

La manipulation dans les traductions des oeuvres orwelliennes

Ludovik Ferraro, Marine Kennerknecht, Alexandra Venet

► **To cite this version:**

Ludovik Ferraro, Marine Kennerknecht, Alexandra Venet. La manipulation dans les traductions des oeuvres orwelliennes. Linguistique. 2019. dumas-02457784

HAL Id: dumas-02457784

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02457784>

Submitted on 28 Jan 2020

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.



Intercultural school
Talents pour le monde

La manipulation dans les traductions des œuvres orwelliennes

Mémoire de Master 2

Spécialisation « Communication interculturelle
et traduction »

Présenté par : Ludovik Ferraro, Marine Kennerknecht,
Alexandra Venet

Dirigé par : Christine Durieux

Année universitaire 2018-2019

Table des matières

Remerciements	2
Introduction	3
1. Le traducteur, expert des langues et des cultures sources et cibles, ne peut être manipulé	7
1.1. Par sa nature, la traduction ne tolère pas la manipulation	7
1.1.1. Approche sourcière, approche cibliste	8
1.1.2. Approche sociolinguistique	10
1.1.3. Approche interprétative	13
1.2. Le traducteur, un expert au service de son public	15
2. Cependant, le traducteur étant lui-même lecteur avant d'être traducteur, ne se laisse-t-il pas manipuler par le texte malgré lui, malgré tout ?	21
2.1. Le traducteur : un lecteur influencé, des indices de manipulation oubliés	21
2.2. Le traducteur : un lecteur manipulé, des indices de manipulation non adaptés	25
2.3. Le traducteur : un lecteur manipulateur malgré lui, qui introduit de nouveaux indices de manipulation	31
3. Le traducteur étant un lecteur suractif et averti, ne se laisse-t-il pas aller lui-même à une certaine manipulation, dépassant même peut-être les intentions de l'auteur ?	38
3.1. L'auteur laisse des espaces libres, des blancs, pourquoi alors le traducteur ne s'en servirait-il pas pour recourir à sa créativité, laissant ainsi sa trace dans l'œuvre cible ?	38
3.2. Manipulation consciente et volontaire de la part du traducteur	41
3.3. Éthique et traduction : quand peut-on parler de dépassement des limites de la traduction?	48
Conclusion	57
Bibliographie	60

Remerciements

Nous tenons à adresser nos sincères remerciements à toutes les personnes qui nous ont aidées et accompagnées lors de la réalisation de ce mémoire de recherche.

Plus particulièrement, nous tenons à remercier très chaleureusement Christine Durieux, notre directrice de mémoire. Elle a su nous accompagner avec enthousiasme et compréhension lors de la réalisation de ce travail de groupe. Son intérêt pour notre sujet nous a permis de travailler avec envie et motivation. Sa connaissance des œuvres orwelliennes nous a permis de faire la découverte et l'acquisition d'un des livres de notre corpus, sans lequel notre travail n'aurait pas été possible.

Nous remercions également tous les professeurs de l'ISIT qui ont choisi de valoriser notre travail en décernant le premier prix à notre poster de mémoire.

Introduction

L'objet d'étude du présent mémoire de traductologie s'inscrit dans la thématique « manipulation et traduction ». Avant de présenter notre sujet plus en détail, il nous faut revenir sur les deux termes clés de cette thématique que sont la traduction et la manipulation.

En latin, le terme *translatio* évoque initialement l'idée de « changement », mais aussi de « transport ». Quant au terme *traducere*, il signifiait « conduire au-delà », sans aucune référence à la langue. C'est avec Sénèque que le terme de *translatio* apparaît véritablement dans le sens de « passage d'une langue à une autre ». Ainsi, progressivement, la traduction apparaît comme un changement, celui qui s'effectue entre une langue source et une langue cible. « 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 » (Ladmiral, 1979 : 11). Il ajoute que la « finalité d'une traduction consiste à nous dispenser de la lecture du texte original ». La traduction est donc une passerelle entre deux langues différentes, la langue source et la langue cible. Mais la traduction n'est pas un simple transfert d'une langue à une autre. L'action du traducteur relève non seulement de la linguistique mais également d'une approche culturelle. Toutefois, la traduction a encore plus de pouvoir qu'on ne peut l'imaginer : « on a traduit pour découvrir une culture, pour s'appropriier un savoir. On a traduit pour répandre ou défendre des idées religieuses, pour imposer ou combattre des doctrines philosophiques ou des systèmes politiques. On a traduit pour créer ou parfaire une langue nationale. On a traduit pour révéler une œuvre, par admiration pour un auteur. On a traduit même fictivement, faisant passer pour traductions des œuvres originales. On a traduit pour faire progresser les sciences et les techniques. On a traduit pour mille et une raisons. La traduction était tout à la fois arme et outil. Elle remplissait une mission » (Newmark, 1982 : 4). Le terme de manipulation, dont l'étymologie latine *manipulus* signifie poignée (*manipulus* venant de *manus*, la main), a plusieurs significations. La première est l'action de manier quelque chose, de transporter ou d'utiliser avec ses mains, ce qui reste très proche de son origine latine. Mais le terme manipulation recouvre également une vérité plus figurée et plus péjorative : « exercer une action plus ou moins occulte ou suspecte sur quelque chose pour la diriger à sa guise » ou « encore agir sur quelqu'un par des

moyens détournés pour l'amener à ce que l'on souhaite », selon les définitions données par le CNRTL. Dans son acception figurée donc, le terme de manipulation s'éloigne de la simple action et devient une véritable intention qui a pour but de contrôler l'autre par un biais détourné pour arriver à ses fins. Et très souvent, la personne manipulée ne se rend pas compte de l'avoir été.

Mais quel serait donc le lien entre la traduction et la manipulation ? « Si l'étude de la traduction suscite autant d'intérêt, non seulement dans le domaine de la traductologie, mais aussi en philosophie et en études littéraires, c'est sans doute parce que les enjeux de cette pratique dépassent largement l'opération de transfert d'une langue à une autre. Souvent lieu de manipulations lourdes de conséquences, la traduction est avant tout une *médiation* entre l'auteur et le lecteur *imaginé* de la langue cible. Alors même que l'on croit saisir le style d'un écrivain, avec ses qualités et ses tics, c'est plutôt la voix du traducteur qu'on entend. C'est lui qui sert de passeur entre deux réalités linguistiques, qui occupe le double rôle *autoritaire d'intermédiaire* et de premier interprète » (Côté, 2003). Ainsi, les notions de traduction et de manipulation se trouvent-elles associées. Le traducteur semble être un manipulateur car il aurait le rôle d'un « intermédiaire autoritaire » entre l'auteur de la langue source et le lecteur de la langue cible. Pourquoi imputer un tel rôle au traducteur ? Le traducteur manipule-t-il volontairement, de façon consciente, le lecteur ou est-il, avant tout, lui-même manipulé par l'auteur et ne fait-il que reproduire le schéma dont il a été victime ? Pourquoi parler de manipulation lorsqu'on parle de traduction ? L'un ne peut-il aller sans l'autre ?

C'est ce que nous tâcherons d'élucider dans ce mémoire qui traite de la manipulation dans les traductions des œuvres orwelliennes : comment le travail du traducteur est orienté par son repérage des indices de manipulation.

Avec la parution d'une nouvelle traduction du grand classique de George Orwell, *1984*, il nous a semblé que l'œuvre orwellienne pouvait encore être le sujet d'un mémoire de traductologie. Qu'est-ce qui suscite, dans cette œuvre d'anticipation, un tel engouement tant d'années après sa parution ? Pour ce faire, revenons sur le contexte de sa parution. En introduction de la réédition en 1989 de la version originale de *Animal Farm*, l'écrivain Malcolm Bradbury présente la situation géopolitique dans laquelle baignent Orwell et ses contemporains lorsque sont rédigés et publiés les œuvres sur lesquelles nous allons nous concentrer. Il explique que ces deux œuvres constituent les tout premiers exemples de romans britanniques d'après-guerre, puisqu'ils ont largement influencé toute une

série d'écrits de fiction axés sur les enjeux libéraux et sociaux au Royaume-Uni. La menace combinée des gouvernements nazi et fascistes constituant un risque inédit pour les États alliés, ce fut une source d'inspiration considérable pour Orwell. Cependant, comme le révèle toujours M. Bradbury, Orwell eut l'idée du récit de *Animal Farm* suite à la guerre civile espagnole (à laquelle il participa, et dont on peut retrouver son témoignage dans son *Hommage à la Catalogne*), lorsqu'il assista à des purges perpétrées par des communistes contre des républicains espagnols. Le récit s'est également inspiré de la conférence de Téhéran, qui a eu lieu en 1943 et a réuni Churchill, Roosevelt et Staline. Cet évènement est retranscrit à la fin du roman, lorsque les cochons et les humains s'assoient à la même table pour collaborer. Ce parallèle à forte connotation symbolique révèle une crainte de la part d'Orwell à l'égard du régime soviétique, tout aussi capable de nuire à ses idéaux. Ces deux œuvres, en somme, interviennent dans un contexte de mutation politique et de crise du pouvoir libéral et de la démocratie. En 2017, après les élections américaines et l'arrivée au pouvoir de Donald Trump, les ventes de *1984* aux États-Unis ont explosé, le classant n° 1 des meilleures ventes. Un an après, en France, Gallimard publie une nouvelle traduction de ce chef-d'œuvre dystopique, 70 ans après la version traduite par Amélie Audiberti. Notre intérêt pour *1984* comme sujet de mémoire a commencé avec cette réflexion : pourquoi une nouvelle traduction ? Une brève analyse du contexte géopolitique mondial nous offre rapidement une première réponse, à savoir que nos sociétés font de nouveau face à une situation de crise du libéralisme, (qui peut en partie expliquer l'augmentation fulgurante des ventes de *1984*), et que les lecteurs perçoivent à la fois dans ces deux œuvres un parallèle déroutant et incitant à se pencher sur les conditions qui participent à la création d'un climat comparable, plus de 70 ans après. La réalisation d'une nouvelle traduction serait inspirée par des contextes présentant des traits similaires. Mais peut-être faut-il prendre le sujet en sens inverse : ce n'est pas le contexte qui fait écho aux œuvres d'Orwell, mais bien ses œuvres qui ont su saisir les enjeux alors à l'œuvre, un air du temps qui fait toujours sens aujourd'hui. L'intemporalité de l'œuvre d'Orwell est sa plus grande force car elle fait de ses écrits des œuvres qui continuent de résonner même après la mort de l'auteur. Elles vivent, traversent les époques, semblent même s'adapter, non sans pertinence, à différents contextes. C'est pour cette raison, cette omniprésence orwellienne dans notre paysage littéraire, que nous avons choisi *1984* mais aussi *Animal Farm* comme corpus pour notre mémoire. Ces deux œuvres, mondialement connues, ont toutes deux été traduites plusieurs fois, rendant l'analyse traductologique intéressante et enrichissante. Notre

corpus se compose donc des versions originales des deux romans de George Orwell, *Nineteen Eighty-Four* et *Animal Farm*, et de toutes leurs traductions françaises. Pour *1984*, il en existe deux à ce jour : celle d'Amélie Audiberti, parue en 1950, et celle de Josée Kamoun, parue en 2018. Pour *Animal Farm*, nous avons trois traductions à notre disposition : *Les animaux partout !*, parue en 1947, *La République des Animaux*, parue en 1964, et enfin *La Ferme des animaux*, parue en 1981.

La richesse et la complexité des œuvres d'Orwell ont ouvert la porte à de nombreuses interprétations mais aussi à des traductions dans de nombreuses langues. De fait, aussi bien *1984* que *Animal Farm* sont des œuvres à forte connotation politique dans lesquelles l'auteur a insufflé ses opinions mais également caché des subtilités, des indices de manipulation. Ces indices de manipulation disséminés par l'auteur dans l'œuvre sont à l'origine des interprétations par son lectorat et donc par ses traducteurs. Mais comment le repérage de ces indices de manipulation oriente-t-il et influence-t-il le travail du traducteur ?

Cette première réflexion sur le lien entre traduction et manipulation nous a amené à nous interroger sur la traduction en elle-même, qui demande du traducteur une grande expertise des langues et cultures sources et cibles, et ne devrait donc pas tolérer la manipulation de l'œuvre originale. Cependant, on peut émettre des doutes quant à cette hypothèse : le traducteur étant lui-même lecteur avant d'être traducteur, ne se laisse-t-il pas manipuler par le texte malgré tout ? Enfin, en tant que lecteur expert de son domaine et des langues de travail, ne se prendrait-il pas aussi au jeu de la manipulation au détriment des intentions originelles de l'auteur ?

1. Le traducteur, expert des langues et des cultures sources et cibles, ne peut être manipulé

1.1. Par sa nature, la traduction ne tolère pas la manipulation

La traduction se base sur le texte source d'un auteur, ici George Orwell, qui possède son propre style d'écriture. On parle de trait discursif, qui signifie la manière dont l'auteur s'exprime. Le rôle du traducteur est de transmettre ce texte au style unique dans une langue cible en s'attachant à respecter la pensée de l'auteur. Or, le défi traductologique porte sur la stratégie à adopter par le traducteur pour retranscrire cette pensée dans une langue-culture différente, tout en restituant les traits discursifs présents dans le texte source, le roman ou la fable dystopique, qui témoignent de la volonté de l'auteur de manipuler le lecteur, à l'instar du totalitarisme qui manipule les protagonistes de *Animal Farm* et *1984*.

En somme, le traducteur ne doit pas seulement comprendre le sens du message de l'auteur, mais aussi la manière dont il veut le transmettre à son destinataire. La traduction ne consiste pas seulement à transcoder un message mais d'abord à en identifier le but et le destinataire dans la langue d'arrivée. Le traducteur doit comprendre le texte à traduire afin de le faire comprendre par le lecteur cible. « Le but de toute traduction est de rendre le sens (vouloir dire) du texte original, sans aucune dérogation possible. La forme, elle, reste libre dès lors que l'expression relève d'un registre conforme au type de texte dans le respect de la correction de la langue et de l'usage dans la culture d'accueil, en veillant à ce que la traduction produite exerce sur le lecteur le même impact que la lecture du texte original » (Durieux, 2011 : 26).

Plusieurs théories de la traduction s'affrontent sur la « bonne » manière d'aborder la traduction sous des angles diamétralement opposés. Ces « tactiques » de traduction sont d'autant plus riches de sens que les différentes traductions de *Animal Farm* et *1984* s'inscrivent sur plusieurs décennies : le premier a ainsi été traduit en 1947, en 1964 et en 1981, soit une quinzaine d'années d'écart, et le second en 1950 et en 2018, soit une différence de presque 70 ans. Il ne fait aucun doute que chacune de ces époques a vu un courant de pensée de la traduction différent le dominer.

1.1.1. Approche sourcière, approche cibliste

Dans l'histoire de la traduction et à travers les différentes approches traductologiques, Jean-René Ladamiral a thématiqué deux approches de la traduction en un couple dichotomique qui oppose les sourciers et les ciblistes, selon les termes qu'il a choisis. Le tableau ci-dessous présente de façon synthétique les différences majeures qui existent entre les deux approches théorisées par Ladamiral.

Approche sourcière	Approche cibliste
Exotisme	Ethnocentrisme
Protectionnisme	Impérialisme
Importance du signifiant	Importance du signifié
Langue	Parole
Phrase	Enoncé

De longue date, nombreux sont les linguistes et traductologues à s'être intéressés à cette évidente dichotomie entre les manières de traduire - que privilégier : la lettre ou l'esprit, la source ou la cible ? « Les sourciers s'attachent aux signifiants de la langue et ils exaltent la langue source (Lo), à laquelle ils accordent le privilège d'une suprématie par rapport à la langue-cible (Lt). Au contraire, les ciblistes mettent l'accent non pas sur le signifiant, ni même sur le signifié, mais sur le sens du texte à traduire et sur les effets qu'il induit ; pour eux, ce qui est en jeu, ce n'est pas la langue, mais la parole (au sens saussurien du terme) c'est-à-dire le discours, le texte et, disons-le : l'œuvre à traduire ; enfin, ils n'entendent pas singer la langue-source, mais mettre en œuvre toutes les ressources propres à la langue-cible pour mieux servir le texte, quitte à s'éloigner de la lettre de l'original. » (Ladamiral, 2010 : 12).

En opposition à l'application des méthodes de linguistique contrastive qui relève du transcodage et est prototypique de l'approche sourcière, la traduction dite cibliste prend

en considération la finalité du texte ainsi que sa destination et la culture d'accueil. « Dès lors que la traduction assume son rôle de relais dans la chaîne de communication entre des individus ne partageant pas la même langue ni la même culture, traduire consiste à comprendre pour faire comprendre. » (Durieux, 2006 : 9).

