking est un endroit qui sert à garer un véhicule pour ensuite partir ailleurs. Nous n'y restons pas, nous ne l'admirons pas et il est pratiquement impossible que nous nous identifions à lui. Dans *Bord de Canal*, le parking est aussi un lieu de transactions où les dealers et les « accros » se donnent rendez-vous pour la vente et l'achat de toutes sortes de drogues. Les filles y commercent avec leurs corps à travers de rapports sexuels qui n'aboutissent pas au développement de relations interpersonnelles : les clients arrivent sur le parking avec un but précis, partent avec la fille et, une fois le « service » fini, la redéposent sur le parking.

Cependant, Marc Augé signale qu'un endroit n'est pas forcément un lieu ou un non-lieu, mais qu'il peut être les deux à la fois²⁶². En effet, pour la plupart des personnes que nous venons de citer, le parking est un non-lieu, mais ce n'est pas le cas de Clara. Elle travaille sur le parking, certes, toutefois c'est aussi l'endroit où elle va danser pour se sentir libérée, où elle a rencontré Petit mari pour la première fois, avec qui elle tentera d'avoir une relation sentimentale. De plus, le parking de la Pointe Simon est situé sur le bord de mer, endroit où Clara a l'habitude de s'asseoir pour regarder la mer et rêver d'un Ailleurs possible.

Mais l'évènement qui pousse Clara à développer une véritable relation avec le parking, ce qui fait que ce non-lieu devient un lieu pour elle, c'est le meurtre de Petit mari, qu'elle retrouve par terre sur le parking, assassiné des mains de Francis. Il s'agit là de l'énième trahison de Francis, qui dit pourtant être son grand frère. La douleur provoquée par la vision du corps de l'homme qu'elle aimait transforme le parking en un lieu de souffrance qui la fait revenir brutalement à la réalité : il n'y a pas de voie d'issue et la mer n'est pas l'Ailleurs dont elle rêve,

²⁶¹ Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

²⁶² *Op. cit.*, p. 101.

mais une nouvelle frontière qui l'emprisonne et l'oblige à rester sur le Bord du Canal, sans amour et sans espoir.

Les personnages de *Bord de Canal* se trouvent alors très loin de la conception d'une identité archipélique²⁶³ dans le sens glissantien du terme, qui relierait les identités les unes aux autres. Ils sont, bien au contraire, pris dans une sorte d'insularité, entre deux frontières aqueuses : le canal et la mer, qui leur empêchent de bouger et d'évoluer. En effet, le quartier devient dans le récit une sorte d'île-quartier qui isole les personnages en les empêchant de se créer une identité rhizomique. Ce quartier-île nie ainsi aux personnages une caractéristique fondamentale de l'être : être en relation²⁶⁴.

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que les trois lieux principaux où se situe l'action de l'œuvre *Bord de Canal* et qui sont aussi les noms des trois parties qui articulent l'œuvre (le canal, le tunnel et le parking) sont des endroits cauchemardesques et décadents qui empêchent l'épanouissement des personnages en agissant comme de véritables actants insularisants dans le récit renforçant de ce fait la marginalisation des personnages.

3.3.2. Marge et héros de la marge

3.3.2.1 Définition de la marge

Marge et *centre* sont deux termes intrinsèquement liés de par leur mutuelle influence et qui n'ont de sens véritablement que s'ils sont considérés ensemble. Ainsi, parler de la marge nous invite d'abord à analyser le concept de centre.

Centre dérive du latin classique *centrum* : « pointe sèche du compas »²⁶⁵, soit une signification très imagée qui nous permet d'emblée de nous former l'image d'un compas qui tourne autour d'un centre qui contrôle son mouvement. Il est aussi, d'après le dictionnaire *Larousse*, une « personne, chose vers laquelle convergent l'attention, l'intérêt »²⁶⁶ ou bien un

²⁶³ Cette identité archipélique serait la « dispersion du non-être, qui rassemble l'état du monde », selon Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 237.

²⁶⁴ *Op. cit.*, p. 178.

²⁶⁵ *Dictionnaire étymologique et historique du français*, *op. cit.*, p. 146.

²⁶⁶ *Le grand Larousse illustré*, *op. cit.*, p. 220.

« pont, élément où convergent, d'où rayonnent des forces, des éléments dispersés »²⁶⁷. Ainsi, un centre peut également être conçu comme « tout lieu d'exercice du pouvoir et d'une domination sur le reste de la société »²⁶⁸ et comme un « courant politique qui se situe entre la droite et la gauche »²⁶⁹. Nous constatons dès lors que ce mot peut avoir plusieurs dimensions : sociale, politique, géométrique... mais que toutes ces orientations ont un dénominateur commun, à savoir que le centre est une partie intérieure, interne, attractive.

Un concept associé tant à la marge qu'au centre est celui de *périphérie*. Il convient de distinguer la périphérie de la marge. *Périphérie* dérive du verbe grec *périeféro* : « porter tout autour », qui est lui-même formé à partir du préfixe grec *péri-* : « autour (de) » et du verbe *féro* : « porter »²⁷⁰. La périphérie est donc « ce qui s'étend sur le pourtour de quelque chose »²⁷¹ selon le *Larousse*. Elle peut faire aussi référence à une « circonférence, contour d'une figure curviligne » et à l'« ensemble des quartiers éloignés du centre d'une ville »²⁷². Samuel Depraz ajoute que la périphérie est aussi tout « ce qui est au bord de »²⁷³. La périphérie a assurément une dimension géométrique et géographique et ne se trouve ni dedans ni dehors, mais plus exactement autour.

Le terme *marge*, quant à lui, peut renvoyer à un plan physique (géographie), social, politique... En tant que contraire du centre, ce terme a beaucoup de connotations négatives, surtout parce qu'il fait référence à une Altérité. Et, comme l'Altérité dérange, « les marges indisposent »²⁷⁴.

Le terme *marge* est issu du latin *margos* : « au bord ». Il possède aussi la signification de « fou »²⁷⁵, car le centre se veut toujours la normalité et prétend que ceux qui n'y appartiennent pas ne disposent pas de toute leur raison. Il existe aussi en latin le verbe *marginio* : « border, entourer »²⁷⁶. Ainsi, la marge devient ce qui est autour ou à la limite de la société, la

²⁶⁷ *Op. cit.*, p. 219.

²⁶⁸ *Dictionnaire de géographie, op. cit.*, p. 6.

²⁶⁹ *Le grand Larousse illustré, op. cit.*, p. 219.

²⁷⁰ *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, p. 1688.

²⁷¹ *Le grand Larousse illustré, op. cit.*, p. 860.

²⁷² *Idem.*

²⁷³ *Dictionnaire de géographie, op. cit.*, p. 13.

²⁷⁴ *Op. cit.*, p. 14.

²⁷⁵ *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, p. 1345.

²⁷⁶ *Idem.*

société étant comprise comme le groupe dominant qui impose les normes. La marge, c'est le dehors.

Le *Trésor de la langue française* définit à cet égard la marge comme ce qui est « à l'écart de quelque chose », comme un « espace dont on peut disposer entre des limites qui sont imposées » ou bien en tant qu'« extension de quelque chose au-delà des limites normalement nécessaires, requises ou prévues »²⁷⁷.

Les marges sont, avant tout, des « territoires autres »²⁷⁸ qui synthétisent la déviance. En effet, éloignées du centre, les marges demeurent à l'écart et limitent leur influence sur un centre qui se veut uniforme. En ce sens, la marge peut être perçue aussi comme quelque chose de positif, comme par exemple les quartiers riches, ou comme une condition choisie, comme dans les cas des religieuses cloîtrées, pour ne donner que quelques exemples. En effet, la marge est partout et à toutes les échelles. Elle peut renfermer des significations positives et négatives, ce qui explique qu'actuellement, en géographie, la marge soit vue comme « un espace ouvert, en échange, avec des limites floues. Elle n'est pas forcément perçue en négatif, comme l'est la périphérie ; elle est capable de produire des innovations endogènes »²⁷⁹.

Samuel Depraz affirme que le terme *marge* est triplement fécond du fait qu'il fait appel à trois réalités : marge (« état de lieux de ce qui est relatif à un centre »²⁸⁰), marginalité et marginalisation. Selon cet auteur, la marginalité est un terme social qui « décrit le fait qu'un individu ou un groupe social se trouve à l'écart de la norme sociale, soit qu'il l'ait choisi soit – bien plus souvent – que cette marginalité ait été subie du fait d'une exclusion ou d'une rupture avec le reste de la société »²⁸¹. Il existe alors une inégalité entre des groupes, que ce soit en bien ou en mal. Dans ce sens, la définition de *marginalité* proposée par Cécile Bertin-Elisabeth vient compléter celle de Samuel Depraz :

[La marginalité] sous-entend la présence d'êtres humains en situation de rejet dans leur espace-temps et est donc associée à une dialectique de la confrontation dominants vs dominés ; la marge s'inscrit avant tout dans une dimension spatiale et relève d'une séparation géométrique

²⁷⁷ *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle, op. cit.*, vol. XI, p. 389.

²⁷⁸ *Dictionnaire de géographie, op. cit.*, p. 5. Ce terme est d'abord emprunté à Michel Foucault (1984) et à son étude sur les « hétérotopies », ces lieux d'enfermement et de l'aliénation que sont les asiles, les prisons et autres centres de rétention, *Histoire de la folie à l'âge classique, op. cit.*

²⁷⁹ *Op. cit.*, p. 6.

²⁸⁰ *Idem.*

²⁸¹ *Op. cit.*, p. 7.

sans violence (exploitation, exclusion...) inhérente. La marginalité a donc un rapport à la forme sociale en un temps donné et une double dimension, à la fois spatiale et sociale.²⁸²

La marginalisation est conçue pour sa part comme un « processus en cours, à venir ou abouti, qui met à distance un territoire et ses sociétés »²⁸³. C'est un processus qui donne lieu à un état de marge et souvent d'exclusion et qui naît « d'une distance relative, aussi bien économique que politique que culturelle, vis-à-vis d'un centre et de ses modèles de domination »²⁸⁴.

Dans *Bord de Canal*, Alfred Alexandre nous propose un portrait marginal de la ville de Fort-de-France loin de toutes les images exotiques et tropicales auxquelles nous sommes habitués, en phase dès lors avec la perception géographique actuelle qui considère que :

Les territoires ultramarins français, très largement insulaires, doivent être vus comme des sociétés en tension, prises dans des dynamiques d'ouverture au monde et de transformations accélérées, mais aussi de dépendance, qui provoquent des violences de toute nature, tant symboliques que réelles.²⁸⁵

Ces territoires sont perçus comme marginaux de par leur position géographique, mais aussi de par leurs relations de dépendance avec la métropole²⁸⁶ et à cause de la précarité économique des habitants. Ainsi, « le centre en contexte américain ne saurait en effet être délié de la puissance écrasante du système colonial avec la perdurance de l'exclusion socio-politique des populations non blanches et ses avatars d'exploitation moderne »²⁸⁷ nous rappelle Cécile Bertin-Elisabeth. Dans le roman d'Alfred Alexandre, plusieurs marges sont présentées en tant que résultat, entre autres facteurs, du traumatisme colonial. Tout d'abord, le lieu de l'action est situé hors de l'Europe, considérée comme le centre du monde. Ensuite, le territoire (la Martinique) est rattaché à la France, mais se trouve à la marge, puisqu'il s'agit d'un territoire d'outre-mer. Finalement, parce que le quartier Bord de Canal s'est formé après l'exode rural des années 60, suite à la crise sucrière, et est toujours resté, depuis, marginalisé.

La marge et le centre entretiennent en tous les cas des frontières poreuses qui permettent un échange constant, et ce grâce à un réseau d'échanges de toutes sortes qui les met en relation. Ceux qui sont au centre peuvent se retrouver à la marge et, inversement, ceux qui sont à la

²⁸² Cécile Bertin-Elisabeth (dir.), *Les récits de la marginalité en Amérique*, Paris, Caraïbéditions-Université, 2014, p. 13.

²⁸³ *Dictionnaire de géographie*, op. cit., p. 6.

²⁸⁴ Op. cit., p. 257.

²⁸⁵ Op. cit., p. 73.

²⁸⁶ Même s'il est de plus en plus d'usage de parler de l'Hexagone, la relation de dépendance est toujours prégnante.

²⁸⁷ *Les récits de la marginalité en Amérique*, op. cit., p. 14.

marge peuvent devenir un centre. De surcroît, ce ne sont pas des termes absolus puisqu'il existe des centres dans les marges et des marges aussi dans le centre. En guise d'exemple, nous retiendrons le cas de l'oncle Pépi dans *Bord de Canal* qui, bien qu'il soit à la marge car il vit dans le canal, parmi des clandestins, n'est pas à la marge d'un point de vue économique. Ainsi, nous constatons que même si la marginalité est souvent associée à l'idée de pauvreté, celui-ci n'en est pas un critère exclusif.

En somme, le centre et la marge sont bien souvent des dimensions culturelles remises constamment en question et soulignant ainsi l'évolution de la société. Le centre n'est pas toujours associé à une idée positive et la marge n'évoque pas toujours une image négative. Il n'empêche que ces perceptions ont un impact direct sur la construction des héros de *Bord de Canal*.

3.3.2.2 Héros de la marge ou anti-héros ?

En lisant l'œuvre *Bord de Canal*, nous identifierions difficilement les personnages principaux en tant que héros, du moins en tant que héros traditionnels. En effet, le mot *héros* désigne en grec un « demi-dieu » ou « tout homme élevé au rang de demi-dieu »²⁸⁸, c'est-à-dire une personne exceptionnelle à laquelle sont associées certaines valeurs morales comme le courage, la justice et la discipline. Or, les personnages de l'œuvre d'Alfred Alexandre sont des violeurs, des arnaqueurs, des voleurs, des prostituées... Bref, ils incarnent tout ce qui s'éloigne des valeurs fondamentales liées aux héros solaires que Philippe Hamon identifie avec des héros « porteur[s] d'emblèmes et signes de l'axiome dominante »²⁸⁹.

Ainsi, à première vue, nous serions tentée de les définir en tant qu'anti-héros. Selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, un anti-héros est un « personnage d'une œuvre littéraire aux caractéristiques contraires à celles du héros traditionnel »²⁹⁰, mais ce qualificatif peut faire aussi référence à un personnage du nouveau roman sans identité ni psychologie²⁹¹. Nous laisserons donc de côté cette seconde définition, car les personnages de l'œuvre que nous étudions ont une véritable profondeur psychologique et subissent une évolution tout au long du

²⁸⁸ *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, p. 1078.

²⁸⁹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

²⁹⁰ *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, p. 1078.

²⁹¹ Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 2016, p. 52.

récit. Alors, ces personnages correspondent-ils à la première définition ? Ces personnages auraient donc tout à fait des caractéristiques qui s'opposent à celles du héros traditionnel ? Et qu'entendons-nous par héros littéraire ?

Un héros est « un personnage principal de par la fréquence de sa présence plus que par ses qualités intrinsèques, à savoir sa grandeur d'âme, ses vertus physiques et mentales »²⁹². En effet, la tradition littéraire la plus ancienne veut qu'un héros littéraire soit indéniablement source de vertus, mais l'histoire de la littérature nous démontre que cette norme n'est pas toujours suivie par les auteurs, comme dans le fameux cas du picaresque, figure apparue au Siècle d'Or espagnol et qui est loin d'être un modèle pour le reste de la société. Son seul souci est de s'élever dans la société et il n'hésite pas à se servir de toutes sortes de pièges et de mensonges pour parvenir à ses fins. Cependant, dans *Bord de Canal* les personnages ne sont pas *stricto sensu* des picaresques puisqu'ils ne s'efforcent plus, par la plupart, de sortir de leur état de marginalisation. Ainsi, ils avouent : « On avait un mode de vie qu'on ne s'était nécessairement pas choisi, mais qu'on avait fini par accepter et contre lequel jamais on ne rechignait [...]. Personne ici ne songeait à se sortir de ce marasme où il était échoué »²⁹³. Le modèle picaresque aurait alors été pour le moins adapté au contexte foyalais.

Le Romantisme est aussi rempli de personnages qui s'opposent à la virtuosité classique. Prenons, pour ne citer que deux exemples : l'œuvre *Le dernier jour d'un condamné*²⁹⁴ de Victor Hugo, qui place au centre du récit un condamné à mort et *La canción del pirata*²⁹⁵ d'Espronceda, dont le personnage principal est, à l'évidence, un pirate. Les héros de *Bord du Canal* n'en conservent pas moins le « mal du siècle », adapté au chronotope foyalais, porté par les héros romantiques.

Ils nous semble déjà assez significatif de noter que les qualités morales ne peuvent pas être le critère de base pour qualifier un personnage de héros ou d'anti-héros. Ainsi, nous sommes d'accord avec Cécile Bertin-Elisabeth pour dire que le terme « anti-héros » s'avère insatisfaisant étant donné que l'auteur choisit de placer un personnage au cœur de l'œuvre et

²⁹² Cécile Bertin-Elisabeth (dir.), *Les héros de la marge dans l'Espagne classique*, Paris, Le Manuscrit Éditions, 2007, p. 15.

²⁹³ *Bord de Canal*, *op. cit.*, p. 87.

²⁹⁴ Victor Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, Paris, Hachette, 2013.

²⁹⁵ José de Espronceda, *La canción del pirata*, in Rubén Benítez (ed.), *José de Espronceda. Antología poética*, Madrid, Santillana, 1991.

d'en faire ainsi un héros²⁹⁶. Nous suivons donc sa proposition d'utiliser l'expression « héros de la marge », étant donné que « l'expression “de la marge” met sans doute moins en cause leur qualité de véritables héros que la formulation traditionnelle “anti-héros” »²⁹⁷.

3.3.2.3 Les héros de la marge dans *Bord de Canal*

Les principaux personnages masculins de *Bord de Canal*, à savoir le narrateur dont nous ignorons le prénom, ainsi que Francis et Jimmy G., sont des héros de la marge, comme le met en exergue leur mode de vie : ils boivent de la bière tout au long de la journée, se sentent « affalés et minés par la mauvaise vie »²⁹⁸, sont très violents et vivent sans emploi au Bord du Canal. Pour se faire un peu d'argent, ils participent à des vols, dealent de la drogue ou vendent toute sorte d'articles au marché noir. Ils collaborent aussi avec Gecko, qui dirige « l'hôpital », pour surveiller ses vendeurs.

Du fait de leur précarité économique, ils sont contraints de partager tous les trois une chambre que Pépi, l'oncle de Francis, leur a cédée. Cette petite chambre sans fenêtres, ils la qualifient de « trou à rat »²⁹⁹. De ce fait, ils se sentent marginalisés même par les leurs : « C'est là, au dernier donc [que nous habitons], dans une salle sans eau que Pépi nous avait dégagés, comme d'autres balencent dans leur galetas quelques babioles avec le temps devenues inutiles »³⁰⁰. Cependant, ils ont besoin de cette chambre, qu'ils identifient comme un refuge, « comme une protection contre la vie du dehors »³⁰¹, un lieu bien à eux d'où personne ne pourrait les faire sortir.

Pour s'évader, ils consomment des substances stupéfiantes : alcool, crack ou tabac mais, à cause de leur pauvreté, ils sont parfois contraints de fumer les mégots qu'ils trouvent dans la rue : « On ressortait pour récupérer des mégots au sol et, pendant quelques secondes de torpeur, sentir, en les rallumant, le goudron embraser nos cerveaux »³⁰².

²⁹⁶ *Les héros de la marge dans l'Espagne classique*, op. cit., p. 15.

²⁹⁷ *Les récits de la marginalité en Amérique*, op. cit., p. 12.

²⁹⁸ *Bord de Canal*, op. cit., p. 30.

²⁹⁹ *Op. cit.*, p. 11.

³⁰⁰ *Idem.*

³⁰¹ *Op. cit.*, p. 42.

³⁰² *Op. cit.*, p. 71.

Bien que nous ne sommes pas certaine de pouvoir affirmer qu'il existe un lien d'amitié entre ces trois personnages, une chose est indiscutable : il y a entre eux une énorme loyauté et de la solidarité, comme le démontre l'extrait où Jimmy et le narrateur se laissent conduire vers « Le Passage »³⁰³ pour ne pas abandonner Francis ou quand ils essayent de le soutenir après sa rupture avec Valérie :

Sans doute il [Jimmy] ressentait le besoin de lui dire que nous aussi nous avons notre lot de déchets sentimentaux, qu'il n'y avait là rien de plus banal et qu'il pouvait s'ouvrir, Francis, on saurait se reconnaître et pleurer avec lui, épaule contre épaule, deuil contre deuil, le souvenir des amours défuntes.³⁰⁴

Ces héros de la marge mènent en tous les cas une vie sans projets. Pour eux, tous les jours se ressemblent. Ainsi, ils ne trouvent plus aucun sens à leur vie. Cependant, ce n'est pas une caractéristique exclusive à ces trois héros, car ils sont persuadés que la plupart des gens dans la Caraïbe se sentent comme eux, quelle que soit la classe sociale ou l'appartenance à un centre ou à une marge :

Il y avait des dizaines comme lui [Petit mari], ou comme nous, sur le Bord du Canal et dans tout le pays. On les comptait à la pelleuse, partout, dans toute la Caraïbe, dans toutes les villes, des gens qui marchent sans destination précise. C'est comme des embarcations à la dérive, des îles disloquées de leur fond. Personne ne sait où elles vont. Elles avancent sans amarre. Elles vont par nécessité du mouvement, l'important c'est de bouger [...] pour brûler toute l'énergie pas bonne à contenir.³⁰⁵

Ce vide absolu dans leurs vies amène les héros à être autodestructifs, incapables de rechercher le bonheur et tout aussi incapables de supporter que les autres, à côté d'eux, essaient de donner un sens à leurs vies, sans doute trop effrayés de sentir que la réussite des autres les plonge encore plus dans leur misère.

Il n'empêche qu'ils ressentent un énorme besoin d'amour et de se sentir en sécurité et même nécessaires pour quelqu'un. Mais ils ne savent pas comment faire pour y parvenir. Ainsi, ils auraient aimé pouvoir ramasser les miettes de l'amour que les autres ont réussi à construire :

³⁰³ « Un soir, Francis, avec qui on cuvait dans un retraits d'ombre, s'est laissé embarquer sans remuer. Jimmy et moi, on avait déguerpi raide. Mais après un temps d'hésitation, on est revenus en pensée sur Francis. On ne pouvait pas le laisser seul. Alors on a mis l'échappée en rebours et on est, de nous-mêmes, monté dans le carrosse avec les autres [...]. Le Passage. C'est comme ça que s'appelait le camp où on était entreposés. L'endroit avait ce nom-là, parce qu'on était supposés y venir en transit, le temps qu'on nous refasse une santé, et des sociabilités moins virtuelles », *op. cit.*, p. 120-121.

³⁰⁴ *Op. cit.*, p. 154.

³⁰⁵ *Op. cit.*, p. 80-81.

On ne voulait pas, Jimmy et moi, les empêcher de se faire un sentiment, non. Mais c'était si rare et si inattendu, comme un défi, cet effort qu'ils faisaient pour construire une histoire, là, sur le Bord du Canal.

Alors, on voulait qu'ils partagent avec nous un peu de leur union. Pas grand-chose, on demandait. Ils pouvaient faire leur affaire tranquillement dans un coin, on n'aurait pas regardé. On ne se serait pas mélangés. Simplement on aurait été là. Ensemble. Unis. En famille. Et la chaleur, dans notre dos, qu'on aurait senti venir de leur cœur, nous aurait enveloppés comme un drap.³⁰⁶

Non seulement ils sont incapables de construire quelque chose de positif par eux-mêmes, mais de plus ils conçoivent l'amour comme une lutte, ce que montre l'utilisation de mots tels que « défi » et « effort », alors que l'amour est censé être source de bonheur.

Comme l'affirme Samuel Depraz, « être à l'écart [...] c'est à la fois *être mis à l'écart*, *se mettre* à l'écart et/ou *se sentir* à l'écart »³⁰⁷. Ces trois héros réunissent ces conditions : ils sont mis à l'écart par le reste de la ville mais aussi par les propres habitants du quartier, comme nous l'avons constaté à travers l'exemple de la chambre qu'ils occupent. Un autre exemple nous est fourni quand le narrateur nous raconte qu'ils veillent sur les gens du quartier « et pourtant rien. Pas un os. Pas une tape sur le dos. Un mot, un sourire de reconnaissance. Que du mépris et de la haine »³⁰⁸.

Ils se mettent aussi à l'écart étant donné qu'ils préfèrent rester entre eux dans le quartier, loin de présences ressenties comme étrangères, envahissantes et susceptibles de les juger. Cependant, ceci n'est pas toujours possible et ils voient leur intimité violée : « Souvent, pour nous gâcher l'humeur, les babyloves, sans raison apparente, entreprenaient des rondes qu'on ressentait comme des infractions dans notre intimité. [...] Du coup, on ne se sentait nulle part chez nous »³⁰⁹. Et, de cette mise à l'écart volontaire, naît un sentiment de besoin d'être à l'écart pour se sentir à l'aise dans leur vie.

Même ailleurs ils sont toujours dans la marge. Ils ont essayé d'avoir plus de chance à la Barbade ou à Porto Rico. Toutefois, ils ne sont jamais capables de trouver de quoi gagner leur vie et ils finissent par rentrer toujours sur le Bord du Canal. À croire qu'ils sont hantés par une malédiction qui les lie à ces eaux.

³⁰⁶ *Op. cit.*, p. 57.

³⁰⁷ *Dictionnaire de géographie, op. cit.*, p. 257.

³⁰⁸ *Bord de Canal, op. cit.*, p. 45.

³⁰⁹ *Op. cit.*, p. 71.

Des trois héros, celui dont la description est la plus développée mais aussi la moins flatteuse, est celle de Francis. C'est un véritable canaille, toujours armé, habillé avec un jean sale et avec des cheveux crépus qu'il ne coiffe jamais. Et, malgré tout, il réussit toujours à avoir des relations sexuelles avec des femmes raffinées (à l'exception de Clara et de Valérie). Nous pourrions nous demander ce qu'il cherche vraiment chez ces femmes, mis à part le plaisir sexuel : jouer au bourgeois et se faire l'idée d'une vie différente ? Ressentir le plaisir de « salir » des vies vues comme parfaites ? Ou se sentir, le temps d'un moment, comme appartenant à leur monde ?

