

Doctorat de l'Université de Toulouse

préparé à l'Université Toulouse - Jean Jaurès

Traduire des systèmes de voix marginales dans la littérature du
Sud des États-Unis : Carson McCullers, Zora Neale Hurston,
William Faulkner.

Thèse présentée et soutenue, le 5 décembre 2025 par

Camille LE GALL

École doctorale

ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication

Spécialité

Langues, Littératures, Arts et Civilisations du Monde Anglophone

Unité de recherche

CAS - Centre for Anglophone Studies

Thèse dirigée par

Nathalie VINCENT-ARNAUD et Aurélie GUILLAIN

Composition du jury

M. Nicolas FROELIGER, Président, Université Paris Cité

Mme Frédérique SPILL, Rapporteuse, Université de Picardie Jules Verne

Mme Laetitia SANSONETTI, Rapporteuse, Université Sorbonne Nouvelle

Mme Julie LOISON-CHARLES, Examinatrice, Université Sorbonne Nouvelle

M. Charles BONNOT, Examineur, Université Sorbonne Nouvelle

Mme Nathalie VINCENT-ARNAUD, Directrice de thèse, Université Toulouse - Jean Jaurès

Mme Aurélie GUILLAIN, Co-directrice de thèse, Université Toulouse - Jean Jaurès

Université Toulouse 2-Jean Jaurès
Laboratoire Centre for Anglophone Studies (CAS, UR 801)

THÈSE

Pour obtenir le grade de DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ
Spécialité ANGLAIS

**Traduire des systèmes de voix marginales dans la
littérature du Sud des États-Unis : Carson
McCullers, Zora Neale Hurston, William Faulkner**

Le Gall Camille

Présentée et soutenue publiquement

Le 5 décembre 2025

Directrices de Recherche

Nathalie Vincent-Arnaud, professeure à l'Université Toulouse – Jean Jaurès

Aurélié Guillain, professeure à l'Université Toulouse – Jean Jaurès

JURY

M. Charles Bonnot, maître de conférence à l'Université Sorbonne Nouvelle, examinateur

M. Nicolas Froeliger, professeur à l'Université Paris-Cité, examinateur

Mme Aurélié Guillain, professeure à l'Université Toulouse – Jean Jaurès, co-directrice

Mme Julie Loison-Charles, maîtresse de conférence à l'Université Sorbonne Nouvelle,
examinatrice

Mme. Laetitia Sansonetti, professeure à l'Université Sorbonne Nouvelle, rapporteure

Mme Frédérique Spill, professeure à l'Université de Picardie – Jules Verne, rapporteure

Mme Nathalie Vincent-Arnaud, professeure à l'Université Toulouse – Jean Jaurès, co-
directrice

Remerciements

Je souhaite remercier chaleureusement mes directrices de thèse, Mmes les professeures Nathalie Vincent-Arnaud et Aurélie Guillain. Leurs précieuses suggestions, leurs brillantes idées et leurs encouragements bienveillants tout au long de ce travail de recherche ont participé à faire de ce doctorat une expérience riche et humaine.

Merci à mes parents et mon frère, qui me soutiennent de manière indéfectible depuis le bout du monde, *penn ar bed*. Après tout ce travail, je n'ai qu'une chose à faire : *da gousket* ! Je vous aime.

Merci à ma grand-mère, Marie-Ange, qui m'a toujours encouragée dans mes études, et pour qui je serai toujours fière d'être arrivée jusqu'ici. Merci à ma marraine, Michèle, qui a toujours su m'écouter et accepter mes choix.

Merci à mon meilleur ami, Marvin, pour son soutien, pour ses relectures, pour tout. *Here's to a lifetime of meandering conversations*.

Merci à mes chères amies de Lyon, Pauline et Gabrielle, avec qui j'ai survécu à l'agrégation et qui n'ont jamais cessé de me redonner confiance en mon projet.

Merci à Sam, avec qui j'ai vécu toute cette aventure. *We made it!*

Merci à Tiffane, ma brillante amie de la traductologie *and beyond*, qui a été un véritable repère tout au long de ce travail.

Merci à Sophie et Anastasia pour leur douceur et leur soutien.

Merci à l'équipe TMV : Tiffane, Sophie, Juliette, Charles et Célestine, pour un travail riche et collaboratif, précieux dans les limbes solitaires de la thèse.

Merci à la prépa Kerichen de Brest, et aux ami·es que je m'y suis fait·es. Je ne serais pas où je suis aujourd'hui sans cette expérience. Merci à mon professeur d'anglais, Sylvain Penven, qui m'a fait découvrir le travail de Carson McCullers. Merci Mathilde et Juliette.

Merci aux copains, Carla, Paul, Kelsey et Romain, pour les rires qui ont toujours su me sortir la tête du travail.

Merci à Axèle, avec qui je partage la passion de l'anglais depuis toujours.

Last but not least, merci infiniment à Rémi, qui m'accompagne, m'encourage et m'aide à garder les pieds sur terre depuis le début de la rédaction de ce travail (et merci pour l'index).

I am so grateful.

Sommaire

INTRODUCTION	11
1. TRADUIRE LE NON-STANDARD DANS LA LITTÉRATURE DU SUD DES ÉTATS-UNIS : LA VOIX AFRICAINE AMÉRICAINE, REPRÉSENTATIONS ET SYSTÈMES	49
1.1. La communauté africaine américaine dans le Sud des années 1920 à 1940 : une communauté institutionnellement marginalisée	51
1.2. Représenter la voix africaine américaine : langage, identité et représentations	87
1.3. Traduire la voix africaine américaine : introduire une voix non- standard dans le paysage littéraire français	128
1.4. Retraduire la voix africaine américaine : vers une plus grande liberté d'expérimentation ?	174
2. TRADUIRE DIFFÉRENTES VOIX MARGINALES DANS LA LITTÉRATURE DU SUD : APPROCHE COMPARATIVE DES MODALITÉS DE MARGINALISATION ET DES RISQUES D'INVISIBILISATION	215
2.1. Écrire les voix queer et les voix handicapées dans le Sud des États- Unis au début du XX ^{ème} siècle : invisibilisation sociale et poétique des représentations	219
2.2. Traduire et retraduire les voix queer et les voix handicapées : une reconstitution paradoxale des dynamiques d'invisibilisation	280
2.3. Approche dialogique du corpus : faire saillir chaque voix marginale et ses spécificités pour une traduction idéologiquement et stylistiquement informée	338
CONCLUSION	379
BIBLIOGRAPHIE	389
INDEX	409

INTRODUCTION

La voix du personnage de roman possède une identité double : fictionnelle, elle peut être, de prime abord, envisagée par le lecteur comme la projection désincarnée d'un style ; elle est ainsi associée à une poétique¹, une musicalité, une rythmique. Par la médiation de la narration, elle devient en outre voix intérieure, la réalisation d'un impossible, l'accès à la vie intérieure d'autrui. En ce sens, la voix littéraire – voix du personnage ou voix narrative – est pure création. Pour autant, Mikhaïl Bakhtine explique que « le postulat de la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent »². On ne peut donc envisager la composante créative des « phénomènes 'verbaux artistiques' »³ utilisés par l'auteur du roman sans les lier nécessairement à une dimension mimétique et sociale⁴. Bakhtine écrit que la stylistique du roman ne peut être que sociologique⁵, que le style du roman se nourrit des états de la langue à un moment donné, dans un groupe ou encore dans un lieu, puisque « [l]e langage, en tant que milieu vivant et concret où vit la conscience de l'artiste du mot, n'est jamais unique »⁶. L'ancrage contextuel de la voix littéraire se révèle nécessairement au lecteur car le style, le langage romanesque en est entièrement imprégné⁷.

Toujours dans une perspective bakhtinienne, le roman se caractérise en outre par la présence d'une multitude de voix, d'une polyphonie qui serait « le reflet d'un état de la société où coexistent et interagissent différentes forces sociales »⁸. Ces

¹ « Dans l'absolu, la poétique se donne pour but d'identifier les lois générales qui permettent de rendre compte de la totalité des œuvres littéraires. Dans ses emplois relatifs, la poétique se penche sur les choix opérés par un texte, un écrivain ou une école dans cet ensemble de possibles. Les deux démarches sont sans doute complémentaires. Mais notons que la poétique postule des structures universelles (des formes *a priori* de la littérature non sujettes à l'évolution), alors que les poétiques particulières prennent pour objet des formes historiques, voire individuelles », Vincent Jouve, « De quoi la poétique est-elle le nom ? », *Fabula-LhT*, 2 décembre 2012, <https://doi.org/10/jouve.html>.

² Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Collection Tel 120 (Paris : Gallimard, 1987), 90.

³ Irina Tylkowski, « La conception du « dialogue » de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski* [1929]) », *Cahiers de praxématique*, n° 57 (juin 2011) : 57, <https://doi.org/10.4000/praxematique.1755>.

⁴ « La prémisse de toute notre analyse stylistique est l'affirmation que le Mot est un phénomène social, et encore, un phénomène par *son essence* social. Ce n'est pas le mot-chose, mais le Mot-milieu de l'échange qui est à la base de notre stylistique », Bakhtine, cité dans Tylkowski, « La conception du « dialogue » de Mikhaïl Bakhtine », 62.

⁵ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 120.

⁶ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 110.

⁷ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 120.

⁸ Tylkowski, « La conception du « dialogue » de Mikhaïl Bakhtine », 63.

voix interagissent à travers le dialogue, c'est-à-dire la confrontation de l'expression individuelle de soi et du monde et celle d'autrui, que ce soit entre les voix des personnages sous forme de réplique ou dans la manière dont l'auteur convoque lui-même des voix sociales autres que la sienne pour créer un tout artistique verbal cohérent. La polyphonie du roman implique nécessairement ce double dialogisme.

Ainsi, lorsqu'on étudie la traduction d'un roman, une nouvelle couche dialogique se crée : la traduction elle-même, en convoquant une nouvelle langue dans la vie du roman, se fait dialogue interlinguistique et interculturel. La traduction comme pratique s'efforce de rendre justice aux deux faces de la voix romanesque, aussi bien à l'invention poétique qu'à l'ancrage contextuel, lors du transfert du texte de son contexte source vers le contexte cible. Elle oscille entre les idéaux utopiques de fidélité et d'équivalence d'un côté, la réalité écrasante des dangers de l'essentialisation et de l'ethnocentrisme de l'autre, et doit composer la plupart du temps avec les besoins de lisibilité et d'accessibilité du texte cible. Ainsi, parmi les divers compromis nécessairement impliqués dans les choix traductifs, l'ancrage contextuel de la voix littéraire est souvent délaissé, faute de solution satisfaisante du point de vue du transfert culturel et linguistique. Un tel compromis se fait donc souvent au profit de la créativité traductive, renvoyant la voix du personnage à cet effet de flottement littéraire que nous évoquions plus tôt, à la recreation désincarnée du style d'un auteur. Au terme de ce genre de décision dans le processus traductif, la voix littéraire n'est plus contextuelle mais universelle.

Notre travail de recherche en traductologie sera centré sur cette historicité, cet ancrage si propre au style du roman afin d'en prouver l'importance lors du transfert interculturel du texte. Nous nous intéresserons à la traduction littéraire des voix de personnages marginalisés au sein d'un contexte historique, géographique et social bien particulier, celui du Sud des États-Unis au début du XX^{ème} siècle. Ce contexte nous permettra de faire ressortir une multitude de voix sociales représentées dans les romans, minorisées précisément dans ce lieu et à cette époque où la répression de toute forme de divergence vis-à-vis de la norme était institutionnellement autorisée. Nous étudierons les traductions de ces multiples voix dans les romans *The Sound and the Fury* (1929) de William Faulkner, *Their Eyes Were Watching God* (1937) de Zora Neale Hurston et *The Heart Is a Lonely Hunter* (1940) et *The Member of the Wedding* (1946) de Carson McCullers.

Contexte, définitions et corpus source : comprendre les enjeux de la marginalité sudiste en littérature

À de nombreux égards, le Sud⁹ des États-Unis est une région à part dans le paysage états-unien, sur les plans historique, géographique, social, économique, mais également linguistique et littéraire. Construits sur les profits du commerce triangulaire et donc de l'institution de l'esclavage depuis la déportation des premiers Africains à Jamestown en 1619¹⁰, les États du Sud se distinguent historiquement par leur conservatisme indéfectible, porté successivement par le Parti démocrate jusqu'aux années 1960 et par le Parti républicain à partir des années 1970¹¹, et se sont longtemps illustrés par une résistance à toute forme de modernisation. Cette résistance s'est d'abord manifestée sur les plans économique et social après la guerre de Sécession et l'abolition de l'esclavage, la défaite des États du Sud et la chute de leur économie. Cependant, même après l'entrée du Sud dans une forme de modernité économique, son conservatisme social est resté profondément ancré¹², à travers une forme tenace de traditionalisme hérité d'un système fondé sur la supériorité raciale de la population blanche et sur « la hiérarchie des élites et

⁹ Nous utiliserons tout au long de notre étude le terme « Sud » avec une majuscule car il s'agit bien de la région et non du point cardinal. En outre, nous sommes ainsi en accord avec les normes de rédaction de l'Associated Press, qui indique également que les régions (*South, Midwest*, etc) prennent une majuscule. Cette prise en considération des normes de rédaction américaines nous sera également utile en ce qui concerne la désignation de certaines communautés. Comme l'explique Nicolas Martin-Breteau : « en l'absence d'institution publique veillant à la normalisation de la langue, comme l'Académie française en France, ce sont les grandes agences de presse (avec l'Associated Press Stylebook par exemple) ou les grandes maisons d'édition (avec le Chicago Manual of Style) qui fixent les normes linguistiques aux États-Unis », Nicolas Martin-Breteau, « Une dignité majuscule ? Nomination de soi et luttes symboliques dans l'histoire africaine-américaine », *Revue française d'études américaines* 174, n° 1 (7 avril 2023) : 30.

¹⁰ « Dès les origines de la colonie, le Sud a opté pour un système de production fondé sur la dépendance quasi exclusive à l'égard d'une importante force de travail formée d'esclaves noirs qu'on a fait venir des pays d'Afrique ; s'est instauré dès lors, selon l'appréciation formulée par Lerone Bennett, 'un système d'exploitation totalitaire sur les plans économique, politique, social et sexuel, fondé sur la force, la violence et l'idéologie du racisme' », Ginette Chenard, *Le Sud des États-Unis : rouge, blanc, noir* (Septentrion, 2016), 79.

¹¹ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 68, 93.

¹² « Cette région a choisi de s'ériger sur les charpentes de ses valeurs traditionalistes et d'évoluer en conséquence ; ces valeurs ont imprégné ses mœurs, ses coutumes et ses attitudes, modelé le cours de son histoire et façonné sa culture politique. En dépit des progrès économiques et de la diversification démographique qui ont marqué les étapes récentes d'une modernisation qui l'a fait passer du Vieux Sud à un Nouveau Sud, cette région s'en est néanmoins tenue à une implacable résistance à l'égard de transformations sociopolitiques qui auraient pu l'amener sur la voie de la modernité. En somme, le Sud a changé, mais il est resté le même ; au fil du temps, il a su imposer à la nation les couleurs de son conservatisme et de son traditionalisme culturel », Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 616.

la propriété terrienne »¹³. Ces idées ont porté et entretenu les institutions visant à discriminer la population africaine américaine jusqu'aux mouvements des droits civiques et aux décisions du gouvernement fédéral qui en ont résulté, dans les années 1960¹⁴.

Nous choisissons dans cette étude d'adopter la forme sans tiret de l'adjectif « africain américain » et du nom « Africain Américain », auquel nous mettons des majuscules. Comme l'explique Nicolas Martin-Breteau, c'est aujourd'hui la forme la plus usitée¹⁵, ainsi que celle que recommande la feuille de style de l'*Associated Press* depuis 2019. En outre, elle se distingue des formes avec un tiret comme « africain-américain » ou « afro-américain ». La question des *hyphenated Americans* a longtemps occupé le débat de l'identité états-unienne : si le pays s'est fondé en grande partie sur des mouvements migratoires, avec des communautés comme les Italo-Américains (*Italian-Americans*) par exemple, la population africaine américaine n'est pas arrivée sur le sol américain de la même manière, mais bien selon un mouvement de déportation à partir du XVII^{ème} siècle. Nous faisons donc le choix de suivre la convention états-unienne actuelle sans tiret, même si la sphère francophone n'est pas aussi unanime sur la question, comme le précisent Julie Loison-Charles et Nicolas Martin-Breteau dans l'introduction de *Dire et traduire l'identité noire en France et aux États-Unis : questions raciales, enjeux linguistiques, perspectives scientifiques*¹⁶. En effet, la question de l'auto-nomination et donc de l'auto-détermination de la communauté africaine américaine aux États-Unis est au cœur de sa résistance et de sa mobilisation contre la majorité blanche qui possède le pouvoir de codifier la langue. Toutes les variantes qui ont servi à désigner la communauté africaine américaine depuis les débuts de l'esclavage relèvent d'une « volonté d'imposer aux dominants une identité choisie par le groupe, ici fondée sur sa relation à l'Amérique blanche, d'une part, et sur ses liens réels ou imaginés avec le continent africain, d'autre part (Boukari ; Fila-Bakabadio) »¹⁷. Martin-

¹³ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 61.

¹⁴ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 36.

¹⁵ Martin-Breteau, « Une dignité majuscule ? Nomination de soi et luttes symboliques dans l'histoire africaine-américaine », 31.

¹⁶ « [...] doit-on parler d'Afro-Américains', d'Africains-Américains', d'Africains Américains' en français ? Aujourd'hui encore, cette question, comme beaucoup d'autres, demeure non résolue dans le langage ordinaire sinon scientifique », Julie Loison-Charles et Nicolas Martin-Breteau, « Dire et traduire l'identité noire en France et aux États-Unis : questions raciales, enjeux linguistiques, perspectives scientifiques », *Revue française d'études américaines* 174, n° 1 (7 avril 2023) : 7.

¹⁷ Martin-Breteau, « Une dignité majuscule ? Nomination de soi et luttes symboliques dans l'histoire africaine-américaine », 21.

Breteau souligne également un second enjeu dans cette volonté d'auto-nomination :

[...] l'auto-nomination entend modifier les relations de pouvoir au sein de la société en cherchant à imposer, contre l'usage dominant, d'autres catégories de perception du monde social. Puisque les mots engagent des programmes d'action, chercher à remplacer les noms qui normalisent les structures de la domination sociale et qui sont normalisés par elle en retour, c'est prendre acte de la puissance performative de la parole publique (Bourdieu, 2001 281-92 ; Boutet 51-67, 85-118 ; Butler).¹⁸

Nous considérons donc qu'il est important de tenir compte de l'état de choses actuel au regard des tendances d'auto-nomination de ce groupe minorisé encore aujourd'hui aux États-Unis, malgré les hésitations qui demeurent dans la sphère francophone. Nous utilisons ici le terme « minorisé » et non « minoritaire » en raison de la dimension déterministe et essentialisante que recouvre le terme « minoritaire » au regard du statut de cette population ; « minorisé », au contraire, souligne la dimension politique et systémique des relations de pouvoir entre la population dominante et la communauté minorisée.

Ainsi, le conservatisme sudiste, qui a légalisé la ségrégation raciale à travers les lois Jim Crow même après l'abolition de l'esclavage, s'est longtemps montré réfractaire à toute forme de progressisme social lié aux autres groupes minorisés aux États-Unis, comme les femmes, les personnes LGBTQIA+ et les personnes atteintes d'un handicap ; en somme, à tout ce qui déborde des frontières de la norme construite et établie par un ordre social élitiste, hétéronormatif, blanc et validiste¹⁹. Ainsi, la figure par excellence de l'idéalisation genrée de la femme dans le Sud est la *Southern Belle*,

cette femme sudiste à la fois gracieuse, adorable et charmante, souvent déterminée, opiniâtre et forte, mais presque toujours soumise à la prépondérance de l'homme et qui a pendant longtemps été célébrée comme le symbole même de la gloire du Sud.²⁰

¹⁸ Martin-Breteau, « Une dignité majuscule ? Nomination de soi et luttes symboliques dans l'histoire africaine-américaine », 21.

¹⁹ « [...] this norm is usually defined as white, thin, male, young, heterosexual, Christian, and financially secure. It is with this mythical norm that the trappings of power reside within this society », Audre Lorde, « Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference », in *Sister Outsider: Essays and Speeches*, 115.

²⁰ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 116.

Sarah Gleeson-White explique dans un article que même après la guerre de Sécession, l'image de la *Southern Belle* a continué de dicter les idéaux de la féminité sudiste blanche, même si cette figure devenait un peu moins présente à mesure que le statut des femmes évoluait, notamment au cours des années 1940 et 1950²¹.

Les idéaux genrés masculins dans le Sud représentent eux aussi un carcan : Craig Thomson-Friend évoque les concepts d'honneur et de maîtrise (« *honor and mastery* ») qui étaient au cœur de la construction de la masculinité sudiste avant la guerre de Sécession et qui ont façonné les masculinités sudistes de la Reconstruction en s'appuyant sur des valeurs chrétiennes, martiales, conservatrices et héroïques²². On observe donc une binarité fondée en outre sur la religion, ce qui laissera peu de place à l'expression de sexualités et d'identités de genre déviant de cette norme.

Malgré toutes ces formes d'oppression des identités jugées déviantes vis-à-vis de la norme, les États du Sud sont ceux-là même dans lesquels les populations

²¹ Sarah Gleeson-White, « Revisiting the Southern Grotesque: Mikhail Bakhtin and the Case of Carson McCullers », *The Southern Literary Journal* 33, n° 2 (2001) : 113.

²² Benjamin Wise et al., *Southern Masculinity: Perspectives on Manhood in the South since Reconstruction*, éd. par Craig Thompson Friend (Athens, Ga. : University of Georgia Press, 2010), xi-xii.

africaine américaine²³, LGBTQIA+²⁴ et handicapée²⁵ sont les plus nombreuses dans le pays²⁶. Les tensions sociales et politiques demeurent ainsi encore extrêmement fortes au sein de ces États. Nous pouvons donc nous figurer l'ampleur de ces tensions à l'époque de la ségrégation, des théories eugénistes et de la criminalisation de l'homosexualité.

²³ « More than half of the U.S. Black population (56%) lives in the South as of 2023 », « Facts About the U.S. Black Population », Pew Research Center, 23 janvier 2025, <https://www.pewresearch.org/race-and-ethnicity/fact-sheet/facts-about-the-us-black-population/#geography>

La population africaine américaine, présente dans le Sud des États-Unis à cause de l'économie de plantation et de l'économie esclavagiste qui se sont développées dès le XVII^{ème} siècle, est restée la plus importante dans cette région même après la Grande Migration qui a commencé dans les années 1910 à cause des conditions de vie imposées à la population noire dans le Sud. Selon le document de recension intitulé « Historical Census Statistics on Population Totals By Race, 1790 to 1990, and By Hispanic Origin, 1970 to 1990, For The United States, Regions, Divisions, and States », la population africaine américaine dans le Sud des États-Unis en 1930 était supérieure à neuf millions, comparée à un million dans le *Midwest* et le Nord-Est, et à 120 000 dans l'Ouest du pays.

« Historical Census Statistics on Population Totals By Race, 1790 to 1990, and By Hispanic Origin, 1970 to 1990, For The United States, Regions, Divisions, and States », US Census Bureau, archivé en septembre 2002, <https://web.archive.org/web/20141224151538/http://www.census.gov/population/www/docume ntation/twps0056/twps0056.html>

²⁴ « The South is full of our queerness – 35 percent of the LGBTQ population in the U.S. lives here (the Northeast is home to only 19 percent) », Minnie Bruce Pratt, « The Queer South: Where the past is not past, and the future is now », *Scalawag Magazine*, 2020, <https://scalawagmagazine.org/2020/01/queer-south-minnie-bruce-pratt/>.

²⁵ « In 2021, the South had the nation's highest rates of disability (13.8%), followed by the Midwest (13.1%), the Northeast (12.3%), and the West (12.1%) », « Disability Rates Higher in Rural Areas Than Urban Areas », US Census Bureau, 26 juin 2023, [https://www.census.gov/library/stories/2023/06/disability-rates-higher-in-rural-areas-than-urban-areas.html#:~:text=Regional%20Differences%20in%20Disability,12.1%25\)%20\(Figure%202](https://www.census.gov/library/stories/2023/06/disability-rates-higher-in-rural-areas-than-urban-areas.html#:~:text=Regional%20Differences%20in%20Disability,12.1%25)%20(Figure%202)

²⁶ Il est plus difficile d'expliquer les statistiques concernant les populations queer et handicapée que celles concernant la population africaine américaine, et encore plus difficile de les comparer avec de potentielles statistiques datant des années 1930 et 1940. En ce qui concerne la population handicapée, le site census.gov indique plusieurs critères ayant un impact sur la part de population handicapée : le taux de crises cardiaques résultant sur un handicap, qui est très élevé dans les États du Sud (l'institut *National Heart Lung and Blood Institute* parle même de *Stroke Belt*) ; la part de population âgée ; enfin, le taux de ruralité de l'État (« Although the South and the Midwest had the nation's highest overall disability rates in 2021, the South had the *largest* differences in disability rates by urban/rural residence and the Midwest had the *smallest* urban/rural differences in disability rates »). Pour ce qui est de la population LGBTQ, sa présence majoritaire dans le Sud est beaucoup plus difficile à expliquer et à dater, puisque l'homosexualité n'a été décriminalisée dans des États comme le Mississippi, l'Alabama, la Floride et la Louisiane qu'en 2003 (la Géorgie a été le premier État du *Deep South* à décriminaliser l'homosexualité en 1998). Une grande partie de la population LGBTQ au début des années 1930 n'était donc pas reconnue.

C'est au cœur de cette région que naît une littérature sudiste introspective au début du XX^{ème} siècle. William Faulkner, né en 1897, est un auteur originaire d'Oxford dans l'état du Mississippi, et il publie en 1929 le roman intitulé *The Sound and the Fury*. L'œuvre s'ouvre sur une voix narrative à la première personne, atypique, celle de Benjy Compson, fils cadet de la famille Compson ; atteint d'un handicap cognitif, il est incapable de s'exprimer verbalement et ce sont surtout les domestiques africains américains, menés par la matriarche Dilsey, qui s'occupent de lui. Il fête ses trente-trois ans le jour où la première partie du roman se déroule, le 7 avril 1928. Le lecteur découvre cette journée entrecoupée de souvenirs qui reviennent à l'esprit de Benjy par association avec des éléments de la réalité qu'il voit et entend. Ses souvenirs interrompent régulièrement le récit de la journée car la narration reproduit la manière dont ils apparaissent dans l'esprit de Benjy, de manière immédiate, inopinée et presque palpable ; Benjy s'y replonge en effet comme s'il les vivait à nouveau. Dans ces interruptions régulières du récit, signalées typographiquement par des passages en italiques dans le texte, on apprend de manière fragmentée l'histoire de la déchéance morale et financière progressive de la famille Compson : l'alcoolisme du père, les problèmes financiers de l'oncle Maury qui emprunte régulièrement aux Compson et vit chez eux, ou encore la paranoïa hypocondriaque de la mère qui nie le handicap de son fils. Benjy se voit progressivement mis à l'écart du reste de la famille après le départ de sa sœur Caddy, la seule qui fournissait un réel effort pour comprendre ses besoins et essayer tant bien que mal d'y répondre. Celle-ci est reniée par sa famille après être tombée enceinte et avoir essayé de se marier avec un autre homme avant que la grossesse ne se remarque, en vain. Elle est séparée de l'enfant, qui est élevée par la famille Compson, ou plutôt par les domestiques africains américains, témoins lucides de la descente aux enfers de la famille tout au long du roman. La fille de Caddy porte le nom de Quentin, le frère aîné de la famille qui s'est donné la mort en 1910, et le narrateur de la deuxième partie du roman, où il décrit sa dernière journée en tant qu'étudiant à Harvard, avant de passer à l'acte. On y découvre un esprit tourmenté et obsédé par les valeurs sudistes d'honneur et de famille, si bien qu'il en vient à envisager l'inceste envers sa sœur Caddy lorsqu'il apprend qu'elle a eu des rapports sexuels et est tombée enceinte. Le troisième enfant de la fratrie, Jason, est aussi le troisième narrateur de l'œuvre, la veille de l'anniversaire de Benjy. Le lecteur rencontre un homme frustré, raciste et misogyne, aux humeurs erratiques, qui vole depuis des années l'argent envoyé par Caddy pour l'éducation de sa fille. La dernière partie du roman fait figure d'exception dans le style narratif puisque l'on découvre une nouvelle voix narrative à la troisième personne, qui décrit la journée du 8 avril 1928 en suivant les déplacements de Dilsey, la domestique africaine américaine. À travers le récit de cette famille, Faulkner met en scène un Sud

anciennement aristocratique en plein déni de sa propre désagrégation suite à la guerre de Sécession, désargenté après l'abolition de l'esclavage et la chute de la production de coton, désespérément attaché aux notions d'honneur et de pureté. La narration de Faulkner l'érige comme l'un des représentants du mouvement littéraire moderniste dans le Sud : l'intériorité des personnages nous est donnée à travers une voix intérieure qui laisse entendre un flux de conscience, comme si celui-ci était entendu sans la médiation d'un auteur²⁷.

Zora Neale-Hurston, née en 1891 à Eatonville en Floride, ville bâtie par et pour la communauté africaine américaine, offre une autre perspective sur le Sud des États-Unis dans son roman de 1937, *Their Eyes Were Watching God*. Elle accorde en effet toute son attention à la communauté africaine américaine, notamment à Eatonville dont elle dépeint les débuts et la construction en tant que véritable ville. Janie, la protagoniste, est une jeune femme noire forcée de se marier qui s'enfuit ensuite avec le futur premier maire d'Eatonville, Joe Starks (une version fictionnelle de l'un des fondateurs de la ville, J.E. Clark). Elle est rapidement confrontée à sa condition de femme au sein de la communauté, réduite au silence par un mari autoritaire et égocentré, battue lorsqu'elle ose exprimer ce qu'elle pense. Après la mort de son mari, elle rencontre le jeune Tea Cake, dont l'esprit plus insouciant et romantique laisse à Janie la liberté de découvrir sa féminité au sein du couple, sa voix propre de femme africaine américaine. Dans *Their Eyes*, la voix narrative opère une focalisation interne sur le personnage de Janie, néanmoins on ne trouve pas dans ce roman, comparé à celui de Faulkner, de flux de conscience, mais plutôt des procédés narratifs donnant accès de manière ponctuelle aux mouvements de l'esprit du personnage, avec entre autres le discours indirect libre²⁸. En ce sens, le roman de Hurston est aujourd'hui considéré comme un des premiers romans

²⁷ « Benjy's unedited memories draw on Modernist stream of consciousness techniques that defy conventional linear narrative structures through the depiction of unedited memories », Alice Hall, *Literature and Disability* (Routledge, Taylor & Francis Group, 2016), 111.