<i>Animal Farm</i> (1945)	<i>Les animaux partout !</i> (1947)	<i>La République des Animaux</i> (1964)	<i>La Ferme des animaux</i> (1981)
It did not seem strange to learn that the pigs [...] had taken out subscriptions to <i>John Bull</i> , <i>Tit-Bits</i> and the <i>Daily Mirror</i> . (p.90)	On ne s'étonna pas quand on apprit que les cochons [...] s'étaient abonnés à <i>John Bull</i> , <i>Tit-Bits</i> et le <i>Daily Mirror</i> . (p.192)	Eût-il fallu s'étonner ensuite de voir ces mêmes porcs [...] s'abonner à <i>John Bull</i> , à <i>Tit-Bits</i> , au <i>Daily Mirror</i> ? (p.148)	Il ne parut pas étrange d'apprendre qu'ils [...] s'étaient abonnés à des journaux - des hebdomadaires rigolos, et un quotidien populaire. (pp.104-105)

On constate dans cet exemple que les deux premières traductions de *Animal Farm* ont choisi l'approche sourcière en citant des journaux anglo-saxons, qui s'inscrivent dans l'univers de l'œuvre, car l'action se déroule dans la campagne anglaise. Or, la dernière traduction a pris en considération le public cible, qui ne connaît pas forcément les journaux cités, et a choisi d'en expliquer le contenu par des périphrases : « des hebdomadaires rigolos » et « un quotidien populaire ». Malheureusement, cette traduction cibliste perd l'intention originelle qui pointe du doigt les journaux sensationnalistes et de divertissement et appauvrit la cohésion textuelle en éliminant une référence culturelle pertinente. Ici, il est tentant de préférer la traduction sourcière privilégiant la sauvegarde de ce qui est étranger dans la traduction produite, en application d'une stratégie de simple report. Il incombe alors au lecteur de faire l'effort de s'informer sur les réalités étrangères mentionnées. Dans le cas de l'exemple présenté ci-dessus, si les deux premiers titres sont peu connus en tant que tels du lectorat français, leur forme lexicale laisse deviner la catégorie à laquelle ils appartiennent. De plus, le *Daily Mirror* est couramment identifié comme un quotidien populaire. La traduction la plus récente, avec la mise en application d'une stratégie de banalisation, veut se mettre à la portée du

lecteur et lui épargner cet effort en adoptant une démarche descriptive à visée pédagogique.

Antoine Berman (1985 : 53), détracteur résolu de l'approche cibliste, en explique la faiblesse : « Fondée sur la primauté du sens, elle [la traduction ethnocentrée] considère implicitement ou non sa langue comme un être intouchable et supérieur, que l'acte de traduire ne saurait troubler. Il s'agit d'introduire le sens étranger de telle manière qu'il soit acclimaté, que l'œuvre étrangère apparaisse comme un 'fruit' de la langue propre. » La traduction ethnocentrée prétend pouvoir s'approprier des concepts culturels étrangers et les maquiller pour plaire à une audience locale. Berman (1985 : 48) définit la traduction ethnocentrique comme une « [traduction] qui ramène tout à sa propre culture et considère ce qui est situé en-dehors de celle-ci – l'Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture », considérant que le stratagème cibliste ne dupe personne et retire toute valeur à la traduction qui ne porte plus son message originel. Le texte source fait alors l'objet d'une réécriture par le traducteur.

Toutefois, la notion de réécriture ne doit pas être considérée comme une interférence nocive dans la traduction, mais comme une stratégie délibérée pertinente. En fait, la traduction est un acte de communication entre deux aires culturelles qui ne saurait tolérer la domination de l'une sur l'autre. L'ethnocentrisme intégral poussé à l'extrême est dangereux en traduction car, en gommant les éléments de contexte source et y substituant des éléments de l'environnement cible, il introduit un décalage du référentiel culturel. Par exemple, dans l'exemple ci-dessus, traduire Daily Mirror par le titre d'un quotidien français censé être équivalent, induirait un doute dans l'esprit du lecteur.

1.1.2. Approche sociolinguistique

Le courant sociolinguistique explique que c'est le cadre social qui définit ce qui est traduisible et ce qui ne l'est pas, ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas (par des mécanismes de sélection, de filtration ou encore de censure). Le traducteur est le produit de la société dans laquelle il évolue et son acte de traduction est fondamentalement partial.

La traduction est bien plus qu'une copie littérale du texte d'origine : c'est aussi la retranscription du contexte culturel de cette langue qui fait l'identité de l'œuvre dans sa langue natale. La traduction est donc une âpre négociation entre deux cultures, entre l'auteur et le traducteur, pour arriver à retranscrire presque la même réalité, vu sous deux prismes culturels différents. Une traduction réussie est une traduction qui transmet à son lecteur le même effet que celui qu'a produit la lecture du texte original, à défaut d'un message impossible à reproduire à l'identique (Eco, 2006). C'est donc la lisibilité de la traduction qui est en jeu. Le lecteur doit pouvoir comprendre ce qu'il lit et le traducteur doit travailler en ce sens, tout en respectant les intentions de l'œuvre originale. « La lisibilité d'une traduction est le garant de sa qualité. Une traduction peut respecter le contenu et le niveau de langue de l'original sans toutefois être 'lisible'. La lisibilité, c'est le confort de lecture dans le respect de la fidélité » (Balliu, 2005 : 24).

<i>Animal Farm</i> (1945)	<i>Les animaux partout !</i> (1947)	<i>La République des Animaux</i> (1964)	<i>La Ferme des animaux</i> (1981)
the songs : "Clementine" and "la Cucaracha"	« Malborough s'en va-t'en guerre » et « la Cucaracha »	« Clémentine » et « la Cucaracha »	« Amour toujours » et « la Cucaracha »

Dans cet exemple, l'auteur indique l'air sur lequel fredonner le chant partisan « Bêtes d'Angleterre », au cœur de l'œuvre *Animal Farm*. Le choix de la chanson est donc primordial pour transmettre les espoirs véhiculés par ce chant et l'intention cachée de l'auteur. Le premier critère pris en compte est celui de la popularité, qui permet à l'ensemble du lectorat de trouver l'air adéquat, d'où le choix unanime de conserver « La Cucaracha », dont la mélodie est très connue, aussi bien du public anglophone que du public francophone. Dans la version originale, le premier air évoqué est celui de « *Oh my darling Clementine* ». Cette chanson est apparue aux Etats-Unis dans les années 1860-1880, à la suite des premières vagues d'orpailleurs arrivés en masse, notamment en 1849. Les paroles de la ballade de « *Oh my darling Clementine* » font directement référence à cette période du Grand Ouest américain avec tout un lexique à propos de la recherche d'or. Bien que l'air de la chanson soit très doux, la fin des paroles est un peu plus sombre puisque la chanson se termine sur la mort de la douce Clementine qui se noie dans la rivière. Cette chanson a-t-elle été choisie comme référence, comme une

façon de prédire d'une certaine manière l'avenir des animaux de la ferme de Mr. Jones, ou alors est-ce une façon de faire un parallèle entre les *Forty Niners* (les orpailleurs de 1849), qui pleins d'espoir étaient partis à la recherche de l'or, et les animaux qui sont, eux aussi pleins d'espoir, face à cette rébellion contre les hommes ? Concernant le choix de ce premier titre, il a évolué dans chacune des versions françaises. La traduction de 1947 propose la chanson populaire mais moins connue aujourd'hui de « Malborough s'en va-t'en guerre ». Cette chanson date du XVIII^e siècle et le personnage dont il est question est le premier duc de Malborough, John Churchill. Les paroles de la chanson font référence à la bataille de Malplaquet, qui eut lieu en 1709 et qui opposa les forces autrichiennes et hollandaises menées par le duc de Malborough à l'armée française. Contrairement aux paroles de la chanson, « Monsieur Marlborough est mort », le duc n'est pas mort durant la bataille. La tentative d'invasion du territoire français par un aristocrate britannique a envenimé la rancœur des Français envers leur ennemi de longue date : l'Angleterre. Ainsi, le choix de cette chanson dans la première traduction française de *Animal Farm* n'est pas des plus pertinents. Certes, l'air est lui aussi plutôt léger avec de nombreuses répétitions dans les couplets, ce qui rend l'air facilement mémorisable. Néanmoins, sa signification est différente de la ballade « Clementine », bien que le thème de la mort soit présent dans les deux chansons, puisque « Malborough s'en va-t'en » a pour thème principal la guerre et a pour thème sous-entendu la rivalité, l'inimitié entre deux nations. Nous sommes donc bien loin de l'innocence du personnage de la douce Clementine de la ballade américaine. D'autant plus que les références à l'histoire des Etats-Unis sont nombreuses dans l'œuvre originale et que la traduction de 1947 tend à les effacer.

Cependant, les différentes traductions n'ont pas manqué le but sous-jacent de la mention de ces deux chansons que sont « *Oh my darling Clementine* » et « la Cucaracha », dont la mélodie est certes entraînante, mais dont le thème est surtout empreint de satire et de ridicule pour un hymne supposément aussi sérieux que « Bêtes d'Angleterre ». Ces chansons reflètent donc parfaitement ce goût pour la musique populaire, répétitive, qui plaît à tous les animaux de la ferme et les pousse immédiatement à apprendre l'hymne.

On remarque également un glissement vers plus de légèreté au fil des versions, en commençant par le militaire et en finissant par la ballade amoureuse. La musique fait partie intégrante de la culture, et chaque traducteur a choisi une chanson qui s'inscrivait dans le référentiel culturel de son époque, sans nécessairement prendre en compte la

signification ou la portée des chansons mentionnées dans la version originale, et altérant ainsi la portée des chansons choisies par l'auteur de l'œuvre originale.

Enfin, loin d'être un simple transfert d'une idée d'une langue à une autre : la traduction est la négociation entre deux cultures afin de transmettre le même effet, avec un message équivalent (Eco, 2006). La part d'équivalence recouvre le 'presque' dans *Dire presque la même chose*. Cette approche est beaucoup plus respectueuse des cultures et permet de mettre en exergue les particularités de chacune d'entre elles.

1.1.3. Approche interprétative

Initiée par D. Seleskovitch, la théorie interprétative de la traduction se fonde sur une doxa. En effet, brillante interprète de conférence, Seleskovitch (2014) s'appuie sur son expérience professionnelle pour théoriser une approche axée sur l'interprétation du texte/discours à traduire afin de transmettre un sens sans « coller aux mots et aux structures des phrases de l'original. » Avec M. Lederer, elle pose « l'hypothèse de l'existence d'une pensée indépendante des significations linguistiques, ne s'associant à la langue que le temps de l'énonciation des phrases ou plutôt le temps de l'énonciation de ce que Marianne Lederer a appelé, depuis, 'la face matérielle de l'unité de sens'. » (Seleskovitch, 2014 : 89). C'est l'affirmation d'une phase de déverbalisation induite par l'interprétation du sens. Autre affirmation des auteurs : le sens se construit et résulte de la fusion des connaissances linguistiques et du bagage cognitif du traducteur/interprète. En effet, « nous ne comprenons les paroles perçues que parce que nous y associons un savoir non linguistique. » (Lederer, 2014 : 18). « En effet, tout effort de compréhension implique une étape d'interprétation, dans laquelle la matière linguistique n'est que le stimulus. Si comprendre un texte exige une connaissance de la langue dans laquelle il est rédigé et de ses règles de fonctionnement, cela nécessite aussi la mobilisation de connaissances thématiques et au moins d'un savoir relatif aux conditions de production du texte en question » (Durieux, 2005 : 9).

Par conséquent, on appréhende d'abord le sens, puis on l'exprime en langue cible. « Pour traduire, comprendre soi-même ne suffit pas, il faut *faire comprendre*. » (Lederer, 2014 : 31). Toutefois, « exprimer » une idée n'équivaut pas forcément à la « faire comprendre ».

On s'appuie donc sur les indices présents dans le contexte. « La traduction prise dans sa dimension communicative porte non pas sur la phrase grammaticale mais sur l'énoncé replacé dans son environnement situationnel et contextuel. Sa portée est dynamique, entraînée par la logique du texte et sous-tendue par le mécanisme d'interprétation du sens. » (Durieux, 2003 : 193). Ce mécanisme d'interprétation fait intervenir des éléments cognitifs très divers qui varient évidemment d'une personne à l'autre. C'est pourquoi la traduction reste une production empreinte de subjectivité, qui laisse légitimement la place à toute retraduction sur les indices présents dans le contexte. « Je touche au problème plus général de la retraduction incessante des grandes œuvres, des grands classiques de la culture mondiale, la Bible, Shakespeare, Dante, Cervantès, Molière. Il faut peut-être même dire que c'est dans la retraduction qu'on observe mieux la pulsion de traduction entretenue par l'insatisfaction à l'égard des traductions existantes. » (Ricœur, 2004). Cela nous évoque évidemment les nombreuses retraductions des œuvres d'Orwell.

<i>Animal Farm</i> (1945)	<i>Les animaux partout !</i> (1947)	<i>La République des Animaux</i> (1964)	<i>La Ferme des animaux</i> (1981)
The distinguishing mark of Man is the <i>hand</i> , the instrument with which he does all his mischief. (p.22)	Le caractère distinctif de l'homme, c'est de posséder une <i>Main</i> , instrument dont il se sert pour accomplir tous ses méfaits. (p.52)	La marque distinctive de l'Homme c'est la « main », instrument de toutes ses iniquités. (p.41)	Et c'est la main qui fait la marque distinctive de l'homme : la main qui manipule, la main de malignité. (p.31)

Dans cet exemple tiré de *Animal Farm*, la première et la deuxième version restent très proches de l'original en traduisant « *mischief* » par « méfait » et « iniquités » respectivement, et en mettant le mot « main » en exergue par l'italique ou entre guillemets. Or, la traduction la plus percutante est celle qui s'éloigne le plus du texte source : la troisième version. En effet, la version de 1981 applique un rythme ternaire pour évoquer la main et la peur, voire la haine, qu'elle inspire aux animaux de la Ferme du Manoir. Le choix d'explicitier le mal que produit cette main avec le champ lexical de la malveillance (manipule, malignité) et en jouant sur les allitérations en « m » (main,

marque, manipule, malignité) a un impact assuré sur l'inconscient du lecteur, qui est effrayé par le « mal ». Cette troisième traduction est le parfait exemple du besoin de « faire comprendre » au lecteur au lieu de s'appliquer à traduire de manière sémantiquement identique. « Plutôt que rester dans l'impasse en continuant à chercher des correspondances entre langues, il faut, en traduction, s'écarter de l'analyse linguistique et s'efforcer de fournir dans l'autre langue la réexpression du sens » (Lederer, 2014, p. 23).

Cette approche est pourtant critiquée par Aurelia Klimkiewicz (2005) : « Toutefois, le postulat de Lederer, selon lequel le traducteur peut se passer « de toute référence formelle à la langue originale » (Lederer 1981 : 345), puisque seule la pensée saisie est prise en compte, simplifie l'acte de traduire, en le réduisant à une activité langagière facilement décodable, autrement, à un transfert efficace de l'information. » Les approches cibliste et sourcière, sociolinguistique puis interprétative de la traduction témoignent d'une évolution de la conception de la traduction et de ses objectifs vis-à-vis de l'auteur, du lecteur et du traducteur lui-même. Les approches sourcières et sociolinguistiques du milieu du XX^e siècle ont fait place à l'interprétation du sens des mots dans l'optique de guider le public cible de la traduction.

1.2. Le traducteur, un expert au service de son public

Le métier de traducteur requiert qu'il soit un expert capable de percevoir les manipulations à l'œuvre dans le texte d'origine. Sa maîtrise des langues source et cible ainsi que de leur culture respective lui permet de rendre l'œuvre originale accessible à un public d'une langue-culture différente. Son travail nécessite qu'il fasse des concessions vis-à-vis des deux univers linguistiques qu'il traite, et donc qu'il intègre certaines de leurs caractéristiques et de leurs normes à sa traduction. Ainsi, il lui faut par exemple adapter le texte source pour répondre aux normes typographiques françaises (guillemets, espaces insécables, etc.). Il peut également puiser dans les usages courants d'une langue afin de rendre son travail plus idiomatique, mais aussi plus acceptable et accessible au locuteur cible. L'objectif de la traduction est de faire oublier qu'il s'agit d'une traduction : le texte cible doit se suffire à lui-même et posséder des qualités équivalentes à celles du texte source. La traduction a vocation à se substituer à la

version d'origine, car les locuteurs de la langue cible ne sont pas nécessairement capables de comprendre la version originale. Pour ces derniers, le texte original de la version en langue source n'a pas lieu d'être, car la version traduite remplace en quelque sorte le texte original et représente le support grâce auquel ils ont pu découvrir l'œuvre. Parfois même ne connaissent-ils pas son existence. Le traducteur se doit de respecter l'œuvre d'origine et de l'adapter au mieux au public cible. En effet, il ne faut pas sous-estimer « l'importance de la langue maternelle dans la formation de la pensée » (Hagège, 2012 : 119) qui requiert pour le traducteur de transformer le texte d'origine afin de le conformer à cette pensée, en plus de l'adapter d'un point de vue linguistique. Le traducteur se situe donc au carrefour de deux univers aux différences variables et parfois subtiles, qu'il lui faut maîtriser. Dans cette optique, deux missions s'imposent à lui : restituer le style et la pensée de l'auteur d'une part, et livrer une traduction équivalente au texte d'origine et qui soit adaptée au lectorat cible d'autre part.

On observe couramment chez les traducteurs la forte tentation d'explicitier les sous-entendus du texte de départ, partant d'une volonté de restituer toutes les subtilités du texte, alors qu'en fait le traducteur ne se substitue pas à l'auteur. En outre, le traducteur est fidèle quand il arrive à négocier au cas-par-cas le niveau de contenu que la traduction doit transmettre, avec une certaine souplesse pour les textes contemporains, en particulier une fable comme *Animal Farm*.

Comme nous l'avons observé ci-dessus, les traductions d'*Animal Farm* glissent de la théorie sourcière à la théorie interprétative de la traduction. En voici quelques exemples.