Avec Clara, pourtant, le sexe a une signification différente. Il utilise la dimension sexuelle comme moyen de domination pour réaffirmer le pouvoir qu'il veut avoir sur elle. Depuis son enfance, il a toujours voulu Clara, il lui promettait de l'amener loin du canal, mais l'impossibilité de tenir parole le pousse, peut-être, à vouloir la retenir près de lui par tous les moyens, y compris le viol.

Depuis sa sortie de prison, Francis qui avait jusque-là toujours eu un caractère joyeux, est tout le temps haineux et de mauvaise humeur. De surcroît, il est présenté comme le plus violent des trois héros : « à la différence de nous autres il [Francis] ne frappait pas par routine, pour se désennuyer, mais par haine, profonde, putride, viscérale, avec dans son œil un réel besoin d'en faire baver, de voir chialer, s'entendre demander pitié, tuer »³¹⁰. Cela est la seule façon qu'il trouve de se sentir dominant.

Il apparaît comme un personnage résigné avec son sort, qui n'attend rien de la vie, qui n'essaye rien pour s'en sortir. Il a le cœur mauvais du fait de la vie qu'il a menée. Parfois, quand il retire son masque, il est possible de « sentir le poids entier de sa volonté tombée molle à nos pieds, le goût acre, le goût amer de sa solitude, le grondement sourd et encombré de sa respiration »³¹¹. Francis est quelqu'un de brisé, sans espoir et, de ce fait, de dangereux. Le narrateur avoue : « on était passé à côté du cœur crevé de Francis, sans se rendre compte qu'il saignait par trombes, à force de solitude et de détresse »³¹². Il est un personnage qui souffre constamment, sauf quand il rend visite à son Ti John, son enfant. C'est pourquoi l'interdiction de Valérie d'approcher cet enfant le détruit complètement.

³¹⁰ *Op. cit.*, p. 22-23.

³¹¹ *Op. cit.*, p. 107.

³¹² *Op. cit.*, p. 162.

Avec à peine vingt-deux ans, Jimmy G. est le plus jeune des héros. Sans doute de par son âge, il est le seul à nourrir encore des illusions³¹³ que Clara s'efforce de soutenir. Il n'empêche qu'il fait bien partie de cet infra-monde et que, déjà, pour gagner de l'argent, il vend de la marijuana. Toutefois, le reste de son temps, il le consacre à la musique et à la peinture. Ainsi, il a des instruments (volés) de toute sorte et il « taguait, le soir, sur les murs de Trenelle, des têtes de mort, tout bleu c'était, avec des astres jaunes en place des yeux »³¹⁴.

L'art est en quelque sorte pour lui une façon de s'exprimer pour rappeler son existence, « peut-être que c'était aussi une forme subtile de vandalisme, sa façon à lui, dérisoire et sans joie, de s'en prendre à la ville qui l'avait relégué de l'autre côté du canal »³¹⁵.

Il est aussi doux et romantique, fragile et trop à peur de se faire briser le cœur :

Et ça fait peur quand dans les yeux que l'autre pose sur toi tu lis tous les temps où tu l'as attendu et ceux encore qu'il te reste à le perdre et le regretter. C'est tellement enivrant que cet autre tu peux tout simplement lui opposer le visage de la haine, lui dire, non amour, non, ne viens pas, ça nous emportera, ce sera trop haut trop beau trop fort, ce sera comme la houle et le vent en pleine mer qui t'éclate et te gonfle et te brûle les poumons.³¹⁶

Cependant, comme pour tous les habitants du quartier, le canal finit par écraser la joie de Jimmy, l'empêchant de nourrir plus d'illusions. Nous apprenons en effet que, suite à une déception amoureuse, il redescend au tunnel³¹⁷.

En ce qui concerne les femmes, nous considérons Clara comme la seule héroïne de la marge, complète, dans l'œuvre, car elle est le personnage féminin le plus développé. C'est une migrante d'origine dominicaine qui a toujours vécu dans le quartier et gagne sa vie en se prostituant sur le Bord du Canal.

Clara est prise par l'envie d'un Ailleurs, symbolisé par la mer, et envoie des lettres vers des pays où elle aimerait se rendre. Cependant, elle ne part jamais, « car vivre à Levassor lui avait retiré l'essentiel : le goût à la vie et la volonté qui va avec »³¹⁸. Mais, outre l'Ailleurs géographique, elle cherche aussi un Ailleurs sous la forme de l'amour, qui serait capable de

³¹³ *Op. cit.*, p. 91.

³¹⁴ *Op. cit.*, p. 92.

³¹⁵ *Op. cit.*, p. 93.

³¹⁶ *Op. cit.*, p. 156.

³¹⁷ *Op. cit.*, p. 157.

³¹⁸ *Op. cit.*, p. 27.

renouveler sa vie. Car, en effet, elle étouffe dans le brouhaha du canal, avec toute cette violence, cette lassitude et cet ennui provoqué par le manque de projets des gens qui l'entourent.

Clara a failli trouver cet Ailleurs tant souhaité dans les bras de Petit mari, un client habituel. Mais elle avait peur :

Plusieurs fois, elle avait répété à Bridget que Petit mari était venu dix ans trop tard, qu'elle se sentait trop sale maintenant et trop lasse pour commencer d'autres habitudes et même que la perspective d'une vie normale l'effrayait, que là, sur le canal, elle avait ses repères, mais qu'ailleurs, dans le monde, avec Petit mari, elle ignorait comment elle devait vivre.³¹⁹

Elle mène dès lors une lutte contre ses propres démons qui lui font se sentir incapable de vivre, loin du canal, une vie plaisante à côté d'un homme qui l'aime. N'ayant jamais connu cela, Clara se sent perdue et partagée entre l'envie de finalement atteindre ce rêve si longtemps poursuivi ou rester dans sa réalité, cruelle et déplaisante, mais connue.

Les autres héros, conscients des efforts qu'elle fait pour se créer une nouvelle vie, n'éprouvent que de la jalousie :

On avait, en effet, le sentiment qu'elle commençait à se sortir la tête de l'eau, pour respirer grand ses poumons, et qu'elle nous avait laissés au fond, dans le canal, embourbés. D'où on était, en dessous, les pieds dans la vase, on la voyait glisser, tranquille et forte, à la surface, toute fraîche, toute jeune, toute ravivée par la douceur de se sentir à nouveau de plein dans la vie, toute gorgée de ce bonheur qu'elle suçotait par les deux bouts en plein jour.³²⁰

Mais Francis ne se limite pas à regarder. Considérant Clara comme sa propriété, il lui avait toujours interdit de fréquenter d'autres hommes, allant même jusqu'à les tuer pour les éloigner définitivement d'elle. Il fera de même pour Petit mari. D'abord, comme s'il marquait son territoire, Francis viole Clara chez Petit mari, sans qu'elle ne lui résiste, car elle ne se sent plus maître de son corps. Et, des mois plus tard, Francis tue Petit mari et, avec lui, l'espoir pour Clara d'une vie de bonheur : « Clara n'écoutait plus. Elle savait que Francis avait tué Petit mari. Mais elle n'avait plus la force de le haïr ou même de lui échapper. Ça n'avait plus d'importance. A vau-l'eau, son cœur. Son corps ? Qu'il en fasse ce qu'il voulait »³²¹.

Ainsi, Clara se sent totalement dissociée de son corps. Elle, qui a trop peur de finir seule, continue alors à fréquenter les trois héros que nous venons de présenter, même si cela signifie

³¹⁹ *Op. cit.*, p. 77-78.

³²⁰ *Op. cit.*, p. 58.

³²¹ *Op. cit.*, p. 182.

qu'elle doit supporter comme d'habitude les envies constantes de Francis. Toute l'ambiance du Canal, qu'elle est cependant incapable de laisser derrière elle, finit par la détruire elle aussi.

3.3.3 Analyse linguistique et stylistique de l'œuvre

3.3.3.1 Particularités linguistiques

La lecture de *Bord de Canal* nous confronte à une écriture qui, de prime abord, peut sembler déconcertante et quelque peu troublante. Pourtant, ce style d'écriture a sa raison d'être dans le roman. En effet, le récit nous est raconté par un narrateur qui n'est pas omniscient, mais qui vit les événements dont il parle et qui rapporte ce qu'il voit, ce dont il se souvient et ce qu'il croit comprendre. Ce narrateur fait partie d'un groupe de trois marginaux, formé de Francis, de Jimmy G. et de lui-même. Ils partagent les mêmes caractéristiques sociales, c'est-à-dire que le narrateur est un addict au crack, un habitant du Canal, un homme de mauvaise vie devenu d'ailleurs fou à cause de la mauvaise vie qu'il mène.

En conséquence, nous avons affaire au discours d'un fou qui ne parle pas tellement pour se faire comprendre des autres, mais plutôt pour se raconter une histoire à lui-même. Ainsi, le flot de mots qui sort de sa bouche, un peu à la façon du personnage de Joyce dans son *Ulysse*³²², manque parfois d'ordre et ne correspond pas toujours au style d'écriture que nous pourrions nous attendre à trouver dans une œuvre littéraire, comme nous le verrons plus avant.

Ce narrateur-témoin n'utilise cependant jamais la première personne du singulier « je », mais recourt toujours au « on ». Cette absence d'individualité, marquée par la non utilisation du pronom personnel de la première personne du singulier, est une stratégie qui met en lumière l'appartenance de ce personnage-narrateur à un groupe en dehors duquel il ne conçoit pas son identité. De plus, ceci implique qu'il ne parle jamais de ses propres sentiments, mais de sentiments collectifs que nous pourrions donc considérer comme le ressenti de tous les habitants du Canal. C'est ainsi un narrateur de la marge qui donne voix aux marges.

La distribution des mots à l'intérieur des phrases est quelquefois chaotique étant donné qu'il s'agit plutôt d'une parole de la sensation et non de la description. Le narrateur met en avant ce qu'il considère le plus important ou ce qu'il perçoit en premier lieu par ses sens et ordonne ses phrases suivant cette hiérarchie sensitive. Par exemple, dans l'extrait suivant : « l'idée que sa vie ne valait pas une chique, c'est une pensée, Petit mari, qui lui venait, de plus

³²² James Joyce, *Ulysse*, Paris, Gallimard, 1996.

en plus souvent, en bout de nuit »³²³, ce que le narrateur met d'abord en avant, c'est le fait qu'il existe une perte de résistance face à la vie. Ensuite, il nomme le personnage qui a eu ces pensées et, finalement, ce qui semble moins important pour le narrateur : à quel moment ces pensées viennent à l'esprit du personnage. L'œuvre est en fait remplie de constructions de ce type. Nous en offrirons deux autres exemples : « le goût de la lutte, un jour, sans trop savoir pourquoi, il l'avait perdu »³²⁴ et « on pensait, un calibre comme lui, de notre considération, il n'avait rien à faire »³²⁵, soit toujours des formulations de type asyndète que soulignent combien ces êtres sont déliés du reste du monde.

Étant donné que le narrateur participe de l'action du texte, il n'a pu être témoin que de quelques-uns des événements qu'il raconte. Ainsi, nous trouvons à plusieurs reprises des formules telles que « d'après Pépi », « comme l'affirmait Bridget », « elle avait dit Clara », qui soulignent le fait qu'il répète ce qu'il a entendu et qu'il ne s'agit pas de pensées ou de mots proférés par lui. Le narrateur arrive même à avouer que, puisque parfois il transmet des informations qui lui ont arrivées à partir d'un tiers, il ne sait pas à quel point ce qu'il dit est vrai : « on ignorait dans quelle mesure ce récit merveilleux correspondait à la réalité »³²⁶. C'est pour cette raison qu'il n'existe pas de marqueurs graphiques pour indiquer quand un dialogue commence, parce que ce ne sont pas les personnages qui parlent, mais le narrateur qui leur prête sa voix pour redire ce qui a déjà été dit. De ce fait, pour renforcer le fait que le discours qu'il rapporte est bien constitué dans les paroles de quelqu'un d'autre, il utilise la répétition du prénom et du nom du personnage, comme nous pouvons le voir dans les extraits suivants : « il ricanait Francis », « on lui disait à Clara » et « elle expliquait Clara ». Ces répétitions, ces appuis pour s'assurer de se faire comprendre, sont aussi très caractéristiques d'un discours d'une certaine folie, qui renforce l'obsession de tourner en rond.

Et c'est justement cette habitude de tourner en rond, de parler sans arrêt, ce besoin d'être tout le temps en mouvement (besoin rendu ici par le biais de la parole qui coule à flots, imparable, répétitive), qui traduit ce que Michel Foucault appelle le « biopolitique », c'est-à-dire l'influence de la violence politique sur le corps individuel des citoyens. Ils ont besoin de bouger, de ne jamais s'arrêter, pour brûler toute l'énergie mauvaise que le système a

³²³ *Bord de Canal, op. cit.*, p. 133.

³²⁴ *Op. cit.*, p. 82.

³²⁵ *Op. cit.*, p. 113.

³²⁶ *Op. cit.*, p. 67.

introduit dans leur corps, comme le démontrent des citations telles que « fallait pas qu'il arrête de marcher, alors »³²⁷ ou encore « toute cette énergie, cette vie qui demandait à s'exprimer à travers des actions aussi anodines que parler, aimer, comploter, parler encore, comme tout le monde, à longueur de journée, c'est notre corps, c'est vrai, qui en faisait les frais »³²⁸.

Tenant compte des raisons d'être de ces particularités linguistiques présentes dans l'œuvre, nous considérons fondamental de les conserver dans notre traduction, tout d'abord parce que cette syntaxe rend une certaine image de la société à travers l'utilisation particulière des mots, mais aussi parce que ces particularités contribuent indiscutablement à donner au texte un effet d'étrangeté. Ce concept, développé par les formalistes russes, découle en général d'une déviance du degré zéro du langage à un ou plusieurs niveaux (syntaxique, phonétique, phonologique, sémantique et morphologique). Victor Elchich explique l'effet d'étrangeté comme suit :

Es este empuje inexorable de la rutina, de la costumbre, aquello a que el artista está llamado a contrarrestar. Arrancando al objeto de su contexto habitual, aunando nociones dispares, el poeta da un golpe de gracia al clisé verbal, así como a las reacciones en serie concomitantes, y nos obliga a una percepción más elevada de las cosas y de su trama sensorial. El acto de la deformación creadora restaura la agudeza de nuestra percepción.³²⁹

Ainsi, il résulte de cette citation qu'il est fondamental pour nous de conserver cet effet d'étrangeté dans notre proposition de traduction, effet qui ne se trouve pas seulement au niveau syntaxique. En effet, l'utilisation d'une langue éminemment orale contribue aussi à cette étrangeté. Nous trouvons que le narrateur privilégie toujours l'utilisation du pronom « on » au lieu de « nous », comme cela se fait dans la langue orale. Nous relevons aussi des ellipses du pronom « il » dans certaines constructions qui le réclameraient. Nous trouvons aussi « suffisait » au lieu d'« il suffisait », « faut » par « il faut », « valait mieux » pour ne pas dire « il valait mieux »... Nous découvrons parfois également des omissions du complément d'objet direct, comme dans la phrase « tu sais bien » au lieu de « tu le sais bien », soit autant de tournures qui visent à rendre compte de l'oralité des formes de discours. D'où une énorme

³²⁷ *Op. cit.*, p. 83.

³²⁸ *Op. cit.*, p. 25.

³²⁹ Victor Elrich, *El formalismo ruso*, traduction de J. Cabanes, Barcelone, Seix Barral, 1974, p. 257. « C'est cet élan inexorable de la routine, de l'habitude, ce que l'artiste est appelé à combattre. En arrachant l'objet de son contexte habituel, en regroupant de notions divergentes, le poète porte un coup de grâce au cliché verbal, ainsi qu'aux réactions en série concomitantes, et nous oblige à une perception plus élevée des choses et de son tissu sensoriel. L'acte de la déformation créatrice restaure la finesse de notre perception ». C'est nous qui traduisons.

profusion de « ça » au lieu du plus littéraire « cela », ainsi que des omissions de la particule négative « ne » (« j'ai pas mes clés »³³⁰ au lieu de « je n'ai pas mes clés »).

Les tics du langage ont aussi leur place dans le récit, comme dans le cas de « si tu veux », « et puis », « et tout ça », « quoi », « ce machin-là » et « genre » pour ne donner que quelques exemples. Ceux-ci participent aussi de la dimension populaire de ces façons de s'exprimer.

Nous trouvons de surcroît des onomatopées présentes dans la langue orale, telles que « oui, hein ! », « oh ! », « hein ! », « hmm », « eh bien ! » et « bah ! ». Le narrateur pose aussi des questions rhétoriques, plus pour suivre le fil de sa pensée que pour obtenir une réponse : « on avait quoi ? Six, sept ans ? »³³¹, « devinez quoi ? »³³².

Cette forte oralité de l'écriture de *Bord de Canal* se reflète aussi dans le choix de ponctuation de l'auteur. En effet, il n'est pas difficile de trouver dans le récit de virgules avant les « et » en fin d'énumération ou bien des phases qui commencent par cette conjonction de coordination. Nous considérons qu'il existe deux raisons à cela. D'abord, il s'agirait de reproduire les pauses qui se font dans la langue orale, qui ne correspondent pas forcément aux pauses que nous marquons graphiquement dans l'écriture. Ensuite, nous pensons que l'abondance de la conjonction de coordination « et » répond aux caractéristiques du discours de la folie dont nous avons parlé précédemment. C'est alors une technique qui permet d'enchaîner facilement des propos et de garantir un discours continu. Cette impression d'un discours perpétuel s'obtient aussi à travers le manque de ponctuation, comme dans le cas de « tu vas tu viens d'un bras à l'autre d'une couche à l'autre »³³³ ou encore de « tu es le plus grand tu es le meilleur, on n'arrêterait pas de lui répéter »³³⁴ et de « non amour, non, ne viens pas, ça nous emportera, ce sera trop haut trop beau trop fort, ce sera comme la houle et le vent en pleine mer qui t'éclate et te gonfle et te brûle les poumons »³³⁵. Dans ce dernier extrait nous avons deux techniques différentes pour dynamiser le récit, la première étant de ne pas ajouter de virgules et, la seconde, de les substituer par « et... et ».

³³⁰ *Bord de Canal, op. cit.*, p. 50.

³³¹ *Op. cit.*, p. 28.

³³² *Op. cit.*, p. 37.

³³³ *Op. cit.*, p. 77.

³³⁴ *Op. cit.*, p. 117.

³³⁵ *Op. cit.*, p. 156.

Le langage utilisé dans le texte est celui de la rue, de type argotique et familier, avec des influences jamaïcaines, comme nous pouvons le constater à travers plusieurs emprunts lexicaux, comme « babyloves », « crackman » et « crack-ligther ». Le champ lexical de la violence est toujours présent, comme en témoignent ces mots et expressions que nous voyons défiler au fil des pages : « filets de sang », « flingues », « canifs », « bonhommes morts assassinés », « les coups, les cris, les injuriers », « balle », « se faire casser la gueule », « poignardé » ; Francis frappait « par haine, profonde, putride, viscérale, avec dans son œil un réel besoin d'en faire baver, de voir chialer, s'entendre demander pitié, tuer », « éventré », « lame », « boutoir », « chevrotine », « couteau », « poing »... Il ne s'agit aucunement ici d'une liste exhaustive de tous les termes de ce registre.

Bien qu'il ne soit pas notre intention de relever tous les mots du langage familier que nous pouvons trouver dans l'œuvre, nous trouvons tout de même approprié d'offrir une liste de certains mots et expressions pour montrer la dimension de langage parlé dans l'œuvre et qui reflètent, en somme, le langage de la rue : « junkies »³³⁶, « ganga-coke »³³⁷, « crack-ligthers »³³⁸ ; « joint »³³⁹, « squat »³⁴⁰, « le caillou »³⁴¹, « dope »³⁴², « se bourrer une pipe »³⁴³, « tirer deux coups »³⁴⁴, « cuver la mauvaise bière qu'on sirotait »³⁴⁵, « tas merdeux »³⁴⁶, « traîne-misère »³⁴⁷, « bougre »³⁴⁸, « débrouillard »³⁴⁹, « clapier »³⁵⁰, « sou »³⁵¹, « descendre (quelqu'un) »³⁵², « graisser la patte »³⁵³, « fiché à la porte »³⁵⁴, « trimer »³⁵⁵, « le

³³⁶ *Op. cit.*, p. 10.

³³⁷ *Idem.*

³³⁸ *Ibidem.*

³³⁹ *Op. cit.*, p. 13.

³⁴⁰ *Op. cit.*, p. 23.

³⁴¹ *Op. cit.*, p. 25.

³⁴² *Op. cit.*, p. 26.

³⁴³ *Op. cit.*, p. 27.

³⁴⁴ *Op. cit.*, p. 31.

³⁴⁵ *Op. cit.*, p. 11.

³⁴⁶ *Op. cit.*, p. 12.

³⁴⁷ *Op. cit.*, p. 15.

³⁴⁸ *Op. cit.*, p. 16.

³⁴⁹ *Op. cit.*, p. 15.

³⁵⁰ *Op. cit.*, p. 16.

³⁵¹ *Op. cit.*, p. 18.

³⁵² *Op. cit.*, p. 16.

³⁵³ *Op. cit.*, p. 17.

³⁵⁴ *Op. cit.*, p. 18.

³⁵⁵ *Op. cit.*, p. 19.

mental »³⁵⁶ ou « la calebasse »³⁵⁷ (pour dire « la tête »), « se faire casser la gueule »³⁵⁸, « macchabée »³⁵⁹, « gars »³⁶⁰, « se faire crever »³⁶¹, « jobeuse »³⁶², « pacha »³⁶³, « on chiait, on pissait »³⁶⁴, « fils de chiens »³⁶⁵, « s'est fait trouer la carlingue à la chevrotine »³⁶⁶, « il est resté à peu près six jours en cale sèche à l'hôpital »³⁶⁷, « se faire cadenasser »³⁶⁸, « salaud »³⁶⁹, « passer à tabac »³⁷⁰, « clopiner »³⁷¹.

En plus de nous permettre de constater l'utilisation d'une langue de registre parlé, cette liste nous permet de nous rendre compte combien le langage utilisé est souvent méprisant, surtout si nous analysons les expressions qui s'utilisent pour faire allusion aux clandestins et qui sont destinées à les rabaisser au rang d'animaux. En effet, ils reçoivent des appellations comme « maringouin », « macaques », « bovidés » et « ces oiseaux-là ». Il nous est même dit qu'au lieu de parler, ils « jappent »³⁷². En outre, les gens du quartier les tiennent pour « suspects, c'est-à-dire voleurs, violeurs, sadiques et mal lavés »³⁷³ et, de plus, « ils en riaient avec nous des manières que ces étrangers avaient de s'habiller »³⁷⁴. Ces différentes stratégies d'écriture contribuent à créer un langage haineux qui traduit l'ambiance agressive de ce quartier.

Néanmoins, nous trouvons aussi un langage fortement ironique et un humour noir qui contribuent à alléger cette ambiance et que le narrateur utilise sans doute comme une façon de se moquer de la vie si dure menée au bord du Canal. Ainsi, il désigne comme une « honnête entreprise » le « business » de Pépi, qui se charge cependant d'exploiter des clandestins pour faire des bénéfices sur leur misère et qu'il ose néanmoins appeler « ses enfants ». Pour parler des vengeances qui ont lieu dans le quartier, le narrateur explique de manière quelque peu

³⁵⁶ *Op. cit.*, p. 20.

³⁵⁷ *Op. cit.*, p. 36.

³⁵⁸ *Op. cit.*, p. 22.

³⁵⁹ *Op. cit.*, p. 23.

³⁶⁰ *Op. cit.*, p. 27.

³⁶¹ *Op. cit.*, p. 29.

³⁶² *Op. cit.*, p. 31.

³⁶³ *Op. cit.*, p. 34.

³⁶⁴ *Op. cit.*, p. 37.

³⁶⁵ *Idem.*

³⁶⁶ *Op. cit.*, p. 40.

³⁶⁷ *Idem.*

³⁶⁸ *Op. cit.*, p. 41.

³⁶⁹ *Op. cit.*, p. 21

³⁷⁰ *Idem.*

³⁷¹ *Op. cit.*, p. 22.

³⁷² *Op. cit.*, p. 18.

³⁷³ *Op. cit.*, p. 21.

³⁷⁴ *Idem.*

euphémistique qu'elles sont « oh ! pas de choses extravagantes : une raclée, un coup de lame, voire, un soir de lune faible, une ou deux balles encastrées dans les omoplates »³⁷⁵. Afin de critiquer les habitants honnêtes du quartier, le narrateur se plaint du fait que « tout le temps, pour rien, ils se frappaient la poitrine. Un mort dans la rue au pied de chez eux, une fille et son souteneur qui faisaient du tréfalgar, le ballet incessant des voitures, des portes et des pas qui claquaient dans la nuit, et ça suffisait pour les rendre furieux »³⁷⁶. En outre, après avoir volé les gens de l'Administration qui travaillent à l'ex-hôpital civil, le narrateur raconte que « chaque fois qu'on les avait cambriolés, devinez quoi ? Eh bien ! ils allaient déposer plainte, ces malhonnêtes »³⁷⁷. Ces épisodes, drôles de par leur ironie, permettent aux personnages d'oublier l'ambiance malsaine du Canal et de retrouver la joie de vivre. Il s'agit assurément d'un comportement irrévérent qui vise à « tenir » contre une vie cruelle.

Le langage poétique qui reflète la sensibilité intérieure des personnages de l'œuvre est aussi présent dans le récit. Ainsi, nous trouvons des tournures telles qu'« agrandissant, chaque jour un peu plus, les failles qu'ils couvaient à l'intérieur »³⁷⁸, « Et on se souvenait alors qu'on l'avait connue, Clara, et qu'on s'était aimés il y avait si longtemps que s'oublier l'un l'autre, ça aurait été un peu se retrancher du meilleur de soi-même »³⁷⁹, « ses longues tresses qui tombaient sur son visage comme des larmes en arrêt »³⁸⁰ et « ce pays, comme nous autres, jamais n'avait été accordé. Sa musique, au contraire, elle allait de travers »³⁸¹. Un langage plus littéraire trouve aussi sa place avec l'emploi de mots comme « sauvagesse » et « cajolerie ».