²⁸ « In free indirect discourse (FID), the narrative discourse of a text incorporates the language and subjectivity of a character, including emotional coloring, deictics, judgments, and style, without an introductory attributing frame like 'she thought that' and without shifts in the pronouns or the tense sequence to accord with the character's perspective », Gunn, Daniel P. « Free Indirect Discourse » *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. 25 Jun. 2019; consulté le 5 Sep. 2024.

<https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-1020>.

féministes noir du fait de ces enjeux intersectionnels²⁹ : Janie n'est pas simplement membre de la communauté africaine américaine ; à travers ce personnage, Hurston met en avant les violences vécues par les femmes au sein d'une communauté déjà discriminée et opprimée aux États-Unis. Elle souligne la difficulté, mais aussi la nécessité de trouver sa propre voix en tant que femme africaine américaine ; la voix narrative accorde à la voix de Janie la place de se construire progressivement et en ce sens, la notion de voix est utilisée pour subvertir de nombreuses normes. Les violences raciales perpétrées par les Blancs envers les Africains Américains sont rarement représentées dans le roman, et apparaissent surtout dans une scène singulière, ce qui permet de rappeler ponctuellement au lecteur la réalité de la ségrégation dans le Sud des États-Unis à l'époque du roman, et par là le double enjeu que représente le personnage de Janie. Une autre spécificité de ce roman, particulièrement importante pour Hurston à l'époque, est sa dimension ethnolinguistique. Hurston était en effet ethnologue de formation, et a mené de nombreuses études sur la langue et le folklore des communautés africaines américaines dans le Sud des États-Unis, notamment à Eatonville où elle a grandi, mais également dans les Caraïbes. Ses observations ont largement inspiré la représentation sociale, culturelle et linguistique de ses personnages africains américains dans le roman *Their Eyes Were Watching God*.

Carson McCullers, enfin, est née en 1917 à Columbus, en Géorgie. Elle publie en 1940 son premier roman, *The Heart Is a Lonely Hunter*. L'intrigue se situe au cœur d'une ville typique mais anonyme du Sud :

The town was in the middle of the deep South. [...] The town was a fairly large one. On the main street there were several blocks of two- and three-story shops and business offices. But the largest buildings in the town were the factories, which employed a large percentage of the population. These cotton mills were big and

²⁹ « Forcée par la juriste américaine Kimberlé Crenshaw à la fin des années 1980 dans la foulée du Black feminism, [la notion d'intersectionnalité] vise à décrire des formes combinées de domination renvoyant aux dilemmes stratégiques et identitaires de certaines catégories de la population (Crenshaw, 1989). [...] Comme critique, l'intersectionnalité pose ainsi la question de l'exclusion de certains groupes dans l'espace des mouvements sociaux comme dans celui du droit. Il s'agit autant de dénoncer des politiques de représentation excluant certaines minorités, que de souligner la façon dont les catégories juridiques résultant du combat contre les discriminations échouent à rendre compte de celles dont sont victimes des catégories de population situées à l'intersection de multiples situations minoritaires (Crenshaw, 2005) », Alexandre Jaunait et Sébastien Chauvin, « Intersectionnalité », in *Dictionnaire. Genre et science politique*, Références (Paris : Presses de Sciences Po, 2013), 286-87.

flourishing and most of the workers in the town were poor. Often in the faces along the streets there was the desperate look of hunger and of loneliness.³⁰

Elle y introduit en premier lieu deux personnages sourds³¹, John Singer et Spiros Antonapoulos. Le premier deviendra l'un des personnages principaux du roman, et notamment celui autour duquel s'articuleront les questionnements et les obsessions des autres personnages principaux. Parmi ceux-ci, on découvre Biff Brannon, le gérant peu loquace d'un café, physiquement très imposant et masculin³², constamment travaillé par des questionnements sur la condition humaine, notamment sur l'amour, le genre, la parentalité et sa supposée binarité. Le Dr Benedict Copeland est le seul médecin africain américain de la ville, rongé par son désir de révolution et de justice pour sa communauté. Mick Kelly est une jeune adolescente qui rêve de devenir musicienne et de voyager, et qui ne se reconnaît pas dans les exigences sociales qui lui sont progressivement imposées en tant que jeune fille dans le Sud, notamment au regard de la féminité et des relations hétérosexuelles. Enfin, Jake Blount est un marxiste alcoolique qui aspire à la chute du capitalisme. Tous sont fascinés par la figure mystérieuse de John Singer, à qui ils attribuent des facultés presque christiques de compassion, de compréhension et d'écoute. Ils sont loin de se douter que tout ce qui occupe l'esprit de Singer est le départ de son ancien compagnon de vie, Antonapoulos, pour lequel Singer entretient de véritables sentiments amoureux, comme le découvre le lecteur au fil du récit. Le roman traite donc des thèmes de la solitude et des problèmes de

³⁰ Carson McCullers, *The Heart is a Lonely Hunter*, Penguin Classics (Penguin Books, 2016 [1940]), 4.

³¹ En ce qui concerne la distinction entre « sourd » et « Sourd », nous appliquerons les recommandations du site du gouvernement canadien. En pratique, cela se manifestera le plus souvent par la minuscule utilisée dans le cas de l'adjectif, et la majuscule dans le cas d'un nom :

« Le terme avec la minuscule initiale indique simplement l'état audiolgique d'une personne : elle est sourde. En ce qui concerne le terme avec la majuscule initiale, il désigne, selon l'Association, les personnes qui s'identifient à la culture Sourde et qui utilisent principalement la langue des signes pour communiquer. [...] »

Dans ce contexte, le terme « Sourd » (avec la majuscule) désigne une appartenance à une culture, et non un état audiolgique. La capacité d'entendre ou de parler d'une personne n'est pas ce qui importe ici. Être Sourd n'est pas une question d'audition. De nombreuses personnes Sourdes rejettent les notions de handicap et toute idée selon laquelle elles souffrent d'une perte. Au contraire, elles ont leur propre langue, une culture riche et un fort sentiment d'appartenance à leur communauté », « Écrire à propos des personnes ayant une perte auditive : terminologie 101 », Nos langues, 7 février 2022, <https://www.noslangues-ourlanguages.gc.ca/fr/blogue-blog/perde-auditive-terminologie-hearing-loss-terminology-fra>

³² « He was a hard man of middle height, with a beard so dark and heavy that the lower part of his face looked as though it were moulded out of iron » ; « The callouses on the tips of his fingers were so hard that he pushed the needle through the cloth without a thimble », McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 10, 120-21.

communication, liés aux identités déviantes des personnages vis-à-vis de la norme hétérosexuelle, blanche et validiste. Cette représentation de personnages anormaux occupe tous les romans de McCullers, mais son troisième roman, *The Member of the Wedding*, publié en 1946, continue d'explorer certains enjeux introduits dans *The Heart* : Frankie Addams est comparable à Mick Kelly car elle est elle aussi considérée par la société sudiste comme un garçon manqué, expression que nous considérons comme dénigrante et que nous n'utiliserons pas au cours de notre étude pour décrire cet éloignement de la norme de genre binaire que représentent Frankie et Mick. Frankie est, tout au long du roman, bouleversée par l'annonce du mariage de son frère, et arrive à la conclusion qu'elle doit les rejoindre, lui et sa fiancée, pour former un trio grâce auquel elle comblera le manque affectif qu'elle ressent. Elle passe tout l'été précédent le mariage dans l'espace étouffant de la petite cuisine de sa maison, en compagnie de sa nourrice africaine américaine, Berenice, et de son cousin, John Henry. Elle tente désespérément de rentrer dans le moule social qui lui est imposé, et finalement, lorsqu'arrive le mariage, elle comprend qu'elle ne pourra pas faire partie de l'union hétérosexuelle et standard que forment son frère et sa belle-sœur en tant que couple marié. À la fin du roman, elle semble enfin avoir trouvé une forme d'amour qui lui correspond auprès d'une jeune fille de son âge. Berenice, la nourrice, représente un équivalent du personnage de Portia dans *The Heart*, dans la mesure où Portia est également domestique chez la famille Kelly. Dans ces deux romans de McCullers, la notion de voix est convoquée pour souligner la difficulté de dire sa différence et ses sentiments face à la société répressive du Sud : la voix est donc représentée dans ses faiblesses et ses limites, et par la même occasion dans sa dimension silencieuse de voix intérieure. Ces romans ne présentent néanmoins pas, eux non plus, de flux de conscience, mais mettent en scène des voix portées et médiées par la voix narrative à la troisième personne, à l'aide de nombreux procédés d'accès à la vie intérieure, tout comme chez Hurston. Ces trois romans sont donc moins radicalement modernistes dans leur approche littéraire et stylistique de la voix du personnage que celui de Faulkner, mais leur engagement à se faire le relai de voix marginalisées à travers des techniques narratives les positionne bel et bien dans une catégorie de romans novateurs pour l'époque.

Ainsi, dans ces quatre romans, on remarque d'emblée la place centrale qu'occupent des personnages qui étaient considérés comme marginaux dans le contexte du Sud des années 1920 à 1950. Nous nous proposons d'explorer ici les modalités de représentation des voix de ces personnages, de définir des enjeux socio-idéologiques liés à ces modalités, et d'étudier ensuite les traductions existantes de ces romans afin de dégager des tendances de traduction de la voix marginale sudiste en France.

Tout d'abord, précisons que nous utiliserons le terme « marginal » et non « minoritaire » ou « minorisé » malgré l'importance que revêtent pour nous les théories critiques récentes, comme les *Cultural Studies*, les *Gender Studies* et *Queer Studies*, les *Disability Studies* ou encore les *Postcolonial Studies*. Ces domaines de réflexion seront déterminants pour définir les contours et décrire les enjeux des voix littéraires que nous étudierons dans notre corpus et qui seraient aujourd'hui considérées comme des minorités politiques ; et pourtant nous désignerons ces voix comme « marginales » pour plusieurs raisons, notamment le fait que la notion de marginalité dominait les récits de personnages isolés, reclus, en marge de la société à l'époque moderne. Nous souhaitons prendre comme point de départ la manière dont les discriminations étaient décrites et pensées à l'époque de la publication des œuvres, tout en nous réservant le droit de les repenser à la lumière des théories contemporaines³³. Si les textes du corpus mettent en scène des minorités discriminées par un ordre social répressif et normatif que nous avons défini plus tôt, la période n'était pas encore propice à la désignation de leur oppression comme systémique ni à la prise en considération des communautés et des identités spécifiquement minorisées. Le roman moderniste lui-même avait plutôt tendance à universaliser la notion de marginalité, à représenter des individus qui n'adhèrent pas à une société en pleine mutation industrielle et technique ; des individus qui demeurent donc à la marge de cet environnement, mais que le feraient le plus souvent pour des raisons existentielles ou idéologiques liées à des positionnements individuels plutôt qu'en vertu de déterminismes systémiques. La marginalité des personnages ne relève donc pas, dans cette mesure, de déterminations de genre, de classe ou de race. Nous pouvons observer cette vision idéologique de la marginalité dans l'étude de personnages marginaux par Rémi Astruc, qui parle de « l'angoisse devant la perspective d'un monde nouveau qui se fait jour »³⁴, de

[...] la défiance de l'individu face à la société ainsi que le retrait de celui-ci vis-à-vis du jeu social. Les œuvres en viennent ainsi à exposer des points de vue individualistes qui s'élèvent contre la rationalité sociale : elles font entendre des

³³ En ce sens, nous souhaitons adopter une perspective réellement traductologique sur notre objet d'étude : nous avons conscience du caractère immuable d'une œuvre publiée à un moment bien précis, mais nous l'abordons néanmoins avec une approche contemporaine à laquelle nous ne pouvons nous soustraire, et qui dans le même temps nous permet d'analyser les œuvres à la lumière de théories contemporaines et d'en produire des lectures nouvelles tout en étant conscientes de leur propre biais historique.

³⁴ Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle : Essai d'anthropologie littéraire* (Editions Classiques Garnier, 2010), 117.

partitions de voix singulières dont le point commun est cette position d'extériorité ou de marginalité face à la société. Dans l'ensemble, ces voix traduisent une profonde déshérence idéologique [...] qui isole le protagoniste dans son monde propre, voire dans le for de sa conscience.³⁵

Nous souhaitons partir de ce postulat propre à l'époque d'écriture des romans de notre corpus tout en l'actualisant, c'est-à-dire en l'interprétant à travers le prisme des analyses contemporaines de la marginalisation, et donc en recentrant le thème de la marginalité sur des formes de minorisation contextuelles, politiques et identitaires, indissociables des relations de pouvoir de la marge par rapport au centre et à la norme, particulièrement répressive dans le Sud. Toute la complexité de la notion de marginalité que nous souhaitons intégrer à notre réflexion est résumée ainsi par Antonin Andriot et al. :

S'il est vrai que toute marginalité implique une rupture – plus ou moins marquée – avec un système de pouvoir, et qu'on ne peut alors effectivement penser la marge sans considérer le centre par rapport auquel elle se définit, faut-il la circonscrire à cette unique réalité ? La marge est davantage qu'un domaine dépendant du centre, elle apparaît parfois comme un lieu d'alternative ou de résistance à la norme. La situation de marginalité n'est pas toujours revendiquée et peut se révéler au contraire invisible sans pour autant être absente.³⁶

De la même manière, les personnages marginaux de notre corpus représentent une grande variété de marginalités vis-à-vis du centre et de la norme, qu'elles soient subies, assumées, qu'elles soient sources de résistance, ou qu'elles soient invisibles. En effet, notre interprétation de la marginalité comme résultat de processus de marginalisation nous amène nécessairement à prêter attention à la variété des différents mécanismes qui peuvent marginaliser un individu ou un groupe.

Tout d'abord, les personnages africains américains sont présents dans les quatre romans de notre corpus : ils permettent notamment au lecteur de découvrir des représentations variées de la réalité sociale et économique propre à la communauté africaine américaine dans le Sud ségrégationniste du début du XX^{ème} siècle. Chez Faulkner, nous l'observons surtout dans le cadre domestique, mais aussi dans la sphère publique lors d'occurrences plus isolées. Des personnages comme Deacon et Shegog permettent au lecteur de découvrir des personnages

³⁵ Astruc, *Le Renouveau du grotesque*, 144.

³⁶ Antonin Andriot et al., « Représentations de la marginalité, marginalités en représentation : Marges et pouvoir (XVII^e-XX^e siècles) : Introduction », *Siècles* 54 (2023), <https://doi.org/10.4000/siecles.10910>.

africains américains sociologiquement réalistes, qui s'adaptent à leur auditoire, et en ce sens illustrent la pratique du masque linguistique analysée par H.L. Gates dans *The Signifying Monkey* :

[...] linguistic masking, the verbal sign of the mask of blackness that demarcates the boundary between the white linguistic realm and the black, two domains that exist side by side in a homonymic relation signified by the very concept of Signification. To learn to manipulate language in such a way as to facilitate the smooth navigation between these two realms has been the challenge of black parenthood, and remains so even today. Teaching one's children the fine art of Signifyin(g) is to teach them about this mode of linguistic circumnavigation, to teach them a second language that they can share with other black people.³⁷

La représentation des voix africaines américaines dans *The Sound and the Fury* est ancrée dans une certaine réalité : une situation de ségrégation raciale, de marginalité sociale, géographique et économique de la communauté africaine américaine, mais aussi une marginalité qui a donné lieu à certaines capacités d'adaptation vis-à-vis du centre et de la marge elle-même. On observe également des perspectives variées au regard de la marginalité africaine américaine dans les autres romans du corpus : chez McCullers, le Dr Copeland choisit de s'éloigner de la marginalité linguistique de sa communauté, ancrée dans l'usage de l'anglais africain américain (AAA), dont nous reparlerons. Il adopte donc un anglais standard, voire formel, propre au centre et à la norme qui oppresse et marginalise pourtant sa communauté, afin d'obtenir une légitimité discursive qui lui permettrait de faire advenir les changements sociétaux auxquels il aspire. Chez Hurston, la marginalité africaine américaine est complexifiée par la question du genre, une autre forme intersectionnelle de marginalité au sein d'un groupe minorisé. Les auteurs et autrices se fondent sur ce qu'ils connaissent du parler des habitants africains américains, notamment leur usage de l'anglais africain américain (AAA), *African American English* (AAE) en anglais, pour recréer une impression de ce parler, pour le styliser afin de l'intégrer dans le texte littéraire à l'aide de certains marqueurs, indices textuels indiquant l'éloignement de l'AAA par rapport à l'anglais standard : ces marqueurs peuvent être de nature grammaticale, lexicale ou encore phonographologique³⁸. Concernant la terminologie utilisée au sujet du parler africain américain dans cette étude, nous choisissons dans un premier temps

³⁷ Henry Louis Gates, *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism* (Oxford University Press, 2007 [1988]), 75-76.

³⁸ Un marqueur phonographologique correspond à la modification de l'orthographe de certains mots pour créer l'impression d'une prononciation différente ou d'un accent particulier lors de la lecture.

d'utiliser les acronymes français et anglais qui ne contiennent pas le terme « vernaculaire », en nous appuyant sur les propos d'Elizabeth Peterson dans *Making Sense of Bad English* :

The language system referred to in this book as African American English has been known by various terms over the decades, and, in fact, there are several overlapping terms used today. African American English is the preferred term in this book because it is considered the most general and inclusive in its scope. People who use the term African American language, as earlier in this chapter, are likely to view African American English as a distinct language system, emphasizing its roots in African language and culture. African American Vernacular English most likely refers to informal spoken language, or a type of African American English that is used by only a subset of African American people part of the time.³⁹

Étant donné que la plupart des occurrences de marqueurs de l'AAA apparaissent dans les dialogues des romans (seule Hurston diffère à cet égard), l'AAA est certainement pensé par les auteurs comme une forme de parler oral, notamment en lien avec sa dimension non-standard, sur laquelle nous reviendrons également. En ce sens, nous pourrions a priori remplacer l'acronyme AAA par celui de VAA (vernaculaire africain américain). Cependant, les différentes représentations de l'AAA dans les romans nous poussent à considérer que ces usages relèvent souvent de situations plus variées que la seule oralité dans un registre discursif familier et informel. Ainsi, Hurston inclut de l'AAA dans la narration de *Their Eyes*, ce qui constitue à l'époque une subversion des normes narratives et littéraires chargée de sens. En outre, un certain nombre de scènes dans les romans ne sont pas des scènes de dialogue informel. L'AAA est ponctuellement utilisé lors d'échanges très sérieux, que ce soit en termes de formalité ou d'émotions, ce qui confère une grande légitimité communicationnelle et argumentative à cette forme d'anglais non-standard. Pour cette raison, nous ne souhaitons pas utiliser le terme de vernaculaire qui, selon la définition de Peterson, désigne un parler ludique, familier, inadapté aux situations formelles et à un discours structuré et convaincant.

La question de la nature de l'AAA demeure néanmoins : est-ce un sociolecte, un dialecte, ou encore un ethnolecte ? Pour déterminer le terme que nous utiliserons dans notre étude, nous nous appuierons sur cette définition de Simo K. Määttä :

³⁹ Elizabeth Peterson, *Making Sense of « Bad English »: An Introduction to Language Attitudes and Ideologies* (Taylor & Francis, 2019), 99-100.

[...] *dialect* is defined as covering geographically, socio-economically, stylistically, and ethnically determined language varieties that differ from the explicit norm of the standard language, and from written language in particular. According to this definition, the term 'dialect' thus encompasses geographical dialects, sociolects, and ethnolects alike. For the sake of theoretical vigor, novelistic discourse is also considered a dialect insofar as it is characterized by the presence of stylistic features different from the norms of standard language. However, within this *literary dialect*, a distinction between standard literary dialect and non-standard literary dialect is necessary.⁴⁰

Nous utiliserons ici, à la suite de Määttä, le terme englobant de dialecte, notamment pour les notions de non-standard et de dialecte littéraire qu'il lui associe, et sur lesquelles nous reviendrons. Cependant, nous pouvons également citer cette définition de « sociolecte » proposée par Gillian Lane-Mercier et Annick Chapdelaine :

On peut dès lors considérer le terme de sociolecte comme un terme générique qui recouvre ceux, plus spécifiques car fondés sur un ensemble plus restreint de paramètres, de *vernaculaire*, qui désigne le parler d'un groupe ethnique en marge de la langue officielle comme des instances de pouvoir, de *patois*, qui renvoie au seul parler paysan, de *pidgin* et de *créole*, basés surtout sur des critères de formation linguistique et d'appartenance ethno-géographique, de *dialecte*, enfin, où les déterminations géographiques impliquent en règle générale des déterminations socio-culturelles.⁴¹

Nous voyons que si Chapdelaine et Lane-Mercier considèrent le terme « sociolecte » comme englobant, leur définition du « dialecte » s'applique aussi aux caractéristiques de l'AAA. Ainsi, à partir de ces deux définitions, qui considèrent respectivement les termes « dialecte » et « sociolecte » comme incluant de nombreuses caractéristiques propres à différents types de langues non-standard, nous utiliserons les deux termes dans notre étude de manière régulière pour désigner l'AAA. Nous exprimerons néanmoins une préférence pour la désignation de « sociolecte », qui s'oppose plus clairement à la notion d'« idiolecte »⁴² selon laquelle l'auteur accorde à une voix des caractéristiques individuelles, des

⁴⁰ Simo K. Määttä, « Dialect and point of view: The ideology of translation in *The sound and the fury* in French », *Target* 16, n° 2 (2004) : 320.

⁴¹ Annick Chapdelaine et Gillian Lane-Mercier, « Présentation : traduire les sociolectes : définitions, problématiques, enjeux », *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 7, n° 2 (1994) : 8.

⁴² « La notion d'idiolecte sert à désigner un usage de la langue marqué par les dispositions particulières de l'énonciateur. Plus précisément, on appelle *idiolecte* les normes ou les régularités individuelles dont témoignent ces dispositions », Franck Neveu, *Dictionnaire des sciences du langage* (Colin, 2011), 153.

idiosyncrasies langagières, en plus de la dimension communautaire qu'elle peut recouvrir en utilisant l'AAA.

Comme nous l'avons dit, le passage du texte de Määttä cité plus tôt mobilise encore deux autres notions utiles à notre étude : celle de non-standard, et celle de dialecte littéraire. Le rapport du standard au non-standard est en partie ce qui confère une dimension politique à la représentation de l'AAA en littérature, que l'auteur l'ait pensé comme tel ou non. La marginalité linguistique de la communauté africaine américaine, indissociable de sa marginalité sociale, économique et géographique, est liée au fait que l'AAA diverge de l'anglais américain standard. Nous ne manquerons pas, au fil de notre étude, de retracer les dynamiques historiques de construction de l'anglais standard, de la norme linguistique, dans une société fondée sur l'ascendant social du langage écrit sur le langage oral. Nous mettrons ainsi au jour les implications de tout cela dans le traitement et la vision du non-standard à travers l'histoire et jusqu'à nos jours, d'un point de vue social mais également littéraire.

En outre, si nous envisageons l'AAA dans sa réalité extra-littéraire afin de tirer des conclusions au sujet des choix stylistiques de représentation de l'AAA de chaque auteur, nous avons néanmoins conscience qu'il s'agit de considérer les voix africaines américaines dans les romans du corpus comme des « dialectes littéraires non-standard », comme l'explique Määttä. Les voix africaines américaines dans les romans sont toujours des voix fictionnelles, qui reposent certes sur une observation de la réalité linguistique extra-littéraire, mais qui n'en sont pour autant pas des transcriptions. Tout d'abord, l'AAA n'était encore que très peu reconnu comme une variété d'anglais systématique et légitime⁴³ à l'époque du corpus, ce qui implique que chaque auteur du corpus propose sa propre représentation de l'AAA, fondée sur l'expérience et non sur une grammaire codifiée et compilée dans un ouvrage par exemple. En effet, l'étude de l'AAA comme forme d'anglais non-

⁴³ En tant que variété d'anglais se manifestant surtout à l'oral, l'anglais africain américain n'a longtemps pas bénéficié, que ce soit dans le champ linguistique ou dans le champ littéraire, de la valeur sociale d'un parler qui se serait implanté à l'écrit et se serait donc vu élevé au rang de standard. Cette ascendance de l'écrit sur l'oral dans le processus de standardisation des langues, ainsi que le prestige associé à la langue qui se voit transposée à l'écrit, sont des phénomènes expliqués par Elizabeth Peterson dans *Making Sense of « Bad English »* (22). Une langue légitime aux yeux d'une société est donc souvent la langue standard, qui possède un « droit » à être vue, entendue, et également à se montrer, ce dont ne bénéficie toujours pas l'AAA dans de nombreux contextes sociétaux aujourd'hui. Au fil du XX^{ème} siècle, l'étude de l'AAA comme un parler possédant une grammaire, un lexique et une phonologie propres a participé à la reconnaissance progressive de ce sociolecte dans le milieu linguistique. Cela ne veut pas pour autant dire que cette valorisation a eu lieu dans le même temps dans les domaines sociaux, politiques ou culturels, qui dépendent toujours énormément des dynamiques de minorisation ou de privilège de certains groupes et individus en fonction d'idéologies dominantes.

standard dotée d'une grammaire systématique n'a véritablement vu le jour que lors de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, bien qu'Hurston ait publié en 1934 dans *Negro: Anthology, 1931-1933* de Nancy Cunard un premier résultat non exhaustif de ses observations ethnolinguistiques sous le titre « The Characteristics of Negro Expression »⁴⁴. Depuis, de véritables manuels sur l'AAA ont été publiés, tels que *Black English: its history and usage in the United States*, de Joey Lee Dillard en 1973, *Spoken Soul: the story of Black English*, de Rickford et Rickford en 2000, ou encore *African American English: a linguistic introduction*, de Lisa J. Green en 2002. Comme nous le verrons, les représentations littéraires de l'AAA dans notre corpus présentent des caractéristiques grammaticales, lexicales et phonétiques propres à l'AAA, mais les choix opérés par les auteurs et autrices, l'orthographe de certaines formes grammatico-syntaxiques de l'AAA, la nature et la variété des marqueurs utilisés pour que le lecteur le détecte, donnent naissance à des dialectes littéraires non-standard propres à chaque roman, à chaque représentation de voix africaines américaines. Cette spécificité du dialecte littéraire est résumée ainsi par Simo K. Määttä :

Neither non-standard nor standard literary dialect depicts the linguistic reality of the speech behind it faithfully: they both result from the choices which the author has made in order best to convey particular sociolectal and idiolectal differences. These choices serve narrative purposes: they contribute to character-construction and not only reflect but also create focalization. But like all choices of which language consists – using a language is, by definition, choosing from among innumerable possibilities – these choices are also motivated ideologically.⁴⁵

Un de nos premiers objectifs dans l'étude des textes sources de notre corpus sera donc d'observer et d'analyser les spécificités des différentes représentations de voix africaines américaines dans les romans et d'en dégager des enjeux socio-idéologiques. Nous nous demanderons par la suite si ces enjeux sont reflétés dans le texte traduit en français et s'ils demeurent détectables par un lectorat cible.

Comme nous l'avons dit plus tôt, d'autres marginalités sont représentées dans notre corpus en dehors de la communauté africaine américaine. Chez McCullers, certains personnages mettent en question les normes sexuelles et de genre : nous nous concentrerons sur Mick et Biff dans *The Heart Is a Lonely Hunter*, et Frankie dans *The Member of the Wedding*. Mick et Frankie sont deux jeunes adolescentes qui

⁴⁴ Zora Neale Hurston, « Characteristics of Negro Expression », dans *Negro: Anthology*, Nancy Cunard (Wishart and co, 1934), 24-46.

⁴⁵ Määttä, « Dialect and point of view », 322.

s'habillent de manière assez masculine ; elles ont les cheveux courts et hirsutes, et ne se comportent pas de manière assez gracieuse et délicate pour correspondre à l'idéal de la *Southern Belle*. Mick déclare même dans *The Heart* à ses sœurs :

I don't want to be like either of you and I don't want to look like either of you. And I won't. That's why I wear shorts. I'd rather be a boy any day, and I wish I could move in with Bill.⁴⁶

Dans *The Member*, lorsque Frankie décrit sa version idéale du monde, elle envisage la capacité de changer de genre à l'envi : « She planned it so that people could instantly change back and forth from boys to girls, which ever way they felt like and wanted »⁴⁷. Biff, patron d'un café dans *The Heart*, possède une apparence hypermasculine (carrure imposante, barbe dense et brune, mains calleuses) mais exprime secrètement des goûts et des désirs qui seraient perçus comme féminins s'ils étaient publiquement affichés. Il présente un intérêt pour la décoration d'intérieur, les beaux objets, les tissus nobles et délicats, et il désire également devenir mère : s'il n'exprime pas le souhait d'être une femme, il démontre des instincts et des comportements tout à fait maternels envers les enfants (selon une vision binaire des rôles parentaux). De plus, lorsque sa belle-sœur lui dit qu'il ferait une bonne mère pendant qu'il s'occupe de sa nièce, il la remercie sincèrement en lui disant que c'est un compliment pour lui⁴⁸. En outre, John Henry, le jeune cousin de Frankie dans *The Member*, et Bubber, le petit frère de Mick dans *The Heart*, sont, certes, des personnages secondaires, mais ils pourront néanmoins nous intéresser : les deux jeunes garçons complètent les personnages des deux adolescentes dans la mesure où ils expriment des goûts et des comportements féminins. Les échos constants entre *The Heart* et *The Member* dans leur représentation de personnages queer et africains américains sont la raison pour laquelle notre corpus comporte un seul roman de Faulkner et de Hurston, mais deux œuvres de McCullers : la construction littéraire de ces voix marginales trouve en effet tout son sens dans ces deux romans, qui se complètent véritablement d'un point de vue stylistique. En outre, le développement des thématiques et des voix queer dans son œuvre comporte une telle part d'implicite que le fait de considérer deux textes nous permettra d'asseoir nos analyses et interprétations sur des bases plus solides et légitimes en raison de la quantité d'occurrences à laquelle nous aurons accès.