Les livres de M. Jones :

<i>Animal Farm</i> (1945)	<i>Les animaux partout !</i> (1947)	<i>La République des Animaux</i> (1964)	<i>La Ferme des animaux</i> (1981)
Snowball had made a close study of some back numbers of the <i>Farmer and Stockbreeder</i> (p.32)	Celui-ci, après une étude approfondie de quelques vieux numéros de <i>Culture et Élevage</i> trouvés à la maison... (p.73)	Celui-ci s'était livré à une étude approfondie de vieux numéros de l'hebdomadaire <i>Farmer and Stockbreeder</i> (p.56)	Celui-ci avait étudié de près de vieux numéros d'un hebdomadaire consacré au fermage et à l'élevage (p.42)

three books which had belonged to Mr Jones- <i>One Thousand Useful Things to Do About the House, Every Man His Own Bricklayer, and Electricity for Beginners.</i> (p.32)	trois ouvrages pris dans le stock de Mr. Jones : <i>Les Mille secrets du bricoleur, Le Manuel du maçon-amateur et L'Électricité à la portée de tous.</i> (p.75)	trois livres ayant appartenu à Jones : <i>le Petit Bricoleur, Comment bâtir sa maison, Mes premiers pas en électricité.</i> (p.57)	trois livres ayant appartenu à Mr. Jones : un manuel du bricoleur, un autre du maçon, un cours d'électricité pour débutants. (p.43)
--	---	--	---

Ce passage illustre parfaitement ce glissement. La première traduction, de 1947, présente des titres d'ouvrages traduits selon le principe d'équivalence, respectant les titres originaux. Le lecteur francophone comprend malgré tout de quoi il est question dans ces ouvrages car ce sont des titres inventés, et la traduction équivalente des titres ne rend pas obscur le contenu des ouvrages, puisque ce sont des ouvrages techniques. La traduction publiée en 1964 fait le choix d'un emprunt qui place le livre dans un contexte anglo-saxon, puis des modulations qui rendent les titres plus idiomatiques. Cette adaptation des titres à des ouvrages qui semblent exister dans l'esprit du lectorat français permet au lecteur de comprendre parfaitement de quoi traitent les livres de Mr. Jones puisque les titres sont très évocateurs, parfaitement clairs. La traduction publiée en 1981 prend le parti de l'adaptation complète au lectorat français et abandonne les titres d'ouvrage : les périphrases descriptives indiquent le contenu des livres, ce qui est jugé suffisant pour faire comprendre l'intrigue de la fable. Cette dernière traduction utilise donc le principe de banalisation afin de permettre au lecteur francophone de comprendre l'idée générale qui se cache derrière la mention de ces ouvrages, sans inventer des titres qui pourraient semer le doute dans l'esprit du lecteur, à savoir si ces ouvrages existent ou non.

Les cochons dans *Animal Farm* :

<i>Animal Farm</i> (1945)	<i>Les animaux partout !</i> (1947)	<i>La République des Animaux</i> (1964)	<i>La Ferme des animaux</i> (1981)
---------------------------	-------------------------------------	---	------------------------------------

Old Major, Major, Willingdon Beauty	le vieux Major, « beauté de Willingdon »	le vieux Major, Major, Beauté-de-Willingdon	Sage l'Ancien, Beauté de Willingdon
Snowball	Snowball	Snowball	Boule de Neige
Napoleon	César	César	Napoléon
Squealer	Squealer	Squealer	Brille-Babil
Whymper	Whymper	Whymper	Whymper
Minimus	Minimus	Minimus	Minimus

Major, le cochon à l'origine de la révolte des animaux, conserve son nom dans les deux premières versions traduites. Or, la version la plus récente fait le choix de changer son nom en Sage l'Ancien, un nom plein de révérence. On remarque la volonté du traducteur d'auréoler de prestige l'instigateur de la révolution. Cette troisième traduction ne conserve pas le nom anglais des personnages principaux afin d'aider le lecteur français à se projeter dans l'œuvre avec des noms traduits, qui facilitent la compréhension, comme nous l'expliquerons par la suite. On retrouvera cette approche tournée vers le sens grâce au symbolisme des noms tout le long de *La Ferme des animaux*.

Les chiens dans *Animal Farm* :

<i>Animal Farm</i> (1945)	<i>Les animaux partout !</i> (1947)	<i>La République des Animaux</i> (1964)	<i>La Ferme des animaux</i> (1981)
Bluebell	Bluebell	Bluebell (énumération, on n'a pas la race des chiens)	Filou (chien) : les chiens sont décrits en détail
Jessie	Jessie	Jessie	Fleur (chienne)
Pitcher	Pitcher	Pitcher	Constance (chienne)

Comme nous l'avons déjà observé, les deux premières traductions sont sourcières puisque les noms anglais sont conservés et apportent même une légère confusion. En effet, on ignore qu'il y a deux femelles, dont les portées ont un rôle important dans l'intrigue par la suite (les molosses défendront les cochons corrompus et serviront le totalitarisme). Cela est rectifié dans la version de 1981 où les chiens reçoivent un prénom genré : « Ce furent d'abord le chien Filou et les deux chiennes qui se nommaient Fleur et Constance ». Cette décision est pertinente pour renforcer à la fois la cohésion et la cohérence du texte cible.

Les autres animaux notoires dans *Animal Farm* :

<i>Animal Farm</i> (1945)	<i>Les animaux partout !</i> (1947)	<i>La République des Animaux</i> (1964)	<i>La Ferme des animaux</i> (1981)
Boxer	Boxer	Boxer	Malabar (cheval)
Clover	Clover	Clover	Douce (jument)
Muriel	Muriel	Muriel	Edmée (chèvre)
Benjamin	Benjamin	Benjamin	Benjamin (âne)
Mollie, the foolish, pretty white mare	Mollie, la jument blanche, une jolie écervelée	Mollie la sotte, la jolie jument blanche	Lubie (la jolie follette blanche que Mr. Jones attelle à son cabriolet)
Moses	Moïse	Moïse	Moïse (corbeau)

Le corbeau Moses a un équivalent français unanimement reconnu en Moïse, personnage de la Bible, et est donc choisi dans les trois traductions françaises. Les autres animaux ont un rôle prépondérant et leur nom résume leur personnalité, car il s'agit d'une fable. Encore une fois, les traductions de 1947 et 1964 sont fidèles à l'originale et respectent le cadre anglo-saxon de l'œuvre. En revanche, la dernière version de 1981 prête la force à « Malabar » le cheval, la douceur à la bien-nommée « Douce », fait de Muriel « Edmée »,

une chèvre plus ancienne et instruite au nom désormais désuet et conserve « Benjamin » pour l'âne, car ce prénom est également francophone. Mais le changement le plus important est Mollie la jument qui devient « Lubie », démontrant son caractère frivole, coquet, gentiment servile envers les humains. La francisation des noms des personnages principaux sert l'objectif éducatif de la fable en englobant la personnalité et le rôle de chacun de ces animaux : les stéréotypes sont ici plus ludiques.

Les observations que nous avons pu faire démontrent les priorités des traducteurs selon leur époque. La fidélité sémantique était au cœur des préoccupations pour *Les animaux partout !*, tandis que le traducteur de *La République des Animaux* s'est autorisé à mélanger emprunts et inventions pour respecter le cadre de l'œuvre originelle, tout en la rendant plus accessible. Finalement, la traduction contemporaine, *La Ferme des animaux*, s'adapte à un lectorat français de tous âges en respectant les normes de la fable, et rend le texte universel en supprimant des références au monde anglophone. « Dans le processus d'écoute du discours de l'autre, tout un savoir s'active pour atteindre la compréhension. Et plus l'information est obscure, plus le rôle actif de l'interprète ou du traducteur est mis en avant. Puisque la traduction fait partie de l'enjeu de communication, elle ne peut pas être envisagée comme un phénomène purement linguistique : le sens n'est pas donné, livré tel quel, mais construit par l'orateur/scripteur ainsi que par l'auditeur/lecteur. » (Seleskovitch, 1984 : 10).

Le traducteur est donc un expert aguerri de deux langues et de deux cultures. Bien qu'influencé par son milieu, il a à cœur de rendre une traduction à laquelle le lecteur cible peut s'identifier. Toutefois, le traducteur doit se rendre à l'évidence, il lui est impossible de rendre une traduction parfaite, il doit faire un travail de deuil et renoncer à cet idéal (Ricoeur, 2004) en faisant des choix, qui auront des conséquences quant à la compréhension de l'œuvre par le lecteur cible. Ce sont ces choix mais aussi l'insatisfaction des traducteurs face au travail accompli, et donc face aux traductions déjà existantes, qui peuvent mener à des nombreuses retraductions d'une même œuvre. Ce sont ces différentes retraductions qui sont la preuve qu'une certaine manipulation existe en traduction. Une manipulation qui passerait inaperçue aux yeux du traducteur qui se laisserait guider par son envie de retraduire une œuvre dont la traduction existe déjà et qu'il souhaiterait améliorer.

2. Cependant, le traducteur étant lui-même lecteur avant d'être traducteur, ne se laisse-t-il pas manipuler par le texte malgré lui, malgré tout ?

2.1. Le traducteur : un lecteur influencé, des indices de manipulation oubliés

Cependant, le traducteur est lui-même lecteur avant d'être traducteur. Certes, il connaît différentes langues et leur culture respective car il est un professionnel du langage. Savoir traduire d'une langue étrangère vers une autre relève du domaine de l'expertise. Le traducteur a appris à décoder les éléments culturels et à les faire passer dans une langue différente de la sienne. C'est un passeur de sens, il est faiseur de sens. Néanmoins, tout traducteur est avant tout lecteur. Il ne peut exercer son activité de traduction sans avoir lu le texte à traduire. « En fait, le traducteur et le lecteur obéissent à des stratégies identiques : ils sont tous les deux lecteurs » (Balliu, 2005 : 25). En effet, la traduction est une réception personnelle de l'œuvre littéraire à traduire. La compréhension qu'aura le traducteur du texte source aura forcément des répercussions sur le texte cible.

De fait, pourrait-on supposer qu'une première manipulation s'exerce lors de cette première lecture de l'œuvre littéraire ? Le traducteur, lors de cette première lecture, se positionne non pas en tant que traducteur mais en tant que simple lecteur qui découvre un texte pour la première fois. Il se laisse porter par les mots, se laisse surprendre par les choix d'écriture de l'auteur, et il se forge ainsi sa première opinion de lecture selon sa compréhension de l'œuvre. Peut-être s'est-il laissé manipuler par l'auteur comme d'autres lecteurs l'ont été ou le seront à leur tour. Son expertise de traducteur ne le protège pas des intentions et manœuvres de l'auteur. La première hypothèse que nous pourrions avancer quant à la réaction du traducteur, dans sa position de lecteur mais aussi de traducteur, est qu'il ne comprendrait pas les intentions de l'auteur et, de peur de commettre une erreur de traduction, préférerait atténuer les effets d'écriture proposés par l'auteur. Le traducteur serait ainsi à l'origine d'une version édulcorée, lissée de la version originale de l'œuvre. Mais par manque de compréhension ou bien par choix ? Le traducteur, lors de ses nombreuses lectures successives, peut passer à côté d'un

sous-entendu laissé par l'auteur, n'étant pas à l'abri d'une incompréhension, que ce soit de langue ou tout simplement de sens. En effet, sa connaissance de la langue et de la culture de l'œuvre à traduire peut être aussi totale que celle d'un locuteur natif, mais comme tout lecteur, il peut être hermétique aux intentions cachées de l'auteur. Dans ce premier cas de figure, ce serait donc pour cause d'imperméabilité que le traducteur n'aurait pas traduit certaines des insinuations de l'auteur, ou certaines nuances qui changent le sens de l'œuvre. C'est sur la traduction produite que le lecteur du texte cible peut se forger son opinion et avoir une certaine interprétation de l'œuvre qu'il vient de lire. Le travail du traducteur doit pouvoir permettre au lecteur de la langue cible de vivre la même expérience de lecture – bien que chaque expérience soit très personnelle – que le lecteur du texte source. Le travail du traducteur est donc de faire en sorte que le lecteur de la langue cible n'ait pas à lire l'œuvre originale pour lire la même œuvre lue par le lecteur de la langue source. Mais, comme il a été dit précédemment, le traducteur peut commettre des erreurs. Or, parfois il décide de faire des choix en sa qualité de traducteur. Et ces choix peuvent avoir les mêmes répercussions que ses incompréhensions. Si le traducteur décide de ne pas traduire tel sous-entendu implicitement écrit et délibérément choisi par l'auteur, ne serait-ce pas un premier niveau de manipulation de la part du traducteur que de décider de ne pas le traduire ? N'est-ce pas une façon pour lui de détourner en partie le sens de l'œuvre originale ? Mais est-ce forcément intentionnel de la part du traducteur ? Nous reviendrons sur cette question de l'intentionnalité de la démarche du traducteur ultérieurement.

Afin de percevoir de façon concrète toute cette réflexion sur l'hermétisme du traducteur aux nuances suggérées par l'auteur, voici un exemple qui compare une citation de *Animal Farm*, et la citation du passage équivalent tirée de la première traduction, *Les animaux partout !*. Dans le premier chapitre de *Animal Farm*, Old Major fait un discours devant tous les animaux de la ferme qui se sont réunis autour de lui. Lorsqu'il s'adresse à certains d'entre eux dans la version originale, voici ce qu'il dit : "You cows that I see before me". Dans la traduction de 1947, la phrase est traduite ainsi : « Ces vaches que je vois là devant moi ». Cette subtile différence de traduction peut sembler si subtile qu'elle ne mériterait pas d'être commentée. Cependant, la nuance de ce passage réside justement dans ce « you » présent dans la version originale et qui a été traduit par l'adjectif démonstratif « ces ». On a, entre ces deux versions, une légère perte puisque le traducteur a omis dans sa version l'aspect inclusif de ce discours dans la manière dont Old Major s'adresse à son auditoire. L'interpellation présente dans la version originale

avec le « *you cows* » permet de renforcer le discours de Old Major en le rendant plus direct et marquant car plus personnalisé, il s'adresse à un destinataire précis. Il permet de prendre à parti le public et surtout il permet aux vaches de s'identifier à ce que dit Old Major. Un discours est bien plus convaincant et persuasif lorsque l'orateur s'adresse directement à son public. Or, la version française de 1947 perd cette force discursive en passant de la forme illocutoire à une forme perlocutoire. Ce choix, ou peut-être cette inattention de la part de la traductrice, n'influe pas de façon conséquente sur le sens du texte mais c'est une petite altération faite aux nuances présentes dans l'œuvre originale et aux intentions du personnage qui est l'orateur de ce discours.

De plus, il existe un autre niveau de manipulation en traduction, plus subtile, moins perceptible. Lorsqu'une nouvelle traduction d'une œuvre déjà traduite est demandée, le traducteur de cette traduction à naître peut être tenté de s'inspirer d'une traduction antérieure à la sienne, et plus particulièrement, lorsque cette traduction était la seule existante jusqu'à présent et faisait donc office de référence. C'est notamment le cas pour la traduction d'Amélie Audiberti qui, par sa traduction de 1984, a permis qu'un nouveau lexique soit adopté en-dehors des pages du roman, comme par exemple le terme de « novlangue » ou de « doublepensée ». Il peut donc être difficile pour l'auteur d'une nouvelle traduction de se détacher de l'ancienne et de trouver une façon de proposer une traduction neuve, qui ne trahisse pas le style de l'auteur de l'œuvre originale. Or, le traducteur de la traduction à paraître peut, sans s'en apercevoir, se laisser manipuler par la précédente traduction. Dans le tout premier paragraphe de 1984, le lecteur fait la connaissance du personnage principal : Winston Smith.

1984 (version originale)	1984 (traduction de 1950)	1984 (traduction de 2018)
[...] though not quickly enough to prevent a swirl of gritty dust from entering along with him.	[...] pas assez rapidement cependant pour empêcher que s'engouffre en même temps que lui un tourbillon de poussière et de sable.	[...] pas assez vite tout de même pour empêcher une bourrasque de poussière gravillonneuse de s'engouffrer avec lui.

Ce n'est là qu'un exemple peu surprenant car le verbe « s'engouffrer » n'est pas si rare d'utilisation en français, néanmoins, étant donné les changements opérés dans la

nouvelle traduction, le fait de maintenir de petites ressemblances telles que celle-ci peut sembler curieux. Tout le début de l'extrait en question semble être une paraphrase de la première traduction et le reste aurait été complètement modifié afin de marquer nettement la différence entre les deux traductions existantes à ce jour. Pour citer un exemple tiré de *Animal Farm*, nous pouvons analyser l'extrait suivant, qui apparaît à la fin du roman, lorsque la situation au Domaine des Animaux semble avoir complètement dégénéré puisque les cochons sont des maîtres encore plus cruels et sévères que ne l'était Mr. Jones.

<i>Animal Farm</i>	<i>Les animaux partout !</i> (1947)	<i>La République des Animaux</i> (1964)	<i>La Ferme des animaux</i> (1981)
Four legs good, two legs better!	Quatre pattes, bon, deux pieds mieux !	Vive les Quatre-pattes, <i>Honneur</i> aux Deux-pattes !	Quatrepattes, bon ! Deuxpattes, mieux !

Le traducteur de *La République des Animaux*, André Simon, a pris le parti de personnaliser par une transposition, en nominalisant ce qui ne l'était pas dans la version originale. Il a fait le choix de faire dire au texte ce qu'il ne disait pas explicitement dans la langue source, ajoutant sa propre touche personnelle à la version en langue cible. Il a transformé, manipulé le texte original qui employait les termes « *four legs* » et « *two legs* » sans aucune figure de style, pour lui faire dire en français que les « quatre-pattes » et les « deux-pattes » sont devenues des catégories d'être. Dans *La République des Animaux*, les animaux peuvent être des quadrupèdes, des bipèdes mais surtout ils peuvent à présent être des « quatre-pattes » ou des « deux-pattes ». Ce qui est plus surprenant est le fait que la traduction de 1981 de *La Ferme des animaux*, maintient l'usage de ce terme inventé qui apparaît dans la traduction précédente, cette contraction entre quatre et pattes ou deux et pattes. Mais cette version va finalement encore plus loin que la version de 1964, puisqu'il y a contraction des termes pour en faire des néologismes, renforçant la prise de position par rapport à la traduction antérieure. L'influence d'une précédente traduction peut laisser une véritable empreinte dans la conscience du nouveau traducteur, qui finalement ne se posera même plus la question de savoir s'il est en train de se laisser influencer ou non. Le lecteur assiste donc à une double manipulation sans

même le savoir. Pour le traducteur de la dernière version traduite de l'œuvre originale, il y a double manipulation puisqu'il y a tout d'abord une première manipulation exercée par l'auteur, puis une seconde manipulation qui s'ajoute par-dessus, celle de la première traduction de l'œuvre originale. Il y a donc une superposition des manipulations pour le dernier traducteur. Cette double manipulation est plus difficilement repérable pour le lecteur car elle est exercée par deux sources différentes : l'auteur et le traducteur. Le lecteur de langue cible ne peut donc démêler ce qui relève de la manipulation de l'auteur de celle du traducteur car les deux s'entremêlent et deviennent indissociables pour celui qui ne connaît pas l'œuvre originale.