Le créole, mis à part certains mots comme « mitan », « geôle », « naouahc » et « ti », est absent dans le récit d'Alfred Alexandre, malgré le contexte social du quartier, qui aurait pu favoriser grandement son utilisation. Ceci répond, d'après l'auteur, à une volonté de s'inscrire dans un espace francophone et de permettre à un lectorat plus large d'accéder à l'œuvre, surtout en tenant compte du fait que le message qu'elle renferme est universel. Alfred Alexandre admet cependant qu'il existe une « sensation de créole »³⁸² qui imprègne l'œuvre. Mais une analyse

³⁷⁵ *Op. cit.*, p. 18.

³⁷⁶ *Op. cit.*, p. 45.

³⁷⁷ *Op. cit.*, p. 37.

³⁷⁸ *Op. cit.*, p. 25.

³⁷⁹ *Op. cit.*, p. 28.

³⁸⁰ *Idem.*

³⁸¹ *Op. cit.*, p. 38.

³⁸² Voir annexe 4.

approfondie démontrera qu'il n'y a pas de d'utilisation récurrente de structures propres à cette langue.

Concernant les temps verbaux, le passé composé et l'imparfait de l'indicatif sont privilégiés dans la narration, comme c'est le cas dans la langue orale. Nous pouvons néanmoins trouver aussi, à certains moments, du passé simple dans la narration, quand il s'agit de narrer des histoires ancrées dans un passé lointain, mais ce n'est pas habituel. Le présent existe dans les dialogues et, plus que le futur, l'auteur utilise le conditionnel, mode qui sert à exprimer des possibilités qui n'ont pas eu lieu, mode également du regret.

Nous précisons qu'il n'existe pas une continuité temporelle dans la narration. Il nous est présenté une histoire principale avec son fil temporel mais, parfois, il y a retour dans le passé pour introduire d'autres anecdotes dans l'action principale. De plus, nous ne savons pas combien de temps s'écoule entre le début et la fin du roman, signe, sans doute, que l'écoulement du temps n'a aucune importance pour ces personnages qui vivent des vies monotones dans lesquelles tous les jours se ressemblent.

3.3.3.2 Langue et strate sociale

Bord de Canal met en scène surtout des personnages marginaux de basse classe sociale. Cependant, nous sont aussi présentés des personnages qui ont un rang social plus élevé. Ainsi, nous pourrions regrouper les personnages du livre dans trois groupes différents : personnages à la marge, personnages entre la marge et le centre et personnages du centre. Pour repérer les caractéristiques du langage de chaque personnage, nous avons analysé uniquement ses interventions en style direct, car nous considérons que les interventions en style indirect ne peuvent pas vraiment être considérées comme appartenant aux personnages, mais au narrateur.

Nous avons répertorié dans le premier groupe de personnages le narrateur, Clara, Francis, Jimmy G. et l'oncle Pépi puisqu'ils sont nés sur le Bord du Canal et qu'ils y habitent.

Il nous semble logique de commencer l'analyse par le narrateur, étant donné que c'est lui qui raconte l'histoire. Le discours du narrateur est, comme nous l'avons fait remarquer auparavant, en quelque sorte un discours lié à la folie, avec beaucoup de répétitions, de sauts temporels, d'onomatopées et de marqueurs de l'oralité. En général, c'est lui qui a toujours la

parole pour rapporter ce qui a été dit, mais il arrive parfois qu'il cède cette parole aux personnages. En tout cas, le discours passe toujours pas le biais de sa mémoire, une mémoire relevant de troubles psychologiques. Ainsi, nous ne pouvons pas être sûrs que la façon dont il raconte les événements, les mots qu'il utilise, soient vraiment les mots qui ont été utilisés par les personnages, d'autant plus qu'à certaines occasions, il n'a pas du tout été témoin de ce qu'il raconte.

Son choix de certains termes est aussi assez chaotique. Nous pouvons trouver un discours assez soutenu parfois, comme dans la phrase suivante : « sans venaison de hargne et d'amertume »³⁸³ ainsi que littéraire :

Ils insistaient parfois, mais pas assez, ou alors, jamais comme elle l'avait rêvé, et elle souhaitait ardemment qu'ils s'en aillent, qu'ils cessent de vouloir l'aimer. Mais lorsqu'ils étaient partis, elle se retournait, l'air de rien, pour les regarder s'éloigner. Et une profonde tristesse venait la recouvrir, exerçant sur son ventre une pression douloureuse. Et une désolation, une colère rentrée contre elle-même lui assombrissaient le visage, un regret aussi, où elle se disait qu'après tout, celui-là, elle aurait pu l'aimer.³⁸⁴

Cependant, le narrateur mélange avec toute cette littérarité un langage parlé tout au long du récit, utilisant même des mots péjoratifs et un vocabulaire très vulgaire (« comme de la merde en huile sur une plaque de verre »³⁸⁵) qui traduisent la triste réalité sociale ainsi évoquée.

Le reste de personnages de la marge ont tous des caractéristiques très semblables à celles du narrateur : d'abord, ils suppriment fréquemment la particule de négation « ne » : ainsi, Clara dira à Petit mari « j'ai pas les clés »³⁸⁶ et Francis, de sa part, s'exclame : « C'est pas incroyable, il rigolait Francis, le nombre de gens qui gaspillent ici leur temps à faire semblant d'être heureux »³⁸⁷.

Nous trouvons également des omissions fréquentes du pronom « il » dans des expressions telles que « fallait pas qu'il arrête de marcher, alors »³⁸⁸ (Francis) et du complément d'objet direct, comme dans le cas de cette phrase, énoncée par Clara : « Tu existes dans leur mémoire, tu sais bien »³⁸⁹. À ces marques de l'oralité s'ajoutent l'utilisation presque constante du pronom démonstratif « ça » au lieu du plus académique « cela » par tous les personnages.

³⁸³ *Bord de Canal, op. cit.*, p. 9.

³⁸⁴ *Op. cit.*, p. 148.

³⁸⁵ *Op. cit.*, p. 111.

³⁸⁶ *Op. cit.*, p. 50.

³⁸⁷ *Op. cit.*, p. 140.

³⁸⁸ *Op. cit.*, p. 83.

³⁸⁹ *Op. cit.*, p. 27.

Clara dit « C'est toujours comme ça quand on se paye des illusions »³⁹⁰ ; Francis, « tout ça pour se faire reluire d'importance : rien d'autre »³⁹¹ ; Pépi, « Le bonheur des autres, il ricanait Pépi, ça ne dérange pas, hein ! Tant qu'ils n'en ont pas plus que vous »³⁹² et Jimmy G., « Et ça fait peur quand dans les yeux que l'autre pose sur toi tu lis tous les temps où tu l'as attendu et ceux encore qu'il te reste à le perdre et le regretter »³⁹³. Ces personnages utilisent aussi constamment le pronom indéfini « on » pour remplacer celui de la première personne du pluriel, « nous ».

Dans les interventions de ces personnages de la marge, nous trouvons un discours qui ne s'arrête pas grâce à des phrases qui s'enchaînent à travers l'utilisation de la conjonction « et », qui apparaît même après une virgule ou un point. Il y a aussi des tics de la langue tels que l'utilisation de « hein ! », « oh ! », « eh bien ! », « et tout ». Le langage colloquial et familier est aussi souvent présent, avec l'utilisation de mots comme « gars », « salaud », « bougre », « merde » et des expressions telles que « c'est des vrais mâtés de la boule » ou « c'est foutu ».

La grande différence entre ces personnages est le type de discours qu'ils véhiculent. Nous pouvons sans doute affirmer que le discours de Clara est souvent mélancolique et romantique, imprégné de regrets et de souvenirs, comme le démontre l'extrait suivant : « Tu ferais mieux de rentrer te coucher, elle le grondait affectueusement. Tu ne ramèneras pas nos bonheurs d'autrefois. La vie, elle ne s'accommode pas du chagrin et de l'anxiété. C'est des sentiments, tu sais bien, qui te tirent vers le bas »³⁹⁴.

Dans le même sens, Jimmy est aussi présenté comme un personnage romantique et rêveur, sûrement à cause de son jeune âge. Il parle ainsi du moment où l'on trouve l'amour :

Alors on baisse les yeux, on tourne le dos, on repousse l'autre dans le froid et l'expérience de l'abandon qui le fracasse et le rejette contre la roche noire de sa solitude. Il y a bien une force comme un élan qui malgré tout pousse au dernier pas. Mais on se souvient d'avoir déjà donné, on est trop fatigué, on recule, on se refuse. Mais que l'autre insiste un petit peu et de nouveau on cède, on se sourit, on s'approche, on s'observe, on a des mots plein le cœur qu'on n'arrive pas à prononcer mais que cet autre cependant entend distinctement, et c'est violent et c'est doux à la fois.³⁹⁵

³⁹⁰ *Op. cit.*, p. 178.

³⁹¹ *Op. cit.*, p. 167.

³⁹² *Op. cit.*, p. 58

³⁹³ *Op. cit.*, p. 156.

³⁹⁴ *Op. cit.*, p. 182.

³⁹⁵ *Op. cit.*, p. 156-157.

Francis, pour sa part, a presque toujours un discours haineux, violent et amère qui reflète sa vision du monde. Ainsi, ses interventions sont parfois suivies par des expressions telles que : « il ricanait », « il rigolait », « il aboyait » ou « d'un air menaçant ». Cependant, à certains moments, il laisse entrevoir une énorme fragilité au fond de son cœur. L'extrait suivant servira à montrer les deux types de discours que nous venons de citer :

Parfois tu vois une fille, ça te détend, il rigolait Francis. Mais un moment ça ne suffit pas, il faut cogner. Et tu replonges dans la nuit, car c'est là que tu es bien, et tu marches, et tu cours dans tous les sens, jusqu'au moment où tu tombes sur quelqu'un à ta mesure, c'est-à-dire plus faible, plus seul, plus abandonné que toi, et il n'y a plus de limite. Le bougre, c'est vrai, tu peux juste lui faire peur, quelques chatouilles au cœur, qu'il se souvienne toute sa vie avoir tremblé devant le grand Francis, mais d'autres fois, tu ne maîtrises plus, tu frappes, et tu veux qu'il te frappe, tu veux mourir et tu veux qu'il te tue, et s'il n'a pas assez de haine ou assez de cran pour le faire, c'est toi qui sautes le pas. Et après c'est la solitude et la honte. Et l'incompréhension, c'est ça qui est le plus difficile quand, au fond de toi, c'est également la nuit, quand tu as beau chercher, réfléchir, interroger, et que tout demeure silencieux. Que rien n'éclaire, rien n'atténue cette haine, depuis des siècles macérée, mûrie, ressassée et donc plus aboutie, plus sale, plus injustifiable que toutes les haines jusque-là subies.³⁹⁶

Quant à l'oncle Pépi, il est en quelque sorte présenté à travers ses interventions comme détenant la voix de la sagesse, probablement de par son âge avancé. Entre ses interventions, nous pouvons lire : « on peut, il nous disait Pépi, être terrible avec les anonymes, et contre la haine, la méchanceté de ceux qui vous sont proches, rester aphone, démuné. C'est comme un gouffre, une béance soudain ouverte dans le cœur »³⁹⁷. À plusieurs reprises, ses interventions servent à expliquer le monde du quartier ou le comportement des personnages.

Ainsi, il ressort de cette analyse qu'il n'existe pas vraiment de différences dans la façon de parler des personnages de la marge, et ce malgré le fait que le narrateur nous affirme que :

Ce qu'il y avait de plus émouvant encore chez Clara, et de moins éphémère surtout que le grain savoureux d'une peau, c'était ses manières. Derrière chaque geste, chaque regard, chaque intonation, on devinait le désir d'une vie raffinée. Ce qui ajoutait une légèreté dans son esprit et des courtoisies d'héroïne de télé dans sa façon de s'exprimer et de sourire.³⁹⁸

Le deuxième groupe que nous avons établi, personnages entre centre et marge, est constitué par Petit mari. Nous le considérons dans ce groupe parce que nous savons qu'il n'a pas toujours vécu dans le canal, mais avec sa femme et ses trois enfants. Dans le peu d'interventions directes de ce personnage que nous offre le récit, nous pouvons constater une façon de parler assez semblable à celle que nous avons déjà décrite. Ainsi, il utilise un langage

³⁹⁶ *Op. cit.*, p. 43.

³⁹⁷ *Op. cit.*, p. 84.

³⁹⁸ *Op. cit.*, p. 179.

familier, omet le pronom « il », utilise le démonstratif « ça » et commence ses phrases avec la conjonction « et » après un point. Toutes ses caractéristiques se trouvent dans l'extrait suivant : « Cette chienne de vie, oui ! j'y tiens par un fil, il s'emportait Petit mari. Mais je décroche quand je veux. C'est moi qui décide, pas elle. Suffit que ça me prenne. Et je la laisse comme ça, bouche bée »³⁹⁹.

L'analyse de la langue utilisée par le troisième groupe, celui du centre, s'avère plus compliquée, étant donné que *Bord de Canal* est fondamentalement un livre qui se situe dans une marge, ceux qui appartiennent au centre n'étant pas souvent dépeints. Nous pouvons néanmoins signaler quelques traits de langage familier. Pour commencer, Valérie utilise des mots tels que : « concocter ». En outre, nous trouvons l'emploi du démonstratif « ça » par Henriette, directeur d'une association caritative. L'utilisation du pronom « on » au lieu de « nous » est aussi fréquente, nous pouvons également en trouver des exemples de cette langue parlée dans le discours du policier (« on a des enfants »⁴⁰⁰) ou encore d'Henriette (« où on risque de vous larguer, ça pue la mort »⁴⁰¹). Nous trouvons aussi l'omission du pronom « il » dans l'expression « il faut » : « Allez, partez, faut pas rester »⁴⁰².

Il est important de rappeler que les dialogues ne sont pratiquement pas présents dans le récit. Nous en trouvons en quatre occasions (page 46-47, 51, 91 et 174) où le narrateur a été témoin direct des événements, bien qu'il ne s'agisse pas des seuls moments où il l'a été, mais ce sont des extraits très courts qui ne nous permettent pas d'analyser vraiment les traits du langage des locuteurs.

En somme, nous pouvons affirmer qu'il n'existe pas beaucoup de différences dans la manière de parler des personnages des différents groupes du fait que le narrateur raconte l'histoire avec ses propres mots.

³⁹⁹ *Op. cit.*, p. 182.

⁴⁰⁰ *Op. cit.*, p. 120.

⁴⁰¹ *Op. cit.*, p. 137.

⁴⁰² *Op. cit.*, p. 120.

3.4 L'IMPORTANCE D'UNE TRADUCTION CULTURELLE : PROPOSITIONS DE TRADUCTIONS DE *BORD DE CANAL*

Afin d'explorer la validité des théories de traduction linguistiques et culturelles, nous souhaitons montrer d'abord l'analyse d'une traduction purement linguistique d'un extrait de *Bord de Canal*, les pages 26 à 29. Ensuite, nous proposerons une traduction culturelle de quatre extraits de l'œuvre. Il s'agit d'un extrait de la page 21, d'un autre de la page 23, ensuite du même fragment que nous avons utilisé lors de la traduction linguistique (pages 26 à 29) et, finalement, d'un passage qui va de la page 152 à la page 153.

Les textes-source et cible se trouvent dans les annexes situées à la fin du présent travail. Il est indiqué au lecteur, dans chaque analyse, dans quelle annexe il pourra trouver les textes commentés.

En outre, afin de permettre de localiser facilement les extraits du texte que nous analysons, nous avons mis en place un système de citations qui évite aussi d'alourdir le corps du texte avec des explications sur l'emplacement des extraits. Ainsi, les sigles « TS » correspondent au texte-source et « TC », au texte-cible. Les chiffres qui suivent ces sigles correspondent au numéro de ligne. Par exemple, « TS 12-13 » signifie « texte-source, lignes 12 et 13 ».

3.4.1 Analyse d'une proposition de traduction linguistique

Dans la proposition de traduction linguistique⁴⁰³ que nous présentons, nous avons essayé de suivre les règles dictées par Vinay et Darbelnet et par Catford dans leurs ouvrages, bien qu'elles soient parfois contradictoires, ce qui constitue déjà, nous semble-t-il, une raison de se méfier de ces approches linguistiques. Nous chercherons ainsi à analyser la validité et l'utilité de leurs postulats.

⁴⁰³ Le texte-source correspond au texte numéro 3 de l'annexe 1. La proposition de traduction linguistique se trouve dans l'annexe 2.

Nous avons trouvé intéressantes certaines des libertés que Vinay et Darbelnet concèdent aux traducteurs, notamment leur conception d'équivalence et de modulation qui nous ont permis de *dire la même situation* avec une rédaction complètement différente. Ainsi, nous avons utilisé l'équivalence pour traduire « Eux aussi avaient du purin dans le sang » (TS 12-13), fragment pour lequel nous proposons la traduction suivante : « Ellos también tenían veneno en la sangre » (TC 2-3) et non pas « estiércol », qui aurait été la traduction littérale pour « purin ». Un autre exemple serait la traduction de « Et ça ne manquait pas alors » (TS 23) : « Y teníamos muchos » (TC 13), une phrase négative qui dévient une affirmation pour exprimer une même réalité.

La notion de compensation nous a permis par sa part de garder la tonalité du texte. En effet, les linguistes auraient postulé l'existence de « manques » en espagnol par rapport au français car, dans le cas qui nous occupe, un texte très argotique, l'espagnol n'a parfois pas des termes d'argot pour faire référence aux mêmes réalités que le français. Par exemple, du point de vue linguistique, nous devrions considérer comme une perte le fait d'avoir traduit « dope » (TS 34) tout simplement par « droga » (TC 25), « les passes » (TS 36) par « la calle » (TC 27), « gars » (TS 65) par « chico » (TC 56) et « gît » (TS 93) par « viven » (TC 85). Ainsi, nous avons décidé de compenser ces pertes par la traduction plus familière de certains mots : pour « un tas d'immondice » (TS 15-16), nous avons proposé « un montón de mierda » (TC 6) ; pour « hallucinant » (TS 16), « acojonante » (TC 6) et, finalement, nous avons utilisé l'expression « me largo » (TC 57) pour traduire « je prends la fuite » (TS 66). Il ressort de ces traductions fortement familières que nous avons décidé, délibérément, pour pouvoir garder le ton, d'ignorer l'ancien modèle des *belles infidèles* qui vise à embellir le texte.

Quant à la syntaxe fortement particulière de l'extrait, les solutions que nous offrent ces auteurs sont totalement opposées. Ainsi, Vinay et Darbelnet proposent d'utiliser leur notion d'équivalence, qui consiste à utiliser une rédaction totalement différente pour rendre compte de la même situation. En revanche, Catford souhaite garder une correspondance formelle entre le texte-source et le texte-cible.

Afin d'analyser la validité de ces deux techniques, nous les avons employé toutes les deux, mais dans des parties différentes du texte. En premier lieu, nous avons décidé d'utiliser l'équivalence de Vinay et Darbelnet pour essayer d'adapter le texte à la syntaxe espagnole dans les extraits du type « il ricanait Francis » (TS 19), que nous avons traduit par « bromeaba

Francis » (TC 9). Nous nous trouvons ici face à une structure pronom + verbe + nom propre que l'auteur utilise tout au long du roman et que nous avons donc décidé d'ignorer. De cette façon, nous avons obtenu une phrase parfaitement correcte en espagnol, langue qui a pour habitude de n'utiliser des pronoms personnels sujet que lorsque cela est strictement nécessaire pour la compréhension du lecteur.

Nous avons également utilisé l'équivalence pour « remettre dans l'ordre » la syntaxe quelque peu chaotique du texte. Ainsi, pour la toute première phrase du fragment : « Ces poussés de violence, c'est des manières, faut bien admettre, qui n'avaient rien d'exceptionnel » (TS 11-12), nous proposons la traduction suivante : « Hay que admitir que aquellos estallidos de violencia eran costumbres que no tenían nada de excepcional » (TC 1-2). Nous avons aussi reformulé les phrases suivantes : « Et ça ne manquait pas alors, les expédients qui permettaient [...] » (TS 23), « mais Clara cherchait le silence, et ce vacarme dans nos vies, elle n'aimait pas » (TS 31), « sans cesse elle répétait » (TS 35), « une odeur qui trébuche dans la rue et ils reviennent à l'esprit, tous ces gens que tu as rencontrés une fois dans ta vie, avec qui tu as grandi ou simplement échangé un regard ou un mot » (TS 49-51), « aussi loin qu'on remontait, Francis et moi, dans notre passé sur le Bord du Canal » (TS 88) et, enfin, « ça la mettait en joie, Clara, ces bricoles du passé » (TS 97-98).

Les traductions que nous proposons sont, respectivement : « Y teníamos muchos recursos que permitían [...] » (TC 13), « Pero Clara buscaba el silencio, y no le gustaba ese estruendo en nuestras vidas » (TC 22), « repetía sin cesar » (TC 26), « un olor con el que tropiezas en la calle y toda esa gente que has conocido una vez en tu vida, con la que has crecido o simplemente cruzado una mirada o una palabra, vuelve a tu mente » (TC 41-43), « Tan lejos como Francis y yo remontábamos en nuestro pasado al Borde del Canal, ella estaba ya ahí » (TC 79-80) et « a Clara le ponían contenta esas preocupaciones del pasado » (TC 89-90).

Nous avons en effet réussi à utiliser une syntaxe éminemment espagnole et ces extraits peuvent sembler tout à fait corrects, mais uniquement si nous ne tenons pas compte de l'intention de l'auteur à l'heure de rédiger ce discours, à savoir : imiter la parole d'un fou et créer une écriture plutôt sensorielle. Cela nous amène à affirmer que la théorie de Vinay et Darbelnet n'est pas capable, à notre avis, de rendre compte de l'originalité du texte-source puisque la déviation par rapport à la norme syntaxique est un recours poétique de l'auteur.

Étant donné que les notions de Vinay et Darbelnet ne nous ont pas permis de traduire ces extraits de façon satisfaisante, car elles ne respectent pas la syntaxe de l'œuvre d'Alfred Alexandre, nous avons décidé d'utiliser la notion de correspondance formelle de Catford. Pour commencer, nous l'avons appliquée dans la phrase « les failles qu'ils couvaient à l'intérieur » (TS 18), que nous avons traduit comme « las grietas que empollaban en el interior » (TC 8) ainsi que dans « c'est comme si tu venais de t'allonger sur une planche inclinée vers le bas, qu'un salaud il s'était satisfait à savonner avec du sable fin » (TS 41-42), pour laquelle nous proposons la traduction suivante : « como si acabaras de tumbarte en una tabla inclinada hacia abajo que un cabrón hubiera disfrutado enjabonando con arena fina. » (TC 32-34). Mais en espagnol ces phrases n'ont aucun sens et les images perdent toute leur force. Nous avons aussi utilisé cette technique dans le fragment suivant : « Il y avait bien sur le crack, le caillou, on disait entre nous, et l'alcool, le sexe à outrance, la danse pour Clara, la boxe pour Francis » (TS 25-25). La traduction proposée est « Estaba por supuesto el crack, la piedra, decíamos entre nosotros, y el alcohol, el sexo a ultranza, el baile para Clara, el boxeo para Francis ». Cependant, le maintien de la forme de la langue-source donne lieu à une phrase agrammaticale en espagnol, puisqu'elle sous-entend l'existence d'une structure comme « *Estaba el baile para Clara, el boxeo para Francis », qui est incorrecte. De ces exemples découle que, comme Catford l'avait déjà admis, il est impossible de garder toujours une correspondance formelle et de créer de phrases correctes dans les deux langues.

De ces essais d'appliquer ces deux théories linguistiques, nous en tirons une conclusion : il n'est pas possible de les utiliser tout au long du texte. À un moment ou à un autre, elles masqueront l'originalité du texte ou bien y feront apparaître des expressions très peu naturelles.

Quant aux emprunts, technique proposée par Vinay et Darbelnet, nous les avons utilisés pour traduire « crack » (TS 25, TC 15) et « parking » (TS 32, TC 23), mais seulement parce que ce sont des mots d'usage courant en espagnol. Il ne s'agit pas strictement de la fonction que ces auteurs attribuent à cette technique, car pour eux les emprunts servent à combler les lacunes de la langue-cible. Or, en espagnol, nous trouvons les mots « cocaína » et « aparcamiento ». Cependant, le premier ne rend pas compte de la forme sous laquelle la drogue est rendue et « aparcamiento » est plus soutenu que « parking ». Nous avons employé ces termes en italique dans la traduction, comme le recommande l'Académie de la Langue Espagnole. En effet :

Los extranjerismos y latinismos crudos o no adaptados —aquellos que se utilizan con su grafía y pronunciación originarias y presentan rasgos gráfico-fonológicos ajenos a la ortografía del

español— deben escribirse en los textos españoles con algún tipo de marca gráfica que indique su carácter foráneo, preferentemente en letra cursiva, o bien entre comillas.⁴⁰⁴

Nous avons essayé aussi de chercher des unités de traduction, comme par exemple « serrait les paupières » (TS 71), qui se traduirait en espagnol : « cerraba los ojos » (TC 62), ou encore « on aurait dit » (TS 84-85), que nous avons traduit par « parecía » (TC 75), mais nous avons trouvé le processus trop long et sans intérêt, car l'accepter supposerait aussi admettre qu'il n'y a qu'une seule manière de traduire certains fragments du texte. En revanche, nous ne concevons pas la traduction comme une activité univoque. Nous proposons de prendre le texte et son contexte comme unité de traduction et non pas de fragments, puisque cela nous semble une conception trop linguistique qui suggère que les textes sont formés uniquement d'éléments d'ordre linguistique.

La critique la plus importante que nous pouvons faire à cette proposition de traduction est qu'elle néglige complètement les éléments culturels. Nous remarquons, tout d'abord, que nous utilisons le mot « isla » (TC 2) pour parler de la Martinique, alors que le texte utilise « pays » (TS 12). L'emploi de ce mot est très courant en créole et dans le français des Antilles, mais un lecteur espagnol ne comprendrait pas pourquoi nous parlons de pays alors qu'il considérerait la Martinique comme un île appartenant à France (le pays). C'est pour cela que nous avons décidé de traduire ce mot par « isla », pour l'adapter à la culture du lecteur-cible. Cependant, ce faisant, ne perdons pas nous un référent culturel important ?