⁴⁶ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 41.

⁴⁷ Carson McCullers, *The Member of the Wedding*, (Houghton Mifflin, 2004 [1946]), 97.

⁴⁸ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 227.

Nous regrouperons ces personnages dans la catégorie « queer » dans notre étude. Nous préférons ce terme à l'acronyme LGBTQIA+ en raison de la polysémie historique de l'adjectif « queer » en lien avec la période à laquelle aura trait notre étude : il s'agit en effet d'un terme insultant à l'origine mais également ambigu dans sa désignation, dont nous explorerons toutes les nuances. En outre, l'acronyme LGBTQIA+, ou même sa version réduite et originelle LGBT, fait référence à des identités précises, y compris des identités nommées après la période de publication des romans de McCullers, comme la transidentité ou encore la bisexualité, et qui ne correspondent pas à la représentation du queer chez McCullers. Or, la subversion des normes sexuelles et de genre dans les romans *The Heart* et *The Member* ne repose pas sur des identités politiques bien déterminées, comme l'explique Rachel Adams :

If homosexuality, and corresponding terms such as gay and lesbian, describe a same-sex desire grounded in a politics of identity, queer counters a range of normalizing regimes and calls into question the knowledge/power system from which identity-based categories are derived. Queer, as McCullers employs it, poses a persistently messy obstacle to any systematic codification of behavior or desire.⁴⁹

En outre, les personnages queer de McCullers ne nomment jamais leurs identités de manière explicite, et s'ils décrivent leurs désirs de manière épisodique et très hésitante dans leur for intérieur, auquel nous avons accès via la narration à la troisième personne, ils ne les évoquent jamais avec d'autres personnages, ou bien rarement, et leurs propositions sont souvent mal reçues. Le queer chez McCullers doit donc très souvent être induit par le lecteur, et la question de l'horizon d'attente occupera une partie de nos considérations sur la traduction d'une telle ambiguïté dans la représentation d'identités queer dans le Sud durant la première partie du XX^{ème} siècle. En effet, les lecteurs, dans un lieu précis et à une époque donnée, sont dotés d'un « horizon d'attente qui leur est propre »⁵⁰, et nous postulerons que les œuvres de McCullers, au moment de leur publication, ont donné lieu à deux types de lectorat dotés de deux horizons d'attentes différents, dictés par leur adhérence à la norme sociétale hétéronormée ou non. De plus, si les personnages queer n'assument et ne nomment pas leurs sentiments ouvertement, ils n'arrivent pas pour autant à mener une vie sociale et émotionnelle « normale » ; ils vivent tous

⁴⁹ Rachel Adams, « 'A Mixture of Delicious and Freak': The Queer Fiction of Carson McCullers », *American Literature* 71 (1999) : 556.

⁵⁰ Hans Robert Jauss et al., *Pour une esthétique de la réception*, Bibliothèque des idées (Gallimard, 1978), 49.

leurs désirs, qui seraient considérés déviants s'ils les nommaient, sur le mode de la frustration et de la solitude. Le fait de ne pouvoir se nommer soi-même donne lieu à des relations sociales vouées à l'incompréhension mutuelle. Ainsi, ces personnages représentent dans notre corpus une forme de marginalité « invisible sans pour autant être absente »⁵¹, ce qui les différencie des personnages africains américains, et nous oblige à considérer ce qui distingue structurellement les voix queer des voix africaines américaines⁵².

Pour ce qui est du personnage de John Singer, dans *The Heart*, il appartient à une catégorie tout à fait intersectionnelle, au carrefour du queer et du handicap, puisqu'il est sourd et homosexuel. Il constitue une catégorie à part mais nous permet de faire le lien avec le personnage de Benjy dans *The Sound and the Fury*, et de délimiter autour de ces deux personnages les voix marginales handicapées dans notre corpus. Ces deux personnages ne possèdent pas de voix audible, mais pour des raisons différentes : Singer est sourd et s'exprime uniquement par la langue des signes ou par écrit, et Benjy semble être atteint de ce qui serait aujourd'hui défini comme une forme d'autisme sévère. Il est non-verbal et communique ses besoins et ses émotions par le cri ; il vit très difficilement les changements qui ont lieu dans sa famille (le départ de sa sœur Caddy, la mort de sa grand-mère et celle de son père) mais également directement autour de lui, dans son champ de vision (lorsqu'on l'empêche de regarder le feu dans la cheminée, par exemple) ; il est constamment accompagné d'une personne qui prend soin de lui mais également le surveille⁵³ ; il essaie souvent de s'introduire dans des endroits qui lui sont interdits

⁵¹ Antonin Andriot et al., « Représentations de la marginalité, marginalités en représentation ».

⁵² Nous apportons ici une précision au sujet d'un personnage que nous allons omettre dans notre étude du roman *The Heart*, Jake Blount. Il fait un usage plutôt exhaustif d'un parler non-standard, familier et oralisé :

« [...] The bastards who own these mills are millionaires. While the doffers and carders and all the people behind the machines who spin and weave the cloth can't hardly make enough to keep their guts quiet. See? So when you walk around the streets and think about it and see hungry, worn-out people and ricket-legged younguns, don't it make you mad? Don't it? », McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 65-66.

On remarque en effet l'absence de la désinence de la troisième personne du singulier et la double négation. Cependant, il ne relève pas des types de marginalités particulières que nous avons délimitées pour notre étude.

⁵³ L'ambiguïté du verbe « to watch » est porteuse de sens dans le roman : les personnages qui accompagnent Benjy au quotidien dans le roman semblent non seulement s'en occuper mais aussi et surtout le surveiller :

« Dilsey said, *What are you peeping in here for. Where's Benjy.*

He out here, T. P. said.

d'accès, comme la barrière derrière laquelle il attend le retour de sa sœur, ou encore la partie de la propriété vendue pour financer les études de Quentin à Harvard et le mariage de Caddy.

Benjy est également considéré comme une figure littéraire de l'idiot, selon une définition historique du terme, qui aujourd'hui possède un caractère offensant. Voici la définition légale et médicale du terme dans l'*Oxford English Dictionary* :

Chiefly Law and Psychiatry. A person so profoundly disabled in mental function or intellect as to be incapable of ordinary acts of reasoning or rational conduct; spec. a person permanently so affected, as distinguished from one with a temporary severe mental illness. Now historical in technical use.

La définition selon le CNRTL insiste également sur la dimension non-verbale de la figure de l'idiot : « MÉD. (Personne) dont l'âge mental ne dépasse pas deux ans, le quotient intellectuel 20, et qui est incapable de parler ».

Si les personnages de John Singer et de Benjy Compson sont muets d'un point de vue diégétique, c'est l'expression de leur voix intérieure via la narration qui nous intéressera dans le cadre de notre étude des voix marginales. Dans *The Sound*, Benjy est narrateur à la première personne de la première partie du roman. La vie intérieure de Singer, quant à elle, nous est donnée à voir par une narration à la troisième personne avec focalisation interne, et exceptionnellement nous « entendons » la voix directe du personnage dans une lettre, intégrée dans le corps du récit, qu'il écrit à l'homme qu'il aime et son ancien compagnon de vie, Antonapoulos.

Nous observons donc diverses formes de marginalités dans notre corpus : cette diversité apporte tout son intérêt à un corpus sudiste dans le cadre d'une étude de la traduction de voix littéraires marginales. Les personnages sont en effet tous marginalisés dans le contexte oppressif et normatif du Sud des États-Unis au début du XX^{ème} siècle, plus précisément entre les années 1920 et 1940 qui, bien qu'elles représentent deux décennies, ne voient aucun progrès social s'affirmer de manière significative⁵⁴. Les œuvres du corpus se situent dans un Sud qui applique strictement les lois ségrégationnistes de Jim Crow, qui retient une vision

Go on and watch him, Dilsey said. Keep him out the house now », William Faulkner, *The Sound and the Fury* (Vintage, 2007 [1929]), 30.

Le personnage handicapé, victime d'incompréhension de la part de ceux qui l'entourent à cette époque, est vu comme une menace sexuelle pour les jeunes filles qu'il regarde passer à travers la barrière de la propriété, croyant qu'il s'agit de sa sœur.

⁵⁴ Il faudra attendre les années 1950-60 pour que se construise le mouvement des droits civiques, et plus tard encore pour les autres groupes minorisés.

conservatrice et nostalgique des notions de famille et d'honneur datant de la période d'avant la guerre de Sécession, et qui affiche une attitude silencieuse⁵⁵ au regard de l'extrême violence avec laquelle sont traitées les personnes s'écartant de cette norme. Les romans de notre corpus s'inscrivent donc dans ce que l'on pourrait considérer comme une première vague d'œuvres sudistes ayant eu pour objectif de donner une voix littéraire légitime⁵⁶ et poétique à des personnages marginalisés dans le Sud, et non plus une voix caricaturale et stéréotypée comme par le passé⁵⁷. En ce sens, il nous paraît intéressant de nous demander si les traductions existantes des œuvres de notre corpus permettent aujourd'hui au lectorat francophone de saisir l'importance historique de la représentation de la marginalité dans la littérature sudiste de cette époque.

⁵⁵ Chenard mentionne cette culture du silence, du « chacun son affaire », dans *Le Sud des États-Unis : rouge, blanc, noir* : « Le mépris ouvertement affiché à l'égard de toute forme d'interférence dans les affaires privées des individus constitue un autre trait culturel caractéristique du Sud apparenté à la culture de l'honneur », Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 111.

⁵⁶ Comme dans le cas des langues non-standards qui peinent à acquérir le prestige (social, culturel et littéraire) des langues standards, et dont la représentation littéraire peut participer à l'acquisition d'une certaine légitimité, la voix de personnages marginalisés pour leur handicap, leur identité de genre ou leur orientation sexuelle peut être légitimée par l'autorité que leur confère un texte littéraire. Par exemple, chez Faulkner, la voix et la manière d'être au monde de Benjy Compson, qui peuvent paraître sommaires à première vue, se voient conférer une autorité littéraire à la travers la narration à la première personne : sa voix acquiert un droit à être vue, et donc une forme de légitimité, au moins littéraire.

⁵⁷ Les représentations populaires de personnes africaines américaines étaient notamment dominées par les *minstrel shows*, dans lesquels les acteurs blancs se peignaient le visage en noir et jouaient le personnage de Jim Crow (qui a donné son nom aux lois ségrégationnistes) en mettant en scène de nombreux stéréotypes au sujet des Africains Américains.

Les personnes sourdes ou présentant un handicap cognitif étaient, quant à elles, souvent représentées comme des personnages idiots et passifs dans la littérature. Par exemple, le recueil de nouvelles *The Ape, the Idiot and Other People* (1897), de W. C. Morrow, et les romans de John Kendrick Bangs *The Idiot* (1895) et *The Idiot at Home* (1900) dépeignent ce type de personnage et sa passivité de manière à créer un effet comique. En outre, les *freak shows* ont rendu sensationnelle et monstrueuse toute déviance physique vis-à-vis de la norme.

Enfin, la littérature américaine du XIX^{ème} siècle a surtout représenté le désir homoérotique entre hommes, et ce de manière indirecte et symbolique (comme dans la poésie de Walt Whitman, qui n'a jamais admis ouvertement le caractère homoérotique de certains de ses poèmes) mais aussi dans sa dimension blasphématoire (comme dans *The Diaries of Dr. Ellis Hughes*). En outre, un des premiers romans dépeignant l'homosexualité de manière légèrement moins dissimulée s'est vue critiquée car elle prenait position en faveur des relations entre personnes de même sexe. Ainsi, la représentation de l'homosexualité, par ailleurs surtout limitée au désir et relations entre hommes, n'était pas caricaturale mais hésitante et dissimulée, ou critiquée lorsqu'elle était découverte.

Il convient néanmoins d'ajouter que ces groupes et personnes marginalisés l'étaient selon des modalités différentes⁵⁸ qui ont également influencé la représentation stylistique des voix de ces personnages. En effet, il sera important de considérer d'un côté les enjeux liés à la représentation littéraire d'un dialecte existant dans la réalité extra-littéraire, l'AAA ; d'un autre, les problématiques liées à la création de voix narratives pour des personnages diégétiquement muets ; enfin, nous étudierons aussi l'élaboration de voix queer stylistiquement reconnaissables malgré leur absence de sociolecte commun dans la réalité extra-littéraire de l'époque.

La définition de ces enjeux occupera une grande partie de notre étude, mais elle représentera uniquement le socle de l'étude traductologique qui en découlera. En effet, nous souhaitons explorer la manière dont les traductions existantes de ces romans donnent à voir, en français, les marginalités sudistes de ces romans, notamment en nous intéressant à la traduction des voix des personnages, et donc des dialectes littéraires attribués par les auteurs à ces personnages marginaux. Nous estimons qu'il est important pour un lectorat francophone intéressé par la littérature sudiste de comprendre l'histoire de ses marginalités, conditionnée par un ordre social hérité de l'esclavage et caractérisée par son conservatisme historique. La manière dont la voix des personnages marginaux est rendue par les traducteurs et traductrices déterminera la manière dont le lectorat sera confronté à leur altérité, et ainsi la compréhension des éléments contextuels qui conditionnent cette marginalité.

État de l'art, corpus cible et objectifs du travail de recherche en traductologie

Notre étude se situe directement dans la continuité de ce qui est aujourd'hui appelé le tournant éthique de la traductologie. La traductologie comme champ disciplinaire universitaire est elle-même récente, amorcée par des textes fondateurs tel que l'essai « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, publié en préface de sa traduction de *Tableaux parisiens* de Baudelaire, en 1923. La discipline en tant que telle est aujourd'hui considérée comme ayant véritablement émergé à partir des années 1950 avec des travaux comparatifs de linguistique et de stylistique, comme la *Stylistique comparée du français et de l'anglais* de Vinay et Darbelnet, parue en 1958.

⁵⁸ Les personnes queer et les personnes handicapées n'étaient pas discriminées dans le cadre des lois Jim Crow mais plutôt au regard des attitudes normatives plus générales de l'ordre social sudiste que nous avons mentionnées.

Dans les années 1960 et 1970, l'étude de la traduction se tourne vers des questionnements plus pragmatiques liés à la pratique traductive, visant à éclaircir certains problèmes liés à la prise de décision en contexte professionnel, avec les théories du *skopos* de Hans J. Vermeer ou des *text types* de Katharina Reiss, qui visent à définir la nature et la fonction de certains documents, de manière à orienter les choix traductifs afin de correspondre à ces fonctions, le tout dans une optique cibliste, c'est-à-dire adaptée aux attentes et aux besoins du lectorat cible. Le tournant éthique évoqué plus haut est apparu dans les années 1980, avec les travaux de théoriciens comme Antoine Berman et Henri Meschonnic. Ces derniers s'attachent à recentrer les enjeux de la traduction autour de la question de la culture, avec des problématiques liées aux jeux de pouvoir entre culture source et culture cible, à la confrontation du lectorat à l'altérité originelle du texte source et de la culture dans laquelle il a été produit, dans une optique plus sourcière que cibliste. Meschonnic parle d'ailleurs de « langue-culture », ce qui démontre bien les réflexions menées par ce courant ne considèrent pas la langue comme une entité métaphysique qui existerait en dehors de tout contexte social et culturel. Antoine Berman écrit par ailleurs en 1984 :

La visée même de la traduction – ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé.⁵⁹

On comprend dès lors l'ouverture à l'Autre prescrite par le tournant éthique, visant à mettre en avant les dangers éthiques et politiques de l'ethnocentrisme en traduction ; Berman prône ainsi l'« *éducation à l'étrangeté* »⁶⁰. Certaines notions sont théorisées plus avant dans les années 1990, notamment celles d'étrangéisation et de domestication par Lawrence Venuti dans *The Translator's Invisibility*. On observe aujourd'hui une véritable continuité dans les questionnements liés à l'ethnocentrisme et aux enjeux de pouvoir en traductologie, avec des ouvrages comme *La langue mondiale : traduction et domination* (2015) de Pascale Casanova ou encore *Traduction et Violence* (2020) de Tiphaine Samoyault. La traductologie, à partir du tournant éthique, se demande comment traduire l'altérité, non seulement le passage d'une culture à l'autre, mais également l'altérité dans le sens de minorité,

⁵⁹ Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin* (Paris : Gallimard, 1984), 16.

⁶⁰ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain* (Éditions du Seuil, 1999 [1985]), 73, c'est l'auteur qui souligne.

politique et sociale. La traductologie s'intéresse alors aux problématiques des études postcoloniales avec par exemple les travaux de Gayatri Spivak, ou encore aux enjeux des études féministes avec Louise Von Flotow ou encore Sherry Simon. La traductologie se saisit de réflexions actuelles comme les évolutions de la langue en lien avec la contestation de la binarité du genre, et devient militante avec des essais comme *Sur les bords de la langue* de Noémie Grunenwald. Enfin, en termes linguistiques et sociolinguistiques, la réflexion traductologique est enrichie par la recherche récente sur le plurilinguisme littéraire et par l'apparition du néologisme « hétérolinguisme » en 1997 dans un ouvrage de Rainier Grutman, qui désigne « la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale »⁶¹.

Ainsi, aujourd'hui, l'étude de la traduction de la voix africaine américaine est un sujet très vivace en traductologie. En France, elle a commencé dès les années 1990 avec, par exemple, l'article de Bernard Vidal, « Le vernaculaire noir américain : Ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker », qu'il publie en 1994 dans le numéro de *TTR* sur la traduction des sociolectes, et donc des marginalités linguistiques, dirigé par Chapdelaine et Lane-Mercier. L'étude de la traduction de l'AAA et de la voix noire plus généralement est encore aujourd'hui en plein essor avec notamment la publication du numéro « Dire et traduire l'identité noire en France et aux États-Unis : questions raciales, enjeux linguistiques, perspectives scientifiques » dans la *Revue française d'études américaines* par Julie Loison-Charles et Nicolas Martin-Breteau en 2023.

Notre étude de la voix africaine américaine dans les romans de notre corpus se situera donc dans la lignée de ces travaux. Néanmoins, à travers la prise en compte d'autres types de marginalité dans notre corpus, notre travail aura pour objectif d'observer comment les traducteurs ont envisagé de traduire plusieurs types de voix marginales au sein d'une même œuvre, voix qui, comme nous l'avons vu, sont plus ou moins visibles et audibles dans les textes. Notre corpus traductif donnera tout son sens à notre étude : *The Sound and the Fury* a été traduit par Maurice-Edgar Coindreau en 1938 pour Gallimard sous le titre *Le Bruit et la fureur* et n'a pas été retraduit depuis ; la traduction a uniquement été révisée par Michel Gresset pour la publication du roman aux éditions de la Pléiade, en 1977. Seul

⁶¹ Grutman, cité dans Suchet, Myriam. « La traduction, une éthique de la ré-énonciation ». *Nouvelle revue d'esthétique* (Paris cedex 14) 3, n° 1 (2009) : 31, c'est l'auteur qui souligne. <https://doi.org/10.3917/nre.003.0031>.

François Pitavy a proposé de nouvelles pistes de retraduction, bien que rares et non commentées, dans son étude du roman en 2001⁶². Les romans de McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter* et *The Member of the Wedding*, ont été traduits une première fois aux éditions Stock peu après la publication des romans aux États-Unis : Marie-Madeleine Fayet a traduit *The Heart* en 1947 sous le titre *Le cœur est un chasseur solitaire* et *The Member* en 1949 sous le titre *Frankie Addams*. Ils ont ensuite été retraduits, *The Member* par Jacques Tournier en 1974, et *The Heart* par Frédérique Nathan en 1993, toujours chez Stock. Enfin, le roman de Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, n'a été traduit pour la première fois qu'en 1993 par Françoise Brodsky aux éditions du Castor Astral, sous le titre *Une Femme noire*, et a ensuite été retraduit par Sika Fakambi en 2018 pour les éditions Zulma, sous le titre *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*. Ces quelques informations nous permettent d'ores et déjà de dégager des enjeux sur le contexte de traduction des textes : les maisons d'éditions sont plus ou moins grandes⁶³ dans la sphère littéraire francophone ; seul le roman de Faulkner n'a pas été retraduit, mais c'est également le seul de notre corpus ayant valu à son auteur un prix Nobel de littérature, et qui figure dans la Pléiade ; enfin, le roman de Hurston n'a été traduit en France que plus de 50 ans après sa publication originale, et c'est également le seul roman de notre corpus écrit par une autrice africaine américaine. Toutes ces caractéristiques, qui mettent en avant des divergences cruciales entre les différentes traductions, nous permettront d'engager des réflexions sur la dimension culturelle et politique de la traduction de romans qui figurent des voix marginales.

Méthodologie et cadre théorique

Notre étude traductologique sera construite dans un premier temps sur une analyse des textes sources qui sera primordiale puisqu'elle nous permettra de faire ressortir des formes de systématisme au sein des différentes représentations de la marginalité. Cette étude des textes sources est d'ailleurs recommandée par Berman :

⁶² François Pitavy, *Le Bruit et la fureur de William Faulkner*, Foliothèque 101 (Paris : Gallimard, 2001).

⁶³ Lorsque nous nous référons aux « grandes » maisons d'édition françaises, que nous opposerons souvent à des maisons indépendantes ou plus récentes, nous entendons les maisons d'édition qui affichent notamment les plus gros chiffres d'affaires de nos jours. Stock, qui publie l'œuvre de McCullers, est une filiale d'Hachette, le plus grand éditeur de France. La maison Gallimard, quant à elle, fait partie du groupe Madrigal, qui est troisième en France après Hachette et Editis. Ce critère du chiffre d'affaires peut être utile afin de révéler l'importance du rendement au sein d'une maison d'édition, une réalité qui a un fort impact sur les conditions de publication d'une œuvre et sur les conditions de travail des traducteurs et traductrices.

[...] à cette analytique de la pratique traduisante devrait s'ajouter une analyse textuelle effectuée dans l'horizon de la traduction : tout texte à traduire présente une systématisme propre que le mouvement de la traduction rencontre, affronte et relève.⁶⁴

Notre travail sur les textes sources reposera sur les principes de l'analyse stylistique, mais nos interprétations seront avant tout informées par le contexte de production des œuvres, qu'il s'agisse de l'époque, du lieu ou de l'auteur lui-même. L'étude stylistique nous permettra de faire saillir les spécificités linguistiques, poétiques et narratives des représentations littéraires de différentes voix marginales, et de dégager les effets de ces spécificités sur le lectorat source :

Ainsi située entre linguistique et littérature, la stylistique « reçoit » des deux disciplines et tente, en retour, d'enrichir les deux champs. [...] la stylistique vise à saisir la façon dont un discours (écrit ou oral) utilise les potentialités de la langue à des fins spécifiques dans un contexte particulier de production et de réception.⁶⁵

Cette première étude des textes sources nous permettra de faire ressortir les échos ainsi que les divergences entre les romans du corpus dans leurs représentations des voix marginales, et donc de justifier notre corpus grâce à la notion de « patron stylistique » élaborée par Julien Piat et qui nous semble opérationnelle pour rendre compte de certaines spécificités contextuelles :

L'analyse stylistique sera déductive, attachée à repérer des formes validant une hypothèse de départ – soit être constituée *à partir* d'un ensemble de textes – de manière inductive : des formes langagières acquièrent une certaine représentativité et font signe vers un « principe d'harmonie » (Cahné, 1994: 69) régissant l'ensemble du texte ou de l'œuvre envisagé(e). Cependant, la dichotomie n'est sans doute pas tenable, et l'on ne doit céder à l'illusion ni de la déduction, ni de l'induction. Le corpus pertinent pour l'analyse stylistique ne peut se construire que dans la complémentarité des deux démarches. [...] On pressent ainsi que l'étude stylistique dépend du choix d'un niveau d'analyse large, permettant, en première approximation, d'instaurer une série de repères. Dès lors que ce principe d'unité est reconnu, un corpus de base est fondé ; les divergences repérables au sein d'un ensemble réduit par rapport à ce dernier (comme c'est le cas de nos extraits) permettent de préciser l'analyse, mais pas de remettre en cause son hypothèse directrice [...].⁶⁶

⁶⁴ Berman, *L'épreuve de l'étranger*, 19.

⁶⁵ Sandrine Sorlin, *La stylistique anglaise : théories et pratiques*, Didact (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014), 12.

⁶⁶ Julien Piat, « Vers une stylistique des imaginaires langagiers », *Corpus*, n° 5 (1 décembre 2006) : 115, 116.

Ici, la représentation littéraire de voix marginales constituera notre niveau d'analyse large à l'échelle du corpus source, qui sera précisé par la distinction de différents types de voix, africaines américaines, queer, handicapées, par moment intersectionnelles, et leurs modalités de représentation. Cette notion de patron stylistique nous permettra de mettre les romans de notre corpus en dialogue sans sous-entendre pour autant que les auteurs avaient conscience d'être influencés les uns par les autres, d'appartenir à un mouvement commun, de participer ensemble à la construction commune d'imaginaires langagiers autour des voix marginales sudistes à un moment donné. Nous choisissons de constituer ce corpus avec des hypothèses que l'on cherchera à explorer de manière déductive et inductive à la fois, comme le préconise Piat. Notre hypothèse de départ postule que les différents processus de marginalisation d'identité politiques minoritaires dans l'ordre social sudiste normatif et répressif, les rapports de pouvoir existants entre les marginalités et le centre, donneront lieu à diverses représentations stylistiques de la marge dans notre corpus, tout en participant à l'élaboration d'une littérature visant à construire des imaginaires langagiers historiquement et géographiquement situés. Notre analyse nous permettra ensuite d'induire des écarts de forme, imputables aux différents types de marginalités mais également à l'expérience des auteurs sudistes, écarts intéressants à observer au sein d'un corpus dont les œuvres participent malgré tout de ce que Piat décrirait comme une « pragmatique » commune, puisque que « [l]e patron est plus proche des effets que des formes elles-mêmes »⁶⁷. En effet, nous considérons que la capacité des textes à conférer une voix littéraire, et par là une voix légitimée, à certaines minorités, est une dynamique centrale dans notre corpus source, malgré des formes de mise en littérature qui varient d'un auteur à l'autre, et d'un type de marginalité à l'autre.

Notre étude stylistique des textes sources, et ensuite des traductions, se voudra donc comparative, puisque « tenter de rendre compte des imaginaires langagiers d'un moment donné – à travers la langue littéraire qu'ils modèlent – suppose une pratique nécessairement comparative »⁶⁸. Nous comparerons, sur les plans intratextuel et intertextuel⁶⁹, les différentes manières de représenter la voix africaine américaine dans la littérature sudiste du début du XX^{ème} siècle, et nous comparerons ce premier pan d'analyse aux modalités de représentation de différentes voix marginales, queer et handicapées. Nous envisagerons également

⁶⁷ Piat, « Vers une stylistique des imaginaires langagiers », 121

⁶⁸ Piat, « Vers une stylistique des imaginaires langagiers », 119.

⁶⁹ L'intertextualité mentionnée se situera uniquement au niveau de la comparaison, des liens et des échos que nous observerons entre les différents textes de notre corpus.

les traductions selon une méthode comparative, qu'il s'agisse de la traduction d'un même type de voix marginale dans différents romans par différents traducteurs, ou bien de la traduction des voix marginales issues d'un même roman par différents traducteurs à deux moments plus ou moins éloignés.

Cette approche comparative, qui fait entrer les différentes voix en dialogue de manière intratextuelle et intertextuelle, sera également appuyée par la notion de dialogisme développée par Bakhtine. Notre démarche reposera en effet sur une approche dialogique du style du roman, fondée sur les thèses développées par Bakhtine. Selon lui, le style du roman se démarque des autres genres littéraires par son langage, qui consiste en « un système où les énoncés s'éclairent mutuellement en des dialogues »⁷⁰. Nous souhaitons ainsi faire dialoguer les différentes voix marginales de nos romans à travers une approche comparative de leurs modes de représentation, à différentes échelles : le dialogue littéral, un échange entre deux ou plusieurs voix de personnages au discours direct ; le dialogue bakhtinien qui met en regard différentes « unités stylistiques »⁷¹, dont les voix des personnages et la voix narrative, comme faisant partie intégrante du système stylistique de l'œuvre ; enfin, un dialogue bakhtinien que nous pourrions considérer comme élargi, et qui sera complémentaire de la notion de patron stylistique, c'est-à-dire un dialogue entre plusieurs romans produits à la même époque et dans la même aire géographique. Les diverses manières de représenter différents types de voix marginales dans les romans de notre corpus constitueront le dialogue stylistique à partir duquel nous pourrons faire apparaître les spécificités de représentation littéraire de chaque voix ou type de voix, y compris en relation avec la voix narrative et la notion de norme.

Grâce à ces observations stylistiques que nous interpréterons à l'aide d'un contexte précis, nous dégagerons les enjeux socio-idéologiques qui nous paraissent importants dans la compréhension de la représentation de ces différentes voix marginales sudistes. À partir de cette analyse stylistique des textes sources, nous demanderons si les différents traducteurs des romans semblent avoir identifié des enjeux similaires en amont de la traduction et les avoir pris en compte dans

⁷⁰ Mikhail Mikhailovitch Bakhtine, « L'énoncé dans le roman », *Langages* 3, n° 12 (1968) : 130.