Ainsi, la manipulation en traduction peut s'avérer être présente à un premier niveau qui serait le suivant : le traducteur, en sa qualité première de lecteur, réussirait à se faire manipuler comme tout lecteur pourrait être manipulé par le texte. Et en ayant été manipulé, il ne saurait voir les éléments de cette manipulation et ne saurait donc pas vraiment les reproduire à l'identique lors de sa traduction de l'œuvre originale.

2.2. Le traducteur : un lecteur manipulé, des indices de manipulation non adaptés

Après cette première hypothèse dans laquelle le traducteur ne verrait pas les éléments de manipulation laissés par l'auteur et qui donc ne les reproduirait pas dans la langue cible, qu'en serait-il si, à l'inverse, le traducteur décidait de laisser les indices de manipulation mais sans les adapter à la culture de la langue cible ?

En effet, le traducteur est non seulement un intermédiaire linguistique mais il est également un intermédiaire culturel. La langue étant un élément constitutif de la culture, et inversement, les liens linguistiques et culturels sont inextricables. Le traducteur est donc un passeur de sens à plusieurs niveaux puisque langue et culture sont définitivement liées. Le traducteur ne peut donc pas seulement traduire les éléments linguistiques, sans se préoccuper des allusions culturelles ; les uns ne vont pas sans les autres. De fait, les références culturelles font partie intégrante de l'œuvre et permettent, non seulement d'ajouter de la couleur locale au récit et de construire une histoire complète, mais aussi de laisser transparaître la culture de l'auteur. Or, si les éléments

culturels présents dans l'œuvre originale sont laissés tels quels, sans être traduits ou sans être culturellement adaptés, le lecteur de la langue cible peut se sentir dépassé, ne pas réussir à s'identifier au roman. Le sens figuré d'un roman réside parfois dans ces allusions culturelles et il pourrait échapper au lecteur de la langue cible, si ces allusions culturelles ne sont pas traduites ou adaptées à la langue cible.

Comme exemple concret de cette omission, de ce choix de ne pas traduire certains éléments, au risque de perdre le sens figuré de l'œuvre, on peut citer la première traduction française de *Animal Farm*, celle de 1947. Cette traduction prend le parti de ne pas traduire le nom des personnages, comme nous avons pu le voir dans la première partie. Si dans le cas des personnages humains, comme Mr. Jones ou encore Mr. Pilkington, ce choix ne pose aucun problème, il n'en va pas de même pour le nom des personnages non humains. Dans *Les animaux partout !*, on retrouve les personnages de Old Major, Boxer, Snowball ou encore Squealer. Il est regrettable qu'un tel choix ait été fait puisque le nom des personnages non humains, pour la majorité d'entre eux, sont motivés et significatifs, porteurs de sens. En effet, certains des animaux du roman portent des noms qui semblent définir leur caractère et leur nature. Old Major est le cochon verrat qui est à l'origine du soulèvement des animaux. Son rêve mais également son discours ont permis aux autres animaux de la ferme de prendre conscience de la façon dont ils étaient (mal)traités, et qu'il leur était possible d'aspirer à plus. En conservant son nom en anglais, cette traduction a soit pris le parti de supposer que le lecteur francophone serait à même de comprendre la signification d'un tel nom, soit que les noms des personnages non humains n'avaient pas besoin d'être traduits car ils n'ont pas d'influence dans la compréhension de l'œuvre. Autre exemple, le personnage de Squealer. On découvre rapidement en lisant *Animal Farm* que Squealer est le cochon qui, parmi les siens, est celui qui sert de porte-parole. On a un jeu sur ce nom de personnage puisqu'en anglais, le verbe « *to squeal* » se rapporte au cri que pousse le cochon, faisant ainsi référence au fait que le personnage est certes un cochon, mais il est aussi celui qui crie, parle au nom des siens. Ou encore, Snowball, qui est le premier cochon à croire en Old Major et en son rêve. C'est grâce à son influence à la ferme que les autres animaux se décident à se rebeller, créant ainsi un effet « Boule-de-neige ». Il est l'instigateur de la révolte des animaux de la ferme. Or, ces éléments implicites sont passés sous silence pour le lecteur francophone, à qui échappent toutes ces subtilités et nuances dans une traduction où les noms des personnages n'ont pas été traduits. Cependant, dans la dernière traduction française de *Animal Farm*, la version de 1981, presque tous les noms

des personnages ont été traduits, permettant ainsi de les personnifier davantage encore, de faire de leur trait de caractère dominant leur nom. Ainsi, Old Major devient Sage l'Ancien, insistant sur sa qualité de vétéran, on sait qu'il est le plus vieux des siens à la ferme, mais aussi sur sa sagesse, qui est la clé de voûte de tout ce roman, son élément déclencheur. Squealer, quant à lui, devient Brille-Babil, qui brille par ses qualités d'orateur. Il est celui qui sait manier les mots. Il est celui qui influence et manipule les foules ; il est l'outil de propagande chez les cochons. La traduction de son nom en français permet de comprendre ce trait de caractère chez lui. Il incarne toute la propagande des régimes autoritaires tels que le nazisme et le soviétisme. Il représente la Pravda, il incarnerait une sorte de Goebbels mais qui serait au service de Staline et non d'Hitler. Sa rhétorique est celle de tout organe de propagande : « c'était toujours le même principe : l'exagération, la menace, l'injection de la peur aux masses et le déclenchement d'extases, de délires, chez les foules » (Tchakhotine, 1992). A lui tout seul, il parvient à convaincre les autres animaux de la ferme par l'excellence de sa connaissance du langage et de l'art oratoire. Dans cette dernière traduction en date, on peut également citer Clover, la jument, qui devient Douce, trait dominant de son caractère. Ou encore Mollie qui devient Lubie, ce qui lui correspond étant donné sa lubie pour les nœuds dans sa crinière, le sucre et les flatteries, ou son obsession pour le luxe. Finalement, Boxer devient Malabar pour qualifier son physique impressionnant de cheval de trait.

Il est important pour le traducteur de traduire les mots et expressions qui contiennent des concepts, au risque de laisser le lecteur perplexe dans sa lecture des éléments clés du roman. En effet, un seul mot peut englober tout un concept qui demeurera obscur au lecteur de la langue cible si ce mot est laissé en langue source. Un exemple illustrant ce cas de figure est un mot qui n'a pas été traduit dans *Les animaux partout !*, et ne l'a pas été non plus dans *La Ferme des animaux*. Dans le chapitre 4, le récit se tourne vers les personnages humains de l'intrigue et s'intéresse à leurs réactions face à la montée de l'Animalisme et à la propagation de l'hymne Bêtes d'Angleterre. Le lecteur découvre donc le personnage de Mr. Pilkington, « un gentleman-farmer qui prenait la vie du bon côté » (*Les animaux partout !*). Dans *La Ferme des animaux*, on nous présente « un Mr. Pilkington, gentleman farmer qui donnait la plus grande partie de son temps à la chasse ou à la pêche ». Le Merriam Webster donne comme définition de *gentleman farmer* « a man who farms mainly for pleasure rather than for profit ». On comprend donc grâce à la définition anglaise qu'un *gentleman farmer*, comme Mr. Pilkington, est un homme qui tient une ferme plus par loisir que par réelle nécessité, et cette information contribue à la

compréhension du personnage de Mr. Pilkington et de ses liens avec les autres personnages comme Mr. Frederick ou encore Napoléon. Dans la traduction de 1964, *La République des Animaux*, Mr. Pilkington est présenté comme un « hobereau sans souci ». Le CNRTL donne comme définition de hobereau, « un gentilhomme de petite noblesse vivant sur ses terres ». Ce terme ne semble pas être une réelle équivalence pour *gentleman farmer* puisqu'il manque l'idée d'exploitation d'une ferme. Néanmoins, l'utilisation d'un terme français permet au lecteur francophone de mieux appréhender le caractère de Mr. Pilkington et de comprendre ses relations avec les autres personnages ainsi que ses réactions. En effet, à la fin du roman, les cochons dirigeant la Ferme des animaux et certains humains, dont Mr. Pilkington, se retrouvent pour une partie de cartes. Mr. Pilkington dit à Napoléon : « *You have your lower animals [...] and we have our lower classes* ». Le tableau comparatif ci-dessous permet d'avoir un aperçu des trois traductions différentes selon l'année à laquelle elles ont été publiées.

<i>Les animaux partout !</i> (1947)	<i>La République des Animaux</i> (1964)	<i>La Ferme des animaux</i> (1981)
« Si vous vous heurtez au problème de vos animaux inférieurs, nous nous heurtons, nous, à celui de nos classes inférieures. »	« Si vous êtes aux prises avec vos animaux inférieurs, nous avons quant à nous nos classes inférieures à satisfaire. »	« Si vous avez affaire aux animaux inférieurs, nous c'est aux classes inférieures. »

Avec cette affirmation, et l'utilisation du mot « hobereau » pour qualifier Mr. Pilkington, une sorte de cohérence idéologique est créée et maintenue. Mr. Pilkington évoque les classes inférieures puisqu'il est lui-même issu de la noblesse. De plus, cette affirmation lui permet de créer une connivence avec le cochon dénommé Napoléon en le mettant sur un pied d'égalité avec les humains. Cette phrase clôt l'intrigue sur la corruption des cochons qui, finalement, sont devenus à l'image des humains qu'ils avaient renversés. Un fil conducteur est donc suivi et maintenu pendant tout le récit, depuis l'introduction du personnage de Pilkington jusqu'à cette scène finale à laquelle assistent les animaux de la ferme. Ainsi, en décidant de ne pas traduire *gentleman farmer*, le traducteur ne met pas toutes les chances du côté du lecteur francophone pour lui permettre de tirer toutes

les conclusions interprétatives de lui-même. Ce n'est pas le fait de laisser un mot en langue originale qui est nécessairement source d'incompréhension : c'est la nature du mot non traduit et son contexte qui sont importants. Comme contre-exemple à cette non-traduction de *gentleman farmer*, on peut souligner le choix de laisser le mot *living room* dans la traduction d'Amélie Audiberti de 1984. Dans la nouvelle traduction de Josée Kamoun, le mot « *living room* » a été traduit par « séjour ». On remarque le poids de l'usage courant dans les choix traductologiques, ce qui a pour effet de dater une traduction. En effet, à l'époque de la première traduction (1950), le terme *living-room* abrégé en *living* désignait couramment la pièce principale d'un logement. Ce n'est que plus tard, dans le cadre de la lutte contre le franglais, que ce terme a été remplacé par salle de séjour abrégé en séjour. La terminologie choisie par le traducteur est indissolublement liée à un contexte socioculturel dont elle se fait l'écho (Balliu, 2005 : 28). Toutefois, ce n'est pas un choix décisif que de laisser un mot si trivial non traduit. Laisser le mot *living room* en anglais ne pose pas de problème de compréhension au lecteur francophone car ce n'est pas un mot qui véhicule une idée importante pour l'intrigue. Tous les choix de non-traduction n'ont pas la même portée selon le mot qui est laissé en langue originale. C'est au traducteur de percevoir le poids des mots qu'il traduit.

Pour poursuivre avec un exemple de 1984 et de ses traductions françaises, que ce soit celle de 1950 ou celle de 2018, le nom de Big Brother n'a pas été traduit, mais c'est là un choix qui semble tout à fait justifié. En effet, en décidant de laisser Big Brother en anglais, et de ne pas le traduire par un quelconque équivalent français, les traductrices ont décidé de mettre l'accent sur la réalité que recouvre un tel nom. Dans 1984, la version originale, Big Brother représente cette figure paternaliste à la fois familière et angoissante. Une figure familière car il est présent depuis le début de l'histoire de la société fictive créée par Orwell. Mais c'est également une figure familière de par son nom. Big Brother fait appel, auprès des personnages et des lecteurs anglophones, à une idée de protection : cet homme, ce Big Brother, veille sur eux à la manière d'un grand frère bienveillant. Pourtant, ce personnage, dont les autres protagonistes n'ont aucune preuve de l'existence, est omniprésent et dépasse le cadre de la sphère politique et même publique. Son visage est partout, son regard suit tous ceux qui passent. La peur et l'admiration qu'il suscite relèvent principalement du fait que personne ne connaît sa véritable identité. Il n'est connu que sous le nom de Big Brother, ce qui lui confère un pouvoir d'autant plus fort que n'importe qui peut se cacher derrière cette appellation. Big Brother devient non plus un homme comme les autres mais une entité à part entière,

presque une divinité qui serait omnisciente et omnipotente. Ce n'est donc plus une personne concrète, faite de chair et d'os, mais une puissance sans limite, qui surveille tout, qui voit tout. Il importe peu qu'un visage soit rattaché à ce nom puisqu'aucune apparition de Big Brother n'a eu et n'aura lieu dans le roman. Il est un visage aux traits immuables placardé sur tous les murs. En décidant de maintenir le nom anglais de Big Brother, au lieu de le nommer Grand Frère, les traductrices ont fait un choix plus crédible pour le lecteur français puisque le fait de laisser un nom étranger permet de créer autour du personnage de Big Brother une aura de mystère et de non-dits. Le lecteur francophone ressentira davantage d'angoisse face à un personnage nommé Big Brother plutôt que Grand Frère, qui a des connotations bien trop fraternelles et sympathiques, loin d'être suffisamment inquiétantes en français. En effet, l'imaginaire qu'éveille la figure du grand frère est celle d'un enfant qui s'inspire de son aîné, l'idolâtre et se sent protégé par lui. Ce choix de laisser le nom original permet donc aux traductrices de manipuler les impressions et les sentiments du lecteur. En décidant de ne pas traduire Big Brother, elles se mettent au service de l'œuvre et de l'auteur puisqu'elles permettent au lecteur de la langue cible d'expérimenter les mêmes impressions de lecture, les mêmes sentiments – en rappelant bien sûr que chaque expérience de lecture est différente, quelle que soit la culture du lecteur – que le lecteur de la langue source. Le fait que la deuxième traduction française de 1984 laisse le nom de Big Brother en anglais renforce la position du personnage dans l'imaginaire littéraire mais aussi politique du lectorat français. La figure de Big Brother se superpose à toutes les figures autoritaires de l'histoire politique du XXe siècle. La traduction de 2018 ayant fait des choix et pris des positions bien différentes de la première traduction française, le fait de garder le nom de Big Brother est un signe que ce personnage, cette entité mystérieuse et indéchiffrable, ne peut être touché. Son appellation est d'ailleurs tout à fait lexicalisée en français et donne lieu à de nombreuses reprises métaphorisées. C'est une figure immuable jusque dans son nom.

Ainsi, les choix de traduction et de non-traduction des éléments culturels sont significatifs lorsqu'il s'agit d'éléments qui ont une place importante dans l'intrigue. Ces éléments non traduits peuvent relever aussi bien de vrais choix faits de la part du traducteur comme d'une simple omission voire d'une inattention. Parfois, ce peuvent être des choix délibérés ou bien des choix plus instinctifs faits selon l'expérience de lecture vécue par le traducteur. Nous pouvons voir ici un autre niveau de manipulation dans la traduction puisque le traducteur traduit aussi selon sa propre expérience en tant que lecteur et peut

de façon involontaire et inconsciente faire dire au roman ce que, lui, a compris et vécu lors de sa lecture de l'œuvre originale.

2.3. Le traducteur : un lecteur manipulateur malgré lui, qui introduit de nouveaux indices de manipulation

Comme nous l'avons déjà vu, la traduction n'est pas une activité impartiale et cette partialité sous-entend parfois manipulation de la part du traducteur, que ce soit de manière intentionnelle ou accidentelle, consciente ou inconsciente. En effet, le traducteur étant un lecteur avant d'être un traducteur, il peut se laisser influencer par les mêmes paramètres que ceux qui influencent un auteur : sa culture, des événements contextuels, les préoccupations de son époque. Or, si tout lecteur peut recevoir l'œuvre pour l'interpréter de façon libre et totalement subjective, le traducteur devrait savoir limiter sa subjectivité afin de ne pas trahir le texte et les intentions de l'auteur en parasitant l'œuvre par son propre ressenti.

« Le processus traductologique est profondément ancré dans la culture, il n'est jamais dénué d'idéologie » (Guillaume, 2016). Pour compléter cette citation, nous pourrions ajouter que le processus traductologique, s'il n'est jamais dénué d'idéologie, il est également rarement dénué de manipulation. En effet, que ce soit inconsciemment ou non, le traducteur exerce une certaine manipulation à travers sa traduction de l'œuvre originale. Le traducteur n'est pas un lecteur transparent, lorsqu'il lit puis traduit l'œuvre de la langue source vers la langue cible, il est nécessairement rattaché à une époque, à un milieu culturel particulier. Il adhère à une certaine vision du monde, il a ses propres idées politiques. Il ne peut être dépouillé de tout ce qui fait de lui une personne. Lorsqu'il traduit, il le fait selon son propre prisme socioculturel, qui n'est pas un filtre transparent par lequel rien d'autre que le texte original ne passerait. Lors du processus de traduction, l'œuvre traduite qui prend forme est nécessairement accompagnée de certaines idées, des ressentis, des aspirations de son traducteur. « L'opération traduisante se scinde par définition en deux phases : celle de la compréhension du sens, et celle de la réexpression de ce sens. Si, en tant que récepteur de l'original, le traducteur doit se référer aux

paramètres situationnels qui ont influencé l'énonciation du texte original pour saisir le message, en tant qu'émetteur reproduisant ce message dans une autre langue, il est lui-même influencé par des paramètres situationnels, qui ne sont pas nécessairement les mêmes que ceux qui ont conditionné l'énonciation du texte de départ [...]. Même l'objet du message peut varier en fonction des connaissances du traducteur et de son rapport avec l'objet désigné et avec le destinataire. » (Roberts et Pergnier, 1987 : 396). Le résultat final, c'est-à-dire la traduction en langue cible, comportera nécessairement des paramètres situationnels insufflés par le traducteur et qui n'étaient pas forcément présents dans l'œuvre en langue source ou qui n'apparaîtront pas dans les autres traductions de la même langue cible.