Un autre fragment qui reste incompréhensible au lecteur espagnol est lorsque le texte parle de la violence reçue « en héritage » (TS 13-14). Cette expression, que nous avons décidé de traduire littéralement, sans aucune explicitation (« como herencia » TC 3-4), fait référence, les Antillais le sauront, aux conséquences de l'esclavage. Mais un lecteur espagnol pourrait rarement arriver à cette conclusion, à moins qu'il n'ait été en contact avec la réalité caribéenne.

Les références à des lieux martiniquais : Bord de Canal, Bord de Mer, Pointe Simon et Levassor n'ont pas été explicitées non plus. Le lecteur-cible se sentirait alors perdu entre ces noms qui n'évoquent rien pour lui.

⁴⁰⁴ « Les mots étrangers ou les latinismes crus ou non adaptés (ceux qui s'utilisent avec leur graphie et leur prononciation d'origine et qui présentent des caractéristiques graphiques et phonologiques différentes de celles qui existent dans l'orthographe de l'espagnol) doivent s'écrire dans les textes espagnols avec une marque graphique pour indiquer leur caractère étranger, de préférence en italique ou bien entre guillemets », Real Academia Española, <http://www.rae.es/consultas/los-extranjerismos-y-latinismos-crudos-no-adaptados-deben-escribirse-en-cursiva>, consulté le 01/06/2018. C'est nous qui traduisons.

Nous pensons aussi que lorsque l'auteur parle des tresses de Clara (TS 90-91) il fait en réalité référence à une coiffure faite à partir de plusieurs tresses. Or, un lecteur espagnol, à travers la simple traduction que nous proposons, « *trenzas* » (TC 82), imaginerait sûrement deux tresses, une de chaque côté de la tête, car il n'est pas habitué aux coiffures antillaises et la première image qui lui viendrait à l'esprit serait la coiffure « à l'européenne ». Il se créerait ainsi une confusion chez le lecteur : comment ces tresses-là pourraient tomber sur le visage de l'enfant ?

Concernant le mot créole « *geôle* » (TS 93), nous avons suivi les conseils de Catford, qui propose de traduire un dialecte par un autre ou bien une langue par une autre, comme c'est le cas dans notre texte. Nous avons employé alors un mot catalan, « *presó* » (TC 85), dans notre proposition de traduction. Il nous semble pourtant que nous avons eu recours à une traduction entre langues et non entre deux réalités, ce que nous refusons en fin de compte, puisqu'il s'agit pour nous de traduire des textes. En effet, nous ne rendons ici que la traduction de la dimension linguistique du mot.

En somme, bien que quelques-unes des techniques proposées nous aient paru utiles dans certains cas, nous pensons que ces approches sont trop centrées sur les langues, ce qui a comme conséquence une traduction dénaturisée qui ne rend pas compte de tout l'arrière-fond de ce roman d'Alfred Alexandre. De plus, la traduction résulte dérangeante à certains moments, étant donné qu'elle ne s'adapte pas au public ni ne respecte les choix de l'auteur.

Nous refusons en conséquence les approches linguistiques pour traduire. Nous sommes conscientes qu'elles ont servi à penser la traduction à une époque et nous leur accordons toute leur valeur en tant que point de départ pour ces réflexions, mais nous ne les trouvons pas adéquates comme base pour établir une théorie de la traduction.

3.4.2 L'apport d'une traduction culturelle : une proposition de traduction de *Bord de Canal*

Les textes traduits se trouvent dans l'annexe 3. Comme pour le cas précédent, le lecteur pourra trouver les textes-source dans l'annexe 1.

3.4.2.1 Texte 1

Dans cet extrait, le narrateur raconte la vision que les gens du quartier portent sur les immigrés clandestins. Étant donné qu'il s'agit d'une description en quelque sorte déshumanisée, il nous a semblé nécessaire de conserver le ton condescendant de la narration, ainsi que les allusions animalières qui contribuent au rabaissement des clandestins. Dans ce sens, nous n'avons apporté qu'un seul changement : tandis que nous avons traduit tout simplement « bovidés » (TS 1) comme « bóvidos » (TC 2), nous avons choisi d'utiliser le diminutif « pajarillos » (TC 3) pour traduire « oiseaux » (TS 3) car nous estimons que l'utilisation du suffixe *-illo* apporte une nuance de mépris au mot qui est très pertinente dans cet extrait.

Nous avons aussi respecté les marques de l'oralité (« hein/eh » TS 3, TC 3) et le langage vulgaire quand cela nous a été possible (« salauds »/« cabrones » TS 3, TC 3). Cependant, nous avons dû utiliser une expression moins familière dans la phrase « faire la putaine ou le putain » (TS 5), que nous avons traduit par un seul mot, « prostituirse » (TC 4), assumant que ce mot regroupe tant les hommes que les femmes qui exercent ce métier. En effet, à notre avis, le mot « puto » en espagnol, du fait de son utilisation assez limitée, n'aurait pas eu pour un lecteur espagnol la même connotation qu'a ici « putain » pour un lecteur francophone. Nous pensons que la signification de la phrase ressort toutefois dans la traduction, bien que nous ayons perdu quelques traces de l'oralité.

Nous avons aussi gardé la syntaxe de l'extrait « Et puis ils étaient bien utiles, ces oiseaux-là, hein ! » (TS 3), que nous avons traduit comme « ¡Y además eran muy útiles, esos pajarillos, eh! » (TC 3) car nous considérons que le fait de commencer une phrase avec la conjonction « et » est une marque de l'oralité et que le texte est éminemment oral.

D'un point de vue culturel, nous avons considéré nécessaire d'explicitier quelques éléments à l'heure de traduire « dans la banane et dans la canne » (TS 6). En effet, nous avons ajouté qu'il s'agit bien des plantations et que la canne dont nous parlons, c'est de la canne à sucre. Ainsi, nous proposons la phrase suivante : « en las plantaciones de plátano y de caña de azúcar » (TC 5-6).

Le public martiniquais sait que la banane et la canne à sucre sont les principaux moteurs économiques de l'île et il est familiarisé avec le système des plantations et l'économie issue de celui-ci. Ces éléments sont évidents pour lui et il a donc l'habitude de les éluder dans son discours puisque son récepteur sera sans doute capable de décoder le message. Pour un public espagnol, cependant, ceci ne coule pas de source, raison pour laquelle nous avons ajouté les éléments manquants pour contribuer à une bonne compréhension. En outre, bien que nous considérions que le public-cible n'est pas forcément conscient des échos esclavagistes qui entourent ce métier, pratiqué d'abord par des esclaves et ensuite par des ouvriers assujettis à des conditions déplorables, nous pensons que le fait de lire qu'il s'agit d'un emploi que les Martiniquais refusent désormais, de rappeler qu'il faut travailler pendant de très nombreuses heures et qu'il s'agit d'un travail agricole, peuvent aider le lecteur espagnol à se rendre compte de la pénibilité de ce travail.

En outre, pour rendre la signification de « travailler, des heures durant, au noir et au soleil » (TS 5-6), nous avons opté par une réduction de la phrase. Ainsi, nous avons utilisé tout simplement l'expression « de sol a sol » (TC 5) qui, en plus d'être très naturelle et répandue en espagnol, ce qui contribue à l'oralité du texte, permet de rendre l'idée de travailler pendant toute la journée en même temps que celle de travailler plusieurs heures.

3.4.2.2 Texte 2

Dans cet extrait, l'auteur continue à illustrer le mépris envers les immigrés, qui ne semblent pas avoir les mêmes droits que les Martiniquais. Il souligne aussi la violence démesurée de Francis.

Comme pour le fragment précédent, nous avons voulu conserver le ton familier du récit, c'est pour cela que nous avons traduit « macchabée » (TS 9) par « fiambre » (TC 9). Nous

considérons que le langage de la rue a toute sa place au sein d'une œuvre littéraire et que le rendre plus neutre équivaldrait à essayer de « domestiquer » le roman sous de critères propres au traducteur qui s'éloigneraient de ceux de l'auteur.

Les lieux géographiques posent d'habitude des problèmes de traduction, car ils font référence à des endroits qui ne sont pas toujours reconnaissables pour une personne qui n'est pas familiarisée avec un certain lieu. C'est le cas de l'Ermitage (TS 7), quartier populaire de Fort-de-France, que nous avons traduit par « el barrio de l'Ermitage » (TC 7-8). Nous avons en effet conservé le nom français parce qu'il n'existe pas une traduction répandue en espagnol pour cet endroit. Ainsi, nous considérons que le traduire par « Ermitaño » aurait été une erreur : l'histoire du roman a lieu dans un contexte franco-créolophone et il est alors naturel que les différents endroits cités portent un nom français. Traduire ces lieux géographiques serait, à notre avis, une façon de masquer les particularités linguistiques de l'endroit où l'œuvre a lieu. Cependant, nous avons explicité le fait qu'il s'agit d'un quartier pour permettre au lecteur espagnol de mieux se repérer. Quant à la façon d'écrire le nom de ce quartier, nous avons hésité entre « barrio del Ermitage » et « barrio de l'Ermitage ». Finalement, nous avons retenu la seconde option puisque nous considérons que le nom du quartier est bien le groupe nominal « l'Ermitage » et non seulement « Ermitage », raison pour laquelle apparaît dans notre traduction un « l » suivi d'une apostrophe, ce qui n'existe pas en espagnol.

Le fragment qui nous a semblé le plus difficile à traduire est celui qui fait référence aux « babylones » (TS 10). Évidemment en Espagne, comme partout dans le monde, il existe des expressions argotiques pour parler de la police. Cependant, la symbolique rastafari identifie Babylone avec le monde capitaliste et, dans ce sens, les babylones seraient ceux qui travaillent au service du système qui est en place. La culture rastafari est assez répandue dans les îles de la Caraïbe et c'est cette expansion qui a permis l'apparition d'un mot pareil pour parler de la police. Le monde européen est nonobstant beaucoup plus influencé par la pensée capitaliste, ce qui nous a empêché de trouver un mot en espagnol qui englobe cette idée de la police comme un corps aux ordres du capitalisme. Nous avons considéré des options telles que « pitufos », « pasma », « cerdos » et « maderos » (TC 10), retenant finalement cette dernière pour être, à notre avis, la plus répandue en Espagne. Néanmoins, nous sommes consciente que ce mot ne permet pas de montrer cette dénonciation contre le système capitaliste en place et que nous perdons, de ce fait, un élément culturel dans la traduction.

Enfin, nous avons aussi fait quelques changements dans la ponctuation pour rendre le texte plus naturel pour un Espagnol : nous avons ajouté la virgule dans « es cierto, era caribeño, como nosotros » (TS 9, TC 9-10) et nous avons changé le point par une virgule dans « pero de las islas de al lado, inglesas » (TS 9-10, TC 10). Ceci nous a amené à traduire « anglophones » par « inglesas » et non par « anglófonas » parce que c'est de cette façon qu'un Espagnol parlerait naturellement.

3.4.2.3 Texte 3

Nous avons déjà présenté cet extrait de l'œuvre dans la partie 3.4.1, traduit en suivant des théories purement linguistiques. Ici, nous souhaitons proposer une traduction culturelle de ce fragment, qui correspond à l'une des rares scènes où la vie des personnages est décrite comme paisible, pour montrer comment une traduction culturelle peut être enrichissante tant pour le texte que pour les lecteurs-cible.

Pour commencer, nous souhaitons nous attarder sur l'analyse de la traduction de l'oralité dans l'œuvre. Nous avons, comme pour les extraits précédents, essayé de conserver au maximum les marques de l'oralité parce que nous la considérons comme l'une des caractéristiques fondamentales du récit. En effet, Alfred Alexandre écrit son œuvre comme s'il s'agissait plutôt de la transcription d'un dialogue qu'un homme fou entretient avec lui-même, ce qui favorise, d'une part, les marques de l'oralité et, d'autre part, les répétitions, les insistances et une syntaxe assez inusitée et surprenante.

Concernant le lexique, nous nous sommes permis d'utiliser un registre plus familier pour la traduction de « comme un tas d'immondices » (TS 15-16) et de « les hallucinants délires de persécution » (TS 16). Nous proposons ainsi de traduire ces extraits, respectivement, par « como un montón de mierda » (TC 17) et « los acojonantes delirios de persecución » (TC 17-18) car, à notre avis, cette façon de s'exprimer correspond très bien à un langage de la rue et au contexte marginal de l'œuvre. Étant donné que nous ne prenons pas le syntagme ou la phrase comme unité de traduction (et que nous refusons en fait cette notion) mais que nous considérons le texte dans son contexte, nous nous permettons de prendre nos distances avec le texte-source et d'introduire des changements pour préserver sa tonalité générale dans le texte-cible.

Dans le même but de conserver la tonalité du texte-source, nous respectons les mots argotiques qui apparaissent associés au monde de la drogue, d'où la traduction de « le caillou » (TS 25) par « la piedra » (TC 26) et « s'était bourré une pipe » (TS 70) pour « se hacía una pipa » (TC 70). De plus, nous gardons aussi les gros mots (« salaud »/« capullo » TS 42, TC 43).

Il y a aussi présents dans le texte d'autres marqueurs de l'oralité, comme les tics de langage. En effet, nous les trouvons dans l'expression « Ils sont là, si tu veux » (TS 44-45), que nous avons traduit comme « Podríamos decir que están ahí » (TC 47), ou encore dans « bien élevé et tout » (TS 66), fragment pour lequel nous proposons la traduction : « educado y todo eso » (TC 66). Aussi, nous avons décidé d'introduire de l'oralité dans la traduction de « C'est la vie qui revient dans les veines » (TS 76), que nous avons traduit par : « Es la vida que te vuelve a las venas » (TC 76), avec cette pronominalisation du verbe *volver*. Il s'agit du datif étique⁴⁰⁵, une structure de l'espagnol qui permet de donner une dimension affective ou emphatique dans la langue orale à un verbe à travers sa pronominalisation.

Une autre façon de refléter l'oralité est l'utilisation du verbe « falloir » sans le pronom « il » dans le fragment « le corps, faut qu'il apprenne à te laisser en paix » (TS 19) et dans « faut comprendre, on lui disait à Clara » (TS 30). Il n'existe pas une structure orale équivalente en espagnol pour cette forme, alors nous avons choisi de le traduire comme « el cuerpo tiene que aprender a dejarte en paz » (TC 20) et « entiéndelo, le decíamos a Clara » (TC 31). Nous perdons effectivement l'oralité du fragment, mais cela ne nous semble pas alarmant parce que, comme nous l'avons déjà expliqué, nous prenons le texte dans son ensemble et nous visons à garder sa tonalité globale. C'est le même cas pour l'utilisation du pronom « on » au lieu de « nous », qui se répète à plusieurs reprises dans le texte-source. En espagnol nous avons deux options pour le traduire : soit utiliser le pronom « nosotros » soit, plus fréquemment, ne pas le traduire parce que le sujet est déjà implicite dans la terminaison du verbe. Dans tous les cas, ces deux formes n'expriment pas une façon familière de parler. Une fois encore, nous considérons que cela ne pose pas de problème concernant la tonalité globale du texte.

⁴⁰⁵ Le datif étique est un pronom datif qui s'utilise en espagnol, surtout dans la langue orale. Il n'est pas demandé par la signification du verbe mais il s'utilise avec une intention affective pour faire référence à la personne indirectement affectée par l'action verbale, <http://dle.rae.es/?id=BsiLB13>, consulté le 01/06/2016.

Nous sommes du même avis pour l'utilisation du pronom « ça » au lieu de « cela ». Ce qu'il faut comprendre, c'est que les langues ne sont pas parallèles. Là où en français nous avons une option familière pour un certain mot, nous ne l'avons pas forcément en espagnol et vice versa. Il sera alors souhaitable, comme nous l'avons d'ailleurs fait, d'introduire des marques de l'oralité dans d'autres fragments afin de conserver le langage familier dans la traduction.

Dans l'extrait que nous avons choisi de traduire, il existe parfois de changements des temps verbaux qui ne répondent pas à une norme grammaticale, mais à une utilisation spontanée de la langue. C'est le cas du fragment suivant : « Toute cette énergie, cette vie qui *demandait* à s'exprimer à travers des actions aussi anodines que parler, aimer, comploter, parler encore, comme tout le monde, à longueur de journée, *c'est* notre corps, c'est vrai, qui en *faisait* les frais » (TS 20-22). En effet, il y a un changement dans les temps verbaux de la phrase, qui commence en imparfait de l'indicatif et change soudainement au présent (« c'est notre corps, c'est vrai ») pour revenir ensuite à l'imparfait. Nous avons gardé cette construction en espagnol, traduisant donc l'extrait comme suit : « Toda esta energía, esta vida que *exigía* expresarse a través de acciones tan banales como hablar, amar, conspirar, seguir hablando, como todo el mundo, a lo largo del día, *es* nuestro cuerpo, es verdad, el que *sufría* las consecuencias » (TC 21-23). C'est le cas aussi pour le fragment suivant : « *c'est* tout son corps, on aurait dit, qui *ondulait* en une seule vague » (TS 84-85), qui commence en présent de l'indicatif et change ensuite à l'imparfait. Notre proposition de traduction est « *es* todo su cuerpo, parecía, el que se *movía* en una única ola ».

Une particularité très remarquable est la syntaxe des phrases. L'auteur affirme que ceci répond, comme nous l'avons déjà expliqué dans la partie 3.3.4.1 de ce travail, à une description sensorielle de l'environnement, c'est-à-dire que le narrateur décrit d'abord ce qu'il voit en premier lieu, sans se soucier de l'ordre grammatical des phrases. Ainsi, il nous a semblé important de maintenir cet effet d'étrangeté pour souligner l'une des caractéristiques fondamentales de la façon de s'exprimer du narrateur. C'est le cas de, par exemple, dès la toute première phrase de l'extrait : « Ces poussées de violence, c'est des manières, faut bien admettre, qui n'avaient rien d'exceptionnel » (TS 11-12), que nous avons traduite par : « Aquellos estallidos de violencia son costumbres, hay que admitirlo, que no tenían nada de excepcional » (TC 12-13), bien que notre premier réflexe ait été de changer la syntaxe pour l'adapter à une écriture plus normative en espagnol. Un autre exemple de ce type de structure se trouve dans le fragment « un jour elle avait dit Clara » (TS 56-57), que nous avons traduit par « un día había

dicho Clara » (TC 58), bien que nous soyons consciente que celle-ci n'est pas la manière la plus habituelle de construire cette phrase en espagnol. En effet, nous aurions instinctivement placé le complément circonstanciel de lieu à la fin.

Il y a un cas particulier dans les changements d'ordre dans la phrase qui répond à un besoin de souligner quel personnage fait ou reçoit l'action dont le narrateur parle. Ainsi, en le délocalisant et en le plaçant à un endroit inattendu dans la phrase, l'auteur réussit à attirer l'attention du lecteur qui le remarque encore plus, comme dans le cas de « ça la mettait en joie, Clara » (TS 97-98), que nous avons traduit par « se ponía contenta, Clara » (TC 99-100). Un autre extrait dans lequel nous trouvons cette délocalisation est le suivant : « Aussi loin qu'on remontait, Francis et moi, dans notre passé sur le Bord du Canal » (TS 88). En effet, nous aurions eu l'impulsion de traduire cette phrase par « Tan atrás como Francis y yo podíamos remontar [...] », mais cela aurait équivalu à ignorer la volonté de l'auteur d'attirer l'attention du lecteur sur les personnages. En conséquence, nous avons traduit l'extrait comme suit : « Tan atrás como podíamos remontar, Francis y yo, en nuestro pasado al Borde del Canal » (TC 89).

Ce phénomène apparaît souvent lié à un autre : la répétition de la structure : complément d'objet direct + verbe + nom ou bien pronom + verbe + nom pour appuyer sur l'identité du sujet qui fait ou reçoit l'action. C'est le cas par exemple de la phrase « Et on se souvenait alors qu'on l'avait connue, Clara » (TS 86), de « il ajoutait Francis » (TS 54) ou de « on lui disait à Clara » (TS 30).

Concernant la répétition dans laquelle il y a un complément d'objet direct et un nom, il est tout à fait possible de rendre cet effet en espagnol, comme nous l'avons d'ailleurs fait dans le premier exemple : « Y entonces nos acordábamos de que *la* habíamos conocido, *a Clara* » (TC 87) et dans le dernier : « *le* decíamos *a Clara* » (TC 31). Cependant, la répétition pronom + nom pose un problème fondamental en espagnol puisque cette langue a tendance à omettre le pronom sujet, étant donné que la terminaison verbale fournit déjà l'information du nombre et personne. Ainsi, traduire, par exemple, « *él añadía Francis », serait tout à fait incorrect, nous semble-t-il, et n'évoquerait pas une langue orale. Nous avons donc pris la décision de traduire seulement le nom propre du personnage dans ce type de phrase (« añadía Francis » TC 56). Nous gardons aussi une syntaxe correcte en espagnol, puisque nous sommes aussi dans ce type de fragment face à une syntaxe correcte en français. Si l'auteur avait introduit des phrases

syntactiquement incorrectes, nous aurons pu construire aussi des incorrections dans notre traduction.

Néanmoins, nous avons pu conserver ces répétitions dans de fragments comme « Il y a tellement longtemps, *elle* disait, qu'un homme ne m'a pas serré dans ses bras » (TS 64), que nous avons traduit par « Hace tantísimo tiempo, decía *ella*, que un hombre no me abraza » (TC 64). En effet, l'espagnol nous aurait permis d'écrire, simplement, « decía », mais nous avons voulu conserver ici cette façon qu'a le narrateur d'insister pour s'assurer d'être bien compris. C'est le même cas pour l'extrait « Mais Clara recherchait le silence, et ce vacarme dans nos vies, elle n'aimait pas. *Elle* préférait danser » (TS 31-32) : nous avons décidé de conserver le dernier « elle », bien que nous aurions pu le supprimer et avoir une phrase grammaticalement correcte en espagnol, pour la même raison que nous venons d'exposer. Notre traduction du fragment est donc « Pero Clara buscaba el silencio, y ese estruendo de nuestras vidas no le gustaba. *Ella* prefería bailar » (TC 32-33).

Nous souhaitons maintenant analyser un extrait dans lequel nous avons, consciemment, cassé le rythme du texte-source et en expliquer les raisons. Il s'agit de l'extrait suivant : « Il y avait bien sûr le crack, le caillou, on disait entre nous, et l'alcool, le sexe à outrance, la danse pour Clara, la boxe pour Francis et la musique et la peinture pour Jimmy G. qui trimbalait, en fin de journée, un semblant de chevalet » (TS 25-27). Notre proposition de traduction est : « Estaba el *crack*, por supuesto, o la piedra, como lo llamábamos entre nosotros, y el alcohol, el sexo desenfrenado. Clara tenía el baile; Francis, el boxeo; y Jimmy G., que se paseaba con una especie de caballete al final del día, la pintura y la música » (TC 26-28). Le fait de ne pas avoir traduit le verbe *avoir* par *tener* mais par *estar* a forcé tous les changements qui ont eu lieu dans la traduction de cet extrait. Nous n'avons pas pu conserver la ponctuation originelle, car elle nous aurait amené à traduire « *Estaba el *crack*, por supuesto, o la piedra, como lo llamábamos entre nosotros, y el alcohol, el sexo desenfrenado, el baile para Clara [...] ». Or, il est évident que cette construction n'a aucun sens en espagnol, puisqu'elle sous-entend la formulation d'une phrase comme « *estaba el baile para Clara », qui est incorrecte. Ainsi, nous avons coupé la phrase pour introduire un nouveau verbe, *tener*, que nous substituons plus tard par des virgules pour éviter d'alourdir le texte.

Il importe également d'étudier la construction des dialogues dans le texte-source et leur traduction. Alfred Alexandre n'utilise pratiquement jamais de marqueurs graphiques,

c'est-à-dire de tirets pour marquer les dialogues. Il s'agit à nouveau, comme nous l'avons expliqué dans la partie 3.3.4.1, d'une technique qui vise à souligner l'oralité du texte et le fait que le narrateur parle sans arrêt. Cet extrait du texte n'en fait pas une exception. Nous avons ainsi respecté cette décision de l'auteur en traduisant les dialogues sans utiliser de tirets qui, cependant, auraient pu aider le lecteur à savoir quand ces dialogues commencent. Nous offrons ici comme exemple de dialogues les extraits suivants : « Si seulement on pouvait aller ailleurs, sans cesse elle répétait » (TS 35) et « Et tu n'essaies plus quoi que ce soit, il ajoutait Francis d'un air menaçant, tu sais que ça débouchera sur une voie sans issue » (TS 54-55). Les traductions de ces fragments que nous proposons sont, respectivement : « Si al menos pudiésemos irnos de aquí, sin parar repetía » (TC 36) et « Y ya no intentas nada más, añadía Francis con un aire amenazador, sabes que acabaría en un callejón sin salida » (TC 56-57), sans aucune marque qui indique qu'il s'agisse bien d'un dialogue.

La ponctuation présente dans le texte témoigne aussi de son oralité. En effet, nous trouvons à plusieurs reprises des « et » au début de phrase, même de paragraphe et après une virgule, ce qui normalement est contraire aux règles de la grammaire. Cependant, dans le texte, ces conjonctions donnent un rythme particulier à la lecture qui imite la prosodie de la langue orale. À notre avis, l'auteur réussit, à travers cette technique, à enchaîner les différentes parties du discours, que ce soit les phrases ou les paragraphes, pour donner l'impression qu'elles font toutes partie, en réalité, d'un discours continu qui ne s'arrête pas. Cela répond au contraire à cette impulsion du biopolitique d'être tout le temps en mouvement qui se reflète par le biais de la parole. Nous avons, bien entendu, conservé cette caractéristique du texte dans notre proposition de traduction. Nous pouvons trouver ce polysyndète dans les lignes 25-29 du texte-source avec leur traduction respective dans les lignes 26-30 du texte-cible, par exemple, et aussi dans le début des paragraphes qui commencent dans les lignes 78, 81 et 86 du texte-source (TC 78, 82 et 87).