⁷¹ « The stylistic uniqueness of the novel as a genre consists precisely in the combination of these subordinated, yet still relatively autonomous, unities (even at times comprised of different languages) into the higher unity of the work as a whole: the style of a novel is to be found in the combination of its styles; the language of a novel is the system of its 'languages' », Michail Michajlovič Bakhtin, « Discourse in the Novel », in *The dialogic imagination: 4 essays* (Austin, Texas : University of Texas Press, 1981), 262.

leur projet de traduction⁷², et si leurs productions permettent au lectorat de les saisir. L'enjeu de notre travail de recherche résidera dans cette étude comparative de différentes marginalités et de leurs traductions : nous élargirons l'idée de voix marginales au-delà de la seule notion de non-standard, en prenant en compte, dans notre approche stylistique comparative des textes sources et cibles, des voix qui ne sont pas liées par l'usage commun d'un dialecte reconnaissable, mais des voix construites selon un système de représentation stylistique et poétique cohérent à l'échelle du roman lui-même, qui s'inscrivent malgré tout dans une littérature de la marginalité propre à l'époque.

Nous empruntons la notion de « projet de traduction », mentionnée plus haut, à Berman, tout en la nuancant dans ses implications par la suite. Dans « Quel projet de traduction pour la fantasy ? », Vivien Féasson décrit la responsabilité qu'impose cette théorie bermanienne au traducteur dans ses choix : « le traducteur décide, consciemment ou non, de se soumettre aux normes de son environnement ou au contraire d'y résister ; il est donc maître de ses choix et ne saurait en être dédouané pour quelque raison que ce soit »⁷³. Nous prendrons en compte la notion de projet de traduction en considérant que chaque texte exige son propre projet de traduction, influencé par « la pulsion du traduire du sujet traduisant »⁷⁴, mais nous nuancerons la responsabilité du traducteur seul grâce à la notion d'historicité de la traduction et à la théorie des polysystèmes. Notre étude des traductions, en effet, se voudra diachronique, avec une insistance sur l'idée de « moment » de traduction : si le texte source est produit une fois par un auteur à un moment donné, et qu'il n'est pas amené à changer, la traduction au contraire demeure à jamais inachevée, constamment en mouvement, réécrite à un moment donné. Ce moment est marqué par des normes particulières qui constituent en partie l'horizon du traducteur, « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui 'déterminent' le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur »⁷⁵. Comme l'écrit Berman, « [i]l faut retraduire parce que les traductions vieillissent, et parce qu'aucune n'est la traduction : par où l'on voit que traduire est une activité soumise

⁷² Comme l'explique Vivian Féasson, le projet de traduction n'est pas un élément du travail du traducteur dont il existe nécessairement une trace écrite ; c'est une partie du travail de traducteur que l'analyse des choix traductifs nous permet de déduire : « Notez que le projet de traduction n'a pas besoin d'être énoncé clairement, encore moins d'être théorisé, pour exister. Il ne nous est pas accessible à travers le discours sur la traduction mais à travers la traduction elle-même », Vivien Féasson, « Quel projet de traduction pour la fantasy ? », in *États et empires de l'imaginaire* (Nancy, France : CERLI, 2015).

⁷³ Vivien Féasson, « Quel projet de traduction pour la fantasy ? »

⁷⁴ Vivien Féasson, « Quel projet de traduction pour la fantasy ? »

⁷⁵ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne* (Paris : Gallimard, 1995), 79.

au temps, et une activité qui possède une temporalité propre : celle de la caducité et de l'inachèvement »⁷⁶. Cette inévitable historicité de la traduction est également abordée par Tiphaine Samoyault dans *Traduction et violence*, inspirée par Barbara Cassin : « S'il faut toujours traduire, si la traduction est interminable, c'est parce que le sens ne cesse de bouger dans la langue »⁷⁷. Nos interprétations traductologiques, issues bien entendu de nos observations sur les textes cibles eux-mêmes, se fonderont aussi en grande partie sur les éléments contextuels pouvant justifier une certaine pratique traductive adoptée à un moment précis de traduction. Par le terme « normes » utilisé plus haut, nous entendons les pratiques les plus répandues à un moment précis, sans qu'elles soient nécessairement prescriptives⁷⁸. Cette définition de Gideon Toury viendra nuancer l'idée de responsabilité ultime du traducteur dans ses choix. La notion de norme est élaborée en lien avec la théorie du polysystème d'Itamar Even-Zohar : selon cette théorie, « le processus de traduction n'est pas envisagé comme un transfert inter-langues mais inter-systèmes. Cela signifie que la traduction s'inscrit dans un contexte socioculturel plus large et qu'il faut tenir compte de cet hyper-contexte lors du transfert »⁷⁹. Dans « The Nature and Role of Norms in Translation », Gideon Toury affirme :

In its socio-cultural dimension, translation can be described as subject to constraints of several types and varying degree. These extend far beyond the source text, the systemic differences between the languages and textual traditions involved in the act, or even the possibilities and limitations of the cognitive apparatus of the translator as a necessary mediator. In fact, cognition itself is influenced, probably even modified by socio-cultural factors.⁸⁰

La théorie d'Even-Zohar prend en compte des critères socio-politico-culturels qui définissent l'état d'un polysystème littéraire à un moment donné. La littérature

⁷⁶ Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4 (septembre 1990) : 1.

⁷⁷ Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, Fiction & Cie (Paris : Seuil, 2020), 25.

⁷⁸ « Dans la conception de Toury, ces 'normes' n'ont rien à voir avec une quelconque approche normative. En d'autres termes, elles ne désignent pas les règles ni les contraintes imposées au traducteur dans son travail ; elles ne désignent pas non plus ce qu'est une 'bonne' traduction, ni la manière la plus adéquate de traduire. Bref, ces 'normes' sont seulement descriptives et reflètent les conditions effectives de réalisation et de réception des traductions dans un contexte particulier », Mathieu Guidère, *Introduction à la traductologie: penser la traduction hier, aujourd'hui, demain*, Traducto (Bruxelles : De Boeck, 2008), 102.

⁷⁹ Guidère, *Introduction à la traductologie*, 78.

⁸⁰ Gideon Toury, « The nature and role of norms in translation », in *The Translation Studies Reader*, 4^e éd. (Routledge, 2021), 169.

traduite étant un système parmi d'autres au sein du polysystème littéraire, elle n'échappe pas à ces critères, aux normes de ce polysystème englobant, c'est-à-dire à ses pratiques répandues et dominantes. En outre, le polysystème littéraire lui-même est englobé dans le polysystème sociolinguistique, qui nous informe sur le statut d'une langue standard et des variétés langagières à un endroit et un moment donnés. Nous nous efforcerons donc de ne pas considérer la traduction de notre corpus comme un acte de l'esprit indépendant des conditions de sa réalisation. Le polysystème littéraire français, la période de traduction, l'état de la discipline traductologique, l'état de la langue standard, le milieu de l'édition, sont autant de facteurs influant sur la pratique traductive et donc sur la manière dont les voix marginales seront traduites, et ce indépendamment de ce que nous aurons défini comme les enjeux socio-idéologiques propres à la représentation des voix marginales chez Faulkner, McCullers ou Hurston. L'idée de « strate » au sein des polysystèmes littéraires implique également « une tension permanente entre le centre et la périphérie du système, c'est-à-dire entre les genres littéraires dominants à un moment donné et ceux qui tendent à l'être »⁸¹. On considérera donc des enjeux de pouvoir hiérarchisants qui pourront également nous renseigner sur le statut des œuvres de notre corpus au sein du polysystème littéraire français. On pourra s'intéresser, entre autres, à l'identité des auteurs des textes sources et à la place qu'ils peuvent occuper dans une société normative régie par des jeux de pouvoir qui évoluent avec le temps autour de questions comme le genre, l'identité raciale, la classe sociale, etc. On pourra ainsi comparer un auteur comme Faulkner, prix Nobel de littérature, dont les œuvres ont été publiées aux éditions de la Pléiade, à une autrice comme Hurston, qui n'a pas été traduite avant les années 1990 en France, et toujours dans des maisons d'éditions mineures par rapport à Gallimard ou Stock par exemple.

Nous adopterons un positionnement résolument contemporain sur un corpus datant de la première moitié du XX^{ème} siècle : tout comme une traduction est toujours le produit de son moment de production, notre position traductologique est aussi propre à un moment de réflexion, dont nous avons ici retracé les origines et les étapes. Pour résumer, notre étude aura pour objectif de déterminer si les enjeux poétiques et politiques de ces voix marginales dans le contexte du Sud sont toujours saisissables par le lectorat cible au terme du processus traductif et donc du transfert interculturel du texte d'un polysystème littéraire à l'autre. Nous nous demanderons si le statut des œuvres, mais aussi des

⁸¹ Guidère, *Introduction à la traductologie*, 77.

auteurs, à un moment donné, dans leur polysystème littéraire d'origine ainsi que dans le polysystème littéraire francophone a influencé les traductions produites. Nous comparerons les manières dont les différents types de marginalité ont été appréhendés par les traducteurs, et nous chercherons à expliquer les potentielles raisons des divergences qui se manifestent.

Pour ce faire, nous allons diviser notre étude en deux volets. Le premier portera sur les différentes modalités de mise en littérature de la voix africaine américaine dans les textes sources puis sur leurs traductions. Dans un premier chapitre, nous reviendrons sur l'histoire de la communauté africaine américaine dans le Sud des États-Unis, sur la place qu'elle occupe dans la société sudiste à l'époque du corpus, mais également dans les débats contemporains de notre corpus sur la représentation de la voix africaine américaine en littérature, et enfin sur le positionnement, annoncé ou sous-entendu par leurs œuvres, des auteurs vis-à-vis de ces réalités. Forte de cet historique préliminaire, notre étude stylistique des textes sources visera dans un deuxième chapitre à mettre au jour les enjeux socio-idéologiques propres à la représentation idiosyncrasique de la voix africaine américaine dans chaque œuvre. Nous nous efforcerons d'explorer toutes les nuances apportées aux voix de la communauté africaine américaine par les auteurs et autrices. Dans un troisième chapitre, nous envisagerons les premières traductions des romans du corpus, toujours en portant notre attention sur les voix africaines américaines. Nous pourrions observer les contrastes entre les choix des différents traducteurs, et essayer de les expliquer à l'aide d'éléments socio-politico-culturels propres à l'époque de traduction. Enfin, nous nous demanderons dans un quatrième chapitre si les retraductions du corpus ont, depuis leur parution, offert au lectorat francophone une nouvelle vision de la voix africaine américaine. En fonction de la période, nous verrons si les pistes proposées dans les retraductions constituent des solutions adaptées au dilemme de la traduction du non-standard en France, et si ces propositions semblent fonctionnelles au moment de réflexion depuis lequel nous menons ce travail de recherche. Cette première partie représentera une base solide pour l'analyse comparative qui sera menée en fin d'étude, puisqu'elle sera fondée sur l'abondante littérature existante sur la représentation littéraire de l'AAA, sur la sociolinguistique et sur la traduction littéraire du non-standard et en particulier de l'AAA en France.

Le deuxième volet de notre étude portera dans un premier temps sur les autres voix marginales que nous avons délimitées dans cette introduction, les voix queer et les voix handicapées. Dans un premier chapitre, cette deuxième analyse stylistique des textes sources nous permettra d'apprécier les modalités de représentation de marginalités invisibilisées dans la réalité extra-littéraire du Sud au début du XX^{ème} siècle. Dans un second chapitre, nous examinerons l'impact de ces

modalités de représentation sur la réception et donc la traduction des textes par les traducteurs, et nous nous demanderons si l'approche diachronique des traductions et des retraductions conserve sa pertinence dans le cas de ces marginalités invisibilisées. Enfin, dans un dernier chapitre, nous mettrons en regard nos observations sur la traduction des voix africaines américaines avec notre étude de la traduction des voix queer et handicapées en nous concentrant plus précisément sur les contrastes représentationnels entre ces voix et sur les effets de ces contrastes sur le travail des traducteurs. Ayant mis au jour certaines tendances dans le traitement des voix marginales par les traducteurs, en fonction de l'époque, du type de voix et du roman, nous proposerons quelques retraductions de segments représentatifs afin de mettre en lumière les enjeux socio-idéologiques des textes sources que nous aurons définis tout au long de notre travail de recherche et d'analyse.

1.

**TRADUIRE LE NON-STANDARD
DANS LA LITTÉRATURE DU
SUD DES ÉTATS-UNIS : LA VOIX
AFRICAINNE AMÉRICAINE,
REPRÉSENTATIONS ET
SYSTÈMES**

1.1. La communauté africaine américaine dans le Sud des années 1920 à 1940 : une communauté institutionnellement marginalisée

Afin de comprendre les implications politiques et poétiques des représentations littéraires de la voix africaine américaine dans notre corpus et les enjeux liés à leur traduction, il convient d'explorer en premier lieu la réalité extra-littéraire sur laquelle se fondent ces représentations. Nous nous proposons donc de contextualiser tout d'abord la place occupée par la communauté africaine américaine dans le Sud des États-Unis jusque dans les années 1930-40, ainsi que dans la vie des auteurs et autrices du corpus. L'histoire de cette communauté et de sa ségrégation historique (tout à fait contemporaine à l'époque de notre corpus) ainsi que la perspective personnelle de chaque auteur et autrice vis-à-vis de cette réalité sociale, nous permettront dans un second temps d'envisager les variétés d'anglais parlées dans le Sud des États-Unis et de comprendre le lien entre la marginalisation sociale de la communauté africaine américaine dans le Sud et la discrimination linguistique liée à l'anglais africain américain (AAA), malgré les similarités de ce dialecte avec une autre variété d'anglais sudiste appelée *White Southern American English* (WSAE). Toutes ces considérations apporteront de précieux éclairages sur la traduction de la voix africaine américaine dans notre corpus.

Dans son ouvrage *Le Sud des États-Unis : rouge, blanc, noir* (2016), Ginette Chenard dresse l'histoire des interactions raciales dans le Sud, marquées par l'idéologie de la suprématie blanche, depuis l'arrivée des premiers africains réduits en esclavage à Jamestown en 1619, en passant par l'abolition de l'institution de l'esclavage et la mise en place des lois ségrégationnistes dites « Jim Crow » dès la fin du XIX^{ème} siècle dans les États du Sud, et ce jusque dans les années 1960. La place occupée par la communauté africaine américaine dans le Sud des États-Unis des années 1920 aux années 1940, qui correspond à l'époque de notre corpus, découle directement de cette histoire.

Tout d'abord, il convient de préciser que notre corpus se situe dans un « Vieux Sud » encore très agricole et « qui ne comptait aucune ville parmi les dix plus

importantes du pays »⁸², puisque l'autrice considère que le Nouveau Sud, associé à une modernité urbaine et économique, n'émerge que dans les années 1960⁸³. Comme l'explique Chenard, les « rapports socioéconomiques et politiques au sein de la société sudiste »⁸⁴ sont entièrement déterminés par un conservatisme historique et une sous-culture politique traditionnaliste⁸⁵ qui codifie l'existence des Africains Américains autant que celle des Blancs⁸⁶. Ces idéologies se sont manifestées historiquement dans le Sud par « un 'ordre ancien' de type féodal qui magnifie, à l'encontre d'une société égalitariste, un ordre social fondé sur la hiérarchie des élites et la propriété terrienne »⁸⁷, mais également sur la supériorité raciale ; « selon [leurs] membres, 'le sang et l'héritage' les prédestinaient à exercer le pouvoir et à contrôler sans partage la destinée des autres »⁸⁸. Cet ordre social s'est accompagné dès le XVIII^{ème} siècle de la création des « codes noirs » qui, par exemple, « interdisaient aux esclaves de recevoir toute éducation, de se regrouper, de cultiver des terres indépendamment, de gagner de l'argent, de porter des vêtements semblables à ceux des Blancs, etc »⁸⁹. Ce sont ces « codes noirs » qui ont directement inspiré les lois Jim Crow mises en place dans le Sud après l'abolition de l'esclavage et la guerre de Sécession : elles avaient trait aux lieux de résidence⁹⁰, aux mariages mixtes, aux transports en commun, aux lieux publics, à l'enseignement, au droit de vote, mais également aux comportements et formules de politesse.⁹¹ Un exemple illustrant les conséquences les plus violentes de ces lois fut le lynchage et le meurtre d'Emmett Till en 1955 à Money, dans le Mississippi,

⁸² Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 70. Chenard précise néanmoins que « La culture politico-sociale contemporaine du Sud est encore dans des traditions anciennes de sorte que, contrairement à la plupart des sociétés occidentales, sa quête de modernité fait toujours défaut. C'est là la représentation centrale de cette région, néanmoins présentement dévorée par un immense appétit de modernisation, [...] à savoir une modernisation de l'économie sans modernité politicosociale » (38).

⁸³ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 19.

⁸⁴ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 37-38.

⁸⁵ « Elazar définit ainsi une sous-culture politique comme l'expression 'des marques particulières des orientations qu'une société donnée commande aux autorités politiques pour définir le sens de leur action politique et les assises du système politique' », Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 58.

⁸⁶ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 37-38, 61.

⁸⁷ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 61-62.

⁸⁸ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 61-62.

⁸⁹ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 83.

⁹⁰ Salikoko S. Mufwene, « The shared ancestry of African-American and American White Southern Englishes : some speculations dictated by history », in *English in the Southern United States* (Cambridge University Press, 2003), 66.

⁹¹ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 83-84.

par les hommes de la famille d'une femme blanche, Carolyn Bryant, qu'il avait interpellée à la sortie d'une épicerie. C'est précisément dans le *Deep South* (Louisiane, Mississippi, Alabama, Tennessee, Géorgie et Caroline du Sud) qu'a été maintenu et défendu cet ordre social après la défaite du Sud dans la guerre de Sécession. C'est également dans ces États que la population africaine américaine était la plus élevée (plus de 50% de la population en 1940⁹²) et que les interactions entre les populations blanches et noires étaient les plus fréquentes, d'où un conservatisme racial exacerbé par rapport à ce que certains identifient comme la ceinture périphérique du Sud, le *Periphery South*⁹³. Ce type d'interactions entre Blancs et Noirs a perduré jusqu'aux années 1960 dans « le *Solid South* démocrate, l'emblème par excellence à l'échelle nationale de la solidarité proverbiale des élus sudistes quant au maintien de l'ordre racial »⁹⁴.

Les romans de McCullers et de Faulkner, dont l'action se déroule en Géorgie et au Mississippi, sont donc ceux qui illustrent cette partie de la société sudiste. La ségrégation spatiale entre les lieux de résidence des Blancs et des Noirs est notamment illustrée dans *The Heart*, *The Member*, et *The Sound*. Dans *The Member* et *The Sound*, les quartiers habités par les Africains Américains sont décrits comme éloignés du centre de la ville, construits sommairement autour des chemins de terre ; les maisons sont surpeuplées, offrant peu d'intimité, les cours jonchées de déchets ou d'objets cassés :

It was past eight o'clock when she reached Sugarville. The evening was dusty and lavender. Doors of the crowded houses on either side were open, and from some parlors there was the quavered flutter of oil lamps, lighting up the front-room beds and decorated mantelpieces. Voices sounded slurred and from a distance came the jazz of a piano and horn. Children played in alleyways, leaving whorled footsteps in the dust. [...] Mixed with the bitter dust, and smells of privies and suppertime, the smell of a clematis vine threaded the evening air. The house where Berenice lived was on the corner of Chinaberry Street – a two-room house with a tiny front yard bordered by shards and bottle-caps.⁹⁵

A street turned off at right angles, descending, and became a dirt road. On either hand the land dropped more sharply; a broad flat dotted with small cabins whose weathered roofs were on a level with the crown of the road. They were set in small grassless plots littered with broken things, bricks, planks, crockery, things of a once

⁹² Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 64.

⁹³ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 64.

⁹⁴ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 68.

⁹⁵ McCullers, *The Member of the Wedding*, 124.

utilitarian value. What growth there was consisted of rank weeds and the trees were mulberries and locusts and sycamores [...].⁹⁶

Il convient néanmoins de préciser que la descriptions des objets cassés sert deux fonctions différentes dans les deux extraits, même si ces fonctions ont toujours trait à la construction d'un imaginaire de la marginalité africaine américaine basé sur une certaine réalité socioéconomique en périphérie du centre et de la norme : chez McCullers, les déchets sont utilisés en guise de clôture modeste, faute de mieux, et ont donc une véritable fonction dans le milieu socioéconomique désigné, tandis que chez Faulkner, la description sème plutôt des indices du manque et de la pauvreté dont est victime la communauté, et possède donc une valeur plus symbolique. Nous invoquons dans ce chapitre des extraits révélateurs des textes du corpus afin de relever leur fonction non seulement symbolique mais aussi en partie documentaire au regard de la réalité observée par les auteurs sur la vie de la communauté africaine américaine. L'identification de ce décor et du contexte socioculturel et socioéconomique auquel il renvoie éclairera l'étude de la construction stylistique des voix des personnages, c'est-à-dire la base de notre étude traductologique. Puisque notre travail de recherche est fondé sur le postulat bakhtinien selon lequel le discours romanesque est toujours ancré dans une certaine réalité sociologique, cette première identification d'éléments qui se veulent réalistes dans les descriptions du corpus se présente comme une étape préliminaire nécessaire à notre étude.

Dans *The Heart*, McCullers évoque également le traitement réservé aux familles noires qui essaient de s'installer dans les quartiers blancs, mêmes pauvres : « A family of Negroes moved into the end house on one of the most dismal streets, and this caused so much indignation that the house was burned and the black man beaten by his neighbors »⁹⁷. Les arrestations sommaires et les traitements violents infligés aux Africains Américains par la police sont également un thème présent dans le roman de Carson McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter* : après que Willie, le frère de Portia, s'est battu dans un bar, il est enfermé dans une cellule glaciale, pendu par les pieds, dont il doit par la suite se faire amputer. Le roman met en avant l'impuissance sociale et légale de la famille face au traitement violent et injuste de Willie et illustre ainsi le fonctionnement de la société sudiste sous les lois Jim Crow. Chenard précise :

Pour rendre compte un tant soit peu de l'intensité du caractère répressif des lois Jim Crow qui avaient cours partout dans le Sud du XXe siècle, C. Vann Woodward,

⁹⁶ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 247.

⁹⁷ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 196.

éminent historien du Sud, a été jusqu'à soutenir que la véritable ségrégation sudiste n'a vraiment commencé qu'après la Reconstruction, parallèlement à la radicalisation extrême des élites sudistes et à leur désir de revanche relativement à la Cause perdue.⁹⁸

Un autre aspect de la discrimination raciale sudiste se situe dans la religion, puisque la pratique religieuse s'est très tôt vu appliquer les règles de la séparation raciale, dès le XIX^{ème} siècle, si bien que les églises blanches furent décrites comme des « remparts de l'esclavage »⁹⁹. Les prières des Blancs protestants consistaient à louer la préservation de l'ordre social traditionnel et à implorer Dieu pour qu'il accorde « sa bénédiction à l'égard de l'accomplissement d'un 'destin divin' prétendument prescrit par les Évangiles à l'égard du maintien de l'esclavage »¹⁰⁰. Chenard décrit ainsi la pratique religieuse de la communauté africaine américaine :

Dans des réduits qui leur servaient d'églises, les pratiquants noirs espéraient le jour de la délivrance et priaient pour l'obtention de leur liberté. Sortis des champs de coton, les hymnes du *Gospel* et les *Negro Spirituals* afro-américains ont résonné dans des églises destinées à entendre leurs suppliques à Dieu, le seul capable de les soulager de leurs souffrances.¹⁰¹

Les « réduits qui [...] servaient d'églises » aux Africains Américains sont notamment mis en scène dans la dernière partie de *The Sound and the Fury*, qui évoque ainsi l'église où se rendent Dilsey, Benjy et le reste de la famille de Dilsey :

The road rose again, to a scene like a painted backdrop. Notched into a cut of red clay crowned with oaks the road appeared to stop short off, like a cut ribbon. Beside it a weathered church lifted its crazy steeple like a painted church, and the whole scene was as flat and without perspective as a painted cardboard set upon the ultimate edge of the flat earth, against the windy sunlight of space and April and a midmorning filled with bells. Toward the church they thronged with slow sabbath deliberation, the women and children went on in, the men stopped outside and talked in quiet groups until the bell ceased ringing. Then they too entered.

The church had been decorated, with sparse flowers from kitchen gardens and hedgerows, and with streamers of colored crepe paper. Above the pulpit hung a battered Christmas bell, the accordion sort that collapses.¹⁰²

⁹⁸ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 84.

⁹⁹ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 102.

¹⁰⁰ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 102.

¹⁰¹ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 102.

¹⁰² Faulkner, *The Sound and the Fury*, 248.

Ici, l'église est bien présentée comme un bâtiment peu robuste (« weathered church », « painted carboard set ») et à la décoration sommaire (« sparse flowers from kitchen gardens and hedgerows », « streamers of colored crepe paper », « a battered Christmas bell, the accordion sort that collapses »), relégué en périphérie de la ville, au bord des chemins de terre (« Notched into a cut of red clay »).

Néanmoins, la religion ne se distingue pas dans le Sud uniquement par sa dimension discriminatoire. Chenard affirme ainsi que « les églises noires sudistes ont été au cœur du mouvement qui a inspiré la dissension morale et sociale à l'égard du *Southern Way of Life* et engendré la protestation noire sudiste contre l'ordre racial des lois Jim Crow »¹⁰³. Ainsi, la scène de l'office de Pâques et l'usage de l'anglais africain américain (dont nous définirons les caractéristiques plus bas) pour la déclamation du sermon à la fin du roman de Faulkner prennent une signification plus grande encore. La scène devient la manifestation d'une culture riche et profondément enracinée mais également capable de mener à des changements sociétaux majeurs. Il ne faut pas pour autant, bien entendu, tomber dans le travers de la lecture anachronique d'un texte datant de 1929 (les mouvements des droits civiques et le rôle que l'église africaine américaine y a joué ne sont pas contemporains au corpus), surtout si l'on prend en considération l'ambiguïté de la position de Faulkner sur les questions raciales dans le Sud. Nous le verrons, Faulkner a exprimé des opinions variées et parfois contradictoires au sujet de l'avancement des droits de la communauté africaine américaine. Néanmoins, à la lecture de la scène de l'office de Pâques dans *The Sound*, la prégnance culturelle de l'AAA pour la communauté, dont l'utilisation dans un sermon n'est pas stéréotypique mais bien réaliste, souligne l'intérêt qu'aura la traduction à refléter la présence centrale du sociolecte dans la vie culturelle, puis plus tard politique, de la communauté. Nous ajouterons donc qu'avec le recul acquis aujourd'hui, le rôle progressiste joué par la religion africaine américaine dans la société américaine au cours du XX^{ème} siècle ne fait que confirmer l'importance non seulement culturelle mais aussi politique de la mise en saillance de la question africaine américaine et des enjeux raciaux dans la traduction, qu'il s'agirait de réussir à rendre palpable pour le lectorat du texte cible.

Comme nous l'avons expliqué plus tôt, les politiques conservatrices et ségrégationnistes s'appliquaient avec le plus de force dans les États du *Deep South* parce que la population africaine américaine y était la plus importante et que les interactions quotidiennes entre les Blancs et les Noirs y étaient donc les plus

¹⁰³ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 104.

nombreuses, ce qui a mené de manière plus marquante qu'ailleurs à cette distinction des espaces et à la soumission de la communauté africaine américaine. En effet, les interactions entre Noirs et Blancs ont toujours eu lieu depuis les débuts de l'esclavage ; nombre d'immigrants européens arrivés aux Etats-Unis en même temps que les Africains réduits en esclavage furent employés aux champs et travaillaient aux côtés des esclaves au quotidien¹⁰⁴. Le traditionalisme sudiste et son élitisme social considéraient par ailleurs les « petits tenanciers blancs » comme « inférieurs et sauvages »¹⁰⁵. Ainsi, des siècles plus tard, dans *The Sound and the Fury*, Jason, qui n'a pas pu être employé de banque comme il l'aurait souhaité, finit par travailler dans un magasin d'équipement agricole aux côtés de Job, un homme africain américain ; Jason se considère malgré tout supérieur à son collègue noir, une vision encouragée par le système Jim Crow. Enfin, comme l'explique John Algeo dans « The origins of Southern American English » :

In addition to the field hands, whose services made the southern plantation economy possible, other slaves were house servants, who lived in intimate relationship with their masters, often serving as nurses for the white family's children, and skilled craftsmen.¹⁰⁶

Ainsi, l'emploi de domestiques africains américains est encore un phénomène socioéconomique très courant au moment où se déroulent les actions représentées dans notre corpus : la famille de Dilsey dans le roman de Faulkner est au service de la famille Compson depuis l'époque de l'esclavage ; de même, dans *The Heart* et *The Member* de McCullers, les jeunes adolescentes que sont Mick et Frankie sont toutes deux élevées par les domestiques noires Portia et Berenice. Cette proximité quotidienne entre les deux communautés dans leurs interactions justifiait au sein du système Jim Crow le besoin de créer des espaces ségrégués et d'imposer une attitude de déférence aux Africains Américains envers les Blancs, non seulement pour le bien de la pureté raciale blanche, mais également afin de perpétuer le « gain de prestige »¹⁰⁷ dont jouissait tout membre de la « caste » blanche (Loïc Wacquant utilise ce vocabulaire des castes dans son ouvrage, *Jim Crow : Le Terrorisme de caste en Amérique* (2024)), qu'il soit riche ou pauvre.

¹⁰⁴ Mufwene, « The shared ancestry of African-American and American White Southern Englishes », 66.

¹⁰⁵ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 62.

¹⁰⁶ John Algeo, « The origins of Southern American English », in *English in the Southern United States* (Cambridge University Press, 2003), 11.

¹⁰⁷ Dollard, cité dans Loïc Wacquant, *Jim Crow. Le Terrorisme de caste en Amérique* (Paris : Raisons d'agir éditions, 2024), 82.

Nous voyons donc comment les romans du corpus dont l'intrigue se déroule dans des États du *Deep South*, le Mississippi et la Géorgie, semblent réalistes dans leurs représentations de la communauté africaine américaine, représentations informées par les enjeux sociaux et politiques de ce moment historique. Les romans de Faulkner et de McCullers reproduisent par ailleurs la marginalité sociale de la communauté africaine américaine en attribuant à leurs personnages africains américains des rôles diégétiquement et narrativement périphériques, à l'exception du docteur Copeland dans *The Heart*, nous le verrons. Cette tendance est néanmoins généralisée dans *The Sound* et *The Member*.