Dans la première traduction de 1984, les membres du parti ainsi que les époux se vouvoient entre eux. Si l'on peut considérer que le vouvoiement est très usité en France, notamment entre des personnes inconnues ou d'âges différents, il peut sembler étrange à des lecteurs francophones plus contemporains de lire qu'un homme et son épouse se vouvoient entre eux. La première traduction française de 1984 a été publiée en 1950, il y a bientôt 70 ans maintenant. Ainsi, ce vouvoiement entre les époux semble être une marque de la société dans laquelle évoluait la première traductrice française de 1984. Bien qu'il y ait encore des couples qui de nos jours préfèrent se vouvoyer, en règle générale, les couples d'aujourd'hui se tutoient. De plus, il était de coutume entre les membres de tous les partis communistes qui ont essaimé à la surface de la planète de se tutoyer entre eux et de s'interpeller « camarade ». Le choix de la traduction de 1950 avec le vouvoiement pour la plupart des dialogues semble être motivé et justifié par les coutumes de l'époque de la société française. Il faut pourtant préciser qu'il est toujours difficile de traduire les dialogues lorsqu'on passe de l'anglais au français. L'existence d'un seul pronom personnel pour la deuxième personne en anglais là où il en existe deux en français pousse le traducteur dans de longs dilemmes à savoir comment traduire le fameux « you » en français. Est-ce un tutoiement ? Est-ce un vouvoiement ? Pis, le contexte des dialogues ne permet pas toujours de déterminer sans équivoque lequel du vouvoiement ou du tutoiement doit l'emporter en français. Dans la nouvelle traduction de 1984, la traduction de 2018, le vous a disparu des dialogues entre membres du parti unique mais aussi entre les époux. Non seulement ce choix correspond davantage aux pratiques de la société d'aujourd'hui, mais il concorde également d'un point de vue historique puisque les membres du parti soviétique, dont s'inspire Orwell pour décrire le monde de 1984, se tutoyaient entre eux. À travers cet exemple, on remarque donc que

les traducteurs sont bien marqués, influencés voire conditionnés par leurs paramètres situationnels. Ils ne peuvent se défaire des liens qui les rattachent à leur société, à leur culture, à leur époque. De plus, il existe également une différence entre les langues française et anglaise qui relève de la culture : chaque langue est le reflet de la vision du monde d'une culture, d'un pays. Le linguiste germaniste Jost Trier le présente ainsi : « Chaque langue structure la réalité à sa propre façon et, par-là même, établit les éléments de la réalité qui sont particuliers à cette langue donnée. Les éléments de réalité du langage dans une langue donnée ne reviennent jamais tout à fait sous la même forme dans une autre langue, et ne sont pas, non plus, une copie directe de la réalité. Ils sont, au contraire, la réalisation linguistique et conceptuelle d'une vue de la réalité qui procède d'une matrice structurelle unique mais définie, qui continuellement compare et oppose, relie et distingue les données de la réalité. » Ainsi, il semble logique que non seulement les versions anglaise et française ne représentent pas les mêmes éléments culturels mais aussi que d'un traducteur à un autre, les choix de traduction soient fort différents.

Dans les traductions françaises de *Animal Farm*, c'est également une question stylistique qui trahit l'époque des différents traducteurs. La version originale, en anglais, est écrite dans un style relativement simple, qui ne s'encombre pas de formules stylistiques trop complexes. C'est un texte écrit de sorte que tout lecteur puisse le lire. Or, la première traduction française, celle de 1947, est écrite avec des tournures de phrases bien plus complexes que ne laissent supposer la version anglaise. Les puristes de la langue française avanceront que leur langue est plus belle et plus riche que la langue anglaise, et donc par définition plus littéraire et complexe. Toutefois, la langue anglaise est tout autant capable que le français de proposer des tournures alambiquées, de longues phrases, ou d'utiliser un vocabulaire plus soutenu que le celui généralement utilisé par les locuteurs anglophones dans la vie de tous les jours. Dans son *Histoire de la littérature française*, Désiré Nisard dit que « la langue anglaise est un fusil à plombs : le tir est dispersé. La langue française est un fusil qui tire à balle, de façon précise ». Ce sont deux langues dont la structure bien différente provoque des effets loin d'être identiques à la lecture.

Il y a cette idée que la langue française a le mot juste, le mot noble. De plus, cette idée est confortée par l'existence prestigieuse d'une institution plus que centenaire comme l'Académie Française, qui défend la langue française depuis 1635, date de sa création

officielle par le cardinal de Richelieu. De son côté, la langue anglaise ne bénéficie pas d'un tel soutien académique.

Ainsi, dans le tableau comparatif ci-dessous, qui rassemble les citations de passages équivalents dans les quatre versions de *Animal Farm* dont nous disposons, c'est-à-dire la version originale ainsi que les traductions de 1947, de 1964 et de 1981, nous avons un extrait tiré du premier chapitre, lorsque Sage l'Ancien, ou Old Major, raconte son rêve, son idéal, devant tous les animaux de la ferme réunis. Dans la version originale, c'est une phrase simple, courte dans laquelle trois adjectifs se succèdent. Dans la première traduction, celle de 1947, le style est plus recherché, moins direct que dans la version originale, effet qui est principalement dû à l'étoffement apporté par le groupe « tout entière vouée ». Le style est plus lourd, plus riche mais le lecteur perd l'effet voulu de l'œuvre originale. Dans les deux autres versions, les traducteurs ont pris le parti de maintenir le rythme ternaire présent dans la version originale, bien qu'il soit renforcé dans la dernière traduction, avec la répétition de « une vie » avec chaque qualificatif. Ce rythme ternaire permet de renforcer l'effet du discours tenu par Sage l'Ancien, qui insiste sur la qualité de vie exécration des animaux vivant sous le joug autoritaire de l'Homme. La présence de cette répétition du style permet rendre le discours d'autant plus marquant, avec une réelle envie de convaincre l'auditoire présent dans l'étable. Pour en revenir à la démonstration de cet exemple, la version de 1947 porte davantage les marqueurs stylistiques et esthétiques de son époque.

<i>Animal Farm</i>	<i>Les animaux partout !</i> (1947)	<i>La République des Animaux</i> (1964)	<i>La Ferme des animaux</i> (1981)
"Our lives are miserable, laborious and short".	« Notre courte existence est tout entière vouée à la misère et au labeur »	« Notre vie est misérable, elle est pénible, elle est brève. »	« Nous avons une vie de labeur, une vie de misère, une vie trop brève. »

L'exemple diffère mais l'explication est la même pour l'extrait présenté dans le tableau ci-dessous. Cet extrait est tiré du même passage que l'extrait précédent, seules quelques lignes les séparent. Encore une fois, la traduction de 1947 est plus dense que les deux autres versions, notamment à cause d'ajouts de mots qui n'apparaissent pas dans la version originale. C'est le phénomène de foisonnement. Le texte n'est pas incompréhensible au lecteur contemporain mais la différence de style est bien présente entre les trois traductions.

<i>Animal Farm</i>	<i>Les animaux partout ! (1947)</i>	<i>La République des Animaux (1964)</i>	<i>La Ferme des animaux (1981)</i>
“but is this simply part of the order of Nature?”	« Doit-on en conclure que de tels faits sont inhérents à l'ordre inévitable de la Nature ? »	« Est-ce tout simplement dans l'ordre de la nature ? »	« Et doit-il en être tout uniment ainsi par décret de la nature ? »

Le style utilisé par un traducteur est souvent la raison pour laquelle une nouvelle traduction d'une œuvre déjà traduite émerge. Certaines traductions françaises, trop ancrées dans une époque précise, vieillissent mal et sont parfois hermétiques aux lecteurs plus contemporains pour lesquels le style leur semble trop lourd, trop alambiqué. Mais il est compréhensible qu'un traducteur, inscrit dans une époque donnée, soit marqué par la façon de s'exprimer des personnes de sa culture et de sa société, voire de sa classe sociale. Le style du traducteur est le reflet de l'époque dans laquelle il évolue. Il peut difficilement s'en défaire, n'étant pas un être transparent, sans filtre, ni vécu.

Dans la préface de l'ouvrage *Idéologie et traductologie*, Marianne Lederer affirme que « si le traducteur se laisse aller, consciemment ou non, à ses croyances, à ses idées préconçues, à son idéologie, il utilise le texte à d'autres fins que d'en rendre compte, il le manipule, il le transforme ». L'auteur insiste sur l'intentionnalité du traducteur puisque celui-ci peut céder à la tentation de transformer le texte en le passant par le prisme de

ses propres idées et croyances de façon réellement inconsciente. Et, il semblerait que ce soit le cas pour la nouvelle traduction de 1984.

À la fin du chapitre VII de 1984, dans lequel Winston pense que la révolte ne pourra venir que des prolétaires mais que ceux-ci doivent devenir conscients pour se révolter et qu'ils ne pourront devenir conscients de la corruption du Parti qu'une fois qu'ils se seront révoltés, Winston continue à tenir son journal en y écrivant des idées condamnées et condamnables par le Parti. Dans l'extrait présenté dans le tableau ci-dessous, Winston y évoque l'idée de liberté.

1984, version originale	1984, traduction de 1950	1984, traduction de 2018
<p>With the feeling that he was speaking to O'Brien, and also that he was setting forth an important axiom, he wrote:</p> <p><i>Freedom is the freedom to say that two plus two make four. If that is granted, all else follows.</i></p>	<p>Avec la sensation qu'il s'adressait à O'Brien, et aussi qu'il posait un important axiome, il écrivit :</p> <p><i>La liberté, c'est la liberté de dire que deux et deux font quatre. Lorsque cela est accordé, le reste suit.</i></p>	<p>Avec le sentiment de s'adresser à O'Brien, et aussi d'énoncer un axiome capital, il écrit :</p> <p><i>La liberté, c'est la liberté de dire que deux et deux font quatre. Qu'elle soit accordée, et le reste suivra.</i></p>

En comparant les deux traductions françaises entre elles, mais surtout avec la version originale de 1984, nous pouvons relever la différence de traduction minime et pourtant lourde de conséquences qui existe entre les deux versions françaises. La version originale dit bien « *if that* », mettant l'accent sur le « *important axiom* ». La première traduction de 1950 l'a traduit en suivant l'intention de Winston et donc d'Orwell, là où la nouvelle traduction de 2018, quant à elle, l'a traduit par « elle », sous-entendant la liberté. Et c'est bien là que la traductrice manipule, très certainement de façon inconsciente, ce que dit le texte en langue source. Elle aura compris l'œuvre au travers de ses propres préoccupations et de ses propres interprétations de lectrice. Pour elle, Winston parle de liberté, comme toute personne vivant dans une société corrompue et

dirigée par un pouvoir politique autoritaire, et qui voudrait se rebeller, s'en libérer. Or, le sens profond de ce roman est bien plus fort car Winston ne parle pas ici de la liberté mais de l'accès à la vérité dont il est privé comme toutes les autres personnes d'Océania. Il vit dans son monde où la vérité est cachée, dissimulée, ignorée. Il n'y a plus de vérité, elle a été écrasée par le Minitrue (ministère de la propagande), par la novlangue qui réduit les possibilités de décrire la réalité et donc le vrai. Le personnage de Syme, le collègue de Winston au Service des Recherches, le dit lui-même : « nous détruisons chaque jour, des vingtaines de mots, des centaines de mots. Nous taillons le langage jusqu'à l'os ». Sans les mots pour le dire ou le penser, comment formuler l'existence des réalités du monde qui nous entoure ? Cette réflexion sur la vérité, et plus spécifiquement dans *1984*, est toujours d'actualité : « car le monde imaginé par Orwell ne se réduit pas à la description cauchemardesque d'un système totalitaire abouti. Son point névralgique est la représentation d'un monde (d'une « réalité ») où l'idée de vérité aurait totalement disparu, avec toutes les conséquences qui s'ensuivent : intellectuelles, mais également sensibles et affectives. » (Revault d'Allonnes, 2018 : 125). L'idée même de vérité a tout simplement disparu puisque le roman se termine sur cette image douloureuse d'un Winston qui a perdu son combat et qui finit par admettre qu'il aime Big Brother.

Donc, en transformant le « *that* » (l'axiome) en « elle » (la liberté), la traduction de 2018 fait passer sa propre interprétation de l'extrait, et par conséquent de l'œuvre tout entière, avant le véritable sens de celui-ci. Ses impressions de lectrice, ses idées et son idéologie d'être pensant ont pris le dessus et se sont finalement invitées dans l'œuvre traduite. Consciemment ou non, la traductrice, par un simple pronom, a manipulé le texte, elle l'a transformé et l'a détourné de son sens premier.

Ainsi, le processus de traduction, qui est avant toute chose une expérience de lecture, n'est pas un processus dénué de manipulation, qu'elle soit volontaire ou non, consciente ou inconsciente. Le traducteur est au cœur de nombreuses influences dont il n'a pas nécessairement conscience. Comme toute personne, il a ses propres opinions, ses propres idées, ses propres attentes, une idéologie qui lui est propre et donc il ne peut simplement se défaire au moment de l'exercice de la traduction. De plus, il évolue et se construit dans une époque qui n'est pas toujours la même que celle de l'auteur de l'œuvre qu'il traduit. Non seulement son époque laisse des traces sur sa façon de traduire mais sa culture peut également jouer un rôle dans son processus traductologique. Ce sont ces influences socioculturelles et spatio-temporelles qui,

inconsciemment, entraînent le traducteur à manipuler le texte qu'il traduit. Mais le traducteur est-il réellement inconscient de cette manipulation, de cette transformation du texte qui est en train de se créer sous sa plume ? N'y aurait-il pas finalement une intentionnalité dans l'acte de manipulation de la part du traducteur ?

3. Le traducteur étant un lecteur suractif et averti, ne se laisse-t-il pas aller lui-même à une certaine manipulation, dépassant même peut-être les intentions de l'auteur ?

3.1. L'auteur laisse des espaces libres, des blancs, pourquoi alors le traducteur ne s'en servirait-il pas pour recourir à sa créativité, laissant ainsi sa trace dans l'œuvre cible ?

Il est nécessaire de s'intéresser à la question de la création en traduction pour comprendre celle de la manipulation dans cette même discipline. L'activité créatrice du traducteur est au cœur de son travail. Il est important de souligner qu'il n'existe qu'un adjectif, *créatif*, pour désigner deux activités pourtant différentes : créativité et création. La créativité constitue une composante fondamentale de tout acte de traduction. Elle caractérise le processus de recréation, c'est-à-dire le remaniement du texte d'origine que le traducteur effectue en puisant dans les ressources de la langue cible. La créativité a ceci de fondamental qu'elle permet de retranscrire le propos du texte original dans une langue cible sans pour autant en dénaturer la teneur (Mariaule, 2014). Cette vision n'est pas sans rappeler le point de vue d'Umberto Eco, d'après laquelle « le texte est un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc ». Cette citation s'intègre parfaitement dans une perspective de traduction, puisque les langues ne sont pas parfaitement semblables, loin de là. Ces blancs seraient des espaces servant de secours au traducteur, afin qu'il puisse exprimer plus en détail un point que la version d'origine n'a pas besoin d'explicitier par exemple. Ce pourrait également être une marge laissée à l'adaptation à des normes culturelles autres. Il se pourrait également que ces espaces libres servent à ce que le

traducteur donne un sens supplémentaire, qu'il enrichisse l'œuvre sans pour autant entrer en contradiction avec elle et avec ce qu'elle veut communiquer.

Voyons-en quelques exemples. Dans *1984*, nous pouvons constater un tel cas de blanc délibérément laissé, et que la traductrice de la version de 1964 a judicieusement exploité.

L'un des termes clés du récit est le *newspeak*. Son importance tient au fait qu'il est le vecteur d'un concept central dans l'intrigue : l'incapacité progressive des individus à accéder à la réalité et aux faits. Peu à peu, tous sont dépossédés de leurs moyens de compréhension de la réalité et donc de leur capacité à contester le régime, puisqu'incapables d'exprimer puis de percevoir la tyrannie dont ils sont victimes.

La traductrice de la première version a choisi de traduire ce terme par « novlangue », aujourd'hui entré dans le vocabulaire français courant mais au féminin (on parle de la novlangue), du fait de l'influence corrélée de la pertinence des œuvres d'Orwell d'une part, et de la facilité d'utilisation et de mémorisation de cet équivalent français. La traduction de 1950 choisit de faire une référence à peine déguisée à la sovlangue, langage bien réel que le pouvoir stalinien a tenté d'appliquer en URSS. Si le parallèle peut sembler à première vue facile et peut-être trop exclusivement concentré à critiquer le pouvoir stalinien, les objectifs et les principes du novlangue et de la sovlangue sont très similaires. Dans *1984*, le novlangue sert à cloisonner le langage et à l'étouffer en supprimant des mots et en empêchant d'exprimer certaines pensées, comme l'illustre la citation suivante : « justice, honneur, moralité, internationalisme, démocratie, science, religion, avaient simplement cessé d'exister. Quelques mots-couvertures les englobaient, et en les englobant, les supprimaient ». Le novlangue a donc largement trait à la manipulation des êtres par le langage et les pensées. Sa fonction ressemble à celle de la sovlangue. « Une société ne devient perméable au pouvoir que si les liens entre les individus et entre les groupes sont précaires et instables. [...] le discours de bois est un discours à sens unique ; il n'admet pas de réplique. La seule réponse possible à un discours de bois est un autre discours de bois ; on peut à la rigueur se défendre en langue de bois – en manifestant sa conformité à la ligne – mais en aucun cas on ne peut s'y exprimer sans mutiler son propos. La communication se trouve donc court-circuitée dans le domaine immense de la vie publique où la langue de bois règne sans partage ; la constitution de liens sociaux en devient presque impossible, car un idiome qui a pour tout référent la force n'y est guère propice. » (Thom, 1986). À la lumière de cette analyse,

il convient d'observer l'immense symbolique que soulève le choix du terme de novlangue et qu'il intègre subtilement dans le corps du texte. Le lecteur attentif à cet ajout et connaissant les caractéristiques de la sovlangue sait, dès la lecture du mot « novlangue », quels enjeux vont intervenir dans l'intrigue.