En outre, nous avons ajouté cette conjonction dans l'extrait « Elle n'était pas la seule » (TS 37), que nous avons traduit comme « Y no era la única » (TC 40), puisque nous considérons que c'est une structure plus naturelle en espagnol et qui, de plus, souligne cette oralité. C'est le même cas dans le fragment « ça me fait peur, je prends la fuite » (TS 66), que nous traduisons par « me da miedo y huyo » (TC 66).

Nous avons voulu conserver aussi le « car » du début de la phrase (TS 38) ainsi que le « mais » avec lequel commence le paragraphe (TS 70) avec la même intention de maintenir l'oralité du texte, bien que nous sommes consciente que l'auteur en fait une utilisation contraire à la norme grammaticale. En effet, le « car » devrait être placé juste après la phrase qu'il est censé expliquer et non en début de paragraphe. Il est de même pour « mais », qui aurait dû apparaître après la proposition qu'il nie.

Enfin, toujours dans le but de conserver au maximum l'oralité du texte, nous avons ajouté le mot « todavía » dans la phrase « Jimmy n'était pas né » (TS 92), considérant que c'est la façon dont un espagnol aurait construit cette phrase. Notre traduction pour l'extrait est donc la suivante : « Jimmy todavía no había nacido » (TC 94).

Nous avons en somme essayé de rendre, moyennant tous ces choix de traduction, un texte-cible avec une oralité aussi forte que celle que montre le texte-source, bien que ces marques de l'oralité ne soient pas toujours les mêmes ou qu'elles ne se trouvent pas aux mêmes endroits.

Il est intéressant aussi d'analyser le traitement des référents culturels et historiques dans notre proposition de traduction. Dans la ligne 12 du texte-source, le narrateur parle du « reste du pays », bien que nous sachions que la Martinique n'est pas un pays mais une île qui fait partie du territoire français. Cependant, et malgré une possible confusion chez le lecteur espagnol, nous avons décidé de le traduire comme « país » (TC 13) et non comme « isla » parce que nous considérons que ce mot véhicule une façon martiniquaise de voir le monde et de se voir dans le monde. En effet, un Martiniquais dit presque toujours « pays » quand il fait référence à la Martinique, sûrement à cause de l'influence du créole, qui n'a pas de mot pour dire « île ». Ce manque de mot pour désigner cette réalité géographique est sans nul doute lié au traumatisme colonial. Les esclaves, après avoir traversé l'océan, étaient tellement traumatisés qu'ils niaient l'existence de cet océan en refusant de le nommer. Pour eux, la Martinique n'était pas une île entourée d'eau mais, bien au contraire, un pays.

Nous trouvons une allusion aux conséquences de la période esclavagiste quand le narrateur parle d'« un jus mauvais qu'il semblaient, comme nous, avoir reçu en héritage » (TS 13-14). Nous avons considéré nécessaire de traduire cet extrait comme « una sustancia nociva que parecían, como nosotros, haber recibido como herencia de tantos siglos de esclavitud » (TC 14-15). En effet, cette référence élidée dans le texte-source doit être explicitée pour un lectorat

espagnol, qui n'a pas l'habitude de penser aux conséquences de l'esclavage, qui connaît peu l'histoire de la Martinique (ou qui, tout simplement, l'ignore) et qui, de ce fait, ne comprendrait pas à quoi cet héritage peut faire référence.

Quant aux noms de lieux de la ville, nous n'avons rien ajouté pour la référence à la Pointe Simon, puisque nous trouvons qu'un lecteur espagnol peut comprendre parfaitement qu'il s'agit du nom du parking (TS 32, TC 33) et il n'a pas été nécessaire non plus d'ajouter des précisions en parlant de la prison de Ducos. La phrase « en la cárcel de Ducos » (TC 95) (traduction de « dans la geôle de Ducos » TS 93) est très claire et permet de comprendre que Ducos est le lieu où se situe la prison. Aucune explication ne nous semble donc nécessaire.

Pourtant, nous avons trouvé nécessaire d'ajouter une précision lorsque le narrateur évoque Levassor (TS 38). En effet, nous avons traduit ce fragment par « el canal Levassor » (TC 39) car il faut avoir été en contact avec la réalité martiniquaise pour pouvoir savoir qu'il s'agit en fait du nom du canal et non, par exemple, d'un quartier ou d'un bâtiment.

Un autre lieu géographique est le « Bord de Mer » (TS 32), que nous avons néanmoins traduit par « paseo marítimo » (TC 33). La raison de ce choix c'est qu'actuellement, les Martiniquais se réfèrent à ce lieu comme « le malécon ». Il nous semble alors que ce nom n'est pas d'un référent culturel d'actualité et qu'il n'est pas nécessaire de le garder dans la traduction. Nous avons cependant conservé l'expression « Bord du Canal » (TS 41), qui a un poids culturel très fort que le lecteur-source sera totalement capable de comprendre, étant donné que le livre développe la symbolique du canal et tout ce qu'il représente, et que nous traduisons donc par : « Borde del Canal » (TC 42). Cette référence à la réalité martiniquaise s'explique par elle-même dans le roman sans que le traducteur n'ait à intervenir. Le choix de garder les majuscules correspond à l'identification du canal avec un actant : ainsi, ces majuscules servent à donner un nom propre à ce lieu, à le personnifier en quelque sorte.

L'allusion à la coiffure de Clara quand elle était enfant (« ses longues tresses de part et d'autre qui tombaient sur son visage comme des larmes en arrêt » TS 90-91) comporte une difficulté de traduction parce qu'elle fait aussi allusion à une réalité culturelle. Quand les femmes espagnoles tressent leurs cheveux, elles font seulement une ou deux tresses. Cependant, nous pouvons imaginer que Clara portait plusieurs petites tresses, à la façon caribéenne, ce qui explique qu'elles tombent sur son visage. En revanche, les tresses « à l'européenne » ne pourraient pas donner un tel résultat, puisqu'elles sont soit derrière la tête, soit une de chaque

côté. Un lecteur espagnol, étant habitué aux coiffures propres à sa réalité culturelle, aurait tendance à penser à celles-ci et ne comprendrait pas comment ces tresses pourraient tomber sur le visage de Clara. Ainsi, nous avons décidé d'ajouter que les tresses tombaient « a pares sobre el rostro » (TC 92) pour pousser le lecteur à penser aux coiffures caribéennes, dans le cas où il les connaisse. Sinon, il nous semble en tout cas plus facile de concevoir cette possibilité avec une multitude de tresses qu'avec deux seulement, d'où notre choix de traduction.

Pour finir, nous souhaitons nous attarder sur le mot « geôle » présent dans le texte (TS 93). Il s'agit du mot créole pour dire « prison ». Nous l'avons traduit par « cárcel » (TC 95), un mot de l'espagnol standard. S'il est vrai qu'il ne s'agit pas d'un mot français, ce qui pourrait nous faire penser à utiliser une autre langue pour le traduire (comme, par exemple, le catalan), nous trouvons cette démarche assez maladroite. En effet, aucune des langues co-officielles de l'Espagne ne reflète la même réalité culturelle que le créole. De surcroît, il serait très peu logique d'imaginer un personnage franco-créolophone s'exprimant dans l'une de ces langues. En outre, nous pensons qu'utiliser une langue présente en Espagne pour traduire un mot créolophone « cacherait » l'originalité de cette langue et n'aurait aucun sens. Voici les raisons qui nous ont poussée à traduire en espagnol le mot « geôle ».

3.4.2.4 Texte 4

Dans cet extrait, l'auteur nous montre les espoirs de Valérie vis-à-vis de sa relation avec Francis, ses frustrations, ses craintes et ses désirs. En outre, nous est présentée une scène où les personnages sont de retour sur le Bord du Canal au bord d'une voiture.

La première scène présente une tonalité fortement méprisante envers Francis et notre objectif sera de la conserver. Cet extrait favorise l'utilisation d'un langage très familier, comme cela ressort de nos choix de traduction pour les phrases suivantes : « sacarlo de sus casillas » (TC 105) (« lui mettre les nerfs en charpie » TS 102-103), « se volviera loco de rabia » (TC 106) (« qu'il devienne enfin enragé de colère » TS 103), « le arrancara las tripas » (TC 106) (« la désentraille » TS 103-104) ou « la sangre hirviéndole de furia » (TC 107) (« la folie au reins » TS 104), expressions qui relèvent du champ lexical de la rage et de la violence, ainsi que « liarse a golpes » (TC 109) (« mettre ses deux poings dans le chaud » TS 106). La langue orale et vulgaire ressort aussi dans la traduction de « se balafrer le torse » (TS 106), qui devient

« echarle huevos » (TC 109). Toujours dans le cadre de l'oralité, nous trouvons l'expression « de cabo a rabo » (TC 112) pour la traduction de « d'un bout à l'autre » (TS 109) ou, dans un registre plus vulgaire, le mot « puta » (TC 113) pour « putain » (TS 111). Nous avons poussé plus loin le langage méprisant en traduisant « lâches » (TS 107) par « cobardicas » (TC 110). En effet, le suffixe *-ica* apporte souvent aux mots une nuance dédaigneuse qui nous semblait très appropriée pour la scène.

Quant à la syntaxe, nous avons introduit quelques changements afin de rendre une œuvre lisible pour un public espagnol. Nous avons introduit deux fois le nom de Francis, d'abord dans la phrase « Tout dans l'esquive et des lâches accommodements » (TS 107), qui devient « Francis era todo evasivas y concesiones cobardicas » (TC 109-110) et, ensuite, dans « il n'avait rien d'un tueur de clandestins » (TS 108) (« Francis no tenía nada de asesino de inmigrantes » TC 110-111), dans ce cas parce que le français utilise le pronom « il » pour marquer le sujet de l'action, alors que ce n'est pas le cas de l'espagnol, qui tend à l'omettre. Ceci aurait créé une ambiguïté que nous avons évitée en utilisant le nom de Francis. De plus, nous avons fait le choix de dire « inmigrantes » et non « clandestinos » pour éviter la cacophonie entre « asesino » et « clandestinos ». En outre, nous avons traduit la phrase négative « on n'arriverait pas tout de suite » (TS 115) par l'affirmative « tardaríamos un rato en llegar » (TC 117).

Il y a dans cet extrait trois lieux géographiques qui appartiennent à la réalité martiniquaise, à savoir : le Bord du Canal (TS 115), le Lamentin (TS 113) et La Joyau (TS 116). Nous avons déjà développé précédemment nos raisons pour traduire « Bord du Canal » comme « Borde del Canal » (TC 117). Dans le cas du Lamentin, étant donné que nous ne trouvons rien dans le texte-source pour éclaircir de quoi il s'agit, nous avons cru nécessaire de le traduire par « el municipio de Le Lamentin » (TC 115). Cependant, si le nom de cette commune réapparaissait plus loin dans le récit, nous ne rajouterions aucun élément, puisque le lecteur-cible aurait déjà l'information nécessaire à la compréhension de l'extrait. Comme pour l'exemple de l'Ermitage, nous considérons que l'article défini fait partie du nom propre du lieu.

Le cas de La Joyau est différent. Dans ce cas, le narrateur ne raconte pas une histoire mais il réfère, en style direct, aux mots d'un des personnages. Il nous semble irréal de faire expliciter à Francis de quoi il parle, étant donné qu'il partage la même réalité que les personnages avec qu'il parle, raison pour laquelle il assume l'existence d'un réseau de

connaissances commun qui lui permet d'élider des informations que le récepteur comprend cependant. Ainsi, nous avons choisi de ne pas dire « *Vamos al cementerio de La Joyau* ». De surcroît, le narrateur explique un peu plus loin qu'il s'agit bien d'un cimetière.

La véritable difficulté réside dans le fait que le narrateur fait après allusion au nom du cimetière pour réfléchir sur lui. Ainsi, nous avons mis en italique le nom français de l'endroit pour marquer la fonction métalinguistique et nous avons ensuite ajouté la traduction (« *Joyau. Joya* » TC 120), pour pouvoir faire comprendre au lecteur, sans utiliser des notes en bas du texte, le motif qui pousse à une réflexion chez le narrateur.

Il nous semble aussi qu'il y a une sorte de jeu de mots entre la sonorité de *joyau* et de *joie* que nous n'avons pas pu cependant conserver en espagnol. Puisque notre *skopos* est avant tout de refléter la réalité martiniquaise, nous ne pouvions pas changer le nom du cimetière pour essayer de créer un nouveau jeu de mots. Ainsi, contrainte de choisir entre conserver la part culturelle ou la linguistique, nous n'avons eu aucun doute et avons décidé de faire ressortir la culture du texte.

En somme, il ressort des propositions de ces quatre textes combien il est important de montrer la culture du texte-source aux lecteurs du texte-cible, en premier lieu pour les aider à comprendre le récit, mais aussi en second lieu parce que, de cette manière, nous respectons l'originalité de la culture-source en la mettant en lumière.

Lors de nos traductions culturelles, nous avons suivi deux *skopos* : d'abord, notre objectif a été de montrer la réalité martiniquaise à un public espagnol. Pour ceci, nous avons dû avoir parfois recours à des ajouts pour aider le lecteur à comprendre le texte, comme c'est le cas pour les lieux géographiques, les allusions esclavagistes et la coiffure de Clara, autant d'éléments qui auraient pu obscurcir le texte. Dans d'autres cas, il n'a pas été nécessaire d'expliciter ces éléments, car le texte était déjà assez précis pour permettre leur compréhension. Ainsi, les lecteurs du texte-cible pourront recevoir le récit de la façon la plus similaire possible que pour les lecteurs-source.

Ensuite, notre second *skopos* était de garder les particularités linguistiques du texte, dans le vocabulaire et dans la syntaxe, puisqu'elles ont une importance du point de vue narratif. Pour ceci, nous avons dû suivre trois stratégies. Dans un premier temps, nous avons respecté les

marqueurs de l'oralité dans les endroits où cela a été possible. Dans un second temps, nous avons traduit par des expressions ou des mots de l'espagnol standard les fragments qui n'avaient pas un équivalent familier en espagnol. Finalement, dans un troisième temps, nous avons ajouté des expressions familières où il nous a semblé convenable de garder d'une façon naturelle la tonalité globale du texte.

IV. RÉSULTATS ET PERSPECTIVES

4.1 Résultats

Au début de ce travail, nous nous sommes posé une série de questions et nous avons proposé quelques hypothèses visant à y répondre. Il convient maintenant de revenir sur celles-ci afin d'établir les résultats obtenus lors de cette étude.

En nous fondant notamment sur une proposition de traduction linguistique d'un fragment de l'œuvre *Bord de Canal*, ainsi que sur une proposition de traduction culturelle de cette même œuvre, nous avons pu démontrer combien une approche seulement linguistique est insuffisante pour rendre toute l'originalité culturelle d'une œuvre et faire ressortir toute sa diversité. En ce sens, les théories linguistiques sont, à l'évidence, trop centrées sur les éléments linguistiques, ce qui mène souvent ces théoriciens à parler d'« intraduisibilité ». Nous refusons pour notre part cette notion d'« intraduisibilité », que nous considérons comme trop attachée aux processus linguistiques. En effet, il est certes impossible de traduire de façon satisfaisante des langues, mais il est en revanche possible de traduire des réalités et des textes.

De surcroît, nous nous sommes rendue compte que les théories linguistiques se contredisent souvent, ce qui rend encore plus difficile de les accepter sans les nuancer. Puisqu'elles s'occupent fondamentalement de l'aspect linguistique de l'œuvre, d'autres aspects restent à l'écart, notamment la dimension culturelle. Ainsi, ce type de traductions masquent l'originalité du texte-source et donnent lieu à des expressions peu naturelles ainsi qu'à un texte dénaturé et dérangeant parfois, du fait de sa préoccupation trop linguistique. En outre, les traductions linguistiques sont souvent incapables de refléter l'arrière-fond culturel de l'œuvre. En conséquence, il nous semble que nous devons refuser ce type de traduction. Il n'empêche que nous accordons aux théories linguistiques une importance notable dans le développement d'une pensée sur la traduction.

En revanche, en analysant les propositions de traductions culturelles, nous avons pu remarquer combien ces textes deviennent enrichissants pour le public-cible et combien le Divers y rayonne au lieu de rester caché. C'est alors le *skopos* qui a guidé nos choix de traduction. Il nous a été fondamental pour faire ressortir le Divers dans les œuvres et pour

réfléchir aux choix d'écriture d'Alfred Alexandre, au lien entre le fond et la forme (qui traduit en mots la réalité) ainsi que sur la difficulté de traduire ces éléments en espagnol. En outre, les théories sur le Divers nous ont aidée à redéfinir notre rapport à l'Autre et à penser la traduction autrement afin de ne pas masquer la culture-source.

L'analyse de *Bord de Canal* a été fondamentale pour nous aider à mieux comprendre les choix d'écriture de cette œuvre, en interrogeant notamment le choix d'une syntaxe surprenante qui correspond au discours de la folie et à une écriture éminemment orale. Cela nous a aussi permis de nous interroger sur les réalités sociales présentes dans l'œuvre qui sont compréhensibles pour un Martiniquais, mais qui restent bien obscures pour un public espagnol afin de trouver les éléments culturels qui pouvaient poser problème lors de la traduction.

Nous avons cherché alors à rendre l'arrière-fond culturel et la réalité martiniquaise pour un public espagnol, à partir notamment d'explicitations dans le texte, que nous avons écrit de façon à ce qu'elles se mêlent à la trame du récit, en refusant d'utiliser des lexiques ou des notes de bas de page. Ces explicitations dépassent donc la simple traduction des mots présents dans le texte, mais rendent compte des non-dits et des réseaux de codes partagés entre les membres de la culture martiniquaise. Nous avons ainsi refusé les adaptations culturelles en choisissant en revanche de montrer en quelque sorte le Divers.

Nous avons de surcroît conservé la façon d'écrire d'Alfred Alexandre, d'abord parce qu'il s'agit ici de montrer un discours appartenant au Divers et aussi parce que cette déviation par rapport à la norme syntaxique est un recours poétique de l'auteur. Nous considérons en effet que les traducteurs ne doivent pas imposer leur façon d'écrire, de dire les choses et de voir le monde, mais ils doivent respecter les choix des auteurs, étant donné que les choix d'écriture (ce que nous disons, comment nous le disons et ce que nous ne disons pas) montrent la construction d'une culture.

Nous avons également pour objectif d'explorer comment *Bord de Canal* rend compte de certaines particularités d'écriture en contexte franco-créolophone et comment et dans quelle mesure il est possible de rendre compréhensible aux lecteurs espagnols l'originalité de la langue des Antilles. Cependant, nous sommes contrainte d'accepter qu'il est difficile pour nous de répondre à ces deux questions puisqu'Alfred Alexandre, pour pouvoir atteindre un public plus large avec son œuvre, n'utilise que quelques mots de créole et écrit apparemment en français « standard ». Néanmoins, à partir de ces premières analyses, nous pensons qu'il ne serait pas

possible de montrer cette écriture créolophone dans la proposition de traduction en castillan de *Bord de Canal*, notamment parce que les caractéristiques des deux langues sont complètement différentes. L'option de choisir des mots d'une langue autre que le castillan présent aussi en Espagne, comme par exemple le catalan, décontextualise l'œuvre et ne rend pas compte de la langue créole, mais crée un pseudo-espagnol qui ne partagerait point le bagage culturel et la réalité véhiculés par le créole. En revanche, ceci ne devra pas être considéré comme un échec, puisque la traduction ne traduit pas des langues, mais des textes et, accessoirement, vise à éveiller la curiosité chez le lecteur pour qu'il cherche à se rapprocher de la culture étrangère véhiculée dans l'ouvrage qui retient son attention.

En conclusion, nous avons, tout au long de ce mémoire de master, tenté de démontrer la pertinence des traductions culturelles mettant en lumière le Divers. Étant donné qu'un texte n'est pas formé de mots, mais de réalités, l'écrivain décide de quelle façon il va décrire cette réalité (omissions, explications...) et le traducteur doit faire en sorte de traduire cette réalité, notamment en comblant les espaces dans les connaissances encyclopédiques du lecteur espagnol pour lui permettre une approche plus fine du texte-source. Il s'est donc agi pour nous de faire ressortir dans le texte-cible ce qui est implicite dans le texte-source. Puisqu'un texte est toujours conçu dans une culture, il est évident que lorsque le texte change de culture, il subit des changements pour être compréhensible dans la culture-cible.

Il nous semble, malgré les difficultés, avoir mis en valeur dans cette étude l'importance incontournable du facteur culturel et du Divers pour permettre une rencontre réussie entre cultures et contribuer à leur valorisation, facilitant ainsi des voies non ethnocentriques en traduction.

4.2 Perspectives

Si nous tenons compte de l'ampleur de plus en plus large que les théories du Divers prennent actuellement, il est logique de penser qu'elles continueront à se développer dans les années à venir, nous permettant de réfléchir encore et de façon plus approfondie sur la traduction en contexte interculturel.

En conséquence, cette étude constitue une étape préliminaire d'une analyse que nous voudrions pousser plus avant concernant le rôle de la traduction dans le respect et la promotion du Divers, non seulement dans le cadre des cultures non européennes, mais aussi des identités considérées comme « à la marge ». Or, n'importe-t-il pas de traduire autrement pour refuser ces marginalisations ?

Nous avons présenté dans ce mémoire une première approche concernant la traduction en contexte interculturel et nous avons pu également explorer en quelque sorte le discours en contexte de folie. Nous souhaiterions poursuivre cette étude à partir d'un corpus plus large qui nous permette d'explorer d'autres formes de Divers et aussi d'approfondir au moins deux sujets que nous aurions voulu traiter dans ce mémoire, mais que nous n'avons pas pu analyser, ou pas suffisamment. Il s'agirait, d'abord, de réfléchir autour de la traduction des langues minoritaires qui apparaissent dans un discours écrit dans une langue majoritaire. Nous trouvons intéressant d'explorer également la validité des théories d'Umberto Eco concernant les lecteurs idéaux en contexte de traduction : existe-t-il vraiment un lecteur « idéal » ? Si oui, son identité influence-t-elle dans la traduction ? Le lecteur idéal change-t-il entre les cultures ou le traducteur peut faire en sorte de le conserver ?

Il nous semblerait intéressant d'essayer de répondre à ces questions et à d'autres dans une prochaine thèse de Doctorat.

V. BIBLIOGRAPHIE

Œuvre étudiée

ALEXANDRE Alfred, *Bord de Canal*, Paris, Dapper, 2004.

Autres œuvres d'Alfred Alexandre

ALEXANDRE Alfred, « Taxi pays » in Gerry L'Étang (dir.), *Drive, l'errance ensorcelée*, Paris, HC Éditions, 2009, p. 17-26.

— « Césaire, poésie et vérité » in Patrick Sigāini (dir.), *Aimé Césaire, pour toujours*, Paris, Orphie, 2011.

— *Les villes assassines*, Paris, Écriture, 2011.

— *Aimé Césaire, la part intime*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2014.

— « Carnet d'îles » in Léonora Miano (dir.), *Première nuit, une anthologie du désir*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2014.

— « La nuit caribéenne » in *La nuit caribéenne. Le patron*, Paris, Passage(s), 2016, p. 7-36.

— *Le bar des Amériques*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2016.

— « Le patron » in *La nuit caribéenne. Le patron*, Paris, Passage(s), 2016, p. 37-78.

Théories de la traduction et de la Traductologie

BASSNETT Susan, *Translation Studies*, Cornwall, Routledge, 2002.

BASSNETT Susan et LEFEVERE André (ed.), *Translation, History and Culture*, Londres, Pinter, 1990.

CORDONNIER Jean-Louis, *Traduction et culture*, Paris, Didier, 1995.

HURTADO ALBIR Amparo, *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid, Cátedra, 2001.

JAKOBSON Roman, *On Linguistic Aspects of Translation* in Rainer Schulte et John Biguenet (ed.), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 144-151.

LADMIRAL Jean-Réné, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994 (1979).

OSEKI-DÉPRÉ Inês, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006 (1999).

REISS Kaharina et VERMEER Hans, *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, traduction de Sandra García Reina et Celia Martín de León, Madrid, Akal, 1996.

VINAY Jean-Paul et DARBELNET Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1977 (1958).

Culture et théorie du Divers

BENNINGTON Geoffrey et DERRIDA Jacques, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, 1991.

BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick et CONFIANT Raphaël, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, 1993 (1989).

BERTIN-ELISABETH Cécile (dir.), *Les héros de la marge dans l'Espagne classique*, Paris, Le Manuscrit Éditions, 2007.

— *Les récits de la marginalité en Amérique*, Paris, Caraïbédéditions-Université, 2014.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

— *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996 (1995).

— *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997.

— *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Race et histoire. Race et culture*, Saint-Amand-Montrond, UNESCO, 2001.

MATTELART Armand et NEVEU Érik, *Introduction aux Cultural studies*, Paris, La Découverte, 2008 (2003).

RUBY Christian, *Les archipels de la différence*, Paris, Éditions du félin, 1989.

SAÏD Edward W., *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2003 (1978).

SEGALEN Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le livre de poche, 1978 (1955).

TYLOR Edward Burnett, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Londres, Nabu Press, 2010 (1871).

Dictionnaires et encyclopédies

AUZOU Philippe (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Auzou*, Paris, Éditions Philippe Auzou, 2009.

BAUMBERGER Peter F. (prés.), *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis France S. A., 1989, vol. VI.

BAUMGARTNER Emmanuèle et MÉNARD Philippe (ed.), *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Le livre de poche, 1996.

BERTAUD DU CHAZAUD Henri, *Dictionnaire de synonymes et contraires*, Paris, Le Robert, 1992.

BLOCH Oscar et VON WARTBURG Walther (ed.), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008 (2002).

BOURDON Bruno, *Dictionnaire Flammarion de la langue française*, Paris, Flammarion, 1999.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Jupiter Éditions, 1982 (1969).

DUBOIS Jean, MITTERAND Henri et DAUZART Albert, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, 2006.

DUCROT Oswald et SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique de sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995 (1972).

GEORGE Pierre et VERGER Fernand, *Dictionnaire de géographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013 (1970).