Toutefois, notre corpus présente une exception remarquable quant à l'ordre social sudiste décrit ci-dessus et à la place de la communauté africaine américaine en son sein puisque l'essentiel de l'action du roman *Their Eyes Were Watching God*, de Zora Neale Hurston, se situe dans la ville en pleine construction d'Eatonville, en Floride, construite par et pour la communauté noire uniquement. Hurston elle-même est née et a grandi à Eatonville, et y a mené une grande partie de ses recherches ethnolinguistiques. L'existence d'une telle communauté s'explique par le décalage idéologique évoqué par Chenard dans son ouvrage entre les États du *Deep South*, que nous avons déjà mentionnés, et les états côtiers, le *Periphery South*, qui comprend la Floride :

[A]ux confins orientaux du territoire, les États côtiers de la Virginie, de la Caroline du Nord et de la Floride : des entités politiquement et socialement plus diversifiées, mais dont l'histoire est aussi étroitement associée aux autres États sudistes.¹⁰⁸

[L]a diversité au sein de la région Sud tenait principalement à une histoire politico-sociale et à des comportements électoraux distincts au sein de la ceinture périphérique sudiste, là où s'étaient implantés des colonisateurs plus friands de diversification économique que ceux de la ceinture noire. La zone de la ceinture périphérique sudiste – Texas, Oklahoma, Arkansas, Floride et Caroline du Nord – est celle qui a le plus contribué à métamorphoser le Sud politique et économique.¹⁰⁹

Chenard cite notamment les travaux d'Elazar sur les sous-cultures politiques des états du pays ; dans une étude qu'il inclut dans son ouvrage *American Federalism : A View from the States*, la Floride présente une tendance traditionaliste avec une forte composante individualiste, qui tend à vouloir limiter l'intervention de l'État aux

¹⁰⁸ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 48.

¹⁰⁹ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 70.

« fonctions utilitaires réclamées par le peuple lui-même »¹¹⁰. Cet individualisme valorise « l'accomplissement individuel et personnel »¹¹¹ sans entraves gouvernementales, et adopte volontiers les « valeurs du pluralisme social [...] afin que chaque individu, quelles que soient ses origines, puisse accomplir sa propre destinée et atteindre ses objectifs en tant que personne »¹¹². Dans le roman de Hurston, lorsque Joe Stark, le futur mari de Janie, annonce son projet de rejoindre et de contribuer à l'essor d'Eatonville, il fait montre d'une idéologie individualiste tout à fait en accord avec la définition donnée par Chenard :

He had always wanted to be a big voice, but de white folks had all de sayso where he come from and everywhere else, exceptin' dis place dat colored folks was buildin' theirselves. Dat was right too. De man dat built things oughta boss it. Let colored folks build things too if dey wants to crow over somethin'.¹¹³

Joe Starks met en avant ici le droit à l'entreprise et à l'initiative des personnes africaines américaines. Ce personnage fut notamment inspiré par l'un des fondateurs de la ville, J.E. Clark, un ancien esclave ayant participé à transformer les terres achetées par le philanthrope¹¹⁴ Lewis Lawrence en 1881 en ville incorporée en 1887, jouissant de sa propre mairie élue par ses habitants, tous africains américains. Dans la chronologie de la ville mise à disposition sur le site de l'*Association to preserve the Eatonville community*, Scot French mentionne la section dédiée à Eatonville dans l'ouvrage de Booker T. Washington, *The Negro in Business*, dans laquelle il loue l'esprit d'entreprise des fondateurs de la ville, notamment le maire S.M. Moseley (« a successful farmer, stock raiser, and liveryman ») et J.E. Clark (« the leading merchant of the town »)¹¹⁵. La tendance individualiste en Floride peut être vue comme l'une des conditions ayant rendu possible la création et l'essor d'Eatonville, malgré un traditionalisme toujours présent dans le Sud en général. En l'occurrence, Eatonville a été décrite dans l'*Eatonville Speaker* en 1889 comme un refuge à l'époque des lois Jim Crow : « Colored People of the United States! Solve the Great Race Problem by Securing a Home in Eatonville, Florida, a Negro City Governed by Negroes »¹¹⁶. L'article précisait qu'aucune famille

¹¹⁰ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 60-61.

¹¹¹ Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 60-61.

¹¹² Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 60-61.

¹¹³ Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God* (HarperCollins, 2000 [1937]), 28.

¹¹⁴ « Historic Eatonville Timeline », Association to Preserve the Eatonville Community, <https://preserveeatonville.org/about-eatonville/>

¹¹⁵ « Historic Eatonville Timeline ».

¹¹⁶ « Historic Eatonville Timeline ».

blanche n'habitait à Eatonville. De même, dans *Their Eyes*, Hurston ne fait quasiment jamais interagir ses personnages africains américains avec des personnages blancs. Si le début du roman précise que Janie a été élevée auprès d'une famille blanche bienveillante, qui avait employé sa grand-mère comme domestique après l'abolition de l'esclavage, aucun personnage blanc n'intervient dans les dialogues et n'interagit avec les personnages africains américains, sinon lors d'une brève scène vers la fin du roman, lorsque Tea Cake rencontre deux hommes blancs qui le forcent à chercher les morts dans les rues après le passage d'un ouragan. C'est d'ailleurs la seule scène qui dépeint clairement la ségrégation raciale à l'œuvre dans le Sud, puisque Tea Cake est sommé de trier les cadavres, les Blancs ayant droit à un enterrement, contrairement aux Noirs. Le roman de Hurston se distingue donc des trois autres romans de notre corpus dans la mesure où il ne représente pas la même réalité sudiste : l'injustice raciale n'est pas au centre du roman, et ce sont bien les interactions et les problèmes au sein même de la communauté africaine américaine qui intéressent l'autrice, notamment les inégalités liées au genre, à la place de la femme et aux pressions qui lui sont imposées quant à son apparence, sa sexualité et la légitimité de sa voix. Hurston traite également de la diversité de points de vue au sein même de la communauté, avec Mrs Turner, une femme d'origine africaine américaine qui cherche à se distinguer le plus possible de la communauté par ses traits caucasiens, et de la diversité de communautés ethniques dans le Sud : Hurston représente des Bahamiens et des Amérindiens travaillant aux côtés des Africains Américains dans les champs des Everglades.

Ainsi, le fait de situer une grande partie du récit à Eatonville et le choix de Janie d'y revenir après la mort de Tea Cake justifient le point de vue du roman qui considère la communauté africaine américaine en elle-même, et non dans sa relation avec la société sudiste blanche et conservatrice, celle des lois Jim Crow. Cette représentation est, comme nous l'avons dit, bien différente des représentations de personnages africains américains chez Faulkner et McCullers, qui les incluent toujours au sein de la société blanche ; néanmoins l'œuvre de Hurston vient enrichir notre corpus d'une perspective éclairante sur l'exception sudiste qu'est Eatonville.

Par ailleurs, si le choix de Hurston de ne représenter que la communauté africaine américaine est lié à l'histoire d'Eatonville, il est également motivé par les idées de l'autrice sur sa communauté et la place qu'elle devrait occuper dans la société américaine, idées qui ont provoqué de nombreux débats à l'époque des mouvements des droits civiques. En effet, Hurston ne se positionnait pas en faveur de la déségrégation et de l'intégration. Ses opinions furent particulièrement critiquées lors de l'affaire *Brown v. Board of Education* portée à la Cour suprême des États-Unis en 1954, à la suite de laquelle la ségrégation scolaire fut abolie dans

vingt-et-un États¹¹⁷. Dans ces États, la règle qui devait être appliquée jusqu'alors était celle du *separate-but-equal* issue de la décision de la Cour suprême dans l'affaire *Plessy v. Ferguson* en 1896, qui voulait que les personnes noires bénéficient d'institutions séparées mais de qualité égale à celles des Blancs, comme l'école¹¹⁸. La décision de *Brown v. Board of Education* conclut à ce sujet : « We [the United States Supreme Court] conclude that, in the field of public education, the doctrine of 'separate but equal' has no place. Separate educational facilities are inherently unequal »¹¹⁹. Alors que cette décision était largement célébrée parmi les communautés noire et blanche libérales, Hurston adresse en 1955 une lettre au journal *Orlando Sentinel* dans laquelle elle critique la déségrégation aux États-Unis comme une manifestation du mythe de « l'empire progressiste », qui cacherait un système d'oppression raciale derrière des gestes humanistes¹²⁰. Elle y défend l'idée que cette décision sous-entendait que les écoles blanches étaient meilleures que les écoles noires ; elle y avance aussi l'importance de la notion de *self-association*, l'association entre personnes d'une même communauté, afin de développer l'estime de soi de cette communauté¹²¹. Néanmoins, avant même la publication de cette lettre, Hurston avait déjà perdu l'estime de ses camarades et son prestige sur la scène littéraire africaine américaine, car ses études sur le folklore africain américain, sa célébration de l'exception, de la culture et de la langue africaines américaines, n'étaient pas en accord avec les idées grandissantes d'intégration et d'assimilation de la communauté afin d'obtenir l'égalité sociale. Elle était accusée, dans sa représentation de la communauté africaine américaine, de répandre les idées même qui avaient alimenté l'idéologie de la suprématie blanche, la ségrégation, voire l'esclavage¹²².

On comprend ainsi l'importance d'Eatonville dans le roman *Their Eyes Were Watching God*. Cette ville composée uniquement de citoyens africains américains était le théâtre idéal pour la représentation de la communauté pour elle-même, de sa culture et de son langage, mais aussi de ses problèmes internes liés, pour l'essentiel, au genre. Cet ancrage dans une réalité controversée à l'époque des droits civiques informera notre compréhension du roman et notre approche

¹¹⁷ Olivia Marcucci, « Zora Neale Hurston and the Brown Debate: Race, Class, and the Progressive Empire », *The Journal of Negro Education* 86, n° 1 (2017) : 13.

¹¹⁸ Marcucci, « Zora Neale Hurston and the Brown Debate », 14.

¹¹⁹ Marcucci, « Zora Neale Hurston and the Brown Debate », 15.

¹²⁰ Marcucci, « Zora Neale Hurston and the Brown Debate », 13.

¹²¹ Marcucci, « Zora Neale Hurston and the Brown Debate », 15.

¹²² Delbanco, cité dans Marcucci, « Zora Neale Hurston and the Brown Debate », 15.

traductologique de celui-ci. En effet, l'étrangéité de ce roman consacré à la communauté africaine américaine au sein même de la culture américaine revêt une importance considérable dans les réflexions traductologiques sur la mise en saillance de la voix africaine américaine en traduction, ainsi que sur les enjeux politiques de celle-ci.

Notre approche traductologique des autres romans du corpus sera également alimentée par une prise en considération des perspectives de McCullers et de Faulkner sur la question raciale aux États-Unis. Si les deux auteurs représentent une réalité sudiste semblable, comme nous l'avons démontré plus haut, leurs points de vue respectifs sur cette réalité sont-ils pour autant similaires ?

La position de Faulkner au sujet de l'injustice raciale aux États-Unis est devenue célèbre en raison du manque d'engagement de l'auteur, voire de ses réserves explicites au sujet de l'intégration lors des mouvements des droits civiques. Voici les recommandations qu'il formule à l'attention du NAACP¹²³, dans sa « Letter to a Northern Editor » :

So I would say to the NAACP and all the organizations who would compel immediate and unconditional integration: 'Go slow now. Stop now for a time, a moment. You have the power now; you can afford to withhold for a moment the use of it as a force. You have done a good job, you have jolted your opponent off-balance and he is now vulnerable. But stop there for a moment; don't give him the advantage of a chance to cloud the issue by that purely automatic sentimental appeal to that same universal human instinct for automatic sympathy for the underdog simply because he is under.'¹²⁴

Cette déclaration a suscité une grande déception parmi les militants des droits civiques ; James Baldwin a ainsi écrit : « [a]fter more than two hundred years in slavery and ninety years of quasi-freedom, it is hard to think very highly of William Faulkner's advice to 'go slow.' »¹²⁵ En outre, comme l'explique Reginald Martin dans « Faulkner's Conflicting Views of the Equality of Color », l'auteur a toujours eu des propos tout à fait ambigus et souvent contradictoires au sujet de la question raciale¹²⁶. Martin cite plusieurs entretiens au cours desquels Faulkner semble se contredire lui-même à ce sujet, comme celui mené par Russel Warren Howe en

¹²³ National Association for the Advancement of Colored People.

¹²⁴ William Faulkner, « Letter to a Northern Editor », *Life*, 5 mars 1956.

¹²⁵ James Baldwin, « Faulkner and Desegregation », in *Nobody knows my name: more notes of a native son* (Vintage Books, 1993), 118.

¹²⁶ Reginald Martin, « Faulkner's Conflicting Views of the Equality of Color », *Obsidian II* 4, n° 2 (1989) : 1-11.

1965, dans lequel il déclare à la fois : « I grant you that it is bad that there should be a minority people who because of their color don't have a right to social equality or to justice »¹²⁷, mais aussi :

Only six Negroes were killed by whites in Mississippi last year, according to the figures... If I have to choose between the United States government and Mississippi, then I'll choose Mississippi... even if it meant going out into the streets and shooting Negroes.¹²⁸

Faulkner a également émis l'idée que le sang américain qui a été transmis aux Africains Américains était la condition de leur amélioration par rapport à leurs origines africaines¹²⁹. Comment comprendre alors sa représentation des personnages africains américains dans *The Sound and the Fury* ? En effet, dans le roman de 1929, les personnages noirs sont souvent présentés en position de supériorité morale implicite, issue d'une certaine capacité d'adaptation dans leurs relations aux personnages blancs, qui sont pourtant sûrs d'être leurs supérieurs puisque c'est ce que voudrait l'ordre social sudiste. Jason est d'ailleurs la cible privilégiée de l'ironie de ses propres domestiques, tout à fait conscients du renversement invisible des relations entre Noirs et Blancs dans cette famille. La famille de Dilsey assiste de manière lucide à la progressive dégradation morale et matérielle de la famille Compson et les enjeux symboliques de leurs secrets familiaux, qu'ils croient pourtant bien gardés. Jason et sa mère, Caroline, sont encore persuadés d'avoir la mainmise sur leur foyer, mais c'est bien Dilsey qui s'est occupé et s'occupe encore de l'éducation des enfants de la famille. Celle-ci est en effet présentée comme beaucoup plus perspicace que Caroline, rongée et pétrifiée par le chagrin et le déni, et Jason, criblé de frustrations personnelles. Les personnages africains américains plus secondaires tels que Job, le collègue de Jason, et Deacon, qui s'occupe d'accueillir les nouveaux étudiants de Harvard à la gare, sont également intéressants à cet égard. Jason est ouvertement raciste et hostile envers Job, ce qui pourrait mettre Job en position d'infériorité, mais il conserve pourtant son calme et se moque indirectement de Jason en retour, sans même que ce dernier n'arrive à s'en rendre compte¹³⁰ ; Deacon, quand il rencontre des étudiants sudistes à la sortie du train, adopte un parler sudiste très marqué pour

¹²⁷ Warren Howe, cité dans Martin, « Faulkner's Conflicting Views of the Equality of Color », 2.

¹²⁸ Martin, « Faulkner's Conflicting Views of the Equality of Color », 2.

¹²⁹ Martin, « Faulkner's Conflicting Views of the Equality of Color », 7.

¹³⁰ « 'You too smart fer me. Yes, suh,' [Job] says [...]. 'You's too smart fer me. Aint a man in dis town kin keep up wid you fer smartness. You fools a man whut so smart he can't even keep up wid hisself,' he says [...]' », Faulkner, *The Sound and the Fury*, 212.

leur paraître familier et s'attirer leur sympathie¹³¹, tout en étant tout à fait capable de *code switching*¹³², qui consiste à utiliser un anglais plus standard et courant dans les états du Nord. Le *code switching* est également une capacité mise en œuvre par le Révérend Shegog, venu du Missouri, lors de l'office de Pâques pour s'adapter à sa congrégation sudiste africaine américaine¹³³. Ces réalités relationnelles et sociolinguistiques entre Blancs et Noirs dans le Sud sont représentées par Faulkner de manière complexe malgré ses positionnements ambigus à ce sujet. On observe ainsi un décalage criant entre d'un côté l'ambiguïté progressiste du discours littéraire de *The Sound*, qui met indirectement en avant la résilience et l'intelligence des personnages africains américains et ainsi l'injustice dont ils sont encore victimes au moment de la publication du roman, et de l'autre côté, l'ambiguïté conservatrice du discours politique de Faulkner, qui lui a valu d'être vivement critiqué par les représentants du mouvement des droits civiques. Il nous paraît donc important d'analyser ces représentations variées de l'identité africaine américaine pour elles-mêmes ; des représentations qui ne mettent pas nécessairement les personnages africains américains en position de faiblesse morale ou physique, tout en démontrant les capacités d'adaptation qu'ils ont dû développer afin de survivre et de prospérer, pour certains, dans le contexte racial des États-Unis, notamment dans le Sud. Une analyse stylistique du texte consciente de ces complexités historiques et sociétales permettra de mettre en avant les éléments qui nous intéresseront pour notre étude traductologique des voix africaines américaines dans le roman de Faulkner.

Enfin, la dernière autrice de notre corpus, Carson McCullers, semble avoir représenté ses personnages africains américains en accord avec ses propres valeurs vis-à-vis de la communauté africaine américaine. Comme le souligne Carlos Dews dans son entretien avec Nick Norwood dans le podcast « The Carson McCullers Center's Weekly We of Me », la perspective de McCullers sur les questions raciales

¹³¹ « That was Deacon, all over. Talk about your natural psychologists. They said he [...] could pick out a Southerner with one glance. He never missed, and once he had heard you speak, he could name your state. He had a regular uniform he met trains in, a sort of Uncle Tom's cabin outfit, patches and all », Faulkner, *The Sound and the Fury*, 81.

¹³² « [L]e code-switching peut être défini comme l'usage alterné et fluide de deux langues dans le même échange discursif par un ou plusieurs locuteurs bilingues. Cette définition fait du code-switching une production linguistique 'marquée' », Charles Brasart, « Code-switching, co-texte, contexte : une analyse du jeu de langue dans les conversations bilingues », *Études de stylistique anglaise*, n° 3 (décembre 2011) : 108.

¹³³ Nous ne manquerons pas de revenir sur la représentation stylistique de ce *code switching* dans le roman.

est surtout marquée par la notion d'empathie¹³⁴. Elle relate elle-même, dans son autobiographie *Illumination and Night Glare*, l'anecdote suivante :

Our maid Lucille, who was one of the kindest and youngest of our nurses, she was only fourteen and a marvelous cook, had called a cab to go home. Brother and I were watching as she left, and the taxi refused to drive her:

'I'm not driving no damn nigger,' he bawled.

Seeing Lucille's embarrassment, and feeling the ugliness of the whole injustice, Lamar ran under the house [...]. Brother was weeping under the house, but I was torn with fury and I screamed to the taxi man, 'You bad, bad man !' Then I went to join my brother, and we held hands in order to confort ourselves, because there was nothing, nothing else we could do. Lucille had to walk a good mile home.

[...]

We were exposed so much to the sight of humiliation and brutality, not physical brutality, but the brutal humiliation of human dignity which is even worse.¹³⁵

La notion d'humiliation qui semble avoir tant marqué McCullers se retrouve souvent dans les événements vécus par les personnages africains américains dans *The Heart*. On peut de nouveau citer le passage où Willie se voit pendu par les pieds dans une cellule glaciale, mais également une scène d'humiliation « morale », comme l'écrit McCullers dans son autobiographie ; lorsque le docteur Copeland, le père de Willie, se rend au palais de justice pour s'adresser au juge au sujet de des violences subies par son fils, sa rencontre avec le shérif adjoint donne lieu à ce dialogue :

Halfway through this corridor three white men stood talking together and blocked the way. He drew close to the wall to pass, but one of them turned to stop him.

'What you want?'

'Will you please tell me where the judge's office is located?'

¹³⁴ Nick Norwood, animateur, *The Carson McCullers Center's Weekly We of Me*, podcast, « Interview with Carlos Dews -- White Writers' Black Characters », juin 2020.

¹³⁵ Carson McCullers et Carlos Lee Barney Dews, *Stories, Plays & Other Writings*, The Library of America 287 (New York : the Library of America, 2017), 581.

'The white man jerked his thumb toward the end of the passage. Doctor Copeland recognized him as a deputy sheriff. [...] So the white man said, 'What you want, Reverend?'

'The familiar joking title nettled him. 'I am not a minister,' he said, 'I am a physician, a medical doctor. My name is Benedict Mady Copeland and I wish to see the judge immediately on urgent business.'

'The deputy was like other white men in that a clearly enunciated speech maddened him. 'Is that so?' he mocked. He winked at his friends. 'Then I am the deputy sheriff and my name is Mister Wilson and I tell you the judge is busy. Come back some other day.'¹³⁶

Le premier préjugé que renferme le discours du shérif adjoint réside dans sa croyance selon laquelle le docteur est un pasteur, probablement parce qu'il se présente de manière formelle et polie (un métier qui exige autant d'éducation que celui de médecin ne lui viendrait visiblement pas à l'esprit pour un Africain Américain). Ensuite, malgré la courtoisie et la diplomatie dont Copeland fait preuve, son identité africaine américaine l'empêche toujours d'avoir accès aux mêmes opportunités que les Blancs, notamment au fait de pouvoir s'adresser aux instances compétentes pour réclamer réparation face à une injustice.

Dans *The Member*, McCullers traite de l'impact du racisme systémique sur la vie des personnes africaines américaines, à travers un des monologues les plus puissants prononcés par Berenice, qui rappelle à Frankie, malgré la supériorité de celle-ci dans la hiérarchie sociale, que sa vie ne sera jamais aussi difficile que celle d'un Africain Américain :

'I'm caught worse than you is.'

[...] 'Why?'

'Because I am black,' said Berenice. 'Because I am colored. Everybody is caught one way or another. But they done drawn completely extra bounds around all colored people. They done squeezed us off in one corner by ourself. So we caught that first-way I was telling you, as all human beings is caught. And we caught as colored people also. Sometimes a boy like Honey feel like he just can't breathe no more. He feel like he got to break something or break himself. Sometimes it just about more than we can stand.'¹³⁷

¹³⁶ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 258. Nous traiterons bien entendu des enjeux sociolinguistiques propres à cette scène en temps voulu.

¹³⁷ McCullers, *The Member of the Wedding*, 120.

La description de Honey n'est pas sans rappeler le message porté par un roman comme *Native Son* de Richard Wright, publié en 1940 ; le racisme systémique a si longtemps bridé et opprimé les personnes africaines américaines que la seule réponse possible n'est autre qu'une violence extrême. Le docteur Copeland est lui aussi concerné par cette représentation ; le roman *The Heart* nous apprend que toute sa vie intérieure est hantée par un sombre sentiment, *black feeling*, dont on comprend vite qu'il recouvre une violence incontrôlable :

The feeling that would come on him was a black, terrible Negro feeling. He would try to sit in his office and read and meditate until he could be calm and start again. He would pull down the shades of the room so that there would be only the bright light and the books and the feeling of meditation. But sometimes this calmness would not come. He was young, and the terrible feeling would not go away with study.

Hamilton, Karl Marx, William, and Portia would be afraid of him and look at their mother – and sometimes when he realized this the black feeling would conquer him and he knew not what he did.

He could not stop those terrible things, and afterward he could never understand.¹³⁸

Richard Wright prenait d'ailleurs une part active aux débats sur la représentation littéraire de personnages africains américains et était l'un des plus grands détracteurs de l'approche folkloriste de Zora Neale Hurston, comme nous le montrerons plus tard. En l'occurrence, lorsque McCullers a publié *The Heart*, Wright en a immédiatement fait l'éloge dans *The New Yorker* en 1940 :

To me the most impressive aspect of *The Heart Is a Lonely Hunter* is the astonishing humanity that enables a white writer, for the first time in Southern fiction, to handle Negro characters with as much ease and justice as those of her own race. This cannot be accounted for stylistically or politically; it seems to stem from an attitude toward life which enables Miss McCullers to rise above the pressures of her environment and embrace white and black humanity in one sweep of apprehension and tenderness.¹³⁹

L'empathie exprimée envers la communauté africaine américaine se manifeste également à travers la variété des personnages dépeints dans le roman, dont les valeurs correspondent aux débats internes à la communauté à l'époque : ainsi,

¹³⁸ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 81.

¹³⁹ Richard Wright, « Carson McCullers Understood Human Nature », *The New Republic*, 5 août 1940, <https://newrepublic.com/article/116651/carson-mccullers-understood-human-nature>.

Portia exprime un désaccord avec son père, le docteur Copeland, au sujet de l'utilisation du terme « Negro ». Elle considère l'usage de « coloured people »¹⁴⁰ comme plus correct et « poli »¹⁴¹, là où le terme « Negro » fait partie des revendications identitaires du docteur, qui ne passent d'ailleurs pas par le langage, au contraire de Portia, comme nous le verrons plus tard. Dans le roman, Copeland présente également le projet d'organiser une marche vers Washington¹⁴², un des grands projets du mouvement des droits civiques qui a eu lieu plus de vingt ans après la publication du roman, en 1963.

Ainsi, McCullers représente à la fois des événements qui ont trait à la réalité de la ségrégation dans le Sud et des relations entre Blancs et Noirs dans ce contexte, mais elle étend aussi sa réflexion à des spécificités de la communauté noire en elle-même à l'époque, et notamment à certains débats d'idées. Faulkner représente lui aussi certaines particularités, culturelles (l'office africain américain) et sociolinguistiques, même s'il n'existe aucune scène avec des personnages africains américains où les Blancs ne soient pas impliqués. Lorsque Dilsey se retrouve seule avec sa famille, c'est pour parler de la famille Compson ; même lors de l'office de Pâques, Benjy est un spectateur de la scène. Chez McCullers, les discussions entre Portia et le docteur Copeland ne concernent qu'eux-mêmes, leur famille ou leur communauté.

Ces considérations sur la réalité de la communauté africaine américaine dans le Sud au début du XX^{ème} siècle et ses représentations dans les romans de notre corpus seront précieuses pour notre étude traductologique : elles nous permettent en effet de comprendre l'importance d'une approche qui ne considère pas la voix africaine américaine comme une simple curiosité culturelle. Cette voix littéraire possède un véritable enjeu historique, politique et dans une certaine mesure biographique pour les auteurs et autrices, enjeu qu'il s'agit de ne pas invisibiliser et de ne pas rendre stéréotypique dans la traduction.

Néanmoins, il nous manque un dernier élément de contexte afin comprendre la dimension politique de la voix africaine américaine littéraire, à savoir la spécificité langagière du Sud. En effet, l'anglais dans le Sud constitue une exception culturelle au sein même des États-Unis vis-à-vis d'un certain standard américain. Nous souhaitons donc à présent examiner la manière dont le standard se construit et

¹⁴⁰ Nous reprenons ici l'orthographe britannique de notre édition du roman.

¹⁴¹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 77.

¹⁴² McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 302.

explorer les préjugés auquel il donne lieu, préjugés qui nous permettront de comprendre le Sud dans sa dimension langagière.

Dans *Making Sense of 'Bad English'*, Elizabeth Peterson introduit le processus de standardisation d'une langue, qui passe par l'élaboration d'une langue écrite : ce processus se veut tout à fait arbitraire, puisqu'il se construit à partir d'une variété orale d'une langue qui serait prédominante ou simplement présente dans la région où la langue écrite émerge¹⁴³, comme l'anglais londonien au moment où la presse d'imprimerie y est apparue¹⁴⁴. Une fois la variété d'une langue figée par écrit, elle acquiert un certain prestige et devient, paradoxalement, le nouveau modèle langagier à maîtriser à l'oral, mais ce modèle s'étend cette fois-ci aux variétés qui n'ont pas été sélectionnées pour devenir le standard écrit, variétés qui voient alors leur valeur (sociale notamment) réduite par l'existence du standard¹⁴⁵. Ainsi, on comprend rapidement que, d'un point de vue sociolinguistique, le standard ne serait qu'une énième variété dialectale d'une langue donnée. Néanmoins, il convient de comprendre les idées très largement répandues par la notion de standard dans la population, ainsi que ses implications sociales concrètes, comme l'origine de la discrimination linguistique : puisque le standard acquiert du prestige par sa forme écrite, les autres formes dialectales d'une langue sont perçues comme ayant une moindre valeur sociale, et le standard devient la langue d'une élite et un instrument de discrimination¹⁴⁶. Les personnes qui ne maîtrisent pas le standard sont concrètement éloignées des instances dominantes, politiques ou culturelles.

Ainsi, il convient de nous demander quelle place les variétés d'anglais parlées dans le Sud des États-Unis occupent dans le paysage linguistique national, en particulier vis-à-vis de l'anglais américain standard. Nous commencerons par explorer les origines et les évolutions de la variété d'anglais états-unien appelée *White Southern American English* (WSAE), en interrogeant son statut de non-standard malgré sa position de variété parlée par la classe dominante dans le Sud, les Blancs. À partir de notre exploration, notre réflexion sur le standard et le non-standard dans le Sud pourra être étendue à l'anglais africain américain.

Il est intéressant de prendre en compte les dialectes variés qui sont à l'origine de différentes particularités du WSAE, ainsi que l'évolution de celui-ci. En effet, John Algeo, dans « The origins of Southern American English », mentionne

¹⁴³ Peterson, *Making Sense of 'Bad English'*, 18.

¹⁴⁴ Peterson, *Making Sense of 'Bad English'*, 22.

¹⁴⁵ Peterson, *Making Sense of 'Bad English'*, 22.