Dans *Animal Farm* cette fois, nous pouvons remarquer un choix de traduction assez semblable. Et ce choix concerne un passage important de l'œuvre, puisque c'est son titre. En effet, l'auteur (anonyme) de la toute première traduction française du livre choisit le titre en apparence étrange de *Les Animaux partout !*. Concernant la traduction de titres, « les termes de l'énoncé (qu'il soit oral ou écrit) ne sont pas le seul ni même le premier objet d'une traduction quand c'est la valeur de l'énoncé qui l'emporte – ce qui est toujours le cas », puis, en parlant des mots composant un titre, il précise que « Ce qui importe, c'est que ces mots composent un titre » (Bellos, 2012 : 86). En clair, le choix des mots utilisés n'est pas une valeur essentielle sur la base de laquelle il faut juger une traduction, et encore moins un titre. Ce que ce titre énonce est autrement plus important. Cette déclaration justifie une certaine liberté dans le choix d'un titre, mais pas le choix d'un tel titre. C'est en cela que ce choix s'apparente à l'exemple de la novlangue. Le titre est là aussi une référence à l'histoire soviétique, puisqu'il fait explicitement écho à l'expression « Les soviets partout ! », alors scandés dans tous les villages afin d'inciter le peuple au rassemblement et à l'écoute des discours bolchéviques. Le parallèle entre l'univers dépeint par Orwell en version française et la réalité est évident, et donne à l'ouvrage une visée beaucoup plus critique que dans sa version originale.

Que ce soit la novlangue ou le titre des *Animaux partout !*, ces deux choix répondent à un élan de créativité de la part des traducteurs, mais aussi au désir d'établir une comparaison encore plus évidente avec le régime stalinien, là où Orwell ne l'exprime jamais explicitement et ne fait que le sous-entendre. De tels choix peuvent, bien sûr, s'expliquer par le contexte de guerre froide dans lequel les deux traductions françaises ont été publiées, et, probablement réalisées. Mais le contexte n'explique pas tout, et les traducteurs auraient très bien pu se limiter à des traductions moins audacieuses. C'est bien un choix personnel qui les a poussés à valider de tels choix, en comblant les blancs laissés par Orwell à cet effet, afin de potentiellement ajouter une dénonciation politique au signifié de l'ouvrage.

Nous pouvons par ailleurs ajouter que le choix du terme de blanc pour exprimer l'idée d'espace libre laissé au traducteur était d'autant plus judicieux que cet espace ne se

remarque qu'une fois qu'il a été comblé. Parmi le blanc des pages, le blanc dont il est question ici n'existe que pour le traducteur voulant manifester sa créativité.

3.2. Manipulation consciente et volontaire de la part du traducteur

Nous pouvons légitimement considérer qu'une manipulation involontaire d'une traduction apparaît par exemple en cas d'erreurs suffisamment importantes pour qu'elles altèrent la compréhension par le lecteur du texte, ou pour qu'elles en changent sa vision sans que cela ne soit désiré par l'auteur. Mais nous pouvons tout à fait étendre cette notion à toute traduction créant un décalage avec l'œuvre d'origine d'une façon qui ne découle pas d'un choix du traducteur (oublis, approximations, erreurs, mauvaises compréhensions de la source, etc.). Aussi peut-on formuler l'idée selon laquelle la manipulation n'existe qu'au niveau de ses effets, et pas au niveau d'une intention du traducteur d'y recourir.

À côté de cela, il existe une partie des manipulations observables en traduction qui ne sont pas le fruit d'un malheureux hasard, mais plutôt le fait d'un vouloir-dire du traducteur. Ce vouloir-dire ne correspond pas véritablement à un mot ou un groupe de mots que le traducteur juge bon d'utiliser pour retranscrire un passage donné, cela, chaque traducteur doit s'y conformer. L'objet de cette partie est plutôt de traiter de mots ou groupes de mots que le traducteur juge bon d'utiliser pour *vouloir dire* quelque chose qui n'est pas perceptible dans l'original. Autrement dit, il substitue au sens original sa propre vision du récit, sans pour autant compléter nécessairement l'original. Nous pouvons parler ici de création en tant que dépassement de l'original, un vouloir-dire qui diffère des intentions de l'auteur (Mariaule, 2014). Il y a lieu d'ailleurs de rappeler que la « création » n'est pas sans évoquer la connotation divine. Ce parallèle induit donc que le traducteur se fait la nouvelle plume, le nouveau demiurge pourrions-nous dire, du récit.

Ceci implique forcément des manipulations plus ou moins importantes du texte original afin de faire correspondre son équivalent en langue cible à la vision que s'en fait le traducteur, ou bien à une vision qu'il souhaite présenter au public.

Pour illustrer cette idée, un exemple sera plus évocateur : dans *Animal Farm*, les cochons manipulent le langage (ce qui n'est pas sans rappeler la novlangue de 1984) sur le

même modèle que les soviétiques ou les nazis. Les premiers ont élaboré la sovlange, tandis que les seconds ont conçu la LTI.

À la lumière du fonctionnement de la langue de bois précédemment évoqué (Thom, 1986), les enjeux de la création de la sovlange se font plus clairs. Cette langue avait pour objectif de défaire les nœuds d'une possible contestation du pouvoir soviétique en créant des points de rupture dans les échanges entre les individus, ce qui les rendait plus sensibles à la propagande du régime. La LTI, ou *Lingua Tertii Imperii* (Langue du Troisième Reich) est un système linguistique dont les principales caractéristiques nous proviennent de l'ouvrage *LTI - Lingua Tertii Imperii: Notizbuch eines Philologen* (*Langue du Troisième Reich : carnet d'un philologue*) de Viktor Klemperer, publié en 1947. Le but de ce livre est d'alerter les jeunes générations, celles d'après-guerre, du fléau qu'est la LTI pour la nation allemande, que Klemperer chérissait malgré son statut de juif et les violences que sa confession lui a valu par le passé. Le totalitarisme s'infiltré dans le langage pour lui faire adopter une posture antisémite. Dès 1933, la LTI devient une langue du peuple. Puisqu'elle peut être parlée même par les allemands les plus modestes, la LTI facilite la propagation de l'idéologie nazie. Lors de la parution de l'ouvrage, l'Allemagne connaît une période de dénazification, et Klemperer souhaite y contribuer en déconstruisant le langage imposé par la LTI. D'après l'auteur, cette langue invente peu de mots et en emprunte à d'autres, mais s'illustre par une fréquence d'utilisation accrue de certains mots.

L'ouvrage relève différentes caractéristiques de la LTI, comme :

- l'usage abondant d'abréviations et du style déclamatoire, évolution stylistique qui se manifeste notamment par la quasi disparition du point d'exclamation car la *LTI* tend « à la sommation et à l'exclamation de manière si évidente qu'un signe de ponctuation particulier pour cela devient inutile » ;
- la revalorisation de mots à consonance initialement péjorative ; l'adjectif « *fanatique* » devient ainsi laudatif sous le IIIe Reich ;
- « *l'euphémisme mensonger* », euphémisme lexical (qui désigne par exemple la cause de morts civiles par « *sort tragique* » au lieu de « *bombardement* ») et grammatical (illustré notamment par le passage du présent au futur avec les déboires militaires) ;
- ou encore le superlatif, « *moyen d'action publicitaire* » confisqué par le parti nazi pour son usage exclusif.

En outre, Klemperer relève la contamination des sciences révélée par des publications qui usent abondamment de répétitions, références au sang, à la race et au sentimentalisme.

Ces éléments de contexte démontrent que les deux langages manipulent les modes de pensée de leurs utilisateurs en les orientant dans la direction souhaitée par le régime. Que ce soit la sovlange ou la LTI, on constate dans les deux cas que les peuples russe et allemand se conforment à l'idéologie de leurs dirigeants. La comparaison avec *Animal Farm* paraît alors beaucoup plus claire, puisque ce sont les dirigeants, c'est-à-dire les cochons, qui manipulent le langage utilisé par les autres résidents de la ferme. L'exemple qui suit présente un cas flagrant de manipulation du langage ; une manipulation perceptible par le lecteur uniquement car les animaux restent aveugles à la duplicité des cochons.

<i>Animal Farm</i> , version originale	<i>Les animaux partout !</i> , version de 1947
<p>A few days later, when the terror caused by the executions had died down, some of the animals remembered - or thought they remembered - that the Sixth Commandment decreed: 'No animal shall kill any other animal'. And though no one cared to mention it in the hearing of the pigs or the dogs, it was felt that the killings which had taken place did not square with this. Clover asked Benjamin to read her the Sixth Commandment, and when Benjamin, as usual, said that he refused to meddle in such matters, she fetched Muriel. Muriel read the Commandment for her. It ran: 'No animal shall kill any other</p>	<p>Quelques jours plus tard, quand la terreur causée par les exécutions se fut apaisée, certains animaux se souvinrent - ou crurent se souvenir - que le sixième commandement disait : 'Animal, tu ne tueras point un autre animal'. Et, bien que personne ne se souciât d'en faire la remarque en présence des cochons ou des chiens, on avait le sentiment que les récents massacres ne cadraient pas avec cette défense. Clover demanda à Benjamin de lui lire le sixième commandement et, lorsque l'âne lui eut déclaré, selon sa coutume, qu'il refusait de se mêler de ce genre d'histoires, elle alla chercher Muriel qui s'y prêta</p>

animal without cause’.	volontiers. Le commandement était ainsi conçu : ‘Animal, tu ne tueras point un autre animal sans motif’.
------------------------	--

Les cochons effacent par ailleurs les preuves de cette manipulation, de cette altération de l’autrefois existant, car en supprimant les traces du passé et de ce qui a factuellement existé, la manipulation n’est plus décelable, faute de preuves. Le traducteur peut tout à fait agir de la sorte, car un certain nombre de ses lecteurs ne connaît pas la version originale, voire ne sait même pas qu’elle existe, et que ce qu’il lit est en réalité une traduction. S’il n’a pas accès (au niveau de ses connaissances de la langue source) à la version originale, le lecteur ne peut pas s’apercevoir de la manipulation opérée par le traducteur, et doit donc se fier entièrement à sa parole. Un tel point de vue vient contredire l’idée selon laquelle la traduction serait une version du récit inférieure à l’original, qui resterait quant à lui irremplaçable. Bellos (2012 : 49) prend à cet égard un parti plus nuancé, expliquant que nul ne maîtrisant les langues source et cible d’un texte et de sa traduction n’est apte à en évaluer la qualité, et donc le degré de manipulation exercé. La manipulation en somme, peut s’avérer plus subtile et insidieuse que l’on pourrait le croire.

Pour illustrer cette idée, prenons l’exemple qui suit. Dans *Animal Farm*, la Bataille de l’Étable voit l’apparition dans le texte d’une curieuse réplique, déclamée par Snowball.

<i>Animal Farm</i> , version originale	<i>Les animaux partout !</i> (1947)	<i>La République des Animaux</i> (1964)	<i>La Ferme des animaux</i> (1981)
The only good human being is a dead one (p.31)	Et d'ailleurs, un homme ne vaut rien tant qu'il n'est pas mort. (p.66)	Le meilleur des hommes ne vaut rien qu'à l'état de cadavre. (p.50)	L'homme n'est à prendre en considération que changé en cadavre (p.50)

Cette phrase est prononcée à la toute fin de la bataille, afin d'enhardir et de déculpabiliser Boxer, qui croit avoir tué un garçon de ferme. Or, il s'agit mot pour mot d'une citation attribuée au général Philip Sheridan, qui combattit avec Custer contre les Amérindiens lors des guerres indiennes, dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Notons que plusieurs historiens assimilent son comportement durant ces guerres à celui d'un commandant génocidaire, puisqu'il n'hésitait pas à éliminer femmes et enfants.¹ Néanmoins, cette citation originale, « *the only good Indian is a dead one* » aurait été légèrement déformée quant à la phrase véritablement prononcée par Sheridan qui était « *the only good Indians I ever saw were dead* ». La citation retenue aujourd'hui est bien plus violente et cruelle que l'originale et c'est la toute la force de ce choix de citation dans *Animal Farm*. En effet, cette citation n'est évidemment pas anodine et il va de soi que le fait que ce soit Snowball qui prononce cette phrase surprend, puisqu'elle correspondrait normalement de façon plus évidente au caractère despotique et sanguinaire de Napoléon/César, qui n'hésitera pas à faire exécuter ses propres « camarades » par la suite. Cette association que fait Orwell entre Snowball et un général aux méthodes jugées cruelles révèle une facette de sa personnalité que le récit ne lui permettra pas tout à fait de manifester. Cet élément peut sous-entendre deux choses : soit Snowball est si épris du désir de liberté qu'il recourrait sans problème à la violence pour l'obtenir (ce qui pourrait le mener à des actions jusqu'au-boutistes problématiques pour la cohésion de la ferme), soit il ne vaut pas mieux que son rival et dans ce cas, aucune de ces deux figures n'est à suivre (et peut-être est-ce là un indice de l'idéal politique d'Orwell affiché en sous-texte). Cette intertextualité présente dans l'œuvre originale n'est reprise dans aucune des versions françaises, alors que cette citation faisait polémique aux États-Unis dès 1869. Les divers traducteurs étaient donc en mesure de l'avoir déjà entendue, et de la déceler dans le texte d'Orwell. Les trois traductions veillent à faire néanmoins de cette phrase une maxime symboliquement chargée, mais ôtent ou du moins réduisent la violence sous-jacente de Snowball, qui devient un personnage nettement plus positif et héroïque que dans le texte en langue source.

Restons dans le cadre de cette Bataille de l'Étable qui nous offre encore un exemple manifeste de manipulation volontaire. Toujours dans le chapitre 4 donc, la narration

¹ Dans *Sheridan: The Life and Wars of General Phil Sheridan* de Roy Jr. Morris, la citation originale attribuée à Philip Sheridan est "*the only good Indian is a dead one*".

présente le fermier Jones et ses hommes qui, revanchards, comptent chasser les animaux de la ferme pour la reprendre. Dans le paragraphe, le narrateur explique que les animaux, Snowball à leur tête, se sont préparés à tenir tête coûte que coûte à leurs anciens maîtres. Snowball a organisé la défense en s'inspirant de l'un des livres laissés dans la ferme par Jones, et dont l'auteur est un certain Jules César. Précisons que l'auteur reste le même dans chacune des versions. Or, dans la version traduite de 1947, *Les animaux partout !*, le personnage de Napoleon se voit renommé César, ce qui crée le décalage suivant :

	<i>Animal Farm</i> , version originale	<i>Les animaux partout !</i> (1947)	<i>La Ferme des animaux</i> (1981)
Nom des deux principaux cochons	Snowball / Napoleon	Snowball / César	Boule de Neige / Napoléon
Auteur de l'ouvrage mentionné par le narrateur	Julius Caesar	Jules César	Jules César

À la vue de ce tableau, le choix de traduction du personnage de Napoleon par César saute aux yeux. Ce choix surprend d'autant plus que l'un des deux leaders de la ferme voit son nom inchangé, tandis que le second obtient un nom francisé. L'argument d'une préférence de la part du traducteur de traduire seulement les personnages principaux, pour les distinguer des personnages secondaires, ne tient pas. En effet, Snowball constitue un personnage essentiel de l'intrigue jusqu'au chapitre 5. Il se veut le rival de Napoleon, ce qui rend l'importance des deux personnages équivalente (précisons que Napoleon reste en retrait tant que Snowball n'est pas chassé de la ferme). La décision de modifier le nom de ce cochon pourrait éventuellement avoir pour objectif d'entacher l'image de l'empereur français, ou du moins de ne pas dresser de parallèle clair entre Staline et Napoléon Bonaparte. Toutefois, si c'était cette raison qui avait motivé la décision du traducteur, le problème relèverait alors de l'éthique, le traducteur faisant

intervenir ses opinions dans un travail qui requiert de ne pas dénaturer le propos initial. Aussi peut-on privilégier d'autres pistes.

Il n'est pas absurde d'envisager que le livre en question puisse être *La Guerre des Gaules*, célèbre ouvrage narrant la campagne qu'a menée son auteur contre les peuples gaulois. Plusieurs parallèles peuvent être établis entre cet ouvrage et celui d'Orwell : la *Guerre des Gaules* présente symboliquement l'histoire d'une conquête (celle des Gaules et par contraste, celle de la ferme lors de la bataille de l'Étable) d'une part, et la quête du personnage principal qui modifie les événements à son avantage, afin de pouvoir se glorifier et légitimer sa position auprès des autres animaux (comme l'a très certainement fait César pour légitimer son désir d'ascension à un poste de dirigeant suprême de Rome) d'autre part.