JEUGE-MAYNART Isabelle (dir.), *Le grand Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2016.

LITTRÉ Émile, *Le Littré, dictionnaire de la langue française en un volume*, version abrégée par Amédée Beaujean, Paris, Hachette, 2000.

MAROUF Abderrazak et REYNAUD Joën, *La botanique de A à Z*, Paris, Dunod, 2007.

QUÉMADA Bernard (dir.), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1992, vol. XI et XVI.

REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2016 (1993), vol. I.

REY-DEBOVE Josette et REY Alain (ed.), *Le nouveau petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010 (1993).

Littérature et théorie de la littérature

ALLEMAND Roger-Michel, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 2016.

- AUGÉ Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions Corti, 1942.
- CELA Camilo José, *La colmena*, Madrid, Cátedra, 2000 (1951).
- EL-MADKOURI MAATAOUI Mohamed, « Imagen de la Traducción y del Traductor en *El Quijote* », in Miguel Ángel Vega Cernuda (ed.), *¿Qué Quijote leen los europeos?*, Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 2005, p. 107-120.
- ELRICH Victor, *El formalismo ruso*, traduction de J. Cabanes, Barcelone, Seix Barral, 1974.
- ESPRONCEDA, José de, *La canción del pirata*, in Rubén Benítez (ed.), *José de Espronceda. Antología poética*, Madrid, Santillana, 1991, p. 147-149.
- Genèse 11 : 1-9* in *La Bible*, Paris, Les éditions du Cerf, 1998 (1955).
- GONIER Marie-Louise, *Étude d'un roman : Bord de Canal*, Fort-de-France, SCERÉN, 2008.
- HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- HUGO Victor, *Le dernier jour d'un condamné*, Paris, Hachette, 2013.
- JOYCE James, *Ulysse*, Paris, Gallimard, 1996.
- MARIENSKÉ Héléna, *Le degré suprême de la tendresse*, Paris, Editions Héloïse d'Ormesson, 2008.
- OULIPO, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973.
- PEREC Georges, *La disparition*, Paris, Gallimard, 1969.
- PLATON, *La République*, Paris, Flammarion, 1966.
- MORE Thomas, *Utopia*, Londres, Penguin Classics, 1965.

Webographie

BAILLY Anatole, *Dictionnaire Grec - Français*, Hachette, 1935, <https://archive.org/details/BaillyDictionnaireGrecFrancais>, consulté le 02/05/2018.

BASTIN Georges L., ECHEVERRI Álvaro et CAMPO Ángela, « La traducción en América Latina: propia y apropiada », in *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, n° 24, p. 69-94, Barranquilla, Universidad Simón Bolívar, 2004, https://ddd.uab.cat/pub/1611/1611_a2014n8/1611_a2014n8a7/Georges-Bastin.pdf, consulté le 22/05/2018.

CATFORD John C., « A Linguistic Theory of Translation » in *Language and Language Learning*, n° 8, Londres, Oxford University Press, 1965, <https://archive.org/details/J.C.CatfordALinguisticTheoryOfTranslationOxfordUniv.Press196>, consulté le 10/03/2018.

DE CARLO Maddalena, « Quoi traduire ? Comment traduire ? Pourquoi traduire ? » in *ELA. Études de linguistique appliquée*, n° 141, 2016/I, p. 117-128, <https://www.cairn.info/revue-ela-2006-1-page-117.htm>, consulté le 26/01/2018.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, <http://www.rae.es/consultas/los-extranjerismos-y-latinosmos-crudos-no-adaptados-deben-escribirse-en-cursiva>, consulté le 01/06/2018.

—, *Diccionario de la Lengua Española*, <http://dle.rae.es>, consulté le 01/06/2016.

SANTOS Boaventura de Sousa, « Épistémologies du Sud », in *Études rurales*, n° 187, 2011, p. 21-49, <http://journals.openedition.org/etudesrurales/9351>, consulté le 01/06/2018.

Urban Dictionary, <https://www.urbandictionary.com>, consulté le 31/05/2018.

ANNEXES

ANNEXE 1

TEXTES-SOURCE

Texte 1 (page 21)

1 Pour autant, à aucun moment il ne nous serait monté à l'esprit de renvoyer ces bovidés
2 chez eux, comme ça se faisait, par charters pleins, en Dominique ou en Guyane par exemple.
3 On n'était pas des salauds. Et puis ils étaient bien utiles, ces oiseaux-là, hein ! suffisait, pour
4 s'en rendre compte, d'inventorier les jobs qui nous répugnaient et qu'ils pratiquaient sans
5 gémir. Faire la putaine ou le putain, évidemment. Mais aussi récurer les latrines, ou travailler,
6 des heures durant, au noir et au soleil, dans la banane et dans la canne.

Texte 2 (page 23)

7 Un matin, on a retrouvé un vagabond poignardé dans un squat à l'Ermitage. Longtemps,
8 le bruit a couru que c'était Francis, un soir, tout seul, qui avait éventré le malheureux. Mais rien
9 n'a été prouvé. Le macchabée, c'est vrai, était un Caribéen comme nous. Mais des îles d'à côté.
10 Anglophones. Alors les babyloones, sans trop chercher, ont rapidement classé l'affaire.

Texte 3 (page 26-29)

11 Ces poussées de violence, c'est des manières, faut bien admettre, qui n'avaient rien
12 d'exceptionnel. On n'était pas plus mauvais que les autres, dans le reste du pays. Eux aussi
13 avaient du purin dans le sang. Un jus mauvais qu'ils semblaient, comme nous, avoir reçu en
14 héritage. Mais à la différence de ces fiévreux perclus de tranquillisants, on n'avait rien à perdre.
15 Alors on pouvait s'ouvrir grand le canal de la mémoire et laisser rouler, comme un tas
16 d'immondices, les haines mal assumées et les hallucinants délires de persécution qui
17 travaillaient au corps et au cerveau beaucoup des nôtres, agrandissant, chaque jour un peu plus,
18 les failles qu'ils couvaient à l'intérieur.

19 C'est comme ça, il ricanait Francis, le corps, faut qu'il apprenne à te laisser en paix.

20 Toute cette énergie, cette vie qui demandait à s'exprimer à travers des actions aussi
21 anodines que parler, aimer, comploter, parler encore, comme tout le monde, à longueur de
22 journée, c'est notre corps, c'est vrai, qui en faisait les frais.

23 Et ça ne manquait pas alors, les expédients qui permettaient, selon les cas, de parvenir
24 au sentiment de légèreté ou bien de toute-puissance.

25 Il y avait bien sûr le crack, le caillou, on disait entre nous, et l'alcool, le sexe à outrance,
26 la danse pour Clara, la boxe pour Francis et la musique et la peinture pour Jimmy G. qui
27 trimbalait, en fin de journée, un semblant de chevalet. Et puis il y avait les petites guerres
28 privées : les racontars et les rancœurs, et puis un type qu'on estropiait de temps à autre, à fond
29 ou à moitié.

30 Faut comprendre, on lui disait à Clara, haïr, rien de tel pour te tenir en vie.

31 Mais Clara recherchait le silence, et ce vacarme dans nos vies, elle n'aimait pas. Elle
32 préférait danser, au Bord de Mer, le soir, sur le parking de la Pointe Simon, quand tous les taxis
33 avaient emporté vers la nuit leur remugle bruyant d'étudiants, de marchands du temple et de
34 prédicateurs au cerveau déchiré par la dope.

35 Si seulement on pouvait aller ailleurs, sans cesse elle répétait.

36 Avec l'argent des passes, lui disaient certains clients, elle aurait pu, en économisant, se
37 constituer une cagnotte et tout quitter depuis longtemps. Mais elle ne partait jamais.

38 Car vivre à Levassor lui avait retiré l'essentiel : le goût à la vie et la volonté qui va avec.
39 Elle n'était pas la seule.

40 Tous dans la petite communauté du bar-hôtel, on le savait dans notre chair : du jour où
41 tu arrivais sur le Bord du Canal, on disait entre nous, c'est comme si tu venais de t'allonger sur
42 une planche inclinée vers le bas, qu'un salaud il s'était satisfait à savonner avec du sable fin.

43 Tu as beau résister, il y en a trop autour de toi qui n'ont plus envie, plus confiance, plus
44 de vigueur, comme si leurs bras ils refusaient de fendre l'eau pour les tenir à la surface. Ils sont
45 là si tu veux, mais ils n'ont pas de présence, tu ne sens plus de projet dans leurs actes, aucun
46 ressort ni de passion ; tu cherches, mais il n'y a plus rien en eux qui t'oblige à lever les yeux
47 pour applaudir ou te piquer à l'orgueil et te donner envie de continuer.

48 Alors tu penses à ta vie d'autrefois, elle expliquait Clara. C'est vrai, pas tous les jours,
49 mais dans des moments où tu t'y attends le moins, un rire, un parfum, une odeur qui trébuche
50 dans la rue et ils reviennent à l'esprit, tous ces gens que tu as rencontrés une fois dans ta vie,
51 avec qui tu as grandi ou simplement échangé un regard ou un mot. Tu existes dans leur mémoire,
52 tu sais bien, ils te l'ont assez répété. Et puis un jour tu sors de leur souvenir. Et c'est comme si
53 tu étais mort, une seconde fois.

54 Et tu n'essaies plus quoi que ce soit, il ajoutait Francis d'un air menaçant, tu sais que ça
55 débouchera sur une voie sans issue.

56 C'est comme l'absence d'amour, de compagnie et de douceur, un jour elle avait dit
57 Clara. Quand tu n'as pas connu ça depuis des années, tu finis pas admettre que ça n'existe que
58 dans les feuilletons.

59 Ceux qu'elle passait l'après-midi à regarder à la télé du bar, avec Bridget, la clandestine
60 que Pépi exploitait comme serveuse et concubine à la fois.

61 Je t'aime !

62 C'est là seulement, à la télé, que tu pouvais entendre des mots pareils, mais dans notre
63 vie, jamais.

64 Il y a tellement longtemps, elle disait, qu'un homme ne m'a pas serré dans ses bras,
65 tendrement, pour me mettre des bisous dans le cou et me dire des mots doux, qu'un gars, quand
66 il m'aborde gentiment, qu'il est poli, bien élevé et tout, ça me fait peur, je prends la fuite.

67 Il devait être deux heures de l'après-midi. On était dans la chambre de Clara. Elle parlait
68 en faisant chauffer le caillou. On pouvait être ensemble, quelques heures ou une vie, on ne
69 savait pas encore.

70 Mais chaque fois que Clara s'était bourré une pipe et qu'elle avait aspiré une pleine
71 rasade de fumée rouge, elle serrait les paupières et se crispait, comme si la nuit l'avait happée,
72 elle nous disait, et qu'elle tombait du vingt-septième étage. Mais au moment de s'aplatir, elle
73 ouvrait grand les yeux et elle n'avait plus froid, car elle avait la sensation désormais familière
74 de marcher sur le bord lumineux de la mer et elle sentait, jaune et palpable, la puissance du
75 soleil monter du sable pour lui chauffer la plante des pieds.

76 C'est la vie qui revient dans les veines, une fois elle avait ricané, en passant la pipe à
77 Francis.

78 Et, se sortant vivement du matelas où, tous les quatre, Francis, Clara, Jimmy G. et moi,
79 nous étions allongés, elle s'était mise à danser sous nos yeux, vêtue seulement d'un paréo, d'où,
80 ici et là, transparaisait une nudité d'ombres trop précises pour nous laisser indifférents.

81 Et, tout en dodelinant de la nuque, elle chantait, elle riait, et disait qu'elle ressentait
82 encore notre présence dans son ventre, et que c'est cela qui expliquait ces tressaillements qu'on
83 lui voyait au bord des hanches. Et des cheveux, que cette Dominicaine avait noirs, lisses, lourds
84 et dénattés, jusqu'à la chaîne en or qui enroulait sa cheville droite, c'est tout son corps, on aurait
85 dit, qui ondulait en une seule vague.

86 Et on se souvenait alors qu'on l'avait connue, Clara, et qu'on s'était aimés il y avait si
87 longtemps que s'oublier l'un l'autre aurait été un peu se retrancher du meilleur de soi-même.
88 Aussi loin qu'on remontait, Francis et moi, dans notre passé sur le Bord du Canal, elle était là,
89 enfant, déjà, à ces époques où le cœur encore plein de magie, on pouvait d'un petit pas de pluie,
90 rien que d'y penser, faire pousser une fleur, pour ses petits yeux bruns, Clara et ses longues
91 tresses de part et d'autre qui tombaient sur son visage comme des larmes en arrêt.

92 On avait quoi ? Six, sept ans ? Jimmy n'était pas né. On formait une bande, dont la
93 plupart aujourd'hui s'est fait crever ou gât, tapit, dans la geôle de Ducos.

94 Clara était la seule fille du groupe et Francis lui promettait, quand on sera plus grands,
95 de l'emmener loin du canal.

96 Trente ans plus tard, étonnés d'avoir déjà un pied dans le vingt et unième siècle,
97 lorsqu'on évoquait cette promesse en présence de Jimmy, énervé de se sentir exclu, ça la mettait
98 en joie, Clara, ces bricoles du passé, tous ces papiers jaunis qu'on se réservait le samedi, quand
99 le bar était fermé et qu'on allait dans sa tanière. Un après-midi par semaine, loin du bruit des
100 verres, des voix, des tables, des chaises qu'on traîne, des heurts, des haines et des ressentiments.

Texte 4 (pages 152-153)

101 Sandra était affirmative : loin de son homme, Valérie se desséchait. Mais en feignant
102 d'avoir l'ennui au corps, elle voulait ravager Francis dans son orgueil, lui mettre les nerfs en
103 charpie, pour qu'il devienne enfin enragé de colère et qu'il la frappe, la martyrise et la
104 désentraîlle avec la folie aux reins. Au lieu de quoi, louvoyant jusqu'en donner le mal de mer,
105 Francis, tout mou, tout miel, lui minaudait des serments affadis et des repentances.

106 Se balafrer le torse et mettre ses deux poings dans le chaud de la dispute ? Tu parles !
107 Tout dans l'esquive et des lâches accommodements. Non, décidément, non, regrettait Valérie,
108 il n'avait rien d'un tueur de clandestins, rien d'un mauvais garçon, la nuit, qui déchirait ses
109 rêves inavoués. Elle s'était trompée, d'un bout à l'autre de leur aventure. Et elle ne le lui
110 pardonnait pas.

111 Habiller Valérie en princesse et Clara en putain, alors que chacune réclamait d'inverser
112 le costume : fallait se faire une raison, il aimait à l'envers, Francis.

113 La Volvo avait maintenant quitté le Lamentin. On approchait de la bretelle d'accès de
114 la rocade. À l'allure où roulait Jimmy, tranquille, soyeux, comme pour ne pas trop aggraver
115 l'humeur de Francis, on n'arriverait pas tout de suite sur le Bord de Canal.

116 Allons vers La Joyau, a dit Francis.

117 Et Jimmy tout de suite a bifurqué.

118 Joyau. C'est un nom qui nous avait toujours paru étrange pour un cimetière. Peut-être
119 qu'il s'agissait là d'une forme d'ironie, un pied-de-nez à la mort. Ou une manière encore de se
120 rassurer, jusqu'au bout, de conserver quelque chose de précieux, un bijou rare : sa part de joie.

ANNEXE 2

PROPOSITION DE TRADUCTION LINGUISTIQUE

1 Hay que admitir que aquellos estallidos de violencia eran costumbres que no tenían nada
2 de excepcional. No éramos peores que los otros, en el resto de la isla. Ellos también tenían
3 veneno en la sangre, una corriente nociva que parecían, como nosotros, haber recibido como
4 herencia. Pero a diferencia de aquellos frenéticos atiborrados de tranquilizantes, nosotros no
5 teníamos nada que perder. Así que podíamos abrir bien el canal de la memoria y dejar rodar,
6 como un montón de mierda, los odios mal asumidos y los acojonantes delirios de persecución
7 que torturaban el cuerpo y el alma de muchos de los nuestros, abriendo, cada día un poco más,
8 las grietas que empollaban en el interior.

9 Es así, bromeaba Francis, el cuerpo tiene que aprender a dejarte en paz.

10 Toda esta energía, esta vida que exigía expresarse a través de acciones tan anodinas
11 como hablar, amar, conspirar, hablar otra vez, como todo el mundo, a lo largo del día, era
12 nuestro cuerpo, es cierto, quien sufría las consecuencias.

13 Y teníamos muchos recursos que permitían, según el caso, lograr un sentimiento de
14 ligereza o de omnipotencia.

15 Estaba por supuesto el *crack*, la piedra, decíamos entre nosotros, y el alcohol, el sexo a
16 ultranza, el baile para Clara, el boxeo para Francis y la música y la pintura para Jimmy G., que
17 arrastraba, al final del día, una especie de caballete. Y estaban también las pequeñas guerras
18 privadas: los cotilleos y los rencores, y después un tío al que mutilábamos de vez en cuando,
19 del todo o solo a medias.

20 Hay que entenderlo, le decíamos a Clara, odiar, no hay nada como eso para mantenerte
21 con vida.

22 Pero Clara buscaba el silencio, y no le gustaba ese estruendo en nuestras vidas. Ella
23 prefería bailar, en el Borde del Mar, por la tarde, en el *parking* de la Pointe Simon, cuando todos
24 los taxis se habían llevado hacia la noche su miasma bulliciosa de estudiantes, de mercaderes
25 del templo y de predicadores con el cerebro devastado por la droga.

26 Si pudiéramos irnos a otra parte, repetía sin cesar.

27 Con el dinero de la calle, le decían algunos clientes, habría podido, ahorrando, hacer una
28 hucha y dejarlo todo desde hace tiempo. Pero nunca se iba.

29 Porque vivir en Levassor le había quitado lo esencial: el gusto por la vida y la voluntad
30 que va con él. No era la única.

31 Todos en la pequeña comunidad del bar-hotel lo sabíamos en nuestras carnes: desde el
32 día en el que llegabas al Borde del Canal, decíamos entre nosotros, es como si acabaras de
33 tumbarte en una tabla inclinada hacia abajo que un cabrón hubiera disfrutado enjabonando con
34 arena fina.

35 Por mucho que te resistas, hay demasiados a tu alrededor que ya no tienen ganas,
36 confianza, fuerza, como si los brazos se negaran a romper el agua para mantenerles en la
37 superficie. Están ahí, podría decirse, pero no tienen presencia, no sientes ningún proyecto en
38 sus acciones, ninguna muestra de pasión; buscas, pero ya no hay nada en ellos que te obligue a
39 levantar la vista para aplaudir o que te pique el orgullo para darte ganas de seguir.

40 Entonces piensas en tu vida de antes, explicaba Clara. Es cierto, no todos los días, sino
41 en los momentos en los que menos te lo esperas, una risa, un perfume, un olor con el que
42 tropiezas en la calle y toda esa gente que has conocido una vez en tu vida, con la que has crecido
43 o simplemente cruzado una mirada o una palabra, vuelve a tu mente. Existes en su memoria, lo
44 sabes bien, te lo han repetido lo suficiente. Y después un día sales de sus recuerdos. Y es como
45 si hubieras muerto, una segunda vez.

46 Y ya no intentas nada más, añadía Francis con un aire amenazador, sabes que acabará
47 en un callejón sin salida.

48 Es como la ausencia de amor, de compañía y de ternura, había dicho Clara un día.
49 Cuando no lo has tenido desde hace años, acabas por admitir que solo existe en las telenovelas.

50 Esas que pasaba la tarde viendo en la tele del bar, con Bridget, la clandestina que Pépi
51 explotaba a la vez como camarera y concubina.

52 ¡Te amo!

53 Era ahí solamente, en la tele, donde podías oír palabras semejantes, pero en nuestra vida,
54 nunca.

55 Hace tantísimo tiempo, decía ella, que un hombre no me abraza, tiernamente, para darme
56 besos en el cuello y decirme palabras dulces, que cuando un chico me aborda amablemente y
57 es educado, con buenos modales y todo eso, me da miedo, me largo.

58 Debían de ser las dos de la tarde. Estábamos en la habitación de Clara. Ella hablaba
59 mientras calentaba la piedra. Podíamos estar juntos, algunas horas o una vida, no lo sabíamos
60 todavía.

61 Pero cada vez que Clara se hacía una pipa y aspiraba una honda bocanada de humo rojo,
62 cerraba los ojos y se crispaba, como si la noche la hubiera succionado, nos decía, y cayese de
63 un vigésimo séptimo piso. Pero en el momento de estrellarse, abría los ojos de par en par y ya
64 no tenía frío, porque tenía la sensación ya familiar de caminar sobre el borde luminoso del mar
65 y sentía, amarillo y palpable, el poder del sol que subía desde la arena para calentarle la planta
66 de los pies.

67 Es la vida que vuelve a las venas, había bromeado una vez, pasándole la pipa a Francis.

68 Y, levantándose enérgicamente del colchón donde, los cuatro, Francis, Clara, Jimmy G.
69 y yo estábamos tumbados, se había puesto a bailar ante nuestros ojos, vestida únicamente con
70 un pareo de donde, aquí y allá, se transparentaba una desnudez de sombras demasiado precisas
71 como para dejarnos indiferentes.

72 Y, mientras mecía la nuca, cantaba, reía y decía que sentía todavía nuestra presencia en
73 el vientre y que eso era lo que explicaba aquellas sacudidas que veíamos al borde de sus caderas.
74 Y desde el pelo, que esta dominicana tenía negro, liso, pesado y sin trenzar, hasta la cadena de
75 oro que le rodeaba el tobillo derecho, parecía que era todo su cuerpo el que ondulaba en una
76 misma ola.

77 Y entonces nos acordábamos de que habíamos conocido a Clara y de que nos habíamos
78 amado hacia tanto tiempo que olvidarse el uno del otra habría sido un poco como extirparse lo
79 mejor de uno mismo. Tan lejos como Francis y yo remontábamos en nuestro pasado al Borde
80 del Canal, ella estaba ya ahí, niña, en aquella época en la que, con el corazón aún lleno de
81 magia, podíamos, con un poco de lluvia, solo con pensarlo, hacer crecer una flor, para sus ojillos

82 castaños, para Clara y sus largas trenzas que caían por todas partes sobre su rostro como
83 lágrimas estáticas.

84 ¿Qué teníamos? ¿Seis, siete años? Jimmy no había nacido. Formábamos una banda, de
85 la que la mayoría hoy están muertos o viven, ocultos, en la *presó* de Ducos.

86 Clara era la única chica del grupo y Francis le prometía que, cuando fuéramos mayores,
87 la llevaría lejos del canal.

88 Treinta años más tarde, extrañados de tener ya un pie en el siglo veintiuno, cuando
89 evocábamos esta promesa en presencia de Jimmy, enfadado por sentirse excluido, a Clara le
90 ponían contenta esas preocupaciones del pasado, todos esos papeles amarillentos que nos
91 reservábamos para el sábado, cuando el bar estaba cerrado e íbamos a su cuchitril. Una tarde
92 por semana, lejos del ruido de los vasos, de las voces, de las mesas, de las sillas que se arrastran,
93 de los enfrentamientos, de los odios y de los resentimientos.

ANNEXE 3

PROPOSITIONS DE TRADUCTIONS CULTURELLES

Texte 1 (page 21)

1 Sin embargo, en ningún momento se nos habría pasado por la cabeza mandar a esos
2 bóvidos a su país, como se hacía, en aviones atestados, en Dominica o en Guayana, por ejemplo.
3 No éramos unos cabrones. ¡Y además eran muy útiles, esos pajarillos, eh! Bastaba, para darse
4 cuenta, con contar los trabajos que nos repugnaban y que ellos hacían sin quejarse. Prostituirse,
5 por supuesto. Pero también fregar los baños o trabajar, de sol a sol, en las plantaciones de
6 plátano y de caña de azúcar.

Texte 2 (page 23)

7 Una mañana, encontraron a un vagabundo apuñalado en un cuchitril en el barrio de
8 l'Ermitage. Durante mucho tiempo, corrió el rumor de que había sido Francis, una noche, él
9 solo, quien había destripado a aquel desdichado. Pero no se pudo probar nada. El fiambre, es
10 cierto, era caribeño, como nosotros. Pero de las islas de al lado, inglesas. Así que los maderos,
11 sin investigar demasiado, archivaron rápidamente el caso.

Texte 3 (pages 26-29)

12 Aquellos estallidos de violencia son costumbres, hay que admitirlo, que no tenían nada
13 de excepcional. No éramos peores que los demás, en el resto del país. Ellos también tenían
14 estiércol en las venas. Una sustancia nociva que parecían, como nosotros, haber recibido como
15 herencia de tantos siglos de esclavitud. Pero a diferencia de esos frenéticos atiborrados de
16 tranquilizantes, nosotros no teníamos nada que perder. Así que podíamos abrir de par en par el
17 canal de la memoria y dejar brotar, como un montón de mierda, los odios mal asumidos y los
18 acojonantes delirios de persecución que torturaban física y mentalmente a muchos de los
19 nuestros, agrandando, cada día un poco más, las grietas que albergaban en su interior.

20 Es así, bromeaba Francis, el cuerpo tiene que aprender a dejarte en paz.

21 Toda esta energía, esta vida que exigía expresarse a través de acciones tan banales como
22 hablar, amar, conspirar, seguir hablando, como todo el mundo, a lo largo del día, es nuestro
23 cuerpo, es verdad, el que sufría las consecuencias.

24 Y siempre teníamos algún recurso que nos permitía, según el caso, crearnos un
25 sentimiento de ligereza o de omnipotencia.

26 Estaba por supuesto el *crack*, o la piedra, como lo llamábamos entre nosotros, y el
27 alcohol, el sexo desenfrenado. Clara tenía el baile; Francis, el boxeo; y Jimmy G., que se
28 paseaba con una especie de caballete al final del día, la pintura y la música. Y además teníamos
29 nuestras pequeñas guerras privadas: las habladurías y los rencores, y también algún tipo al que
30 lisiábamos de vez en cuando, del todo o solo a medias.

31 Entiéndelo, le decíamos a Clara, odiar, no hay nada como eso para mantenerse vivo.

32 Pero Clara buscaba el silencio, y ese estruendo de nuestras vidas no le gustaba. Ella
33 prefería bailar, en el paseo marítimo, por la tarde, en el *parking* de Pointe Simon, cuando todos
34 los taxis se habían llevado hacia la noche su miasma bulliciosa de estudiantes, de mercaderes
35 del templo y de predicadores con el cerebro devastado por la droga.