¹⁴⁶ Peterson, *Making Sense of 'Bad English'*, 49.

plusieurs dialectes qui ont participé à l'émergence de la variété d'anglais du Sud des États-Unis. Tout d'abord, une partie de l'aristocratie anglaise, ainsi que les domestiques des classes inférieures qui leur étaient inféodés, qui se sont installés sur les côtes de la Virginie et ont gardé un lien fort avec l'Angleterre, seraient à l'origine du [r] non-rhotique typique de la phonologie de l'anglais du Sud¹⁴⁷ ; plus à l'intérieur des terres, une population écossaise et irlandaise serait à l'origine des doubles modaux comme *might could* ou *may can*¹⁴⁸, que l'on retrouve par exemple dans la narration de Jason dans *The Sound and the Fury*¹⁴⁹. Enfin, Algeo mentionne l'influence considérable qu'a eu la langue développée par les Africains réduits en esclavage (probablement influencée elle-même par l'anglais des Irlandais, Anglais et Écossais inféodés¹⁵⁰) depuis leur arrivée sur le sol américain en 1619¹⁵¹. En effet, les esclaves étaient souvent amenés à interagir avec les Blancs dans différents contextes qui ont contribué à influencer la forme qu'a pris le WSAE. Tout d'abord, quand ils n'étaient pas des propriétaires terriens très importants, les Blancs travaillaient souvent aux côtés des esclaves dans les champs :

It is important to remember that on smaller plantations and farms (where the vast majority of slaveholders lived), the owner and his family often worked alongside slaves in the fields. Moreover, after the Civil War, Whites often fell victim to the system of tenancy so that in many cases Blacks and Whites worked alongside each other as tenant farmers.¹⁵²

Le deuxième élément d'interaction qui a beaucoup contribué à l'évolution du WSAE a été l'emploi de domestiques africains américains dans les foyers blancs, ce qui a créé des interactions intimes et quotidiennes, surtout avec les enfants dont ils prenaient souvent en charge l'éducation. La naissance d'enfants sur le sol américain après l'installation des colons et des esclaves a d'ailleurs contribué au développement simultané des deux variétés d'anglais sudistes les plus importantes, le WSAE et l'AAA, qui partagent encore aujourd'hui beaucoup de caractéristiques¹⁵³ : les enfants des esclaves et ceux des familles de propriétaires, sur les fermes modestes mentionnées plus haut, jouaient ensemble et acquéraient

¹⁴⁷ Algeo, « The origins of Southern American English », 9-10.

¹⁴⁸ Algeo, « The origins of Southern American English », 10.

¹⁴⁹ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 157.

¹⁵⁰ John R. Rickford et Russell John Rickford, *Spoken Soul: the Story of Black English* (Wiley, 2000), 100.

¹⁵¹ Algeo, « The origins of Southern American English », 11.

¹⁵² Thomas et Bailey, cités dans Rickford et Rickford, *Spoken Soul*, 100.

¹⁵³ Mufwene, « The shared ancestry of African-American and American White Southern Englishes », 64.

donc les mêmes spécificités langagières¹⁵⁴. De plus, comme l'explique Salikoko S. Mufwene dans « The shared ancestry of African-American and American White Southern Englishes: some speculations dictated by history »¹⁵⁵, la population américaine a augmenté du fait de la natalité plus que de l'immigration lors de l'établissement des premières colonies sur le sol américain. Ainsi, les enfants des Européens et des Africains, par des contacts répétés, ont produit des variétés langagières similaires, que Mufwene appelle « coloniales », malgré les dialectes et accents tout à fait différents des parents. Ainsi, les deux variétés d'anglais sudiste qui nous intéressent, le WSAE et l'AAA, ont longtemps suivi la même trajectoire ; Mufwene explique que les différences actuelles entre les deux sociolectes trouvent leurs origines dans la ségrégation entraînée par les lois Jim Crow qui a drastiquement et quasi-définitivement séparé les espaces d'interactions que partageaient antérieurement les Blancs et les Africains Américains.

Il convient à présent de nous demander quels statuts possèdent ces deux variétés au regard du standard et des potentielles discriminations linguistiques liées à une idéologie du standard comme modèle et idéal linguistique. Dans *Making Sense of 'Bad English'*, Elizabeth Peterson mentionne les travaux de Dennis Preston, qui a mené une étude auprès de citoyens américains sur leur vision de l'anglais parlé dans différentes régions des États-Unis. On y découvre que l'anglais du Sud est généralement considéré par tous comme le « pire » anglais parlé dans le pays, y compris par les sudistes eux-mêmes, alors que les citoyens d'autres régions sont plus enclins à juger leur propre anglais comme « normal ». Les sudistes, en l'occurrence, considèrent l'anglais de Washington, DC, la capitale politique du pays, comme étant le plus « correct »¹⁵⁶. Nous voyons donc que l'anglais globalement parlé dans les États du Sud peut être considéré comme du non-standard à l'échelle du pays et de l'idée que se font ses habitants du standard national. Mais au sein même du Sud, comment se construisent ces relations au standard ?

Comme l'explique Peterson, les attitudes langagières aux États-Unis sont surtout déterminées par l'appartenance raciale et ethnique, plutôt que par la classe sociale (bien que les deux se recoupent souvent)¹⁵⁷. Ainsi, au sein même du Sud, un sociolecte comme l'AAA peut être considéré comme une variété d'anglais plus

¹⁵⁴ Rickford et Rickford, *Spoken Soul*, 100.

¹⁵⁵ Mufwene, « The shared ancestry of African-American and American White Southern Englishes », 64-81.

¹⁵⁶ Peterson, *Making Sense of 'Bad English'*, 47.

¹⁵⁷ Peterson, *Making Sense of 'Bad English'*, 48.

marginale et minorisante que l'usage du WSAE, non à cause de sa forme, puisque celle-ci est proche du WSAE, mais bien à cause de son association avec la communauté africaine américaine. Peterson explique qu'une personne parlant un anglais perçu comme non blanc sera plus facilement jugée négativement qu'une personne blanche avec un accent du Sud. C'est donc moins le Sud que le Sud noir¹⁵⁸ qui est victime de discrimination linguistique. Il s'agit d'un phénomène courant dans la mise en texte du sociolecte dans les romans de notre corpus : la voix des personnages africains américains présente presque toujours des marqueurs phonographologiques et grammatico-syntaxiques pour mettre en exergue l'usage d'une variété d'anglais non-standard, tandis que les marqueurs dans les répliques des personnages sudistes blancs sont beaucoup plus rares et épars, créant des voix beaucoup plus standards pour les personnages blancs, même si, dans la réalité extra-littéraire, il est probable que les deux variétés d'anglais aient été très similaires.

C'est notamment eu égard à de telles situations de discrimination linguistique que le *code switching* s'est imposé comme une nécessité pour évoluer socialement dans le pays en tant que personne appartenant à un groupe marginalisé. Peterson mentionne le cas du linguiste John Baugh :

Baugh, like many (not all) who self-identify as African American, is fluent in more than one variety of American English: he is a speaker of African American English, Chicano English [...], and standardized US English. Baugh refers to this latter variety as his 'professional voice,' or what many would consider his 'White voice' (Baugh 2003: 159).¹⁵⁹

On remarque évidemment l'association entre le milieu professionnel et le standard, qui se voudrait plus correct et plus à même d'offrir à son locuteur une place légitime dans le monde du travail. Ici, la distinction entre race et classe sociale devient de plus en plus subtile. En effet, comme le fait remarquer Peterson, la capacité à effectuer un *code switching* entre AAA et anglais standard est propre à la classe moyenne, et non aux classes inférieures¹⁶⁰. Dans *The Sound and the Fury*, ce sont Deacon et Shegog, deux personnages africains américains venus du Nord et aux positions sociales relativement aisées, qui sont capables d'une telle adaptation linguistique : Shegog est un révérend influent, décrit par Frony comme un grand

¹⁵⁸ Les personnes africaines américaines qui vivent dans les zones urbaines du Nord aujourd'hui parlent également une variété d'anglais africain américain dont la base est celui qui s'est développé dans le Sud des États-Unis à l'époque de l'esclavage.

¹⁵⁹ Peterson, *Making Sense of « Bad English »*, 48.

¹⁶⁰ Peterson, *Making Sense of « Bad English »*, 74.

pasteur, *big preacher*¹⁶¹, et Deacon discute avec Quentin de son apparition dans des défilés, de son appartenance au parti démocrate, et de ses futures opportunités professionnelles¹⁶².

En outre, les attitudes langagières vis-à-vis de l'AAA varient au sein même de la communauté africaine américaine. Si le langage est l'une des marques les plus importantes et durables d'appartenance à un groupe¹⁶³, il peut aussi être rejeté à cause de certaines associations négatives qui découlent des discriminations liées au groupe, souvent d'ordre racial. Dans *The Heart*, le Dr Copeland refuse d'utiliser l'AAA tout en faisant partie de sa communauté et en œuvrant pour sa libération ; il est néanmoins persuadé que son usage du standard, c'est-à-dire la marque de son éducation, pourra offrir une légitimité à sa voix. Ce décalage dans les attitudes langagières au sein de la communauté est également évoqué par Marcyliena Morgan dans son ouvrage *Language, Discourse and Power in African American culture* :

African American English is important to African American people. Whether they celebrate or criticize it, it is the evidence of what they have been through. The speaker who relies on its most vernacular form represents his or her social world and the encroachments of racism and class inequities. The successful adult who claims an allegiance to standard, 'good' speech uses language as proof that the escape from racism is successful and over.¹⁶⁴

L'AAA peut désormais être abordé de manière détaillée grâce aux nombreuses études menées sur le sociolecte depuis plus de cinquante ans ; nombre de ces études se sont attachées à établir le système phonologique et grammatico-syntaxique de l'AAA qui en fait une véritable variété d'anglais. Peterson présente dans son ouvrage ses grandes tendances phonologiques, comme la non-prononciation des groupes consonantiques en fin de mot, des [r] post-vocaliques, de la nasale vélaire dans les formes en -ING, des fricatives interdentes, et des sons [t] et [d] en fin de mot. Dans *Spoken Soul*, Rickford et Rickford dressent la liste des phénomènes grammatico-syntaxiques les plus systématiques, comme l'élision du S à la troisième personne du singulier, l'absence de génitif, l'invariant BE, l'élision du BE copule, l'utilisation du participe passé BEEN sans l'auxiliaire HAVE, les doubles participes passés avec DONE, la forme négative AIN'T,

¹⁶¹ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 246.

¹⁶² Faulkner, *The Sound and the Fury*, 82-83.

¹⁶³ Peterson, *Making Sense of « Bad English »*, 63.

¹⁶⁴ Marcyliena H. Morgan, *Language, discourse, and power in African American culture*, Studies in the social and cultural foundations of language 20 (Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2002), 7.

l'inversion dans les questions indirectes, la manipulation des articles et des pronoms¹⁶⁵, l'emploi des doubles modaux.

Ces considérations sur le décalage entre l'anglais utilisé par les Blancs et l'anglais utilisé par les Africains Américains dans le Sud des États-Unis dans leur relation au standard et aux discriminations linguistiques seront essentielles à notre réflexion traductologique. Nous verrons en effet comment ce décalage se manifeste dans la représentation littéraire de la voix des personnages blancs par rapport à celle de la voix des personnes africains américains dans notre corpus. Ces observations influenceront notre examen de la voix marginale en traduction : si la voix africaine américaine est rendue plus saillante par des marqueurs, c'est parce qu'elle appartient à cette communauté institutionnellement discriminée du fait de sa couleur de peau, et qu'elle est ainsi perçue de manière biaisée par les auteurs comme une voix plus audible que celle des Blancs, et ce malgré la similitude des sociolectes. Ainsi, le paysage langagier sudiste est très étroitement lié aux relations raciales dans la région. Cela démontre l'instrumentalisation de la langue dans la marginalisation d'un groupe, et donc l'omniprésence de cette réalité langagière dans la représentation littéraire de ce groupe marginalisé. Puisque notre corpus reflète en grande partie ce paysage linguistique et les discriminations qui y sont liées, il nous paraît crucial, en traduction, de s'efforcer de prendre en considération ces questions et d'essayer, à travers les choix traductifs, de rendre compte de ces réalités propres à l'époque et au lieu.

Enfin, avant de débiter l'étude stylistique de la représentation des voix africaines américaines dans notre corpus, il convient de situer ce dernier dans la lignée d'une littérature de la représentation de la voix africaine américaine, notamment au XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème}. Nous explorerons les thématiques abordées en rapport avec des personnages africains américains, mais aussi et surtout les modalités de recreation de l'AAA, dans une littérature directement antérieure à notre corpus. Dans le chapitre « AAE in literature », issu de l'ouvrage *African American English*, Lisa J. Green dresse la chronologie établie par Walter M. Brasch concernant l'AAA dans la littérature états-unienne : la période allant des années 1760 à 1800 donne à lire des représentations de l'AAA écrites par les voyageurs des colonies qui entendaient les récits d'esclaves en fuite ; la période qui précède la guerre de Sécession (1800-1860) voit apparaître l'AAA en littérature directement à travers les récits d'anciens esclaves ; ensuite, les auteurs de

¹⁶⁵ Dans *The Sound and the Fury*, par exemple : dans l'occurrence « eat **them** candles » (2), l'article démonstratif *these* est remplacé par le pronom objet *them*. Dans « one of **they** balls » (2), l'article possessif *their* est remplacé par le pronom sujet *they*.

la reconstruction (1870-1900), comme Joel Chandler Harris et Paul Lawrence Dunbar, précisent encore un peu plus les modalités de recreation littéraire de l'AAA en systématisant l'apparition de certains marqueurs ou d'un lexique particulier ; la période de la *Harlem Renaissance*¹⁶⁶ (1920-1940) est par la suite marquée par une représentation de la communauté africaine américaine plus large et variée et par une réflexion éthique sur la recreation du parler africain américain en littérature. C'est notamment dans cette période que se situe notre corpus, juste avant celle des droits civiques (1945-1970), qui compte des auteurs phares comme Richard Wright, Ralph Ellison et James Baldwin¹⁶⁷. Nous voyons donc que la recreation de l'AAA est une démarche littéraire qui précède largement notre corpus. Il convient néanmoins de se demander quelles sont les modalités de représentation de la voix africaine américaine à différentes périodes, et notamment comment ces littératures ont pu influencer les romans que nous étudions, mais aussi en quoi notre période diffère des précédentes, d'un point de vue thématique et formel.

Nous pouvons tout d'abord mentionner l'œuvre que Green identifie comme le premier roman africain américain, *Clotel; or, the President's Daughter: A Narrative of Slave Life in the United States*, écrit par William Wells Brown et publié en 1853. L'auteur y distingue le parler des personnages blancs en anglais standard (« the mainstream English of the time »¹⁶⁸) de celui des personnages africains américains qu'il signale au lecteur par l'usage de marqueurs, notamment phonographologiques et syntaxiques¹⁶⁹, visant à recréer certaines caractéristiques de l'AAA – une stratégie qui subsiste jusqu'à notre corpus, comme nous le verrons plus tard. Green indique qu'il s'agit là d'une des premières tentatives littéraires visant à se rapprocher de l'AAA tel qu'il était parlé dans le Sud des États-Unis¹⁷⁰. À l'époque, une telle œuvre se distingue des représentations caricaturales et racistes omniprésentes dans le pays. Parmi celles-ci, nous pouvons mentionner une tradition très ancrée, les *minstrel*

¹⁶⁶ Lisa J. Green, *African American English: a linguistic introduction* (Cambridge University Press, 2002), 166.

¹⁶⁷ Green, *African American English*, 166.

¹⁶⁸ Green, *African American English*, 168.

¹⁶⁹ Green, *African American English*, 168.

¹⁷⁰ Green, *African American English*, 167.

shows, organisés par des Blancs et très populaires notamment dans le Nord et le *Midwest*¹⁷¹ :

The first minstrel shows were performed in 1830s New York by white performers with blackened faces (most used burnt cork or shoe polish) and tattered clothing who imitated and mimicked enslaved Africans on Southern plantations. These performances characterized blacks as lazy, ignorant, superstitious, hypersexual, and prone to thievery and cowardice. Thomas Dartmouth Rice, known as the ‘Father of Minstrelsy,’ developed the first popularly known blackface character, ‘Jim Crow’ in 1830. By 1845, the popularity of the minstrel had spawned an entertainment subindustry, manufacturing songs and sheet music, makeup, costumes, as well as a ready-set of stereotypes upon which to build new performances.¹⁷²

Les *minstrel shows* démontrent bien la tendance générale de l’époque vis-à-vis de la représentation des personnes africaines américaines dans le milieu du divertissement ; les stéréotypes raciaux, visuels comme linguistiques, avaient un objectif comique. C’était également le cas dans les représentations littéraires, comme le souligne Mark W. Lencho :

Many of the early dialect writers—the pre-Civil War humorists such as George Washington Harris, Charles Farrar Browne, and Johnson Jones Hooper—recorded what amounted to little more than a simplistic stereotype of speech, seeking, as Paul Hull Bowdre, Jr., once passionately intoned, not ‘to convey either substandard speech or regional speech but only to give a crude, broad, undifferentiated, « comical » effect.’¹⁷³

Par la suite, les représentations de la communauté africaine américaine à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle, bien qu’elles remplissent des critères codifiés et attendus, se situent plutôt dans une recherche d’authenticité vis-à-vis du parler africain américain, y compris de la part d’auteurs blancs. Cela ne les empêche pas de traiter des thèmes relativement stéréotypiques à l’époque, définis par Theodore L. Gross et James A. Emanuel dans *Dark Symphony* :

¹⁷¹ « Blackface performances grew particularly popular between the end of the Civil War and the turn-of-the century in Northern and Midwestern cities, where regular interaction with African Americans was limited », « Blackface: The Birth of An American Stereotype », National Museum of African American History and Culture, <https://nmaahc.si.edu/explore/stories/blackface-birth-american-stereotype#:~:text=The%20first%20minstrel%20shows%20were,enslaved%20Africans%20on%20Southern%20plantations.>

¹⁷² « Blackface: The Birth of An American Stereotype ».

¹⁷³ Mark W. Lencho, « Dialect Variation in ‘The Sound and the Fury’ [sic]: A Study of Faulkner’s Use of Black English », *The Mississippi Quarterly* 41, n° 3 (1988) : 405.

The late nineteenth century [was] when Southern regionalism had hardened the fictional image of the Negro acceptable to the magazine readers who alone could sustain a writer's career. Only the 'tragic mulatto' (confounded by the dilemmas proceeding from mixed blood) and the genial buffoons and storytellers common in the works of Thomas Nelson Page and Joel Chandler Harris were credible to the purchasers of popular magazines.¹⁷⁴

Joel Chandler Harris publie notamment la série *Uncle Remus, His Songs and His Sayings: The Folk-Lore of the Old Plantation* entre 1881 et 1907, dans laquelle il compile des contes folkloriques africains américains des plantations de Géorgie. Il les écrit en utilisant des marqueurs censés recréer les caractéristiques de l'AAA, de nature lexicale, phonologique et syntaxique¹⁷⁵ ; cette quête d'authenticité sert néanmoins un but clair, celui de séduire les sudistes par son caractère familier et par conséquent relativement stéréotypique¹⁷⁶. Charles W. Chestnutt, quant à lui, avait des origines africaines américaines et souhaitait se distinguer du travail de Harris, prônant une plus grande créativité dans son écriture du folklore africain américain et refusant de se limiter à une compilation d'histoires transmises oralement. Il traite, dans *The House Behind the Cedars* (1900), de l'autre thème mentionné par Emanuel et Gross, la vie des *mulattos*¹⁷⁷, mais bien que ce thème soit considéré comme un lieu commun propre à l'époque, son écriture de l'AAA est la preuve d'une réflexion approfondie sur la recreation du dialecte : « Chestnutt uses different levels of speech for his black characters : educated mulattos, uneducated mulattos and non-mulattos »¹⁷⁸. Son travail fait donc preuve de variété dans sa recreation du parler noir en fonction des locuteurs, parler qu'il ne souhaite pas présenter comme monolithique ; c'est une particularité que l'on pourra retrouver dans notre corpus. Le roman de Chestnutt présente également des personnages noirs s'adonnant aux « mensonges » (si l'on traduit littéralement) : « where telling lies refers to telling

¹⁷⁴ Theodore L. Gross et James A. Emanuel, *Dark Symphony: Negro Literature in America* (New York Toronto : The Free press Collier-Macmillan, 1968), 2-3.

¹⁷⁵ Nous ne nous attardons pas, volontairement, sur des exemples concrets tirés de ces romans, par manque d'espace. Une thèse entière pourrait être dédiée à l'évolution des marqueurs visant à recréer l'AAA en littérature. Nous mentionnons ici la dynamique qui influencera ensuite les représentations de notre corpus, que nous étudierons, elles, en détail.

¹⁷⁶ « With respect to the Folk-Lore series, my purpose has been to preserve the legends in their original simplicity, and to wed them permanently to the quaint dialect - if, indeed, it can be called a dialect - through the medium of which they have become a part of the domestic history of every Southern family », Harris, cité dans Green, *African American English*, 170.

¹⁷⁷ Enfants d'un parent blanc et d'un parent racisé, ici noir : « The House Behind the Cedars (1900) [...] addresses issues of racial intermixing, racial identity and complications of racial passing and class in the South », Green, *African American English*, 174.

¹⁷⁸ Green, *African American English*, 175.

folktales and exaggerated stories »¹⁷⁹. Le roman s'inscrit donc bien dans la littérature du folklore africain américain et met en avant une culture langagière de l'exagération que Hurston elle-même identifiera dans « The Characteristics of Negro Expression » en 1934, qu'elle nommera « the will to adorn », et que l'on peut rapprocher du *signifying*, un phénomène décrit par H. L. Gates dans son ouvrage *The Signifying Monkey*. Gates appelle également cette tradition rhétorique *playing the dozens* ou encore *lying sessions*, et le décrit comme des joutes verbales constituées d'histoires hyperboliques, de moqueries ou encore de jeux de mots : « The black rhetorical tropes, subsumed under Signifyin(g), would include marking, loud-talking, testifying, calling out (of one's name), sounding, rapping, playing the dozens, and so on »¹⁸⁰. Gates illustre cette tradition à l'aide de la figure folklorique africaine américaine du XIX^{ème} siècle dont est tiré le titre de son ouvrage, le *Signifying Monkey* : « he who dwells at the margins of discourse, ever punning, ever troping, ever embodying the ambiguities of language »¹⁸¹. Bien que le *signifying* diffère du conte oral, la dimension exagérée des histoires folkloriques mentionnées par Green fait écho à cette culture langagière. Une dynamique cruciale dans cet art oratoire, qui nous sera utile lors de notre étude des voix africaines américaines dans les œuvres sources de notre corpus, est la relation entre énonciateur et co-énonciateur : ce dernier, africain américain, perçoit l'exagération, la comprend et a la capacité de rebondir dans ce jeu langagier. Il construit par là un sentiment d'appartenance entre énonciateurs, contrairement à un potentiel co-énonciateur blanc, ce qui renvoie à la position double et ambiguë de l'individu africain américain qui doit s'intégrer dans la société américaine, que nous avons mentionnée en introduction :

To learn to manipulate language in such a way as to facilitate the smooth navigation between these two realms has been the challenge of black parenthood, and remains so even today. Teaching one's children the fine art of Signifyin(g) is to teach them about this mode of linguistic circumnavigation, to teach them a second language that they can share with other black people.¹⁸²

Pour revenir plus particulièrement à la représentation littéraire de l'AAA, Emanuel et Gross mentionnent également le travail de Paul Laurence Dunbar, qu'ils admirent pour l'humanité qu'il confère à ses personnages :

¹⁷⁹ Green, *African American English*, 174.

¹⁸⁰ Gates, *The Signifying Monkey*, 52.

¹⁸¹ Gates, *The Signifying Monkey*, 52.

¹⁸² Gates, *The Signifying Monkey*, 75-76.

Working actually within the plantation tradition, and perhaps driven by his humorous affection for his rural Negro characters to use dialect, [Paul Laurence Dunbar] humanized them beyond the powers and the disposition of his white forerunners.¹⁸³

Nous pouvons notamment examiner quelques vers d'un de ses poèmes, « The Party » (1896) :

Dey had a great big **pahty** down to Tom's **de othah** night;

Was I **dah**? You bet! I **nevah** in my life see **sich** a sight;

All **de** folks **f'om fou'** plantations was invited, **an' dey** come,

Dey come **troopin'** thick **ez chillun** when **dey hyeahs** a fife **an'** drum.¹⁸⁴

On remarque, dans ces quelques vers, un grand nombre de marqueurs de l'AAA, phonographologiques (en gras ci-dessus) et grammaticaux, utilisés de manière systématique : l'utilisation de la préposition *to* au lieu de *at*, la désinence du singulier *was* avec un sujet pluriel *all de folks* ou encore *dey hyeahs*, l'utilisation des infinitifs *see* et *come* à la place d'une conjugaison passée. Le poème est également marqué par l'oralité, avec le système de question-réponse (« Was I dah? You bet! »), l'exagération (« I nevah in my life »), ou encore la comparaison (« thick ez chilluns »), avec l'adverbe *as*, forme de comparaison mentionnée par Hurston elle-même dans son essai « The Characteristics of Negro Expression », par exemple dans l'expression « regular as pig-tracks ».

Enfin, Green évoque le rôle indéniable qu'a joué la représentation du non-standard dans *The Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain dans l'écriture du non-standard chez les auteurs du XX^{ème} siècle. Elle cite notamment Fishkin à ce sujet :

This book suggests that we need to revise our understanding of the nature of the mainstream American literary tradition. The voice we have come to accept as the vernacular voice in American literature - the voice with which Twain captured our national imagination in *Huckleberry Finn*, and that empowered Hemingway, Faulkner, and countless other writers in the twentieth century - is in large measure a voice that is 'black'.¹⁸⁵

¹⁸³ Gross et Emanuel, *Dark Symphony*, 10.

¹⁸⁴ Dunbar, cité dans Gross et Emanuel, *Dark Symphony*, 38.

¹⁸⁵ Fishkin, cité dans Green, *African American English*, 4.

Fishkin compare la voix non-standard blanche du personnage principal, Huck, à une voix noire, peut-être en lien avec le développement concomitant de l'AAA et du WSAE dans l'histoire linguistique du Sud, que nous avons mentionné, et le rôle que cela a pu avoir dans l'émergence d'un imaginaire langagier américain en partie influencé par un parler noir. La légitimation, par la création littéraire, d'une voix non-standard blanche non caricaturale a donc elle aussi été pionnière dans les futures possibilités de recreation de la voix africaine américaine, présentée comme une voix dotée d'une puissance littéraire.

Si toutes les œuvres mentionnées précédemment ont vraisemblablement pu influencer la nature de la représentation de la voix africaine américaine dans notre corpus, Green mentionne en revanche la différence suivante : « In the selected literature from the Harlem Renaissance to the mid twentieth century, there is a decrease in eye dialect and a broader range of linguistic patterns »¹⁸⁶. Le dialecte visuel, ou *eye dialect*, est défini par William Dahill-Baue dans un article intitulé « Insignificant Monkeys » :

The challenge for the writer consists of faithfully transcribing the dialect as spoken while still conveying a comprehensible meaning in writing to the reader. 'But in this process he may also introduce variations from normal spelling that do not indicate significant dialectal differences in pronunciation,' Sylvia H explains (p. 58). Linguists call this 'eye dialect,' or phonetic (mis) spellings signalling 'difference,' but not necessarily enhancing 'realism.' Holton suggests that the employment of eye dialect also signals an author's 'patronizing' attitude toward a character; to go further, the use of eye dialect to represent Black English could be construed, in certain circumstances, as racist.¹⁸⁷

Simo K. Määttä donne également une définition très claire du dialecte visuel dans son article « Dialect and point of view » :

The latter term refers to non-normative *spelling* which represents the same pronunciation as the standard spelling (Bowdre 1964: 1): the fact that certain words in the characters' speech are spelled differently gives the impression that their pronunciation consistently differs from the norm (Walpole 1974: 196). Non-eye dialectal phonological representations, on the other hand, indicate *pronunciation* that differs from standard language.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Green, *African American English*, 178.

¹⁸⁷ William Dahill-Baue, « Insignificant Monkeys: Preaching Black English in Faulkner's 'The Sound and the Fury' and Morrison's 'The Bluest Eye' and 'Beloved' [sic] », *The Mississippi Quarterly* 49, n° 3 (1996) : 461.

¹⁸⁸ Määttä, « Dialect and point of view », 320.

Lorsque Green observe une diminution dans l'usage de dialecte visuel en littérature, elle évoque notamment la littérature africaine américaine ; nous verrons donc si sa remarque vaut pour l'intégralité de notre corpus ou non, en particulier pour les romans de Faulkner et de McCullers, qui sont des auteurs blancs. Néanmoins, cette littérature immédiatement antérieure à notre corpus aborde des problématiques que l'on retrouvera dans notre étude : chez William Wells Brown, les personnages africains américains réduits en esclavage adoptent une certaine distance vis-à-vis des sermons des Blancs, ce que l'on retrouvera chez Faulkner. Harris et Chestnutt explorent le folklore africain américain, et Hurston concrétisera cette quête d'authenticité à travers ses recherches ethnolinguistiques et leur application dans son roman. Enfin, les questions d'identité liées au langage, explicitement mentionnées chez McCullers et illustrées chez Hurston et Faulkner, préoccupent déjà des auteurs comme Charles W. Chestnutt et Paul Laurence Dunbar. Emanuel et Gross mentionnent cependant une limite dans la littérature antérieure à notre corpus, à savoir que le lien entre le littéraire et le potentiel politique qu'il recouvre était tout à fait ignoré, volontairement ou non : « [...] most of the Negro authors of the 1920s were primarily interested in the facts of their Negro existence rather than the political or social use to which those facts could be put »¹⁸⁹. Ainsi, nous verrons que les réflexions et les thèmes amorcés jusqu'au début du XX^{ème} siècle sur la voix africaine américaine en littérature, que ce soit pour elle-même ou en rapport avec la société blanche, continueront d'être explorés dans les œuvres de notre corpus, et nous nous demanderons si le lien entre littérature et politique a été plus amplement développé dans ces textes.

Après avoir établi le précédent littéraire de notre corpus, il convient également de situer ce dernier dans son propre moment. En effet, les œuvres de notre corpus ont fait l'objet de débats et de critiques proprement littéraires à propos du traitement de leurs personnages africains américains. Le débat entre Zora Neale Hurston et Richard Wright en particulier, à la suite de la publication de *Their Eyes Were Watching God*, a occupé la sphère littéraire africaine américaine de l'époque. Henry Louis Gates résume leurs échanges virulents dans un article paru en 2013. Ce qu'a reproché en premier lieu Wright à Hurston est son traitement de la sexualité africaine américaine à travers le personnage de Janie, puisque les réflexions de l'époque sur l'avancée des droits civiques étaient particulièrement méfiantes vis-à-vis des stéréotypes ancrés depuis longtemps concernant la sexualité de la communauté africaine américaine :

¹⁸⁹ Gross et Emanuel, *Dark Symphony*, 65.