Cependant ces suggestions n'ont qu'un statut hypothétique, car *Animal Farm* n'élucide jamais le mystère du titre du livre de César qui se trouve dans la ferme. Aussi le choix du traducteur n'est pas véritablement justifié. Jules César était un chef de guerre reconnu pour ses capacités militaires qui lui ont permis d'accéder au rang d'Imperator, chef suprême se substituant à la République. Au vu du choix de traduction, il semble tout naturel que ce soit Napoleon / César qui mène la résistance. C'est pourtant bien Snowball qui se révèle être un courageux chef de guerre. Le décalage entre dirigeant militaire réel et prétendu est frappant. Des deux cochons, c'est Snowball qui mériterait le mieux le nom de César. L'imposture de Napoleon est totale et préfigure déjà, sous la plume correctrice du traducteur, la vanité et l'ambition du personnage.

Quelle que soit finalement la véritable raison de ce changement de nom, ces diverses pistes témoignent d'une manipulation volontaire par l'auteur du contenu et du *vouloir dire* du passage, en lui attribuant une symbolique et un signifié simplement absents de la source. Il faut donc constater le désir de dépassement de l'original par la traduction.

Présentons brièvement enfin des formes de manipulation qui s'en prennent à la structure même du texte. Dans la traduction de *1984* publiée en 2018, nous pouvons constater que le récit subit plusieurs modifications majeures, sans qu'elles n'impactent le scénario du récit.

Tout d'abord, cette version use du double sens du *you* en anglais pour faire passer le discours du vous, tel qu'il est traduit dans la première version, au tu. La traductrice refaçonne l'œuvre de sorte que les barrières sociales sautent et que la menace du

régime et de ses serviteurs touchent de plus près Winston. Ensuite, le texte remplace le passé par le présent. Dès les premières lignes, l'effet provoqué par ce changement de temps frappe de plein fouet le lecteur. « C'est un jour d'avril froid et lumineux et les pendules sonnent 13:00. » suffit à définir l'univers poisseux dans lequel le récit s'apprête à faire entrer le lecteur. Ces deux traits participent à réduire la distance qu'établit la forme entre le récit et le lecteur. Ces modifications ont, des mots de la traductrice elle-même, pour but de déstabiliser le lecteur en l'extirpant du confort de sa position. La manipulation est tout à fait souhaitée, et se voit attribuer un rôle précis. Elle n'est pas gratuite, ni purement esthétique, son utilisation sert un but, une vision de l'œuvre que le traducteur choisit d'apporter à sa traduction.

Ces procédés de manipulation illustrent l'idée selon laquelle la forme est tout autant signifiante que le fond, puisque toucher à cette forme impacte le signifié même de l'œuvre. Par la simple modification de noms propres, de pronoms ou de conjugaisons, le traducteur peut s'approprier l'œuvre d'un autre, pour la faire sinon sienne du moins autre chose, un ersatz de diverses contributions à un récit qui dépasse l'échelle d'un être humain. La manipulation volontaire peut être utilisée pour de nombreuses raisons, mais elle témoigne dans tous les cas d'un souhait de la part du traducteur de conformer le récit à la vision qu'il s'en fait ou qu'il souhaite lui donner. La création correspond donc à une manipulation du texte visant à le faire correspondre à la perception du récit par le traducteur.

3.3. Éthique et traduction : quand peut-on parler de dépassement des limites de la traduction ?

La corrélation entre création et manipulation peut poser la question des limites qu'il faut nécessairement établir afin de fixer un cadre dans lequel il y a lieu de parler de traduction. La fixation de ce cadre peut notamment passer par la question de l'éthique et de sa valeur en traduction.

Le cadre de l'éthique en traduction est relativement méconnu du fait notamment de la confiance attribuée au traducteur de la part du lecteur étranger à la version d'origine. Même en dehors de ce cas de figure, il reste difficile d'affirmer comme vérité ce qu'est une traduction éthique, tant les opinions divergent à ce sujet, tout particulièrement en ce

qui concerne les traductions littéraires. « Un nouveau roman étranger devrait-il se conformer à la manière et au style d'un prosateur déjà connu dans la langue cible ? Pour certains critiques, il crève les yeux que non : quand les Français importent du Paul Auster, ce n'est quand même pas pour qu'on le travestisse en Patrick Modiano. Pour d'autres, c'est évidemment le contraire qui est vrai : nous voulons lire quelque chose qui corresponde à l'idée que nous nous faisons du style romanesque en prose française. Que le livre ait été écrit en albanais ou en chinois, peu importe : s'il s'agit d'un bon roman, alors il faut qu'il en ait le ton – dans un registre reconnaissable pour tous. » (Bellos, 2012 : 319). Et de conclure : « Vous pouvez soutenir que la traduction littéraire est facile, puisqu'en dernière analyse, on peut y faire ce qu'on veut. Ou vous pouvez affirmer que la traduction littéraire est impossible, puisque quoi que l'on fasse, on s'expose à des objections sérieuses. La traduction littéraire se distingue de toutes les autres espèces de traduction. Elle rend à ses lecteurs un service tout à fait particulier. Humblement, qu'ils le veuillent ou non, mais inéluctablement, elle leur enseigne à chaque fois ce qu'est la traduction. » C'est exactement là que réside le problème, puisque la réponse à cette question (si tant est qu'il n'y ait qu'une réponse unique et déterminée possible) dépend de notre appréciation de ce que l'on considère être une traduction acceptable. Aussi peut-on énoncer, en dépit de critères généraux et néanmoins précis, qu'une problématique d'ordre éthique apparaît en traduction dès lors que celle-ci manifeste un fort contraste voire un irrespect des intentions du texte original. Autrement dit, il semble possible de dire que l'irrespect des enjeux du texte d'origine peut constituer un argument suffisant à ôter au texte cible sa valeur de véritable traduction, et reste du moins susceptible de poser un problème d'un point de vue éthique. Il s'agirait en ce sens plutôt d'une réécriture ou d'un texte *inspiré de*. Il ne s'agit pas, bien sûr, de mots ou de styles mais bien du message que communique l'auteur au travers de son œuvre. Rappelons l'évident : dire d'une telle traduction que son traitement néglige certaines des intentions du texte n'enlève rien à ses qualités, surtout à la lumière de la citation de Bellos.

Reprenons l'exemple de la traduction de *1984* publiée en 2018 pour illustrer l'idée de dépassement des limites de la traduction. A cet égard, Rosat (2018) explique que la nouvelle traductrice de l'œuvre phare d'Orwell réussit brillamment à retranscrire la crédibilité du récit en donnant aux personnages une profondeur qu'ils ne possédaient pas dans la version de 1950. Elle parvient également à donner du rythme à la narration et de la consistance aux dialogues, tout en corrigeant comme il se doit les erreurs présentes dans la traduction précédente. En effet, cette traduction comporte de légères

erreurs de traduction comme la mauvaise traduction de « *within half a kilometre* » par « à moins d'un kilomètre ». Ou encore, la traduction de « *gulped it down like a dose of medicine* » par « avala le gin comme une médecine ». Ainsi, la version de 2018 permet de revenir sur ces choix de traduction en les corrigeant. D'après l'article, ce travail fait de 1984 un « authentique roman ». Là où le bât blesse, c'est lorsque cet authentique roman aborde les concepts clés retranscrivant la pensée développée par Orwell. Reprenons l'exemple des deux dernières phrases du chapitre 7 de la partie 1, mais sous l'angle de l'éthique pour aller plus loin dans l'analyse d'un changement infime entre la version originale et la traduction.

1984, version originale	1984, version de 1950	1984, version de 2018
Freedom is the freedom to say that two plus two make four. If that is granted , all else follows.	La liberté, c'est la liberté de dire que deux et deux font quatre. Lorsque cela est accordé, le reste suit.	La liberté, c'est la liberté de dire que deux et deux font quatre. Qu'elle soit accordée, et le reste suivra.

Rosat illustre avec cet extrait l'idée selon laquelle le souhait de faire de l'œuvre un véritable roman prime sur la pensée qui y est développée. En effet, ce n'est pas la liberté qu'il faut accorder mais « l'axiome qui pose que la liberté est la liberté de dire que deux et deux font quatre ». Cette phrase n'est en rien anodine, puisqu'elle fait revendiquer à Winston la liberté de dire le vrai, en opposition aux mensonges du gouvernement, et que, lorsque cette liberté sera reconnue une révolution s'ensuivra. Or, l'original établit la définition de la liberté comme étant l'accès à la vérité, et que sans cette dernière, il n'y a plus de liberté possible. Les deux résultats d'une si petite variation sont diamétralement opposés. Aussi, faire de Winston un rebelle à ce stade de l'intrigue contredit le discours de l'œuvre. Le récit narre l'histoire du combat mené par le régime pour faire se dissoudre le rapport au vrai dans l'esprit des potentiels dissidents. Sans cette notion de vérité détruite, le dissident a toujours la possibilité d'user de sa raison et de constituer une menace. On constate donc qu'il y a un écart notable entre le discours porté par l'original

et celui porté par la traduction de 2018. Il va sans dire que ce discours est le cœur du message que transmet Orwell au travers de ces œuvres. Par conséquent, il est possible de faire le constat selon lequel la version originale et la retraduction ont des enjeux et des intentions divergents.

D'après Rosat, il apparaît assez rapidement que ce qu'a proposé la version de 2018 dépasse le seul stade de la traduction. Il s'agit plus véritablement d'une tentative de modernisation de l'œuvre d'Orwell, qui passe par une reprise des termes conceptuels de l'œuvre pour leur donner une nouvelle traduction et donc une nouvelle définition. Il va de soi que s'attaquer à la retraduction de termes ayant obtenu une signification qui dépasse le seul cadre de l'intrigue (« novlangue » et « police de la pensée » en sont deux bons exemples) pour faire sens à une échelle extradiégétique s'avère autant scabreux qu'audacieux. En effet, tenter de modifier, à l'aide d'une simple traduction, des termes si lourdement connotés (car faisant directement écho aux totalitarismes du XXe siècle et donc à des termes chargés de sens) et si profondément ancrés dans notre langage est une tâche ardue. Prenons deux exemples caractéristiques. Le premier peut se passer de tableau puisqu'il ne s'agit que d'un mot : *newspeak*. Cette nouvelle traduction fait le choix de remplacer « novlangue » par « néoparler ». La nouvelle traductrice justifie son choix en expliquant que si Orwell « avait voulu écrire 'novlangue', il aurait écrit '*newlanguage*'. Or, ce n'est pas une langue, c'est une anti-langue ». L'argument est pour le moins fallacieux. Le *newspeak* est un langage écrit, qui n'évolue pas grâce à la pratique de ses locuteurs mais sous l'impulsion du régime, afin de « rétrécir le champ de la pensée ». Certes, comme le dit Josée Kamoun, le *newspeak* est une anti-langue car elle se détériore avec le concours du Parti et du travail des employés du Ministère de la Vérité. Les mots qui composaient cette langue disparaissent, sont tout simplement supprimés, anéantis, néanmoins, elle reste une langue dans son sens large car c'est une langue parlée, écrite et codifiée, qui répond à des règles. Ainsi, dans la nouvelle traduction de *1984*, le « néoparler » rompt la relation qu'entretiennent langue et pensée pour donner l'idée de jargon, une sorte de créole dont le pidgin serait établi par le pouvoir. La dimension de soumission du langage mais surtout des pensées au régime devient plus floue. Le second exemple concerne le même aspect du récit. *Thought Police* est ici traduit par « Mentoplice » au lieu de « Police de la pensée ».

1984, version originale	1984, version de 1950	1984, version de 2018
Thought Police	Police de la pensée	Mentopolice

L'article précise ici que la police en question ne traque pas les esprits des individus ni leur psychisme, mais bien leurs pensées concernant des éléments factuels de la réalité (« *que l'Océanie n'a pas toujours été en guerre avec l'Eurasie* », « *que à telle date l'ex-dirigeant Rutherford était à Londres et non à l'étranger* », « *que deux et deux font quatre* » cite l'article). La différence principale entre pensée et mental est que, là où le mental est profondément subjectif, les pensées sont objectives puisqu'elles s'appuient sur la réalité pour se construire, et qu'elles peuvent être partagées, diffusées et que leur présence dans les esprits ne sont pas contrôlables. Nous pensons, tout simplement.

Le choix du terme de « Mentopolice » a une répercussion sur le terme de *doublethink*, qui désigne la technique utilisée par les membres du parti pour échapper à la *Thought Police* en manipulant eux-mêmes leurs propres pensées. La version de 1950 traduit ce dernier terme par « la doublepensée », là où celle de 2018 lui préfère « le doublepenser ».

1984, version originale	1984, version de 1950	1984, version de 2018
Thought Police	Police de la pensée	Mentopolice
Doublethink	La doublepensée	Le doublepenser

Josée Kamoun choisit ici judicieusement de retranscrire l'idée d'une activité permanente. Néanmoins, le terme de « Mentopolice » rompt le lien terminologique unissant *Thought Police* et *doublethink*. La police contrôle en externe ce que « le doublepenser » contrôle au sein même des individus : ce sont là les mêmes pensées dont il s'agit. « La cohérence du roman en souffre : c'est pour avoir obstinément refusé le doublepenser que Winston le dissident se retrouve dans les caves de la Police de la pensée, où l'un de ses chefs,

O'Brien, le contraindra, par la torture et des arguments philosophiques, à double penser. » (Rosat, 2018). La similarité terminologique des deux termes est ici un élément important du récit, puisqu'il influe directement sur la cohérence de la narration. Le régime est à l'origine de ces deux concepts, tous deux s'attaquent à la même pensée, qu'ils cernent et étirent jusqu'à la faire totalement disparaître.

D'après l'article, il convient de constater que ces erreurs de traduction des concepts relèvent d'un parti pris de la part de la traductrice. Celle-ci, tout en souhaitant restituer au mieux les enjeux du texte, a décidé de davantage mettre en valeur l'intensité narrative du récit (ce qui est un atout indéniable qui faisait défaut à la précédente traduction), au détriment d'une réflexion politique, voire philosophique : sur le rapport de l'humain à une société implacable et tyrannique, sur le libre arbitre tel que défini par Spinoza (un libre arbitre largement influencé, par définition, par l'environnement dans lequel celui-ci évolue), ainsi que sur la perception par l'humain de la réalité et de la liberté.

Rosat défend la position selon laquelle un roman aussi puissant que *1984* s'articule autour de concepts forts et chargés du fait de leur proximité avec des faits historiques qui ont drastiquement marqué la situation géopolitique occidentale, si ce n'est mondiale. Dénuer une telle œuvre de ces éléments ôte à cette dernière une partie (la moitié selon Jean-Jacques Rosat) de la valeur qui a fait de ce récit ce qu'il est pour le lectorat. Une traduction qui dépasse le cadre des intentions de l'auteur, même si elle s'avère plus efficace et que les enjeux entre lesquels elle trace son récit sont plus pertinents (en clair, que la traduction s'avère être meilleure que l'originale tout en optant pour des intentions narratives divergentes) serait une traduction problématique. Elle poserait un problème d'éthique quant à son statut de traduction, aussi pourrait-on parler de « libre adaptation » de l'histoire. Considérer ce travail comme une simple traduction pose un problème éthique puisqu'il remet en question le statut même de la traduction, dont les critères seraient alors brouillés. Traduire implique un ensemble de processus de transformation et de transposition du texte d'une langue vers une autre. Elle explicite plus ou moins les informations et la valeur du texte d'origine selon ce que le traducteur juge bon de transmettre. « Mais à ces marges de tolérance près, la transmission de l'information et de la valeur constitue une norme de l'art du traducteur qui est très largement reconnue » (Bellos, 2012 : 341). Ainsi, accepter des libres adaptations dans les rangs des traductions reviendrait au mieux à nuancer, voire à désagréger le patchwork de procédés utilisés par les traducteurs pour s'acquitter de leur tâche. De fait, cela reviendrait à

rendre caduque l'obligation de respect des intentions de l'œuvre, et par conséquent à renier toutes les autres obligations (adaptation du style, rigueurs terminologiques...), tout autant légitimes pour le respect de l'œuvre d'origine.

Évidemment, les concepts sont loin d'être les seuls vecteurs de la pensée que transmet une œuvre. Celle-ci peut être diffusée même par des éléments qui semblent au premier abord anodins ou de faible importance pour le récit. Il va de soi que le traitement de *Animal Farm* est ironique à de nombreux égards (prenons-en pour plus flagrant exemple le sous-titre original de l'œuvre, *A Fairy Story*). Les positions politiques d'Orwell démontrent que la société que dirigent les cochons à la fin du livre n'est en rien un conte merveilleux, ni un univers souhaitable. Le parallèle avec l'URSS est criant et reflète les craintes, fondées, qu'éprouvait Orwell à l'égard de l'évolution du mouvement bolchévique. Toutefois, Orwell soutenait résolument les mouvements révolutionnaires à l'œuvre dans le monde durant la première moitié du XXe siècle. En témoigne son implication dans les brigades internationales qui ont combattu pour la république espagnole dès 1936. Il appréciait également jouer avec son lecteur et son rapport moral à l'objet d'écriture de l'auteur. Un enjeu qu'il est absolument nécessaire de prendre en compte pour le traducteur. Pour justifier cette idée, prenons l'exemple suivant :

<i>Animal Farm</i> , version originale	<i>La Ferme des animaux</i> , version de 1981
When time passed and the animals had evidently not starved to death, Frederick and Pilkington changed their tune and began to talk of the terrible wickedness that now flourished on Animal Farm. It was given out that the animals there practised cannibalism, tortured one another with red-hot horseshoes and had their females in common. (p28)	Mais du temps passa : et les animaux, à l'évidence, ne mourraient pas de faim. Alors Frederick et Pilkington durent changer de refrain : cette exploitation n'était que scandales et atrocités. Les animaux se livraient au cannibalisme, se torturaient entre eux avec des fers à cheval chauffés à blanc, et ils avaient mis en commun les femelles. (p46)
Rumours of a wonderful farm, where the human beings had been turned out and the animals managed their own affairs,	Une rumeur gagnait même, vague, floue et capricieuse, d'une ferme magnifique, dont les humains avaient été éjectés et où les

continued to circulate in vague and distorted forms, and throughout that year a wave of rebelliousness ran through the countryside. (p28)	animaux se gouvernaient eux-mêmes ; et, au fil des mois, une vague d'insubordination déferla dans les campagnes. (p46)
Moreover it was the biggest harvest that the farm had ever seen. (p20)	Qui plus est, ce fut la plus belle récolte de foin que la ferme ait jamais connue. (p34)

Ces trois extraits issus des chapitres 3 et 4 sont disséminés dans le corps du texte et ne semblent à priori porter aucun message clair. À ce stade de l'intrigue, la révolution des animaux vient de couler les fondations d'une société encore balbutiante, régie par et pour les animaux. Le parallèle avec la révolution bolchévique est évident, et si l'on comprend la suite de l'histoire comme une comparaison relativement fidèle du rejet par l'URSS stalinienne des principes et idéaux marxistes, alors ces quelques extraits disent une chose claire : le projet marxiste de collectivisation des *matières premières* est - s'il échappe à la mainmise d'un sous-groupe quelconque - un projet efficace, plus efficace même que ne pourra jamais en produire le système capitaliste ou totalitaire. Le troisième extrait est des plus explicites : un système de production collectif offre de meilleurs résultats - sans parler de la dimension morale qui en ressort plus juste - que les autres systèmes existants.