36 Si al menos pudiésemos irnos de aquí, sin parar repetía.

37 Con el dinero de la calle, le decían algunos clientes, habría podido, ahorrando, hacerse
38 un fondo y dejarlo todo desde hace tiempo. Pero nunca se iba.

39 Porque vivir en el canal Levasor le había privado de lo esencial: el gusto por la vida y
40 las ganas de vivirla. Y no era la única.

41 Todos en la pequeña comunidad del bar-hotel lo sabíamos en lo más hondo: desde el día
42 en que llegabas al Borde del Canal, decíamos entre nosotros, es como si acabaras de tumbarte
43 sobre una tabla inclinada hacia abajo, que algún capullo se hubiera entretenido cubriendo con
44 arena fina.

45 Por mucho que te resistas, hay demasiados a tu alrededor que han perdido las ganas, la
46 confianza, las fuerzas, como si sus brazos se negasen a romper el agua para mantenerlos a flote.
47 Podríamos decir que están ahí, pero no tienen una presencia, no sientes ningún proyecto tras

48 sus actos, ninguna motivación ni ninguna pasión. Buscas, pero ya no queda nada en ellos que
49 te obligue a levantar la vista para aplaudir o picarte el orgullo y darte ganas de seguir.

50 Entonces piensas en tu vida de antes, explicaba Clara. Es verdad, no todos los días, sino
51 en los momentos en los que menos te lo esperas, una risa, un perfume, un olor con el que
52 tropiezas en la calle y vuelven a tu mente, todas esas personas que has conocido alguna vez en
53 tu vida, con las que has crecido o simplemente intercambiado una mirada o una palabra. Existes
54 en su memoria, lo sabes, te lo han repetido suficientes veces. Y de pronto un día sales de sus
55 recuerdos. Y es como si hubieras muerto por segunda vez.

56 Y ya no intentas nada más, añadía Francis con un aire amenazador, sabes que acabaría
57 en un callejón sin salida.

58 Es como la falta de amor, de compañía y de dulzura, un día había dicho Clara. Cuando
59 no lo has tenido desde hace años, acabas admitiendo que no existe más que en las telenovelas.

60 Esas que pasaba la tarde viendo en la tele del bar, con Bridget, la clandestina que Pépi
61 explotaba a la vez como camarera y concubina.

62 ¡Te amo!

63 Solamente ahí, en la tele, podías oír semejantes palabras, pero en nuestra vida, nunca.

64 Hace tantísimo tiempo, decía ella, que un hombre no me abraza tiernamente para darme
65 besos en el cuello y decirme palabras dulces, que un chico, cuando me aborda amablemente, y
66 es educado, con buenos modales y todo eso, me da miedo y huyo.

67 Debían de ser las dos de la tarde. Estábamos en la habitación de Clara. Ella hablaba
68 mientras calentaba la piedra. Podíamos estar juntos unas horas o toda una vida, aún no lo
69 sabíamos.

70 Pero cada vez que Clara se hacía una pipa y aspiraba una honda bocanada de humo rojo,
71 cerraba los ojos y se tensaba, como si la noche la hubiera succionado, nos decía, y estuviese
72 cayendo de un piso veintisiete. Pero, en el momento de estrellarse, abría los ojos de par en par
73 y ya no tenía frío, porque tenía la sensación ya familiar de caminar sobre el borde luminoso del
74 mar y sentía, dorada y palpable, la fuerza del sol que subía desde la arena para calentarle la
75 planta de los pies.

76 Es la vida que te vuelve a las venas, una vez había bromeado, pasándole la pipa a
77 Francis.

78 Y, levantándose enérgicamente del colchón en el que los cuatro, Francis, Clara, Jimmy
79 G. y yo nos habíamos tumbado, se había puesto a bailar ante nuestros ojos, vestida solamente
80 con un pareo del que, aquí y allá, se transparentaba una desnudez de sombras demasiado
81 precisas como para dejarnos indiferentes.

82 Y, mientras movía dulcemente la cabeza, cantaba, reía y decía que todavía sentía nuestra
83 presencia en el vientre, y que eso es lo que explicaba aquellas sacudidas que veíamos al borde
84 de sus caderas. Y desde el pelo, que esta dominicana tenía negro, liso, pesado y sin trenzar,
85 hasta la cadena de oro que le rodeaba el tobillo derecho, es todo su cuerpo, parecía, el que se
86 movía en una única ola.

87 Y entonces nos acordábamos de que la habíamos conocido, a Clara, y que nos habíamos
88 amado hacía tanto tiempo que olvidarnos el uno al otro habría sido un poco como extirparse lo
89 mejor de nosotros mismos. Tan atrás como podíamos remontar, Francis y yo, en nuestro pasado
90 al Borde del Canal, ella estaba ya allí, niña, en aquella época en la que, con el corazón todavía
91 lleno de magia, podíamos, con unas gotas de lluvia, solo con pensarlo, hacer brotar una flor,
92 para sus ojillos castaños, para Clara, cuyas largas trenzas le caían a pares sobre el rostro, por
93 todas partes, como lágrimas estáticas.

94 ¿Que tendríamos, seis o siete años? Jimmy todavía no había nacido. Formábamos una
95 banda de la que, hoy, la mitad han sido asesinados o viven, ocultos, en la cárcel de Ducos.

96 Clara era la única chica del grupo y Francis le prometía, cuando fuésemos más mayores,
97 que la llevaría lejos del canal.

98 Treinta años más tarde, sorprendidos de tener ya un pie en el siglo veintiuno, cuando
99 evocábamos aquella promesa en presencia de Jimmy, molesto porque se sentía excluido, se
100 ponía contenta, Clara, con esas preocupaciones del pasado, todos esos papeles amarillentos que
101 nos reservábamos para el sábado, cuando el bar estaba cerrado e íbamos a su guarida. Una tarde
102 por semana, lejos del ruido de los vasos, de las voces, de las mesas, de las sillas arrastradas, de
103 los golpes, de los odios y de los resentimientos.

Texte 4 (page 152-153)

104 Sandra era categórica: lejos de su hombre, Valérie se marchitaba. Pero, como temía que
105 el aburrimiento llegase a su vida, quería destrozarse el orgullo de Francis, sacarlo de sus casillas,
106 para que por fin se volviera loco de rabia y le pegara, la martirizara y le arrancara las tripas, con
107 la sangre hirviéndole de furia. En su lugar, evasivo hasta dar ganas de vomitar, Francis, blando
108 y dulce como la miel, gemía promesas insulsas y arrepentimientos.

109 ¿Echarle huevos y liarse a golpes en la discusión? ¡Ni hablar! Francis era todo evasivas
110 y concesiones cobardicas. No, desde luego que no, se lamentaba Valérie, Francis no tenía nada
111 de asesino de inmigrantes, nada de un chico malo que, por las noches, destrozaba sus sueños
112 ocultos. Se había equivocado, de cabo a rabo de su aventura. Y no se lo perdonaba.

113 Vestir a Valérie de princesa y a Clara de puta, cuando cada una reclamaba el traje de la
114 otra. Había que asumirlo, amaba al revés, Francis.

115 El Volvo había dejado atrás el municipio de Le Lamentin. Nos acercábamos al desvío
116 para acceder a la autopista. Viendo cómo conducía Jimmy, tranquilo, con suavidad, como para
117 no empeorar demasiado el humor de Francis, tardaríamos un rato en llegar al Borde del Canal.

118 Vamos a La Joyau, dijo Francis.

119 Y Jimmy giró inmediatamente.

120 *Joyau*. Joya. Es un nombre que siempre nos había parecido raro para un cementerio.
121 Puede que fuese una especie de ironía, una burla hacia la muerte. O una forma más para
122 asegurarse de conservar, hasta el final, algo valioso, un tesoro escaso: su pedazo de alegría.

ANNEXE 4

ENTRETIEN AVEC ALFRED ALEXANDRE, AUTEUR DE *BORD DE CANAL*

Le 09/05/2018, nous avons rencontré Monsieur Alfred Alexandre, à la bibliothèque universitaire du campus de Schoelcher, pour discuter autour de son œuvre *Bord de Canal*. Nous offrons ci-dessous la transcription de cet entretien.

Raquel Gómez : D'après toi, y a-t-il de la Créolité dans ton œuvre ? Si oui, quel sens donnes-tu à cette Créolité ?

Alfred Alexandre : Alors, la Créolité... proprement littéraire, oui et non. Oui parce qu'une littérature, ça s'écrit toujours dans un espace littéraire donné, donc il y a toujours un prolongement, on écrit toujours en présence d'autres textes, il y a un rapport à la langue qui a été installé dans notre espace littéraire par ceux qu'on appelle les écrivains de la Créolité. Donc, en ce sens, le texte s'inscrit dans le prolongement de ces travaux. La Créolité, avec la Négritude de Césaire et les travaux précédents de Placoloy et Orville, a contribué à constituer un espace littéraire autonome où nous avons un certain nombre de références, de rapports à la langue qui sont assumés. Donc, de ce point de vue, le rapport à la typologie des personnages, au travail sur le réel, sur le quartier, est dans le prolongement des travaux de la Créolité. On pense à certains quartiers investis par Raphaël Confiant (Morne Pichevin), par Chamoiseau (Texaco), mais dans le prolongement aussi d'écrivains comme Raphaël Tardon, par exemple, des auteurs qui avaient travaillé sur Saint-Pierre, des travaux aussi de Zobel si c'était sur l'espace rural. Donc, il y a ici un espace littéraire autonome dans lequel *Bord de Canal* s'inscrit invariablement. Donc ça c'est oui.

Non, parce que, en même temps, il n'y a pas cette revendication de littérature comme marqueur d'identité, en fait. La question que pose le texte n'est plus celle de l'identité culturelle, mais c'est plutôt celle de la question sociale, de la faillite, d'une forme de vivre-ensemble dans l'espace urbain comme métaphore de ce qu'on appelle quelquefois notre modernité.

R.G. : Donc, en fait, tu ne te sens pas vraiment un écrivain de la Créolité, mais influencé par la Créolité ?

A. A. : Voilà. Ce n'est pas un écrivain de la Créolité, mais il n'y a pas non plus de volonté idéologique théorique de rompre avec la Créolité. À mon avis, c'est un moment de notre littérature qui nous a donné des outils et lorsqu'ils sont pertinents, je les utilise. Donc ça dépend des textes. Ils sont moins présents par exemple dans *Les villes assassines*, qui est un texte plus urbain, plus contemporain encore que *Bord de Canal* et dont les personnages ont à peu près dix-sept ans. Ce sont des jeunes, donc ça emprunte davantage à la culture du slam, du hip-hop, du dancehall, ce sont d'autres repères que j'utilise, tandis qu'ici il y a encore un lien plus assumé avec la Créolité.

R.G. : Qu'évoque pour toi, en tant que Martiniquais, l'expression *Bord de Canal* ? Pourquoi tu n'as pas utilisé le mot créole pour t'y référer ?

A. A. : Parce que dans le texte, le titre est polysémique. *Bord de Canal*, c'est d'abord les personnages qui sont au bord du canal, qui sont sur le point de chuter. C'est aussi des personnages qui sont au bord de la frontière humaine, qui sont en état de fragilité. Donc ça c'est le premier sens, la faillite, la rupture sociale. Le deuxième sens, c'est la fragilité humaine, des personnages qui sont fragiles humainement, psychologiquement. Et puis, le troisième sens, c'est le Bord du canal, *Bokanal*, à Fort-de-France. Donc, si on veut, le roman se situe sur ce lieu-là, mais le canal est la métaphore de tous les personnages qui sont au bord de quelque chose, au bord de l'humanité. Et, d'ailleurs, au départ le livre n'avait pas été situé sur le Bord de Canal, ils étaient au bord de la vie, au bord de la société, mais au début je les avais situés sur un autre canal. Et ensuite c'est par intuition poétique que je me suis souvenu qu'il y avait un canal qui s'appelait Bord de Canal, *Bokanal*, et donc j'ai trouvé que c'était plus pertinent de les insérer. Donc, Bord de Canal c'est le bord, l'exclusion sociale, c'est la fragilité humaine, au bord de l'humanité et c'est aussi le canal proprement dit. Si le texte était appelé *Bokanal*, ça aurait été trop restrictif. Donc c'est tous ceux qui, partout dans le monde, jouent cette expérience de la bordure, de la marge, de la faillite.

R.G. : Et, en fait, le canal c'est comme si c'était vraiment un personnage dans l'œuvre qui pousse vers le fond les autres personnages.

A. A. : Oui, absolument. Le texte emprunte le ressort de la tragédie, un peu comme dans les textes de Sophocle, d'Eschyle, etc., c'est que les personnages ont beau... c'est ça la part tragique du texte, les personnages ont beau vouloir construire leur autonomie, leur liberté, assumer une forme de subjectivité libre, ils sont toujours tirés vers le bas et vers l'accomplissement de leur destin par le canal. Donc le canal qui est ce personnage collectif et indéterminé et qui broie les personnages, et qui incarne la chute, le thème de la chute. Ils ont beau vouloir s'en sortir, plus ils sont en action, plus ils luttent contre le canal, plus finalement ils accomplissent leur destin. C'est ça le ressort de la tragédie.

R.G. : C'est comme dans le cas de Clara, par exemple.

A. A. : Absolument. Clara veut échapper au canal, elle fait la rencontre de Petit mari, mais c'est précisément ce qui précipite sa chute. Comme Œdipe.

R.G. : Je me suis posée plusieurs fois cette question : pourquoi le créole n'apparaît pas dans l'œuvre, alors que le contexte social des personnages y est favorable ? S'agit-il d'une stratégie pour atteindre un public plus large, ou bien c'est parce que tu te sens plus à l'aise en écrivant en français ?

A. A. : Oui, parce que le texte est inscrit dans un espace littéraire qui est l'espace littéraire de ce qu'on appelle, faute de mieux, l'espace francophone. Donc, le texte peut être lu en Guyane, il peut être lu à Montréal, il peut être lu en dehors de l'espace francophone, mais dans une langue qui est suffisamment forte du point de vue des institutions pour recevoir la lecture aussi de lecteurs étrangers, de traductions, etc. Le créole, évidemment, peut être pertinent, et l'est, d'ailleurs, pour nommer ce type de situations mais, à ce moment-là, c'est s'enfermer dans un espace littéraire beaucoup plus restreint. Il y a quand même un désir, une volonté assumée d'occuper un espace littéraire public qui va au-delà de l'espace martiniquais, donc de rencontrer aussi des lecteurs, des éditeurs, des institutions et de construire ainsi un parcours d'écriture.

R.G. : Mais, en tout cas, est-ce qu'il y a quelque chose du créole présent dans l'œuvre, ou il n'y a rien ? La syntaxe, le vocabulaire... ?

A. A. : Oui, bien sûr, il y a la syntaxe et il y a le rythme et il y a le choix de certains mots. D'une certaine façon, oui, on peut dire qu'il s'agit d'inscrire dans le rythme quasi-physiologique du créole des dénominations qui sont celles de la langue française.

R.G. : Y a-t-il un rapport entre ta formation philosophique et tes choix littéraires ?

A. A. : Oui, parce que j'ai longtemps hésité entre le cinéma et la littérature. J'avais commencé au départ par un conservatoire de cinéma et après j'ai choisi la philosophie parce que j'ai pensé, et je pense que c'est un choix pertinent, que ça peut être formateur de faire un peu de philosophie avant de revenir à la création proprement dite, donc chacun de mes textes participent d'un projet philosophique et sont en rapport aussi avec le travail d'un philosophe.

R.G. : De quel philosophe tu t'es inspiré pour *Bord de Canal* ?

A. A. : Pour la trilogie que j'ai faite sur la ville, puisqu'en fait c'est trois textes sur la ville, sur trois lieux, le philosophe que j'avais beaucoup étudié à l'époque, qui m'avait beaucoup frappé et qui me sert de référent ici, c'est Foucault. Le travail sur l'espace, la ségrégation spatiale, le biopolitique, la question de la marge, la folie... Sur la folie, *Surveiller et punir* est très présent et on peut même dire que le troisième volet de la trilogie, *Les villes assassines*, ou le deuxième, je ne sais plus, mais en tout cas *Les villes assassines*... je sais qu'il y en a trois... *Les villes assassines*, c'est un récit poétique qui est une sorte de translation, de traduction poétique de *Surveiller et punir*. Et cette manière de construire le texte autour d'un dispositif spatial, les personnages qui sont dans un lieu, la frontière qui l'interdit de la franchir, le sous-bassement, le sous-sol, tout ça ce sont des lectures, oui, de Foucault avec aussi parfois des liaisons avec d'autres auteurs, par exemple quand ils descendent dans le tunnel où ils fument du crack, ça a un lien avec la caverne de Platon.

R.G. : Moi, par contre, j'avais rapproché le tunnel d'une descente aux Enfers.

A. A. : Oui, absolument, il y a la caverne de Platon et aussi Dante, absolument, il y a les deux abîmes, la descente aux Enfers, le thème de la chute, et aussi les ombres qui se projettent sur la caverne quand ils fument du crack c'est une allusion à Platon. Donc il y a les deux, Dante et Platon.

R.G. : Quelles sont tes influences littéraires, musicales, politiques... ?

A. A. : Les influences littéraires sont extrêmement nombreuses, parce qu'elles sont philosophiques, elles sont littéraires... Donc, au niveau de la langue il y a bien sûr les auteurs de l'espace littéraire caribéen qui ont joué un rôle important, qui ont parlé de la Créolité. Au niveau de la typologie de personnages il y a beaucoup d'auteurs importants, notamment Dostoïevski. C'est chez lui que j'ai pris ce goût pour des personnages qui sont en marge, qui

sont en déconstruction et qui sont en quête de rédemption, ce personnage de la prostituée qui veut se grandir, se reconstruire, c'est un personnage à la Dostoïevski. Le rapport à la langue, cette idée qu'on fait ce qu'on veut de la langue, c'est Céline. Donc il y a ces éléments. Au niveau musical ça dépend des textes, derrière *Bord de Canal* c'était Miles Davis, *Ascenseur pour l'échafaud...* donc le jazz. Chaque texte a son univers musical, donc là ça a été Miles Davis.

R.G. : Et justement, la chanson *Marcher, danser, aimer* existe vraiment ou c'est toi qui l'as inventée ?

A. A. : Oui, ça je l'ai inventée, c'est une espèce... c'est un motif littéraire qui est là pour indiquer justement qu'il y a ce thème de la chute et qui renvoie, autant que je m'en souviens, au thème du divertissement chez Pascal. Voilà, c'est l'idée que, finalement, pour échapper à cette méditation sur la chute, il vaut mieux « marcher, danser, aimer ». C'est une forme de divertissement pascalien.

R.G. : Effectivement, danser et aimer, c'est ça que Clara fait. Et il y a aussi un extrait dans le texte qui dit que les gens marchent pour ne pas exploser de rage, qu'ils ont besoin d'être tout le temps en mouvement.

A. A. : Absolument. C'est un thème qu'on a déjà chez Fanon. Dans *Les damnés de la terre*, quand il dit que les colonisés, les dominés, sont... et qu'on a aussi chez Foucault, qui est le lien entre le biologique et le politique. C'est la question du biopolitique. Comment se lit finalement la domination politique quand elle ne veut pas se nommer dans le corps. Les personnages sont en situation d'errance, de divertissement au sens pascalien du terme et, pour ne pas exploser, pour ne pas mourir, pour ne pas tomber, il faut toujours qu'ils soient en mouvement. Donc certains peuvent aimer, d'autres peuvent danser, et puis les autres sont en situation d'errance. Il y a aussi la violence. Tout ça, ce sont des formes d'explosion, des manières d'exprimer ce que fait le politique, ce que fait la violence politique. C'est une manière de dire la violence politique, en fait.

R.G. : Quelle est l'identité du narrateur de l'œuvre ? Car il semble être un personnage plus de la marge et, cependant, dans sa façon de parler, mis à part les expressions familières, nous trouvons parfois un langage fortement littéraire qui ne trouve pas sa place dans la rue, dans le quartier d'où il est censé venir.

A. A. : Alors, il s'agit d'une narration avec un focalisation interne, il fait partie du groupe des trois, ce n'est pas un narrateur omniscient qui sait tout sur les personnages, donc ce qu'il dit c'est ce qu'il croit savoir, ou ce qu'il a pu observer ou cru comprendre, ça c'est le premier point. Mais en même temps je l'ai imaginé comme le conteur de la tradition, donc c'est le conteur dans la Créolité, c'est le conteur dans la plantation, sauf que là, il est en ville. Et surtout, je l'ai construit à partir de ces personnages qui sont toujours en train de marcher, en train d'errer, qui sont sous crack et qui parlent tout le temps. Le narrateur, en fait, c'est un crack-man, c'est un errant et qui parle sous forme d'anathème.

R.G. : Alors, quand le narrateur parle, est-ce qu'il dit vraiment ce que les autres personnages ont dit ou bien il réinterprète ?

A. A. : Oui, il réinterprète sans cesse parce qu'il ne sait pas vraiment, en fait. Il ne peut dire que ce qu'il a vu, ce qu'il a entendu ou ce qu'il a cru comprendre. Donc son interprétation est toujours subjective.

R.G. : Et c'est pour cela que tu ne donnes pas une voix à tous les personnages ? Pourquoi il n'y a pas de dialogue direct entre les personnages ?

A. A. : Parce que, si on veut, c'est... je ne sais pas si tu as déjà vu en ville, à Fort-de-France, il y a souvent des gens qui marchent, qui marchent, qui marchent tout le temps et qui sont en fait de psychotiques et qui n'arrêtent pas de parler tous seuls et qui ont un récit. Mais c'est un récit d'eux-mêmes avec eux-mêmes. Le narrateur c'est ça, en fait, il se parle si tu veux à lui-même tout en parlant aux autres, et donc il raconte... C'est un peu, si tu veux, son flou de conscience. Comme dans les romans de James [Joyce] ou de Faulkner, dans *Le bruit et la fureur* ou bien dans *l'Ulysse*. Donc c'est un peu si tu veux un long monologue intérieur du narrateur avec lui-même.

R.G. : Donc, en fait, nous ne pouvons pas être sûrs que ce qu'il raconte soit une histoire vraie, il se peut qu'il l'ait inventée.

A. A. : Oui, absolument. Oui, c'était le truc de Shakespeare quand son histoire est racontée par un fou.

R.G. : Quant à ton style d'écriture, alors c'est comme si le narrateur exprimait directement sa pensée ?

A. A. : Oui.

R.G. : Et pourquoi tu répètes toujours le prénom et le nom dans la phrase, comme par exemple dans la phrase suivante : « il ajoutait Francis » ? Parce que j'avais pensé que c'était peut-être par rapport au créole, mais j'ai posé la question à plusieurs créolophones qui m'ont dit que non, que ce n'est pas une structure qu'on utilise en créole. Alors, s'agit-il d'une marque de l'oralité, tout simplement ?

A. A. : C'est parce que le narrateur est dans une espèce de délire verbal, et puis comme c'est un roman polyphonique, parce que non seulement il raconte l'histoire, mais il fait parler les personnages, à certains moments le style change en fonction des personnages. Donc, tantôt il raconte ce qu'il a vu, tantôt il raconte ce qu'il a cru comprendre et tantôt il prête sa voix aux autres. De temps en temps, c'est Francis qui s'exprime, parfois c'est Jimmy, parfois c'est le canal lui-même qui s'exprime, parfois il fait des descriptions qui sont plus ou moins objectives. Donc la focalisation n'arrête pas de bouger.

R.G. : Donc c'est pour cela qu'il y a une double focalisation dans la phrase (prénom et nom), pour bien savoir qui parle ?

A. A. : Voilà, absolument, là on sait vraiment que c'est Francis qui parle, tantôt c'est Pépi... comme il n'est pas un narrateur omniscient, il ne peut dire que ce qu'il a entendu ou ce qu'il a vu.

R.G. : D'accord, alors le fait de répéter nom et prénom c'est pour vraiment appuyer sur le fait que c'est ce personnage qui s'exprime.

A. A. : Absolument. Et puis il y a aussi cette espèce de sous-conscience, de répétition qui est un peu celle de la lamentation, de la prière...

R.G. : Et de la folie aussi, non ?

A. A. : De la folie aussi, oui, cette espèce de construction circulaire, cette parole qui tourne en boucle.

R.G. : Et c'est aussi pour cela que les phrases semblent aussi désordonnées (comme dans le cas de, par exemple, « Le goût de la lutte, un jour, sans trop savoir pourquoi, il l'avait perdu ») ? Parce que, une fois de plus, j'avais pensé que c'était peut-être par rapport à la syntaxe créole et on m'a dit que normalement non.

A. A. : Oui, absolument, parce que le texte joue aussi avec les codes. Le texte donne le sentiment que c'est un texte qui met en avant une structure avec beaucoup de créolismes, c'est un texte qui fait semblant d'imiter la langue créole, et en fait non. Voilà, c'est qu'il n'y a pas vraiment de créolismes mais c'est un peu comme chez Céline, c'est un texte qui donne le sentiment d'être un texte oral mais en fait non, c'est un texte extrêmement écrit et qui s'amuse à donner le sentiment que dans la langue française est la langue créole, mais quand les spécialistes du créole... c'est-à-dire que quand on le lit, on a vraiment l'impression que c'est un créolophone qui parle français, mais quand on l'étudie on se rend compte que non, que ce n'est pas du tout la structure du créole, donc le texte joue sur ces codes-là. Ce qu'il faut savoir, en fait, c'est qu'il n'y a pas beaucoup de créolismes dans le texte, juste de petites choses comme *mitan* et le *Ti* dans *Ti John*. Et, en même temps, c'est aussi parfois pour des questions de perception. Comme le personnage décrit sa vision, s'il dit par exemple que l'eau de mer est bleue, ce qu'il voit d'abord, avant de voir l'eau de mer, c'est le bleu. Donc le texte c'est aussi au plus près parce que c'est une écriture de la sensation, du corps, donc le texte ne dira pas « l'eau de mer est bleue » mais « le bleu de l'eau de mer », parce que c'est d'abord le bleu qui frappe. Donc tout dépend de ce qu'on veut mettre en avant, ici⁴⁰⁶ ça serait le goût de la lutte qu'il veut mettre en avant. Et puis, il y a aussi la question du rythme de cette phrase, qui est cassée, qui est morcelée, qui dit la répétition. Et qui dit aussi ce travail du rythme du corps, de quelqu'un qui essaie de s'approprier quelque chose qui est passée et qu'on retrouve encore plus dans le dernier roman, *Le bar des Amériques*, où les phrases sont carrément morcelées et on ne sait plus où commence le texte parce qu'au début il n'y a pas de majuscule, ça commence par des points de suspension, et c'est un personnage qui est en quête d'une mémoire.