[they were] afraid that admitting that black people cared about sex would hurt the fight for civil rights by suggesting that they were not respectable – that they were debauched or impure – and this would reinforce popular stereotypes of black people as lascivious and wanton.¹⁹⁰

Cette peur ne concernait pas les traditions majoritairement destinées à la seule communauté africaine américaine, telles que la musique ou la poésie orale. La littérature, en revanche, pouvait être exposée aux jugements de valeur des classes moyennes, blanches comme noires, qui la lisaient. Lorsque Wright a engagé le débat sur la représentation de la sexualité africaine américaine chez Hurston, une discussion inédite a émergé : « sexual politics met literary politics for the first time in public in all of African-American literary history »¹⁹¹. Wright reprocha à Hurston de satisfaire les attentes d'un lectorat masculin blanc dans sa représentation d'une femme noire sexuellement libérée, l'accusant de prolonger la tradition de la *minstrelsy*, ce qui était une très lourde accusation au regard des représentations de la communauté africaine américaine dans les *minstrel shows*. Hurston, à travers son roman, répond néanmoins, délibérément ou non, à un discours de W. E. Dubois qui avait appelé à des représentations positives de la sexualité africaine américaine, libérées de la honte construite sur des centaines de dénigration et d'humiliation, lors d'un congrès du NAACP en juin 1926. Hurston reprochera d'ailleurs à Wright son utilisation de la sexualité comme un prétexte afin d'installer la violence et la haine au cœur de son œuvre, et lui répondra que ces thèmes sont destinés à satisfaire des lecteurs noirs uniquement masculins. Hurston ajoute, dans ces échanges, une remarque sur la représentation du dialecte noir par Wright : « Certainly, he does not write by ear unless he is tone deaf! »¹⁹² On comprend alors l'importance de la recreation littéraire de l'AAA chez Hurston : la littérature africaine américaine se devait, selon elle, de faire la part belle à une recreation fidèle de l'oralité et de l'auralité¹⁹³ de la voix africaine américaine. Sylvia Wallace Holton

¹⁹⁰ Henry Louis Gates Jr, « Why Richard Wright Hated Zora Neale Hurston », *The Root*, 18 mars 2013, <https://www.theroot.com/why-richard-wright-hated-zora-neale-hurston-1790895606>.

¹⁹¹ Gates, « Why Richard Wright Hated Zora Neale Hurston ».

¹⁹² Hurston, citée dans Gates, « Why Richard Wright Hated Zora Neale Hurston ».

¹⁹³ Dans son article « Oralité/Auralité », Jean-Marie Privat défend l'importance de l'auralité, c'est-à-dire de la prise en compte de l'individu énonciateur tout autant que de celui qui entend et qui écoute. Il évoque la nécessité « de prendre en compte – sans hiérarchie implicite – les deux pôles de l'interlocution active ». Ainsi, lorsque nous parlons d'auralité dans le cas de la voix africaine américaine en littérature, nous mettons l'accent non seulement sur la représentation de la dimension orale de cette culture langagière, mais nous nous intéressons également à la réception de cette oralité littéraire par le lecteur.

écrit à ce sujet : « it is certainly one of the most successful novels that use dialect to have come out of the Harlem Renaissance »¹⁹⁴. L'AAA est une caractéristique que Wright délaisse au profit du développement de thèmes sociaux, notamment la violence inévitablement engendrée par le racisme inhérent à la société blanche états-unienne. Or, c'est l'absence d'engagement dans des thèmes sociaux qui fut également reprochée à l'œuvre de Hurston par d'autres auteurs qui joignirent leurs voix à celle de Wright :

Alain Locke and Ralph Ellison denounced it as well, with Ellison dismissing it as merely 'the story of a Southern woman's love-life against the background of an all-Negro town into which the casual brutalities of the South seldom intrude.'¹⁹⁵

On comprendra alors aisément le positionnement de Wright à propos d'un autre roman de notre corpus, *The Heart Is a Lonely Hunter* :

To me the most impressive aspect of *The Heart Is a Lonely Hunter* is the astonishing humanity that enables a white writer, for the first time in Southern fiction, to handle Negro characters with as much ease and justice as those of her own race. This cannot be accounted for stylistically or politically; it seems to stem from an attitude toward life which enables Miss McCullers to rise above the pressures of her environment and embrace white and black humanity in one sweep of apprehension and tenderness.¹⁹⁶

En effet, bien que Wright considère que l'humanité dont fait preuve McCullers n'est pas liée à un positionnement politique, *The Heart* représente régulièrement des épisodes d'injustice et de violence raciale : le frère de Portia, Willie, est par exemple retenu prisonnier dans une cellule froide, pendu par les pieds, à tel point qu'il est obligé de se faire amputer à sa sortie de prison. La communauté africaine américaine est représentée dans son rapport à la société blanche ségrégationniste, contrairement au roman de Hurston qui ne fait apparaître des personnages blancs que lors d'un très court épisode, après l'ouragan qui dévaste les Everglades. Il nous paraît aujourd'hui évident que Hurston avait à l'époque choisi de représenter la communauté africaine américaine de manière isolée pour en souligner justement les problèmes internes comme la misogynie, mais les réflexions de l'époque ne

Jean-Marie Privat, « Oralité/Auralité », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, nos 183-184 (décembre 2019), <https://doi.org/10.4000/pratiques.6777>.

¹⁹⁴ Sylvia Wallace Holton, *Down Home and Uptown: The Representation of Black Speech in American Fiction* (Rutherford : Fairleigh Dickinson University Press, 1984), 127.

¹⁹⁵ Gates, « Why Richard Wright Hated Zora Neale Hurston ».

¹⁹⁶ Wright, « Carson McCullers Understood Human Nature ».

s'étaient pas encore portées sur des questions comme la place de la femme noire dans sa propre communauté, que l'on peut identifier aujourd'hui comme une question véritablement intersectionnelle. Ainsi, même si McCullers était une autrice blanche, son œuvre peut être envisagée dans un moment littéraire propice aux réflexions sur les modalités de représentation de la voix et du corps africains américains, et les grands penseurs et écrivains africains américains prenaient bel et bien en compte les œuvres contemporaines produites par des auteurs blancs.

Mais qu'en est-il de l'œuvre de Faulkner ? Dans l'article déjà mentionné de *The New Republic*, Wright indique que la qualité du désespoir représenté par McCullers est unique, ajoutant : « [...] it seems to me more natural and authentic than that of Faulkner »¹⁹⁷. Cette remarque ne porte pas, cependant, sur la question des personnages africains américains en particulier. Si, d'un point de vue politique, Faulkner a marqué les esprits en raison de ses positions ambiguës au sujet des droits civiques, son traitement littéraire des personnages africains américains fut plutôt admiré pour sa justesse par des auteurs africains américains comme Sterling Allen Brown, proche de DuBois et de Locke et amateur de Dunbar, et Richard Wright. Dans *The Negro in American Fiction*, publié en 1939, Brown décrit ainsi le travail de Faulkner :

Faulkner is a naturalist, and sees humanity in a harsh light. Like the weak, mean, and degenerate white characters whom he has set before us, his Negro characters are shown unflatteringly. [...] [T]hey are all equally convincing. Faulkner records Negro speech with complete accuracy [...]. His Negroes are a long way from happy-go-lucky comics. If they agree in anything, it is in their surly understanding of the bitter life that they are doomed to live in a backward, hate-ridden South. He does not write social protest, but he is fiercely intent upon the truth, and the truth that he sees is tragic.¹⁹⁸

Il souligne même la justesse, selon lui, de la reproduction du parler africain américain chez Faulkner. Il est en outre intéressant de noter l'importance de la nature de la représentation des personnages africains américains : Brown souligne le tragique réalisme de celle-ci. À l'inverse de McCullers dans *The Heart*, Faulkner n'attribue pas d'élans révolutionnaires à ses personnages africains américains, qui sont plutôt résignés et affichent leur faible résistance par une certaine insolence envers les personnages blancs, soulignée également par Brown : « Insolent just up to the breaking point, contradicting their white-folks without apologies, these servants are miles away from the plantation tradition menials. If familiarity has not

¹⁹⁷ Wright, « Carson McCullers Understood Human Nature ».

¹⁹⁸ Sterling Allen Brown, *The Negro in American Fiction*, Kennikat Press (United States, 1937), 178-79.

bred contempt, it has at least bred rough irony in place of worship »¹⁹⁹. Richard Wright lui-même met en avant le réalisme d'une telle vision du Sud :

The main burden of Faulkner's work is moral confusion and social decay and it presents these themes in terms of stories of violence enacted by fantastic characters. [...] If Joe Christmas, of *Light in August*, seems like a villain [sic] beyond redemption, it is because Joe Christmas represents the violence of the southern Negro reacting against social pressures too strong for him.²⁰⁰

L'exemple de la caractérisation de Joe Christmas par Wright n'est pas sans rappeler sa représentation de Bigger dans *Native Son*. En définitive, la démarche littéraire de Faulkner au regard des personnages africains américains est admirée par nombre d'auteurs africains américains également car cet homme du Sud a été capable d'observer et de représenter d'un regard critique la société dans laquelle il est né :

The achievement of Faulkner is all the more arresting in that he is a southern white man [...]. The literature of the white South, as well as its [sic] public life, has been for almost a century under a pressure as intense and cruel as that under which the Negro was forced to live; and it would be a grave mistake to feel that the Negro was the only victim of the white South's proud neurosis. The almost atavistic clinging to the 'aristocracy of the skin', the reduction of all life's values to the protection of 'white supremacy', crippled not only the Negro but the entire culture of the whites themselves. [...] Southern American art fell under the interdiction of 'protecting the South's reputation,' and no man save the hardiest dared challenge this standard.²⁰¹

Wright a ainsi probablement été plus critique de sa contemporaine Hurston, elle-même africaine américaine, car il l'estimait responsable de l'avancée de la littérature africaine américaine, et non simplement de la représentation des personnages africains américains dans la littérature américaine en général. À l'inverse, Wright exprime son admiration pour les auteurs blancs que sont McCullers et Faulkner, qui s'éloignaient des clichés et stéréotypes littéraires mis en place par les Blancs dans leurs représentations des Africains Américains depuis des décennies.

C'est donc à ce tournant littéraire que se situe notre corpus : la question de la représentation de l'identité africaine américaine préoccupait autant les auteurs blancs que noirs et constituait un véritable débat au sein de la communauté africaine américaine elle-même. Ainsi, comment le corpus envisagé ici construit-il cette identité africaine américaine à travers sa représentation de la voix de celle-ci ?

¹⁹⁹ Brown, *The Negro in American Fiction*, 177.

²⁰⁰ Richard Wright, « A Man of the South », *The Mississippi Quarterly* 42, n° 4 (1989) : 357.

²⁰¹ Wright, « A Man of the South », 356.

1.2. Représenter la voix africaine américaine : langage, identité et représentations

La première étape de notre étude traductologique du corpus consistera à dégager les différents systèmes de représentation stylistique mis en œuvre par les auteurs et autrices dans les textes sources. En effet, le lectorat est amené à identifier l'anglais africain américain dans les textes grâce aux représentations systématiques de cette forme d'anglais non-standard : les mêmes marqueurs, utilisés de manière cohérente tout au long du texte et appliqués à des personnages appartenant à la même communauté, font système à la lecture des romans. La question qu'il s'agit de se poser alors est celle de la nature de ces marqueurs, mais également des effets de la recreation littéraire d'un système langagier non-standard sur le lectorat.

Les marqueurs utilisés pour signifier l'usage de l'AAA par des personnages peuvent être de nature grammaticale et syntaxique, lexicale, mais également phonographologique. Il est primordial d'identifier le système que nous appellerons « de base » sur lequel chaque auteur de notre corpus choisit de construire sa représentation littéraire et stylisée de l'AAA afin de le faire apparaître comme identifiable pour le lectorat. Par « système de base », nous entendons les marqueurs les plus communément utilisés dans chaque roman pour représenter la voix de la plupart des personnages africains américains. Cette base nous aidera à définir les enjeux socio-idéologiques propres à chaque représentation littéraire de l'AAA, mais aussi à identifier la place qu'occupe la communauté dans le récit, la symbolique liée à cette présence dans le texte littéraire, ainsi que les questions mises en lumière par les auteurs et autrices en lien avec la question raciale dans le Sud des États-Unis. L'identification première d'un système de base dans chaque texte nous permettra par la suite de relever des écarts opérés vis-à-vis de ce système, essentiels à l'instauration de nuances dans ces recreations de l'AAA, et participant à la construction de personnages africains américains individualisés et à l'élaboration d'idiolectes au sein d'un sociolecte plus englobant. Ainsi, la systématisme aussi bien que la variation dans la recreation littéraire de l'AAA participeront de la mise en personnage, expression inspirée de la « mise en récit » ou « mise-en-intrigue » de Paul Ricœur, qu'Annik Dubied définit ainsi : « elle est un choix configuré et construit. [...] Le travail de mise en intrigue et d'ordonnement crée un effet d'unité, et partant un effet de sens »²⁰². De même que « [l]a mise-en-intrigue

²⁰² Annik Dubied, « Une définition du récit d'après Paul Ricœur », *Communication. Information médias théories pratiques*, n° vol. 19/2 (15 février 2000) : 49.

consiste principalement dans la sélection et dans l'arrangement des événements et des actions racontés, qui font de la fable une histoire 'complète et entière' »²⁰³, de même la mise en personnage, dans notre étude, est également construite et se compose des choix stylistiques visant à édifier la voix d'un personnage. Ces choix ont trait, ici, à la recreation de l'AAA dans le but de dépeindre une identité africaine américaine cohérente, soit vis-à-vis d'un personnage lui-même, soit vis-à-vis de la communauté telle que l'auteur ou l'autrice choisit de la représenter. On souligne ici le caractère construit de la représentation littéraire de l'AAA dans notre corpus, dont les choix propres aux auteurs informeront notre définition des enjeux socio-idéologiques découlant de chaque représentation.

Dans les romans de Faulkner et de Hurston, les marqueurs utilisés pour signaler l'usage de l'AAA sont les plus variés (grammatico-syntaxiques, phonographologiques, lexicaux) et les plus nombreux de notre corpus. Chez Faulkner, la voix africaine américaine est présente dès l'incipit, alors que Luster, l'un des plus jeunes domestiques de la famille Compson, est chargé d'occuper Benjy : « 'Listen at you, now.' Luster said. 'Ain't you something, thirty-three years old, going on that way. After I done went all the way to town to buy you that cake.' »²⁰⁴ Il s'agit ici de la première réplique de Luster dans le dialogue. La contraction de la négation *ain't* n'étant pas spécifique à l'AAA²⁰⁵, les marqueurs les plus représentatifs de l'AAA dans cette réplique sont le double participe passé « I done went », et l'usage de la préposition *at* dans « listen at you »²⁰⁶, là où l'anglais standard aurait utilisé la préposition *to*. Un peu plus loin nous pouvons également lire :

'If you don't hush up, mammy ain't going to have no birthday for you. If you don't hush, you know what I going to do. I going to eat that cake all up. Eat them

²⁰³ Ricœur, cité dans Dubied, « Une définition du récit d'après Paul Ricœur », 49.

²⁰⁴ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 1.

²⁰⁵ S'agissant plus généralement d'une marque de l'oralité et d'un langage familier en anglais américain : « In the domain of negation the two negation features most widely known to occur in all non-standard varieties are multiple negation (or negative concord) and invariant *ain't* », Bernd Kortmann, « Syntactic Variation in English: A Global Perspective », in *The Handbook of English Linguistics* (John Wiley & Sons, 2008), 610.

²⁰⁶ « The prepositions commonly used in the native speakers of AAVE's interactions are 'in', 'at', and 'with' », Destyana Prastitasari, « Syntactic Variations Of African-American Vernacular English (AAVE) Employed By The Main Character In Hustle & Flow » (PhD dissertation, Yogyakarta State University, 2013).

candles, too. [...] I got to find my quarter. Maybe we can find one of they balls. Here. Here they is.²⁰⁷

De nombreux marqueurs sont observables dans ce passage : la double négation, elle aussi très courante dans toutes les formes d'anglais non-standard (*ain't going to have no birthday*), l'élosion du BE copule (*I going to do, I going to eat*), l'usage du pronom objet *them* en tant qu'article démonstratif puis du pronom sujet *they* en tant qu'article possessif (*eat them candles, one of they balls*), la désinence de la troisième personne du singulier à la troisième personne du pluriel (*they is*). L'identité africaine américaine de Luster ne nous étant pas indiquée d'emblée²⁰⁸, le lectorat déduit cette information des marqueurs qui lui sont présentés dans le texte, nombre d'entre eux étant typiques de l'AAA. On remarque néanmoins que ces marqueurs sont grammaticaux et syntaxiques, et non phonographologiques. Ces derniers n'apparaissent en effet qu'à partir de la deuxième partie du roman : « 'Yes, **suh**. Right **dis** way, young **marster**, **hyer** we is' »²⁰⁹. On en retrouve ensuite dans les troisième et quatrième parties :

'No, **suh**,' Dilsey says. 'I ain't **gwine** do it. You ain't got no business **wid mo'n** one cup, a seventeen year old **gal**, let **lone whut** Miss **Cahline** say. You go on and **git** dressed for school, so you **kin** ride to town **wid** Jason. You **fixin** to be late again.'²¹⁰

'All right, here I is. I'll fill **hit** soon **ez** I **git** some hot water.' [...] 'Put **hit** down **dar en g'awn** back to bed.'²¹¹

Cette transition vers une représentation plus phonologique de l'AAA n'est cependant pas imputable à un changement de perspective par rapport aux personnages africains américains à un moment précis du récit. Mark W. Lencho écrit dans « Dialect Variations in 'The Sound and the Fury': A Study of Faulkner's Use of Black English » que ce changement soudain tiendrait au fait que Faulkner a modifié sa représentation de l'AAA au cours de l'écriture du roman, et a refusé de

²⁰⁷ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 2.

²⁰⁸ Il utilise le terme *nigger* dès la première page, mais les personnages blancs l'utilisent également dans le roman.

²⁰⁹ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 81.

²¹⁰ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 155.

²¹¹ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 227.

réviser son manuscrit avant publication²¹². Cependant, les marqueurs phonographologiques, dès leur apparition dans la deuxième partie du roman, sont omniprésents dans le discours des personnages africains américains et semblent faire système, tout comme les marqueurs grammaticaux et syntaxiques. Entre autres, le son vocalique est très souvent réduit dans les occurrences du pronom *what* pour donner *whut*, *going to* est également contracté pour donner *gwine*, et le phonème [e] est condensé dans le mot *get* pour devenir *git*. Il est important de noter que Faulkner a été critiqué pour sa représentation phonologique de l'AAA, qui verse dans le dialecte visuel, notamment dans les exemples cités plus haut. Lencho identifie les mots grammaticaux comme le lieu privilégié de la manifestation du dialecte visuel²¹³ : si l'on reprend les mots *whut*, *ez*, et *en* dans les exemples ci-dessus (correspondant respectivement à *what*, *as* et *and*), on voit aisément que cette modification phonographologique n'est pas tant la preuve d'un véritable décalage de prononciation entre le standard et l'anglais africain américain que l'occasion de marquer visuellement le discours des personnages africains américains comme étant différent. En effet, quelle que soit la variété d'anglais, les mots grammaticaux ont tendance à être réduits dans la chaîne parlée ; les mots envisagés plus haut pourraient alors être transcrits ainsi dans la chaîne parlée : /wət/, /əz/, /ən/ ou /ənd/. Cela nous permet de détecter une forme de dialecte visuel employé par Faulkner dans sa recreation de l'AAA. Il n'en demeure pas moins que ces éléments colorent le discours des personnages africains américains du roman d'une prononciation particulière, donnant une place saillante et cohérente à l'AAA dans le récit.

Nous allons à présent nous intéresser aux modalités de représentation de l'AAA dans *Their Eyes Were Watching God*, de Hurston. Comme *The Sound and the Fury*, le roman présente un nombre important, voire déstabilisant pour un lecteur non familiarisé à l'AAA, de marqueurs propres à ce dialecte. Dès les premières pages du roman, le sociolecte est introduit dans le récit par un paragraphe que l'on peut attribuer au chœur d'Eatonville, en Floride, au retour de Janie :

'What she **doin'** coming back here in **dem overhalls**? Can't she find no dress to put on? – Where's **dat** blue satin dress she left here in? – Where all **dat** money her

²¹² « If this lack of plan at the outset fostered a type of linguistically suspect, artistically illuminating variation in dialect rendering, Faulkner's reluctance to revise the novel (according to James B. Meriwether, Faulkner possibly never even reread the novel after its original publication) after giving the manuscript to his agent, Ben Wasson, in New York accounts for the persistence in the typescript, and each consecutive edition, of the obvious style shifts that might have been emended otherwise », Lencho, « Dialect Variation in 'The Sound and the Fury' », 410-411.

²¹³ Lencho, « Dialect Variation in 'The Sound and the Fury' », 413.

husband took and died and left her? – What **dat ole** forty year **ole 'oman doin' wid** her hair **swingin'** down her back **lak** some young **gal**? – Where she left **dat** young lad of a boy she went off here **wid**? – Thought she was going to marry? – Where he left her? – What he done **wid** all her money? – **Betcha** he off **wid** some **gal** so young she ain't even got no hairs – why she don't stay in her class? –²¹⁴

Dès lors que la communauté entonne ces paroles, le lectorat comprend que c'est bien cette représentation de l'AAA qui fera système dans le roman. On y retrouve nombre de marqueurs grammaticaux : la double négation (« can't she find no dress »), l'élision du BE copule et des auxiliaires (« what she doin' », « where he left her »), l'absence de s à la troisième personne du singulier (« she don't stay »), l'usage de pronoms au lieu d'articles (« dem overhalls »), mais également des marqueurs phonographologiques (en gras ci-dessus). Comme nous l'avons dit plus tôt, Hurston a elle-même écrit sur les spécificités de l'AAA, qu'elle se donne visiblement pour but de recréer dans son roman. Dahill-Baue compare son approche à celle de Faulkner dans son article « Insignificant Monkeys » :

[...] Hurston questions the portrayal of black speech rendered in burlesque disregard for 'authentic' representations of 'pronunciation and grammatical and lexical features' (Holton, p. 127); in other words, she condemns the condescension of eye dialect. In her fiction, Hurston represents black speech with phonetic accuracy; her characters speak not in gibberish but rather in distinct dialects with uniform rules of usage, inflection and construction.²¹⁵

Grâce aux ressources disponibles aujourd'hui sur les spécificités phonologiques de l'AAA, que nous avons citées dans l'introduction, on remarque en effet que les marqueurs utilisés par Hurston correspondent à des phénomènes phonologiques clairement identifiés par les sociolinguistes : la transcription phonétisée du « th » en « d », la réduction du suffixe « -ing » en « in' », l'élision du « d » final dans « ole »²¹⁶, ou encore la transformation de la diphtongue [aɪ] en voyelle longue [ɑ:] dans « lak »²¹⁷. De la même manière que chez Faulkner, l'abondance de ces marqueurs confère à l'AAA une saillance dès le début du roman de Hurston,

²¹⁴ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 2. C'est nous qui soulignons

²¹⁵ Dahill-Baue, « Insignificant Monkeys », 462.

²¹⁶ Lencho, « Dialect Variation in 'The Sound and the Fury' », 413.

²¹⁷ Aujourd'hui propre au *Southern English* de manière plus générale, mais comme nous l'avons fait remarquer plus haut, cette spécificité est probablement héritée des communautés noires réduites en esclavage.

puisque sa représentation stylisée le rend identifiable par un lectorat non informé de la thématique du roman et de l'identité de son autrice²¹⁸.

Comparons à présent ces créations avec celle des deux romans de McCullers, dans lesquels la représentation de l'AAA est plus discrète. Nous pouvons par exemple observer l'apparition de Portia, un des personnages africains américains centraux de *The Heart* :

She could hear Portia's voice as she talked to Bubber, and it was like she was half-singing something or telling him a story.

'And that is the various reason why I'm a whole lot more fortunate than most coloured girls,' Portia said as she opened the door.²¹⁹

On observe ici que sa première réplique consiste stratégiquement à énoncer un commentaire sur sa propre identité : « I'm a whole lot more fortunate than most coloured girls ». Cette indication vient immédiatement éclairer la nature du seul marqueur grammatical introduit dans son discours : l'accord singulier du nom dans le syntagme « the various reason why ». Ainsi, la désignation explicite par *coloured* identifie immédiatement ce marqueur, ainsi que tous les marqueurs que l'on retrouvera dans les répliques de personnages africains américains par la suite, comme participant de la recreation de l'AAA dans le roman. Cette mise en contexte est essentielle chez McCullers puisque, tout au long du roman, ce sont des marqueurs grammaticaux qui dominent la représentation de l'AAA, plus que des marqueurs phonographologiques que l'on ne trouve que très rarement (*fambly* pour *family* par exemple²²⁰). Dans *The Member* également, la voix de Berenice, nourrice et domestique de la famille Addams, apparaît dès la première page du roman, et son discours présente lui aussi des marqueurs grammaticaux spécifiques :

'Look here at me,' said Berenice. 'You jealous?'

'Jealous?'

'Jealous because your brother going to be married?'²²¹

On observe en effet l'élision du BE copule (*you jealous, your brother going to be*). Le lectorat qui découvre pour la première fois les personnages africains américains de

²¹⁸ Situation probablement peu commune de nos jours, Hurston étant clairement associée au mouvement du féminisme noir depuis sa redécouverte par Alice Walker dans les années 1980.

²¹⁹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 46.

²²⁰ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 47.

²²¹ McCullers, *The Member of the Wedding*, 4.

McCullers ne sera vraisemblablement pas déstabilisé outre mesure face aux marqueurs de l'AAA utilisés par l'autrice. Après l'introduction discrète des marqueurs dans ces passages, on les retrouve régulièrement et systématiquement dans les romans, mais ils demeurent majoritairement grammaticaux :

'You haves grand electric lights. It don't seem natural why you all the time sitting in the dark like this.'²²²

'It about our Willie. He been a bad boy and done got hisself in mighty bad trouble. And us got to so something.'²²³

'And where you think you are going ?' [...] 'You going crazy. That's where you going.'²²⁴

'The coldest November I ever seen. [...] I kept a fire in the hearth going day and night, and in the evening when I walk around the room there was this shaking shadow following alongside of me on the wall. And everything I seen come to me as a kind of sign.'²²⁵

Ces marqueurs semblent recouvrir une fonction plus signalétique que réaliste : une représentation systématique a été mise en place dans *The Heart* et *The Member*, de manière à offrir une recreation cohérente de l'expression africaine américaine, mais elle ne met pas en œuvre des marqueurs aussi variés et déstabilisants que ceux utilisés par Faulkner et Hurston, comme nous le verrons plus tard. McCullers ne semble pas vouloir produire un effet de réel, qui passerait par une recreation fidèle de la prononciation des locuteurs de l'AAA, mais plutôt une clé de compréhension essentielle à son roman, ce que nous développerons plus avant lorsque nous traiterons des enjeux socio-idéologiques qui découlent de la représentation de la voix africaine américaine, à savoir les injustices liées à la question raciale dans le Sud des États-Unis.

On remarque ainsi des points de convergence et des points de divergence très révélateurs entre les différents romans du corpus dans leur recreation littéraire de l'AAA. Faulkner et Hurston ont mis en place des systèmes de marqueurs très saillants et typiques, menant le lectorat à associer ces marqueurs à l'AAA dès le début des romans à partir de ses propres connaissances du dialecte. En outre, la quantité et la nature des marqueurs grammatico-syntaxiques et

²²² McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 70.

²²³ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 133.

²²⁴ McCullers, *The Member of the Wedding*, 36.

²²⁵ McCullers, *The Member of the Wedding*, 102.

phonographologiques peuvent même acquérir une dimension déstabilisante aux yeux du lectorat : ce dernier doit en effet habituer son regard à cette recreation sociolectale venant subvertir l'anglais standard (que l'on trouve dans la narration et dans le discours des personnages blancs) dans son orthographe même, et doit ensuite identifier le caractère systématique de ce sociolecte littéraire. Cette tâche est d'autant plus complexe pour le lecteur de Faulkner, qui ne rencontre les premiers marqueurs phonographologiques qu'en cours de lecture, après avoir stabilisé son propre horizon d'attente vis-à-vis de la voix africaine américaine dans le roman. De plus, la recreation du sociolecte par Faulkner est motivée davantage par le choix de rendre l'AAA saillant à la lecture, au risque de tomber dans le dialecte visuel, que par une volonté de correspondre aux phénomènes phonologiques propres à l'AAA. En cela, sa représentation diffère de celle de Hurston, dont la recreation du dialecte relève presque de la transcription, puisqu'elle est informée par ses propres recherches ethnolinguistiques autour de la communauté africaine américaine et de son expression propre. Le texte de Hurston n'en exige pas moins un travail de familiarisation de la part du lecteur (être attentif à la systématisation de certains marqueurs grammaticaux, associer correctement certains marqueurs phonographologiques à certaines diphtongues transformées en monophthongues comme le pronom *I* qui devient *Ab* ou l'adverbe *like* qui devient *lak*, par exemple ; cette familiarisation peut également être plus approfondie en passant par un manuel comme *Spoken Soul*). Chez McCullers, cependant, la représentation de l'AAA n'est pas aussi saillante, consistant presque uniquement en des marqueurs grammaticaux et syntaxiques, dont l'autrice modifie la quantité par endroits, de manière à nuancer et enrichir les modalités d'expression de ses personnages africains américains en contexte, comme nous le verrons ci-après. Le lectorat de McCullers n'est pas confronté à des orthographe alternatives déstabilisantes mais à des signaux familiers et identifiables de l'AAA. Il conviendra de mettre ces remarques au service d'une définition des enjeux socio-idéologiques de l'utilisation de l'AAA en littéraire, sa représentation stylistique étant la porte d'entrée du lectorat dans le symbolisme du non-standard au sein des romans. Nous pourrions ainsi nous interroger sur le système de représentation qui correspond à un certain type de positionnement auctorial et à une démonstration littéraire spécifique.