On pourrait rétorquer que le narrateur se positionnant systématiquement en faveur des habitants de la ferme (puis uniquement en faveur des cochons et de leurs soutiens), il n'est pas possible d'affirmer que le narrateur, et donc Orwell, s'expriment au premier degré. Or, d'une part, les idéaux manifestés par Orwell démontrent le contraire à bien des égards, déjà évoqués mais qui pourraient être complétés par son adhésion affichée aux idées marxistes et révolutionnaires. D'autre part, le livre prend la peine de décrire au fur et à mesure du récit, que les conditions de vie deviennent toujours plus austères (moins de nourriture par tête, plus de travail). Et surtout, il prend la peine, au travers de quelques personnages tels que Clover ou Douce, d'illustrer le décalage qui s'amorce entre les cochons et le reste de la ferme. Bien que le narrateur justifie ironiquement l'action des cochons, qu'il fait parler au discours indirect, il utilise régulièrement le point de vue des animaux défavorisés pour illustrer ce contraste, et donc l'ironie de l'histoire.

La version traduite la plus récente réussit fort bien à restituer ce message : la brutalité des descriptions faites par les fermiers humains, l'engouement et les soulèvements suscités par la Rébellion et les aspects factuels démontrant l'efficacité de la collectivisation.

Si l'on peut convenir du fait qu'un traducteur méthodique n'aura guère de mal à correctement retranscrire ces phrases, et par là même, le message de l'auteur, il faut bien reconnaître que la traduction est une tâche qui requiert une vigilance permanente. Traduire Orwell, qui manipule déjà ses textes pour y insérer des éléments d'une importance certaine dans des détails de son récit, requiert de la part du traducteur qu'il manipule également le texte, et donc le lecteur. Manipuler un texte n'est pas sans conséquences pour qui connaît le contenu de l'œuvre originale, et le manipulateur peut alors assez logiquement s'exposer à des critiques, fondées ou non, qui dressent une sorte de tableau comparatif des différences entre les diverses versions. Ces différences sont pourtant une réalité du métier de traducteur avec laquelle il faut vivre, puisque deux traductions faites à la même époque et par deux traducteurs consciencieux ne donne jamais le même résultat. Toutefois, il est des manipulations qui ne peuvent être acceptées sans que le statut de traduction ne soit remis en question. C'est pourquoi la lecture d'œuvres classiques, comme celles d'Orwell, ne peut s'appréhender comme la découverte d'un univers fini, déterminé. C'est au contraire l'introduction du lecteur dans un récit que tous s'approprient et actualisent au gré du temps et de la réception de l'œuvre.

Conclusion

Dans le monde de la communication et de la passation de sens, et plus précisément d'une œuvre, le traducteur joue un rôle essentiel en tant que relais entre deux langues et deux cultures. De son travail dépendent donc la compréhension de l'œuvre et l'expérience de lecture vécue par le lecteur en langue cible. Le traducteur œuvre à ce que cette expérience soit la plus proche possible de celle vécue par le lecteur de l'œuvre originale. La traduction doit donc reproduire les effets de l'œuvre d'origine avec un matériau linguistique différent. Il lui faut également produire une traduction qui ne calque pas la substance du texte original, mais qui adapte ce contenu au cadre culturel d'arrivée. L'œuvre littéraire est une création, de fait, la traduction ne peut pas se contenter d'emprunter le contenu pour l'appliquer dans une autre langue. Elle requiert une conversion de la teneur du texte d'origine pour donner un résultat comportant cette substance, mais qui dépasse la simple reproduction. Le lecteur de langue cible qui n'a pas de compétence linguistique double, aura pour seule et unique référence à l'œuvre originale la traduction qui en aura été faite. Le traducteur se substitue donc à l'auteur pour le lecteur en langue cible puisque ce sont les mots choisis par le traducteur, les phrases construites par lui, le sens qu'il en aura tiré qui constituent l'œuvre lue par le lecteur en langue cible. Le traducteur est, dans un sens, créateur. Toutefois, malgré son rôle et ses compétences, le traducteur lui-même est passé par le statut de lecteur de l'œuvre en question avant d'en devenir le traducteur. Lors de sa lecture, il a pu se laisser manipuler par l'auteur, se forgeant sa propre interprétation de l'œuvre et du sens de celle-ci. De fait, le traducteur n'est pas transparent ni impartial. Qui plus est, « il baigne, comme tout lecteur, dans un milieu et une époque donnée dont il accepte plus ou moins consciemment la vision du monde et des choses » (Lederer, 2016). Le traducteur est donc un passeur de sens mais il est aussi le passeur d'un sens, celui qu'il a compris et interprété par lui lors de ses différentes lectures de l'œuvre.

Finalement, il semble inévitable que la traduction soit l'objet d'une ou de plusieurs manipulations. Que ce soit au niveau du décalage temporel entre l'œuvre et sa traduction, ou entre les différentes retraductions d'une même œuvre, ou encore au niveau de l'évolution des techniques traductologiques, le texte original n'a que peu de chances d'échapper à une quelconque forme de manipulation. Que celle-ci soit inconsciente car le traducteur est influencé par des éléments socioculturels et spatio-

temporels, ou bien qu'elle soit volontaire car le traducteur exprime une véritable intention de faire passer un sens différent de l'œuvre originale, la manipulation est présente dans le processus traductologique de toute œuvre, ce qui est d'autant plus vrai pour une œuvre littéraire. La traduction peut devenir un outil au service du traducteur afin de laisser son empreinte dans ce qui sera finalement la réécriture de l'œuvre originale puisque les intentions de l'auteur auront été détournées par le traducteur. Car si nous avons évoqué les thèmes de la retraduction ainsi que de la création, la question de la manipulation en traduction soulève celle de la réécriture. Quand peut-on parler de réécriture en traduction, à quel moment les intentions de l'auteur sont-elles dépassées et donc trahies par le traducteur, qui se positionne comme nouvel auteur ? Seule l'éthique du traducteur peut le retenir d'aller en ce sens et de respecter l'œuvre originale, sans se laisser aller à de la réécriture, à de la réécriture.

Les formes de manipulation ne sont pas les mêmes selon que la manipulation exercée vient de l'auteur ou du traducteur, et que celle-ci soit consciente ou inconsciente, volontaire ou involontaire. Qui plus est, différents niveaux de manipulation peuvent se superposer lorsqu'il y a retraduction. Le traducteur peut être non seulement manipulé par l'auteur mais également par les traductions précédant la sienne. La force d'une traduction est l'empreinte qu'elle laisse à la postérité. Plus l'héritage est long et prégnant dans le paysage littéraire, plus il sera difficile pour les retraductions suivantes de se détacher de la traduction déjà existante. D'une manière ou d'une autre, le nouveau traducteur sera influencé dans ses choix de traduction en fonction de la ou des traductions déjà existantes, que ce soit en essayant de s'en détacher le plus possible (comme la nouvelle traduction de 1984) ou en reprenant, consciemment ou non, des choix de traduction bien spécifiques.

Ces différentes interprétations qui se font au fil du temps, avec comme point de départ l'œuvre originale, sont elles-mêmes à l'origine de plusieurs traductions, qui se révéleront être des sources d'influence pour les traductions suivantes. Nous en revenons donc à l'étymologie même du mot « texte », qui signifie « tissu » : toute œuvre s'inspire d'autres œuvres, créant ainsi une grande trame littéraire sur le métier à tisser. « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969). Et le traducteur a sa place dans cette immense trame littéraire car, finalement, il est tout autant auteur que celui qui est à l'origine de l'œuvre en langue source. En effet, la manipulation du texte par le traducteur découle de sa

propre interprétation, qui l'aura entraîné à transformer le texte et donc à le réécrire. Le traducteur peut donc être à l'origine d'un processus de création qui dépasse le processus traductologique, celui du passage d'une langue à une autre, d'une culture à une autre. Ainsi, cette manipulation accomplie par le traducteur peut être expliquée par le fait que la traduction reste après tout le fruit du travail de celui-ci, et par le fait qu'il souhaite pouvoir laisser sa marque pour la postérité, en y instillant une part de lui-même.

Bibliographie

BALLIU, Christian. *La traduction : identités et altérités*. In Cahiers de la MRSB, Presses Universitaires de Caen, n° 24, novembre 2005.

BANDIA, Paul. *Is ethnocentrism an obstacle to finding a comprehensive translation theory?* META, septembre 1995, vol. 40, n°3, p. 488-496.

BELLOS, Daniel. *Le Poisson et le Bananier, une fabuleuse histoire de la Traduction*, traduit de l'anglais par Daniel Loayza, Flammarion, 2012, 394 p.

BRONNER, Robert. *L'empire des croyances*, PUF, 2003, 281 p.

CIALDINI, Robert. *Influence et manipulation*, Pocket, 2014, 408 p.

DURIEUX, Christine. *Complexité et cognition : un paradigme pour la traductologie*. In Equivalences, n° 32/2. Bruxelles : Editions du Hazard, 2006. p. 5-30.

DURIEUX, Christine. *La traduction : identités et altérités*. In Cahiers de la MRSB, Presses Universitaires de Caen, n° 24, novembre 2005.

DURIEUX, Christine. *La traduction : frontières du dire et limites du vouloir-dire*. Hieronymus, 4/2011, ASTTI, Berne, pp.25-33.

DURIEUX, Christine. *Le traitement du figement lexical en traduction*. Cahiers de lexicologie, n° 82, H. Champion, Paris, 2003, p. 193-207.

ECO, Umberto. *Dire presque la même chose*, Grasset, 2006, 464 p.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula*, Le Livre de Poche, Biblio essais, 1989, 314 p.

GENSANE, Bernard. *Politique et écriture : les voies d'Orwell*. Études britanniques contemporaines, 1992, n°0, p. 105-121.

GUILLAUME, Astrid (dir.) *Idéologie et traduction*, Préfaces de Marianne Lederer et François Rastier, Paris, L'Harmattan, 2016, 240 p.

HAGÈGE, Claude. *Contre la pensée unique*. Paris : Odile Jacob, 2012, 247 p.

KLEMPERER, Victor. *LTI, la langue du Troisième Reich. Carnets d'un philologue*, traduit de l'allemand par Élisabeth Guillot. Paris, Albin Michel, coll. « Agora », 1996, 376 p.

KLIMLIEWICZ, Aurelia. *La traduction et la culture du passage*, 2005, Meta, 50 (4).

KRISTEVA, Julia. *Pour une sémiologie des paragrammes*, Semeiotike : recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969, p. 113-146

- LADMIRAL, Jean-René. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris, Gallimard, 1994, 304 p.
- LADMIRAL, Jean-René. *Sur le discours méta-traductif de la traductologie*. META, 55/1, pp.4-14.
- LAPLANTINE, François. *L'ethnologue, le traducteur et l'écrivain*. META, septembre 1995, 40/3, p. 497-507.
- LAROSE, Robert. *Qualité et efficacité en traduction : réponse à F. W. Sixel*. META, juin 1994, 39/2, p. 362-373.
- MARIAULE, Michaël. « Création, créativité et recréation en traduction : un flou conceptuel », le 14 février 2014, séminaire doctoral *Traduction et dialogue des cultures*.
- MOUNIN, George. *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, 308 p.
- NEWMARK, Peter. *Approaches to translation*, Oxford, Pergamon Press, 1982, 200 p.
- ORWELL, George. 1984, Penguin, "Penguin Essentials", 2008, 336 p.
- ORWELL, George. 1984, traduit de l'anglais par Amélie Audibert, Paris, Gallimard, Folio, 1971, 448 p.
- ORWELL, George. 1984, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard, "Du Monde Entier", 2018, 384 p.
- ORWELL, George. *Animal Farm*, Penguin Student Edition, 1999, 128 p.
- ORWELL, George. *Les animaux partout !*, traduit de l'anglais par Sophie Dévil, Préface de Jean Texcier, Paris et Monaco, Editions Odile Pathé, 1947, 206 p.
- ORWELL, George. *La République des Animaux*, traduit de l'anglais par André Simon, Poitiers, Gallimard, "nrf", 1964, 155 p.
- ORWELL, George. *La Ferme des animaux*, traduit de l'anglais par Jean Queval, Paris, Gallimard, Folio, 1981, 150 p.
- ORWELL, George. *Politics and the English Language*, Penguin Classics, "Penguin Modern Classics", 2013, 32 p.
- ORWELL, George. *Why I Write*, Penguin Classics, 2006, 128 p.
- PORTES, Jacques. *La véritable histoire de l'Ouest américain*, Paris, A. Colin, 2016.
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam. *La faiblesse du vrai*, Paris, Seuil, 2018, 144 p.

RICŒUR, Paul. *Sur la traduction*. Paris, Bayard, 2004, 68 p.

ROBERTS, Roda P. & PERGNIER, Maurice. *L'équivalence en traduction*. META, 32/4, 1987, p.392-402

SELESKOVITCH, Danica. LEDERER, Marianne. *Interpréter pour traduire*. 5^e édition revue et corrigée, Paris : Les Belles Lettres, 2014, 433 p. (Collection Traductologiques, n° 4).

TCHAKHOTINE Serge. *Le viol des foules par la propagande politique*. Collection Tel (n° 217), Gallimard, 1992, 616 p.

THOM, Françoise. *La Langue de Bois*, FéniXX, 1986, 225 p.

WHITFIELD, A. *L'enseignement de la théorie de la traduction : quelques réflexions pédagogiques*. META, 48/3, 2003.

Sitographie

BRETHES, Romain. "Orwell face à Huxley, 1984 vs Le meilleur des mondes". *Le Point Pop* [en ligne]. 26 octobre 2018. Disponible sur : https://www.lepoint.fr/pop-culture/livres/orwell-face-a-huxley-1984-vs-le-meilleur-des-mondes-26-10-2018-2266193_2945.php (consulté le 4 décembre 2018)

CHRISTMANN, Mathilde. "La traduction en question : visibilité du processus d'écriture". 19 février 2014. Disponible sur : <https://partitions.hypotheses.org/30> (consulté le 21 février 2019)

CÔTÉ, Sébastien. *Fabula* (Traduction : médiation, manipulation, pouvoir, n° 3, automne 2003)

DIENER, Yann. Entretien avec Olivier Mannoni, traducteur. "La traduction est un révélateur de la manipulation du langage". *Charlie Hebdo* [en ligne]. 8 février 2017. Disponible sur : <https://charliehebdo.fr/societe/la-traduction-est-un-revelateur-de-la-manipulation-du-langage/> (consulté le 16 janvier 2019)

ENTHOVEN, Raphaël. *Le Gai savoir : 1984 - George Orwell* [podcast]. 21 juillet 2013. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-gai-savoir/1984-george-orwell>

HUREZANU, Daniela. "La traduction comme (re)création". *Post-scriptum* [en ligne]. Disponible sur : <https://post-scriptum.org/03-04-la-traduction-comme-recreation/> (consulté le 15 mars 2019)

KLIMKIEWICZ, Aurelia. « Problématique de la fidélité en traduction ». *Post-scriptum* [en ligne]. Disponible sur : <https://post-scriptum.org/03-01-problematique-de-la-fidelite-en-traduction/> (consulté le 15 mars 2019)

LANE-MERCIER, Gillian. « La traduction des discours directs romanesques comme stratégie d'orientation des effets de lecture », *Palimpsestes* [en ligne]. 03 janvier 2011. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/677> (consulté le 24 janvier 2019)

ROPERT, Pierre. « De la “novlangue” au “néoparler” : la nouvelle traduction de 1984 », *France Culture* [en ligne]. 22 mai 2018. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/litterature/novlangue-neoparler-nouvelle-traduction-george-orwell> (consulté le 17 janvier 2019)

ROSAT, Jean-Jacques. « 1984, une pensée qui ne passe pas », *En attendant Nadeau* [en ligne]. 6 juin 2018. Disponible sur : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2018/06/05/1984-orwell-kamoun/> (consulté le 21 avril 2019)

SARDIER, Thibaut. « Myriam Revault d'Allonnes : “La post-vérité attaque le socle de notre monde commun” », *Libération* [en ligne]. 19 octobre 2018. Disponible sur : https://www.liberation.fr/debats/2018/10/19/myriam-revault-d-allonnes-la-post-verite-attaque-le-socle-de-notre-monde-commun_1686496 (consulté le 23 février 2019)

VANDEVELDE-ROUGALE, Agnès. « Victor Klemperer, LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue », *Interrogations ?*, N° 13. Le retour aux enquêtés [en ligne]. Décembre 2011. Disponible sur : <https://www.revue-interrogations.org/Victor-Klemperer-LTI-la-langue-du> (Consulté le 21 août 2019)

Outils lexicographiques

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/>

Merriam-Webster [en ligne]. Disponible sur : <https://www.merriam-webster.com/>