R.G. : Donc, il y a quelque chose qui lui manque et cela se reflète dans le texte.

A. A. : Absolument, voilà.

R.G. : Quel sens donnes-tu à ton œuvre ? S'agit-il d'un roman de dénonciation sociale ? Quelle a été ton intention à l'heure de l'écrire ?

A. A. : D'accord. *Bord de Canal* fait partie d'une trilogie, il y a eu deux trilogies, la première c'est la trilogie sur la ville de Fort-de-France, que j'ai appelée la « trilogie foyalaise », mais la ville est la métaphore si on veut de l'île, du pays, le pays qui est lui-même la métaphore

⁴⁰⁶ L'auteur fait référence ici à la phrase citée dans la question.

de ce qui se joue dans d'autres territoires, c'est-à-dire un système capitaliste, néo-capitaliste, néo-libéral avec des personnages qui sont de plus en plus à la dérive, de plus en plus au bord de quelque chose, qui sont de plus en plus en des errances. C'est un projet vraiment dans le prolongement des travaux de Foucault, c'est dire la violence du politique dans les corps intimes, voilà ce que le politique, voilà ce que le pays fait des individus. Donc le thème de l'errance est le thème central du livre, mais c'est le thème central de tous mes textes et c'est ce qui donne sa thématique à cette trilogie, c'est l'errance et la ville. Donc là c'est l'errance du corps social, déconstruit par la faillite politique, dans *Les villes assassines*, c'est l'errance de toute une jeunesse, déconstruite aussi par le politique, et dans la pièce de théâtre *La nuit caribéenne*, c'est l'errance de discours politique. Il y en a qui font semblant d'avoir des idéologies qui construisent du sens, mais il n'en a pas. C'est dire dans le corps la violence du politique. Donc, ça se passe au niveau d'un quartier, le quartier qui représente finalement toute l'île, c'est ce qui dit à un moment donné en fait le personnage, il dit « nous sommes les exclus mais c'est la même chose pour les inclus aussi qui sont en situation d'errance ». Mais, d'une certaine façon, ce qui se joue chez eux, c'est ce qui se joue aussi dans les autres îles, c'est ce qui se joue partout dans le monde. Donc le projet est clairement politique, et le projet consiste à nommer une violence qui essaie d'être invisible. Ici ça peut être une violence de type néocoloniale, mais cette violence néocoloniale qui est en fait une violence impérialiste et qu'est une violence libérale ou néolibérale, c'est elle qu'on lit un peu partout. Donc, mes textes sont toujours si tu veux comme des systèmes de poupées russes. Ce sont des espaces qui nomment d'autres espaces plus grands, qui nomment des espaces plus grands. Donc, le quartier nomme l'île, l'île nomme l'ensemble des îles de l'espace caribéen, mais l'espace caribéen nomme en fait l'ensemble de ce qui se joue à niveau international un peu partout dans le monde, c'est-à-dire comment les gens sont en permanence rejetés au bord, uniquement parce que tu as des politiques qui construisent de la violence politique, mais sans vouloir nommer cette violence. Donc, oui, c'est un texte résolument politique, mais tous mes textes sont politiques. Donc, ce n'est pas un texte de dénonciation au sens où il s'agit de militer, mais c'est un texte politique au sens où il essaie de donner des grés de lecture d'une situation politique. Il y a beaucoup de choses qu'un Martiniquais ne comprend pas dans le texte, parce qu'ils ont tendance à le lire comme un texte de la Créolité ou bien comme un texte sur le Canal, ils ont tendance à l'inscrire tout de suite dans un espace localisé, ils ont tendance, si on veut, à le nationaliser très rapidement, à considérer que c'est un texte sur la Martinique et uniquement pour la Martinique.

R.G. : Alors que le personnage dit bien que tout ça peut s'appliquer déjà à la Caraïbe.

A. A. : Voilà, absolument, alors que c'est un texte qui dit notre époque, qui essaie de dire le monde depuis l'île martiniquaise, en fait. C'est comment finalement l'île est la métaphore sur laquelle dire ce qui se joue ailleurs. C'était l'enseignement d'ailleurs de Césaire, atteindre l'universel en creusant le particulier. Donc le texte a en tête tout ce qui se joue au niveau du monde, au niveau de l'espace caribéen, au niveau de déplacement de populations, de migrations. C'est ça que le texte essaie de dire.

R.G. : Alors, la violence que nous voyons dans le texte n'est pas seulement le résultat d'une violence esclavagiste.

A. A. : Si tu veux, cette violence esclavagiste n'est pas seulement une violence esclavagiste, c'est une violence du collectif. Donc, ça peut être l'esclavage, mais ça peut être une politique néo-libérale, mais en fait ces violences esclavagistes sont les trois déterminismes qui incarnent le Canal. Parce que, si on veut, philosophiquement, le thème central du livre c'est la liberté individuelle, comment est-ce que les individus peuvent échapper au déterminisme de l'Histoire et en gros est-ce qu'ils arrivent à échapper à cette reproduction de la violence à laquelle Francis n'échappe pas. Il reproduit, il est déterminé. Est-ce qu'ils arrivent à échapper à un déterminisme social ? Il y en a qui sont nés dans un quartier déshérité, ils sont pauvres, est-ce qu'ils vont s'en sortir ? Certains essayent, Jimmy G., il essaie par l'art, Clara essaie par l'amour et, finalement, est-ce qu'ils échouent ? Beaucoup échouent, oui, et puis il y a aussi un déterminisme, le troisième, qui est le déterminisme psychique. Il y a déjà une fragilité chez Petit mari, est-ce qu'il va réussir ? Et quand il assiste à la soumission de Clara par Francis, il s'effondre parce qu'il est déjà au bord fragilement. Et on me dit souvent que le livre est sombre, mais il est optimiste, parce que... oui, ça surprend toujours quand je le dis, mais c'est vrai, parce qu'à la fin, il y a un petit garçon, qui est l'enfant de Francis et de Valérie, et Valérie qui est psy, donc qui incarne cette idée qu'on peut échapper au déterminisme psychique et qu'elle-même est en situation de fragilité et, à la fin, ils arrivent à échapper au canal. Et c'est ce qui dit la dernière phrase du livre, qui est la plus importante et qui résume en fait tout le livre, mais que peu des gens voient, ce qui dit c'est qu'il est un peu comme cette petite fleur qui pousse sur les tombes⁴⁰⁷. C'est cette phrase qui est à la fin du livre que personne ne voit et pourtant tout le

⁴⁰⁷ « Et ils avaient raison, à nous voir, d'Être heureux de n'avoir pas réussi grand-chose. D'avoir simplement su résister aux vents contraires, comme à leur penchant atavique pour la haine de tout : d'eux-mêmes, des leurs, des

livre conduit là. C'est que, malgré ce marasme, malgré cette surdétermination, il y a toujours une forme d'espoir. Et, en fait, le livre n'est pas là pour indiquer que les gens s'effondrent. Ce que le livre essaie de mettre en avant, c'est cet effort désespéré que les gens font pour rester humains malgré tout.

R.G. : Mais je trouve tout de même qu'il y a aussi un côté fataliste dans le livre, parce que les personnages ont beau lutter, finalement ils n'arrivent pas à s'en sortir. C'est par exemple le cas de Jimmy qui, pour moi, était l'espoir du quartier, qui lutte pour rester à la surface, mais qui finit par s'effondrer.

A. A. : Oui, absolument. Mais ça, c'est imposé par le genre, c'est le ressort de la tragédie. C'est comme Œdipe, il a beau se débattre...

R.G. : Effectivement. Et, en même temps, je trouve que s'il avait réussi à s'en sortir, le livre n'aurait pas été aussi puissant.

A. A. : Oui, parce que c'est une tragédie, il n'y a aucune issue de secours, sauf pour ce petit gamin. Mais ils essaient toutes les formes de relation humaine, en fait. Si tu veux, l'autre thème central, c'est que, malgré tout, ils essaient de rester humains. Ils essaient malgré tout d'avoir des relations humaines et ce qu'ils reprochent un peu à Clara ce n'est pas tellement de s'en sortir, c'est de s'en sortir sans eux, alors qu'eux, ils sont encore en bas. Ils essaient malgré tout de rester humains. Donc là c'est Francis qui subit en fait le déterminisme de l'histoire, la violence, la haine, il plonge dans les profondeurs du tunnel, revient malgré tout, ils n'arrivent pas à échapper à ce déterminisme. Mais, c'est incontestablement le ressort du tragique et donc dès le départ on sait que ça va mal finir. Et la question c'est en fait comment ça va mal finir, comment il va s'effondrer. Mais Petit mari, dès le départ, on sait qu'il n'aurait pas dû franchir le canal.

J'avais en tête une phrase de Spinoza quand j'écrivais le livre, il disait que la sagesse est une méditation de la vie et pas de la mort. Donc, ce qui fait le ressort du livre, c'est comment malgré tout ils s'acharnent à rester en vie. Ils pourraient dès le départ s'effondrer, mais ils ne s'effondrent pas parce qu'en fait ils n'arrêtent pas d'essayer de vivre. Déjà que tu prends les

autres. Comme si, malgré tout, le sang de la nuit séculaire qui engluait leur démarche, et la rendait plus lente, plus épuisante, ils avaient conservé presque intacte leur volonté d'aller de l'avant et, pourquoi pas, leur aptitude à l'amour ; un peu comme au cimetière de La Joyau, ces fleurs qui poussaient sur les tombes. Oui, la vie, malgré tout ! », *Bord de Canal, op. cit.*, p. 184.

personnages, tu casses leur pays, tu les mets en situation de guerre, tu les enfermes dans des camps, tu les malmènes, c'est un peu comme une expérience presque anthropologique ou sociologique, tu prends un individu, c'est comme les expériences de laboratoire, tu le mets au bord du canal, dans les pires situations, logiquement il devrait se tuer. Mais non, il s'acharne à vivre. Et qu'est-ce qu'il met en place comme stratégie. Et c'est ça *Bord de Canal* : la vie malgré tout. Et ce qui est étonnant est que je suis le seul à trouver que c'est un livre optimiste sur la vie. Clara essaie avec Petit mari, Petit mari essaie, et Francis essaie, malgré tout, avec cette psy Valérie, avec son gamin... Jimmy... Ils essaient tous ! Bridget essaie de réinventer quelque chose avec Pépi, tous les personnages essaient de s'en sortir et ils n'y arrivent pas, mais ils essayent.

R.G. : Et pour le narrateur, nous ne savons pas.

A. A. : Le narrateur est celui qui est là, parmi eux, qui est aussi acteur mais, comme il raconte, il ne se met pas lui-même en scène, sauf quelquefois : quand il te dit qu'au départ il admirait Francis, quand ils essayent de partir de l'autre côté de la Caraïbe...

R.G. : Oui, mais il parle toujours de lui et de quelqu'un d'autre, il dit toujours « moi et Jimmy », « moi et Francis » ... Est-ce qu'il est vraiment un personnage, alors, ou c'est juste un narrateur ?

A. A. : C'est un narrateur et qui était là, mais qui ne se met pas en scène, mais si tu veux parce que c'est un narrateur qui dit le groupe, la logique du groupe, donc il dit toujours « on ». Il ne dit jamais « je », il n'individualise pas sa parole ni sa place. Donc, quand il parle de lui, il dit toujours « on ». Mais je n'ai pas voulu introduire ici cette présence du « je », il allait se décrire... parce que ce n'est pas ce qui l'intéresse, en fait. Il n'arrive pas à être autrement que solidaire de ce groupe, de ce regard. Et puis il raconte quelque chose. Il nous raconte comment on en arrive finalement à cette confrontation finale entre Francis et Petit mari, qu'est-ce qui conduit d'une certaine façon à cette logique sacrificielle de Petit mari, parce que c'est ça en fait, c'est comme un objet de sacrifice, Petit mari. Il a osé défier l'ordre des temps, l'ordre de la chute, il a osé vouloir construire quelque chose avec Clara et il y a une sanction qui s'applique, c'est ça le tragique. Il a fait preuve en quelque sorte d'une certaine démesure. Lui et Clara ont voulu refuser... parce que ce qui est écrit d'avance, ce qu'il n'y a pas d'espoir pour eux, mais ils y ont cru. Mais ils essayent tous. C'est vraiment ça le ressort du livre, la vie malgré tout, voilà ce qui résume le livre. Et c'est étonnant, ça, personne ne le voit. Je ne voulais pas que le

livre soit trop didactique, mais c'est là. Et si on regarde bien, ce ne sont pas de volontés mortes. Ils s'acharnent... et c'est ça qui les rend humainement beaux, c'est qu'ils essayent. Ils essayent tous, mais ils échouent tous. Parce que quand on regarde dans quel état sont certaines sociétés, beaucoup de gens échouent. Mais c'est un texte politique et c'est un texte de philosophie politique et sociale : voilà ce qu'ont fait parfois les humains. A cause de certaines pratiques, à cause de certaines politiques, de choix collectifs ou de non choix. Et *Les villes assassines*, le titre est encore plus explicite, c'est la ville comme métaphore de l'île, comme métaphore des pays qui assassinent leur jeunesse. Et *La nuit caribéenne* c'est ça, en fait, ils plongent dans la nuit, c'est une guerre civile, comment finalement parfois ce sont les déshérités qui se révoltent. Donc dans *Bord de Canal* ils subissent, dans *La nuit caribéenne* ils se tuent entre eux, c'est une guerre civile et, dans *Les villes assassines*, c'est une émeute, puisqu'à un moment donné, parfois, les déshérités arrêtent de subir. Ils arrêtent de se tuer entre eux, ils admettent enfin que l'ennemi, ce n'est pas eux-mêmes. C'est ça qui est génial, cette capacité qu'ont les systèmes politiques à désigner des figures de boucs émissaires, à dire « c'est l'autre », parce qu'à aucun moment les personnages ne pensent à s'en prendre à Pépi, qui est finalement celui qui fait partie du système et se tue entre eux. Et ils s'en prennent à Petit mari, qui est un pauvre type. Le plus faible.

R.G. : Parce que Pépi, ils ont besoin de lui pour vivre.

A. A. : Oui, c'est ça. Et dans le livre, c'est un système qui épuise et les gens, ils n'ont plus qu'une solution, c'est errer, errer pour faire sortir cette explosion, cette violence, mais on voit bien que c'est ce qui se produit tous les jours, les gens subissent une violence politique, économique et sociale, et puis au lieu de s'en prendre aux vrais responsables, ils vont s'en prendre aux migrants, ils vont s'en prendre à l'étranger, ils vont s'en prendre aux minorités et c'est consternant. Ou bien ils vont s'en prendre, je ne sais pas, au cheminot qui fait grève pour défendre le système, ils ne s'en prennent pas finalement aux responsables, c'est fascinant.

R.G. : C'est ceux qu'ils peuvent atteindre, finalement.

A. A. : Oui, oui, et on voit bien que c'est comme ça que fleurissent les extrémismes, de droite, de gauche, c'est la figure du bouc émissaire, c'est tous ceux qui sont à la marge, qui sont au bord de la vie, tous ceux qui sont rejetés dans la folie, la souffrance, l'errance sociale, par un système politique qui les déconstruit et qui ne veut pas se nommer. Ce qui est fascinant, c'est que la violence politique, elle s'arrange pour être invisible. Donc, c'est pour ça que je dis que

les Martiniquais ont tort de penser que le livre parle du canal Levassor. Il faut bien que le livre se situe quelque part, mais c'est vraiment universel, c'est vraiment comment montrer la violence politique, alors qu'on essaie de nous faire croire qu'elle n'existe pas, qu'il n'y a plus d'idéologie, qu'il n'y a plus utopie, alors que si, dire qu'il n'y a plus d'idéologie, c'est déjà une idéologie. Et c'est une idéologie qui essaie de faire croire qu'il n'y a plus rien, donc qu'il n'y a plus de lutte, plus de sens. Et l'errance, c'est la perte de sens, c'est ça, c'est qu'en fait, le politique n'a pas de sens, leur violence politique n'a pas de sens, ils sont en errance, ils se battent mais ils ne savent même plus pourquoi, mais c'est la marque d'une violence d'un système politique dans le corps. Ce que les médias ne veulent pas dire, ce que l'art, qui est souvent de plus en plus dépolitisé pour des raisons mercantiles ne veut plus dire, et bien, quand on étudie le corps, leur agitation, leur scansion, c'est cette déconstruction de la langue, ces gens qui sont toujours en train de marcher dans tous les sens, sans raison, qui sont toujours en train de s'agiter et en train d'aimer d'une manière chaotique, c'est l'inscription dans le corps d'une violence politique. Et c'est une métaphore aussi de ce qui se passe en Martinique. Les gens ont toujours des voitures démesurées dans ce pays, beaucoup trop grandes, beaucoup trop puissantes pour l'île et qu'est-ce qu'ils passent leur temps à faire ? À tourner en rond. Pour montrer ce qu'ils ont ou pour une dépense d'énergie. Mais ils n'iront pas tuer le maître, parce qu'ils ne le voient pas. Mais ils vont tuer le voisin, ou bien ils vont se tuer eux-mêmes, ou bien ils vont tourner en rond. Et Fanon l'avait très bien dit, d'ailleurs, dans *Les damnés de la terre*, qu'il y a une violence qui est dans le corps et qui doit s'exprimer par une espèce d'agitation, il parle de la transe, donc dans tout le texte les personnages sont tout le temps en train de tourner en rond, de marcher. Mais c'était le point du départ du livre, c'est ce qui m'avait surpris, j'avais vu que dans beaucoup de villes, ceux qu'on appelle les clochards sont couchés quelque part et qu'à Fort-de-France ils étaient toujours en mouvement. Et je me suis dit « tiens, c'est bizarre, cette agitation du corps ». Et c'est un pays qui est très agité, qui est, sous ses dehors tranquilles, très violent dans les rapports sociaux.

R.G. : Oui, qui n'a rien à voir avec l'image du paradis qui veut nous vendre le tourisme.

A. A. : Non, voilà. Il suffit de rien, ils explosent, parfois il y a de... les gens ne comprennent pas, ils disent « mais pourquoi il y a ces réactions irrationnelles ? ». Ou le pays peut très bien se réveiller un jour, le pays est bloqué pendant quinze jours, il y a une grève énorme, et quatre jours après, tout le monde est dans les supermarchés. Et ça c'est... c'est de la folie, quoi. Cliniquement le terme n'est plus utilisé mais moi, c'est ce que j'appelle l'errance.

L'errance des corps, l'errance des âmes, l'errance politique. Parce que la Martinique n'a plus de projets politiques. Le pays ne veut pas vraiment sa liberté mais il ne veut pas vraiment être français, il veut une chose et son contraire, donc en fait le pays ne sait pas ce qu'il veut, il ne sait pas où il va, mais il agite encore de discours parfois de combat, de résistance, mais ceux qui agitent ces discours de combat et de résistance parfois sont ceux qui sont en train de gérer le système aux côtés de l'État. Donc il y a une errance du sens aussi. C'est ça en fait le projet politique, c'est dire nos errances. Mais, ça, je pense que c'est vraiment notre vingt-et-unième siècle. Parce que ce brouillage du sens, je pense qu'il est construit. Cette espèce de pulsion permanente à désirer, à consommer, à toujours vouloir des objets de substitution, parce que c'est ce qu'ils veulent en fait dans le livre, ils veulent consommer, ils veulent partir, comme tout le monde, ils veulent jouir, en fait, de la possession de l'objet. Et ils ne supportent pas ce déclin, ils s'en prennent aux plus faibles. Mais les gens sont en permanence sous tension, cette injonction à tout le temps désirer, consommer... Ils viennent d'acheter un téléphone, il y en a autre qui sort et il leur en faut un autre, alors qu'ils n'en ont pas besoin. Ils sont dans un tout petit pays, ils font cinq minutes de voiture par jour, mais il leur faut le quatre-quatre dont on a besoin dans le désert du Nevada. C'est le besoin d'avoir ta villa qui correspond à telle image, avec la piscine alors que tu es à côté de la mer... Il y a une espèce d'errance, une perte de sens, de construction, de repères... Et il y a une idée de consommer, par exemple cette idée qu'on ne doit pas consommer des poissons qu'on pêche, mais qu'on va acheter des poissons surgelés qui viennent de l'autre bout du monde. C'est un pays étrange. Et je pense que l'une des fonctions de la littérature ce n'est pas seulement de divertir, mais de nommer aussi ce qui ne veut pas se dire. Et ça c'est vraiment la leçon de Foucault, c'est que le pouvoir, il est là, il est invisible. Le pouvoir a intérêt à se rendre invisible. Mais ce qu'il fait, on le lit dans le corps, c'est vraiment ça le biopolitique, le pouvoir en fait travaille au corps, c'était la thèse de Foucault, c'était la thèse de Fanon. Donc c'était ça la première trilogie ; la deuxième, c'était sur l'intime, c'était le texte sur les écrits de Césaire. Césaire montrait déjà dans ses textes qu'il y avait un travail du politique sur l'intime, sur le corps et là, maintenant, je vais travailler sur l'exil, puisque ce qui est fascinant maintenant c'est que tout est fait pour que le pays se vide de lui-même. Tout le monde part, les vieux reviennent, le processus de créolisation est bloqué, donc le pays ne se crée plus, ne s'invente pas, il n'y a pas de formes nouvelles. Il y a quelques gens bizarres qui écrivent des œuvres, qui font des livres pour dire, mais normalement... non.

R.G. : Oui, je connais beaucoup de gens d'ici qui me disent qu'ils veulent partir parce qu'ici, il n'y a rien. Et je trouve ça dommage.

A. A. : Oui, c'est ça, pour eux il n'y a rien. Mais parce que pour eux, quelque chose c'est des grands centres commerciaux, et j'entends parfois des gens qui me disent qu'ils veulent partir parce qu'ailleurs la viande est moins chère, il y a plus de supermarchés, il y a plus de vêtements... C'est effrayant. Un bifteck comme projet d'avenir. C'est très étonnant. Mais, parfois, le pays semble être une impasse parce que les gens veulent trouver ce qu'ils vont peut-être trouver à Montréal, à Paris, à New York, et c'est cette idée de demander au pays ce qu'il n'est pas en mesure de donner.

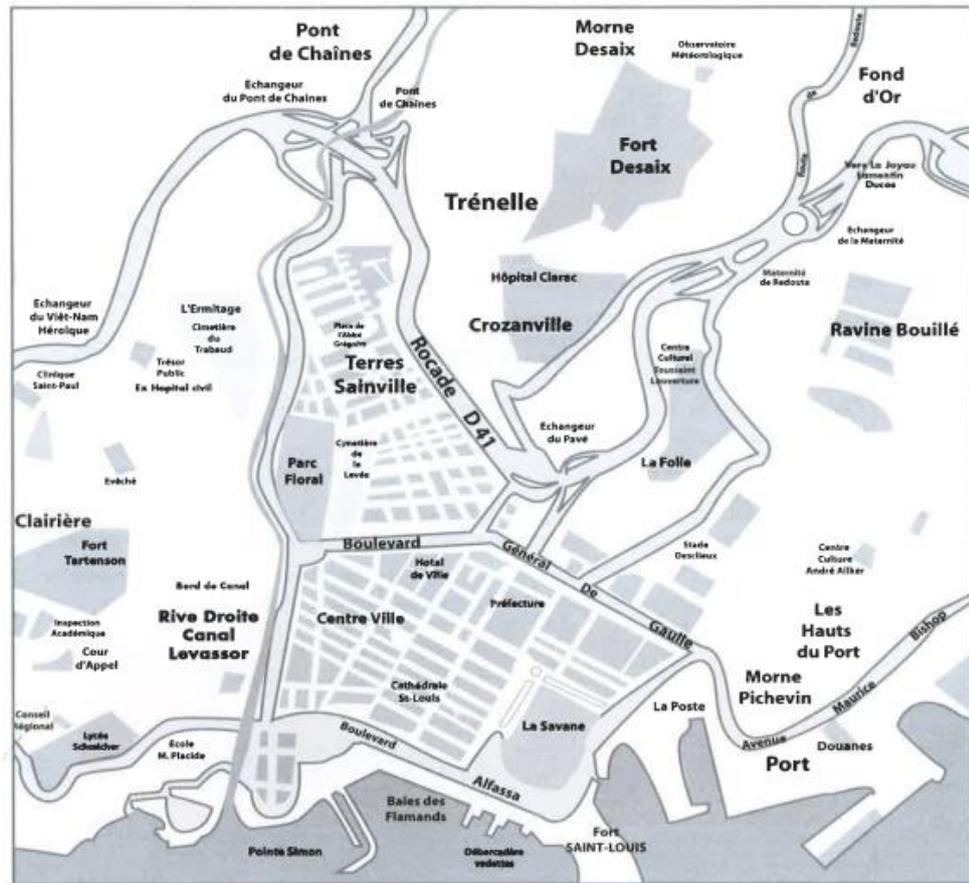
R.G. : Ce qu'il n'est pas.

A. A. : Oui, absolument, voilà. Donc c'est une violence symbolique. C'est qu'on prend les projections des grands médias occidentaux et on les plaque dans le pays. Et c'est tout ça qu'essaie de dire la littérature. Donc, elle n'a pas renoncé à être politique.

ANNEXE 5

CARTE DU QUARTIER *BORD DE CANAL*

Cette carte a été publiée dans *Étude d'un roman : Bord de Canal* de Marie-Louise Gonier⁴⁰⁸.



⁴⁰⁸ Marie-Louise Gonier, *Étude d'un roman : Bord de Canal*, Fort-de-France, SCERÉN, 2008.