Cette première analyse des textes sources constitue ainsi l'amorce de l'étude comparative que nous choisissons de mener en amont de l'étude des traductions et d'une définition d'une nouvelle approche traductologique et traductive de notre corpus.

En effet, à présent que nous avons établi la manière dont le système langagier de l'AAA a été recréé dans notre corpus, il s'agit d'identifier les modalités de la

construction des personnages dans les romans, construction sans laquelle la systématisation et la caractérisation de l'AAA ne seraient qu'au service d'une représentation stéréotypique et caricaturale d'une entité monolithique et non d'une communauté composée d'individus, dont l'expression est influencée par des conditions d'énonciation riches et nuancées.

En premier lieu, les auteurs du corpus mettent en scène des personnages africains américains aux origines variées et aux regards divers sur leur identité, ce qui donne lieu par endroits à des écarts dans la représentation de la voix africaine américaine, et produit des modes d'expression idiolectaux au sein des systèmes de représentation de la voix africaine américaine globalement mis en place dans les romans. Ainsi, chez McCullers, l'un des cinq personnages principaux sur lesquels la voix narrative opère une focalisation interne est le docteur Copeland, médecin africain américain, qui rejette l'utilisation de l'AAA et choisit de s'exprimer dans un anglais non seulement standard mais très formel :

'I have a deaf-mute patient,' said Doctor Copeland to Portia. 'The patient is a boy five years of age. And somehow I cannot get over the feeling that I am to blame for his handicap. I delivered him, and after two post-delivery visits of course I forgot about him. He developed ear trouble, but the mother paid no attention to the discharges from his ears and did not bring him to me. When it was finally brought to my attention it was too late. Of course he hears nothing and of course he therefore cannot speak. But I have watched him carefully, and it seems to me that if he were normal he would be a very intelligent child.'²²⁶

On remarque d'emblée l'absence de contractions à l'oral (« cannot », « I am », « did not », « I have », « he would be »), les tournures soutenues (« The patient is a boy five years of age », au lieu de, par exemple, « a five-year-old boy »), le caractère très articulé de sa démonstration (« therefore », placé entre le sujet et le verbe), l'usage du prétérit modal (« if he were »). Même si ce personnage n'utilise pas l'AAA, il fait néanmoins partie intégrante de la catégorie des voix africaines américaines dans ce roman. Il incarne un écart, une position excentrique au sein du groupe marginalisé, notamment du fait de sa réflexion spécifique sur l'identité africaine américaine. Il conviendra d'étudier la place de cet écart vis-à-vis du système mis en place pour représenter l'AAA, mais également sa portée symbolique.

Dans le roman de Hurston, la voix noire revêt une dimension plus vaste encore lorsque Janie et Tea Cake partent travailler dans les Everglades, où de nombreux personnages noirs de différentes origines se réunissent (« [...] Ah never

²²⁶ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 85.

dreamt so many different kins uh black folks could colleck in one place.’ »²²⁷), notamment des Bahamiens, dont Janie elle-même reconnaît la différence d’expression : « ‘[...] they tickles me wid they talk.’ »²²⁸. Il est notamment intéressant de noter que tout au long du roman, les mots *want to* ne sont pas contractés dans les énoncés en AAA (ce qui aurait pu se manifester par *wanna*). Or Tea Cake, le compagnon africain américain de Janie, commence à utiliser la contraction *wanta* dans la partie du roman où il travaille aux côtés des Bahamiens, contraction utilisée précisément par l’un de ces personnages : « ‘Yeah man. You and Janie wanta go ? Ah wouldn’t give nobody else euh chawnce at uh seat till Ah found out if you all had anyway tuh go.’ »²²⁹ On peut alors attribuer cette contraction à ces personnages, et penser que Tea Cake l’a peut-être adoptée par contact linguistique avec les Bahamiens. Si l’on considère en outre la graphie de « chawnce », mais également celle du participe passé *gone* dans l’énoncé « ‘De Indians gahn east, man’ »²³⁰, les particularités du parler des personnages bahamiens semblent résider dans une langue plus traînante aux voyelles plus ouvertes. Ces personnages ponctuent également, souvent, leurs énoncés par l’expression *man*, ce que ne font pas les Africains Américains dans le roman. On distingue ainsi la nuance apportée par Hurston à ces personnages (nuance informée également par ses propres recherches sur les folklores caribéens²³¹) ; ici encore, la notion d’identité linguistique noire est enrichie par des écarts vis-à-vis du système de base mis en place pour les personnages africains américains dans le roman.

Chez Faulkner, si la famille de Dilsey semble user du système de base mis en place par Faulkner pour représenter l’AAA, ce sont les personnages africains américains secondaires qui semblent s’écarter de cette recreation de l’AAA. Dans son article « Dialect Variation in ‘The Sound and the Fury’ », Lencho distingue des marqueurs du non-standard plus forts dans le discours de Job, avec lequel Jason travaille :

Job’s grammar, much more than Dilsey’s, shares many of the features that are characteristic of Creole and pidgin language, the putative origin of Black English, and, to some degree, the source of its distinctive flavor. Periodically, Job drops the definite and indefinite article before nouns and adjectives, producing sentences such as ‘Boll-weevil got tough time’ (p. 189) and ‘Tell me man in dat show kin play a tune on a

²²⁷ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 140.

²²⁸ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 140.

²²⁹ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 155.

²³⁰ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 156.

²³¹ Compilées dans son ouvrage *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica* en 1938.

handsaw' (p. 230). The latter sentence also omits the subject, another feature indicative of pidgins. Subject deletion commonly occurs in Job's lines.²³²

Lencho propose plusieurs pistes afin d'expliquer cet écart chez le personnage secondaire : tout d'abord, les échanges avec Job ne font pas avancer l'intrigue mais participent de l'élaboration d'une couleur locale²³³, ce qui permet d'accorder une plus grande place au non-standard sans risquer de rendre certains passages cruciaux moins intelligibles pour le lectorat. En effet, regardons l'énoncé suivant :

'Boll-weevil got tough time. Work ev'y day in de week out in de hot sun, rain er shine. Ain't got no front porch to set on en watch de wattermilyuns growin and Sat'dy don't mean nothin a-tall to him.'²³⁴

Le propos de cet énoncé, un commentaire sur le travail et le repos, ne fait en rien avancer l'histoire ; or, il présente un nombre important de marqueurs de l'AAA et des occurrences de dialecte visuel marquantes, notamment dans la graphie de *wattermilyuns*, dont Lencho fait également le commentaire :

Notice that the first element of the compound, 'watter-, ' is orthographically distorted, yet no more phonetically revealing than the conventional form 'water.' This example of Eye Dialect shows Faulkner employing contrived means to stress the nonstandard dialect of his character.²³⁵

Nous avons déjà mis en avant l'idée selon laquelle Faulkner rend l'AAA saillant dans un but de couleur locale ; à travers l'étude de la voix de Job, nous pouvons également affirmer que cette saillance est encore amplifiée dans le cas des personnages africains américains secondaires. Toutefois, une seconde interprétation consisterait à dire que le fait de doter ces personnages secondaires d'une expression non-standard plus remarquable encore que celle de personnages centraux permet d'accorder une place plus grande à cette voix déstabilisante dans un texte littéraire pour un lecteur d'anglais standard. En outre, le dialecte visuel utilisé par Faulkner pour représenter la voix de Job n'a pas nécessairement pour vocation de dresser le portrait d'un homme africain américain caricatural ou risible. Comme l'explique Lencho, Job et Dilsey ont une relation similaire avec Jason,

²³² Lencho, « Dialect Variation in 'The Sound and the Fury' », 414.

²³³ « Functional dialect passages tend to correspond with relatively central characters such as Dilsey and Luster, while the more minor characters of Louis and Job and the many anonymous blacks who appear periodically are more important in providing local color and in establishing a more complete setting for the principal action of the plot », Lencho, « Dialect Variation in 'The Sound and the Fury' », 411.

²³⁴ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 161.

²³⁵ Lencho, « Dialect Variation in 'The Sound and the Fury' », 415.

caractérisée par une certaine exaspération face à ce personnage irascible et paranoïaque. Se dégage alors une certaine ironie secrète issue de la double adresse de l'art oratoire africain américain mentionnée plus tôt : Job parle des charançons qui travaillent constamment, et sous-entend par là que ce n'est pas le cas de Jason. Il est même possible, alors, d'envisager que la quasi-illisibilité de la voix de Jason ne fait qu'accentuer le fait que Jason est incapable de déceler l'ironie qui lui est destinée.

En outre, le roman fait montre d'un certain réalisme sociolinguistique dans sa manipulation du *code-switching*. En effet, Faulkner met en scène deux personnages africains américains originaires du nord des États-Unis : Deacon, qui travaille au bureau de poste à Harvard, où étudie Quentin, et le révérend Shegog, qui officie lors de la messe de Pâques dans la dernière partie du roman. Ces deux personnages nordistes manipulent leur expression à l'envi afin de s'adapter à leurs interlocuteurs sudistes. Quentin décrit Deacon alors qu'il attend les étudiants sudistes à la sortie du train pour Harvard, s'exprimant ainsi :

'Yes, suh. Right dis way, young marster, hyer we is,' taking your bags. 'Hyer, boy, come hyer and git dese grips.' [...] 'Now, den, don't you drap hit. Yes, suh, young marster, jes give de old nigger yo room number, and hit'll be done got cold dar when you arrives.'²³⁶

Cependant, comme Quentin est plus familier avec Deacon que les nouveaux arrivants, celui-ci retrouve un discours certes non-standard mais moins marqué dans leurs échanges :

'Oh, that. Yes, I was there. I don't care nothing about that sort of thing, you understand, but the boys likes to have me with them, the vet'runs does. Ladies wants all the old vet'runs to turn out, you know. So I has to oblige them.' [...] 'I didn't turn Democrat three years ago for nothing. My son-in-law on the city; me – Yes, sir.' [...] 'I've tried to treat all folks right,' he said. 'I draw no petty social lines. A man to me is a man, wherever I find him.'²³⁷

On remarque dans ces énoncés un nombre moindre de marqueurs du non-standard, phonographologiques (uniquement « vet'runs ») ou grammaticaux (uniquement l'incorrection du « s » à la troisième personne du singulier et la double négation). Les « d » utilisés plus tôt redeviennent des « th », les « suh » sont transformés en « sir », et les terminaisons en « -in' » deviennent « -ing ». Deacon est donc présenté comme maîtrisant deux codes dialectaux, pouvant s'adapter à

²³⁶ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 81.

²³⁷ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 82-83.

des interlocuteurs du Nord comme du Sud. C'est également le cas de Shegog, qui opère un changement de code au cours de l'office lui-même :

'Brethren,' the minister said in a harsh whisper, without moving. [...] 'Breddren en sistuhn!' His voice rang again, with the horns. He removed his arm and stood erect and raised his hands. 'I got de ricklickshun en de blood of de Lamb!' They did not mark just when his intonation, his pronunciation, became negroid, they just sat swaying a little in their seats as the voice took them into itself.²³⁸

Ce passage nous montre non seulement cette capacité à changer de code à l'envi de la part d'un personnage africain américain du Nord, mais aussi la place légitime de l'AAA dans la pratique religieuse de la communauté africaine américaine, dialecte capable de déclencher des réactions de plus en plus intenses chez une femme de l'assemblée : alors que Shegog utilise encore l'anglais standard, elle répond « Yes, Jesus! »²³⁹. Lorsque le pasteur passe à l'AAA, elle s'exclame, en même temps que d'autres fidèles : « 'Mmmmmmmmmmmmmmm ! Jesus ! Little Jesus !' and another voice, rising : 'I sees, O Jesus ! Oh I sees !' and still another, without words, like bubbles rising in water »²⁴⁰. Ainsi, le *code-switching* chez Deacon et Shegog est révélateur d'une dualité de l'expérience africaine américaine de ces personnages originaires du Nord : le fait de maîtriser l'anglais standard, qui leur permet de s'insérer dans la norme linguistique au quotidien tout en étant capables d'user couramment de l'AAA, leur confère une capacité d'adaptation non seulement à la norme mais également aux cercles plus marginaux²⁴¹. Ces passages ajoutent également une nouvelle dimension à la voix africaine américaine dans le roman, même s'ils n'ont pas pour but de faire avancer l'intrigue du roman ou de nous révéler des éléments en rapport avec la famille Compson.

Grâce à ces exemples de *code-switching*, nous avons pu amorcer l'exploration de la variation sociolinguistique au sein du discours d'un même personnage. Claude Tousignant définit ainsi la variation sociolinguistique : « La variation est donc le phénomène suivant lequel une langue connaît certaines modifications structurales selon qu'elle appartient à une époque, un lieu, un groupe ou une situation sociale

²³⁸ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 250-51.

²³⁹ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 250.

²⁴⁰ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 251.

²⁴¹ « [...] some people do change, either completely replacing one variety with another, or expanding their linguistic repertoire to accommodate the requirements of different social contexts, thus become bilingual or bidialectal. So adaptations are possible », John Edwards, *Sociolinguistics: A Very Short Introduction* (Oxford : University Press, 2013), 37.

quelconque »²⁴². Il précise qu'elle peut être de nature diachronique, géographique, sociologique, psychologique et idiosyncrasique. Rosina Lippi-Green présente également trois sources de variation :

[...] first, language-internal pressures, arising in part from the mechanics of production and perception; second, language-external influences on language, as a social behavior subject to normative and other formative social pressures; and third, variation arising from language as a creative vehicle of free expression.²⁴³

Les personnages de Deacon et Shegog peuvent donc être considérés comme incarnant la variation sociolinguistique en contexte géographique et sociologique. Nous pouvons ensuite explorer l'aspect plus psychologique de la variation sociolinguistique dans les romans de McCullers. Considérons par exemple deux extraits de la voix de Berenice dans *The Member of the Wedding* ; dans le premier, Berenice essaie de raisonner Frankie, qui souhaite changer de nom :

'Because things accumulate around your name,' said Berenice. 'You have a name and one thing after another happens to you, and you behave in various ways and do things, so that soon the name begins to have a meaning. Things have accumulated around the name. If it is bad and you have a bad reputation, then you just can't jump out of your name and escape like that. And if it is good and you have a good reputation, then you should be content and satisfied.'²⁴⁴

On remarque immédiatement que ce passage ne comporte aucun marqueur de l'AAA ; comparons-le à un deuxième extrait, dans lequel Berenice explique les injustices subies par la communauté noire :

'Because I am black,' said Berenice. 'Because I am colored. Everybody is caught one way or another. But **they done drawn** completely extra bounds around all colored people. **They done squeezed** us off in one corner **by ourself**. So **we caught** that **first-way** I was telling you, as **all human beings is** caught. And **we caught** as colored people also. Sometimes **a boy like Honey feel like** he just **can't breathe no more**. **He feel like he got to** break something or break himself. Sometimes **it just about more** than we can stand.'²⁴⁵

²⁴² Claude Tousignant, *La variation sociolinguistique : modèle québécois et méthode d'analyse*, Presses de l'Université du Québec, 1987, 29.

²⁴³ Rosina Lippi-Green, *English with an Accent: Language, Ideology and Discrimination in the United States*, 2^e éd. (London : Routledge, 2011), 25.

²⁴⁴ McCullers, *The Member of the Wedding*, 113.

²⁴⁵ McCullers, *The Member of the Wedding*, 119. C'est nous qui soulignons.

Ici les marqueurs typiques de l'AAA réapparaissent (en gras ci-dessus²⁴⁶). Ce phénomène représenté par McCullers semble faire écho aux travaux de Labov que mentionne John Edwards dans *Sociolinguistics: a very short introduction* : « In some of his work, Labov tried to elicit unselfconsciousness usage by asking respondents to discuss emotional issues, including death and danger, sex, and perceived injustice »²⁴⁷. Ainsi, une utilisation exhaustive des marqueurs de l'AAA chez McCullers pourrait être le signe d'un passage dans lequel la sensibilité africaine américaine se manifeste avec force, par exemple lorsque Bérénice évoque sa condition de personne noire ou lorsqu'elle évoque un amour passé, tandis que l'utilisation de l'anglais plus standard permet à Berenice de s'affirmer face à Frankie, fille blanche de son employeur blanc et donc supérieure à Berenice dans la hiérarchie sociale du Sud. En outre, il est intéressant de noter que Berenice utilise l'anglais standard, signe de respectabilité sociale, dans un passage où elle explique à Frankie que le nom est lié à la réputation personnelle, ce qui constitue une sorte de mise en abyme du thème de l'image sociale dans les deux groupes raciaux.

Cependant, dans *The Heart*, l'expression de Portia semble plus régulière et moins influencée par le facteur psychologique. Ses énoncés conservent les marqueurs de l'AAA, qu'elle parle de son grand-père à Mick, qu'elle discute avec son père, ou encore qu'elle décrive les injustices graves subies par son frère :

'The home started with just one little room. And through the years they **done built** on until there's space for my Grandpapa, his four sons and their wives and **childrens**, and my brother Hamilton. In the parlor **they have**s a real organ and a gramophone. And on the wall **they have**s a large picture of my Grandpapa taken in his lodge uniform. **They cans** all the fruit and vegetables and no matter how cold and rainy the winter turns **they pretty near always have**s plenty to eat.'²⁴⁸

'Hamilton or Buddy or Willie or me – none of us ever cares to talk like you. **Us talk** like our own Mama and **her peoples** and **their peoples** before them. You think out everything in your brain. While **us rather talk** from something in our hearts that has been there for a long time. That's **one of them differences**.' [...] 'A person can't pick up **they children** and just squeeze them to **which-a-way they wants** them to be. Whether **it hurt them** or not. Whether **it right or wrong**. You **done tried** that

²⁴⁶ C'est nous qui soulignons.

²⁴⁷ Edwards, *A Very Short Introduction to Sociolinguistics*, 22.

²⁴⁸ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 47. C'est nous qui soulignons.

hard as any man could try. And now **I the only one** of us that would come in **this here** house and sit with you like this.²⁴⁹

“They put our Willie and **them boys** in **this here** ice-cold room. **There were a rope** hanging down from the ceiling. **They taken** their shoes off and tied their bare **feets** to this rope. Willie and **them boys** lay there with their backs on the floor and their **feets** in the air. And their **feets swolled up** and **they struggle** on the floor and holler out. **It were** ice-cold in the room and their **feets** froze. Their **feets swolled up** and they hollered for three nights and three days. And **nobody come**.²⁵⁰

Ce décalage entre la représentation de la variation dans deux romans d’une même autrice pourrait s’expliquer de manière diachronique : la publication de *The Heart* précédant celle de *The Member* de six ans, la compréhension de l’AAA par McCullers a pu évoluer, tout comme son propre projet littéraire. Cela n’est pas sans rappeler l’évolution de la démarche de Faulkner au regard de la représentation de l’AAA, qui a eu lieu directement au cours de l’écriture de *The Sound and the Fury*, allant vers une représentation plus détaillée. Nous pouvons observer une évolution apparemment similaire entre la représentation de l’AAA dans *The Heart* et dans *The Member* : dans le premier, cette représentation est plutôt unidimensionnelle bien qu’elle soit tout de même liée aux questions identitaires soulevées par le roman, et ne relève donc pas uniquement d’un souci de couleur locale ; dans le second, le travail en profondeur sur le discours de Berenice, dont les variations et les nuances s’accordent aux situations d’énonciation, est facilité par le caractère plus limité de l’action, de la temporalité et du nombre de personnages, ce qui diminue la charge de travail de caractérisation des voix des personnages africains américains.

La question qui découle de ces considérations sur la variation et la nuance apportées aux différentes représentations de l’AAA dans notre corpus est la suivante : comment cette nuance pourrait-elle être prise en compte dans le cadre d’un projet de traduction de la voix africaine américaine dans ces romans ? Il est évident que la construction du système de base qu’utilisera le traducteur afin de recréer les effets de la représentation de l’AAA est déjà un défi considérable à relever ; la reproduction des nuances et des variations au sein de ce système, que nous avons relevées ci-dessus, apparaît alors comme une tâche secondaire dans l’ensemble. Cependant, nous pouvons envisager notre étude de la variation dans le corpus de plusieurs manières utiles à un projet de traduction de la voix africaine américaine : tout d’abord, la présence de ces variations, de ces modes d’expressions individuels et idiosyncrasiques, nous informe sur la nature et l’intention de ces

²⁴⁹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 78. C’est nous qui soulignons.

²⁵⁰ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 252. C’est nous qui soulignons.

représentations, qui ont pour but de s'éloigner des clichés et des stéréotypes – dont l'utilisation en littérature a longtemps eu une visée comique – pour créer des personnages réalistes et une communauté unie mais variée dans les romans. Connaître les enjeux socio-idéologiques d'une représentation aussi politiquement et historiquement chargée que celle de la communauté africaine américaine permet au traducteur d'orienter ses choix traductifs dans la reconstruction du système langagier censé signifier la présence d'un personnage africain américain dans le texte. Ensuite, la variation et la variété dans les représentations de l'AAA dans le corpus constituent un défi traductif en elles-mêmes, que le traducteur peut choisir de relever ou non, en fonction des ressources qu'il a à sa disposition. Tenter de recréer ces effets sociolinguistiques dans les romans permettrait de transmettre au lectorat, même de manière quasi indiscernable en dehors d'une étude précise du texte, une idée des enjeux que porte le facteur linguistique dans la représentation de la voix africaine américaine. Ici encore, l'étude comparative des textes sources permet de mettre en lumière, par contraste, les outils littéraires permettant la construction de cette nuance. L'éventail de ces représentations et de ces outils pourrait informer les traducteurs sur les spécificités du texte à traduire et orienter les choix traductifs comme les marqueurs qui pourraient, par associations linguistiques et stylistiques diverses, signifier une identité africaine américaine dans le texte cible. En revanche, la question de l'affinement, de l'évolution de la représentation de l'AAA au sein même d'un texte ou de l'œuvre d'un auteur ou d'une autrice en général ne présente pas les mêmes enjeux : il s'agirait alors de mener une étude comparative de l'œuvre complète d'un auteur ou d'une autrice dans le but de discerner des moments, des évolutions, dans la représentation de la marge et du non-standard. Une telle étude pourrait elle aussi se révéler utile dans le cadre de la retraduction de l'œuvre complète d'un auteur, par exemple. Cette vision d'ensemble rétrospective dans une perspective de retraduction était déjà envisagée par le GRETI (Groupe de Recherche en Traductologie) de l'Université McGill en 1991 lorsqu'ils écrivaient, dans « Retraduire *The Hamlet* de Faulkner » que « [l]a solution préconisée par le GRETI [...] permettrait peut-être à longue échéance une uniformisation des textes faulkneriens, ceux-ci ayant en effet été modelés par plusieurs consciences traduisantes (Coindreau, Raimbault, Delgove, Hilleret, etc.) ». Une telle démarche impliquerait des étapes essentielles de recherche (sur l'auteur ou l'autrice, l'appareil critique qui lui est associé, les théories de la traductologie, la démarche des traducteurs et traductrices précédents), d'analyse du corpus dans son ensemble (à la recherche de cohérence ou au contraire d'évolutions stylistiques et thématiques) et enfin de retraduction de l'œuvre complète.

Une dernière question subsiste concernant la représentation littéraire d'un groupe marginal : si la recreation d'un sociolecte a pour but de transmettre au lectorat l'impression d'entendre une certaine réalité sociolinguistique extra-littéraire, qu'en est-il du facteur culturel lié au groupe marginal en question ? Entre-t-il en ligne de compte dans la représentation de la voix africaine américaine dans nos romans ? Sinon, pourquoi les auteurs n'ont-ils pas jugé nécessaire d'inclure cette partie centrale, fédératrice, de la vie d'une communauté ? Si oui, quels effets les références culturelles ont-elles sur le texte et la réception de celui-ci ? Il nous paraît essentiel d'intégrer ici la question de la culture dans la mise en littérature de la communauté africaine américaine dans les romans car le facteur linguistique, si réaliste soit-il dans un roman, ne saurait à lui seul véhiculer une image complète de la communauté que l'auteur s'attache à représenter. C'est une question d'autant plus importante dans le cas de notre étude de la voix africaine américaine puisque cette communauté possède une culture langagière historique, ancrée dans sa réalité sociolinguistique : le *signifying*.

Chez McCullers et Faulkner, la culture africaine américaine est quasi absente : les personnages africains américains étant envisagés dans leurs rapports à la société et aux personnages blancs qui les entourent (selon des enjeux socio-idéologiques bien différents néanmoins), les éléments culturels, qui feraient exister la communauté pour et par elle-même, sont bien moins présents que chez Hurston. En effet, chez McCullers, seul le passage avec la matriarche Big Mama dans *The Member* pourrait rappeler des traditions vaudoues (*hoodoo*) de voyance, mais le vaudou lui-même n'est pas mentionné dans le roman. Chez Faulkner, cependant, l'office de Pâques célébré en anglais africain américain par Shegog donne à voir un épisode culturel important pour la communauté africaine américaine du roman, au cours duquel la rhétorique et la culture langagière africaine américaine sont mis en lumière. Lyndrey A. Niles évoque notamment l'importance de célébrer l'office en anglais africain américain et non en anglais standard :

He feels he must present the scriptures in the language and culture of the congregation, 'the in-language,' and so it is not uncommon to hear statements delivered in the language of the community. Consequently, Black English is not only common but essential in Black preaching. Not to use it may be detrimental.²⁵¹

Cette particularité est illustrée dès le début du sermon de Shegog, qui adopte d'abord une voix froide et monotone, « like a white man »²⁵², et qui n'impressionne

²⁵¹ Lyndrey A. Niles, « Rhetorical Characteristics of Traditional Black Preaching », *Journal of Black Studies* 15, n° 1 (1984) : 50.

²⁵² Faulkner, *The Sound and the Fury*, 249.

guère la congrégation, comme l'indique la remarque de Frony : « 'En dey brung dat all de way fum Saint Looey,' Frony whispered »²⁵³. Ce n'est que progressivement, en glissant vers une voix plus musicale d'abord (« a sad, timbrous quality like an alto horn »²⁵⁴), puis vers le sociolecte lui-même, qu'il gagne l'assemblée, timidement d'abord (« 'Yes, Jesus!' the woman's voice said, hushed yet »²⁵⁵) puis avec plus d'intensité, comme nous l'avons vu avec les interjections comme « 'Mmmmmmmmmmmmmmmmm! Jesus! Little Jesus!' »²⁵⁶, qui représentent le *climax* émotionnel mentionné par Niles dans son article, mais également la tradition du *call and response* des offices africains américains²⁵⁷, puisque l'assemblée répond ainsi au sermon de Shegog tout au long du passage. L'épisode biblique relaté pour cet office de Pâques est également marqué par la figure de l'hyperbole, autant dans la voix narrative qui décrit la messe que dans la voix de Shegog. Le narrateur relate en effet la dimension transcendante de l'office africain américain et de ses effets sur les fidèles, dans la réaction de Dilsey par exemple : « Two tears slid down her fallen cheeks, in and out of the myriad coruscations of immolation and abnegation and time »²⁵⁸. La voix narrative vient ici mimer une des tendances lexicales de l'AAA, « riche de termes savants ou pseudo-savants calqués sur l'anglais élizabéthain [sic] de la Bible »²⁵⁹. Shegog, lui, raconte la mise en croix de Jésus, se présentant lui-même comme témoin sensoriel de la scène :

'I sees Calvary, wid de sacred trees, sees de thief en de murderer en de least of dese ; I hears de boastin en de braggin : Ef you be Jesus, lif up yo tree en walk ! I hears de wailin of women en de evenin lamentations ; I hears de weepin en de crying en de turnt-away face of God : dey done kilt Jesus ; dey done kilt my Son !'²⁶⁰

Le récit convoque de fortes émotions : Shegog relate la mort du Christ, l'injustice qu'elle constitue, la cruauté des bourreaux et le chagrin des femmes et de Marie. L'épisode apparaît d'autant plus fort que Shegog avait, plus tôt, comparé les enfants de la congrégation à l'enfant Jésus, jouant une fois de plus sur la dimension

²⁵³ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 249.

²⁵⁴ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 250.

²⁵⁵ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 250.

²⁵⁶ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 251.

²⁵⁷ Niles, « Rhetorical Characteristics », 49, 51.

²⁵⁸ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 250.

²⁵⁹ Zora Neale Hurston, *Une femme noire*, trad. par Françoise Brodsky, (Éd. de l'Aube, 1996 [1993]), 75, note de la traductrice.

²⁶⁰ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 252.

émotionnelle de la messe africaine américaine²⁶¹. Cette analyse de la scène de l'office dans *The Sound and the Fury* illustre ainsi l'importance culturelle de la religion pour la communauté africaine américaine, ajoutant encore à l'enjeu de la traduction de cet épisode par la suite. Cela reflète également ce que décrit Brodsky, « une culture enracinée dans la tradition orale avec ses ornements verbaux destinées à illustrer 'les cérémonies quotidiennes de la vie' »²⁶². Cette culture avait également été définie par Hurston elle-même dans son article de 1934, « The Characteristics of Negro Expression », comme une volonté de parure, « the will to adorn », qui se manifeste dans le langage et passe notamment par l'usage de métaphores et de comparaisons, y compris dans les prières et les offices religieux :

Whatever the Negro does of his own volition he embellishes. His religious service is for the greater part excellent prose poetry. Both prayers and sermons are tooled and polished until they are true works of art. The supplication is forgotten in the frenzy of creation.²⁶³

Le roman de Hurston lui-même fait donc, par conséquent, un usage très fréquent de ces procédés d'embellissement stylistique. Par exemple, Hurston reprend la tradition des « surnoms [...] donnés en fonction de la silhouette, du caractère ou de certains hauts faits du porteur »²⁶⁴, en nommant ses personnages « Tea Cake », « Double-Ugly », « Sop-de-Bottom », « Muck-Boy » ou encore « Motor Boat ». Elle utilise également des métaphores peu usuelles : « 'Specks tuh keep on waitin' till hell freeze over' »²⁶⁵, « 'dey's gone lak uh turkey through de corn' »²⁶⁶, l'image du « two-headed doctor »²⁶⁷ qui désigne un sorcier, ou encore l'expression « 'tain't nothin' tuh dat bear but his curly hair' »²⁶⁸ pour dire de quelqu'un qu'il bluffe, notamment lors d'un jeu de cartes ; les jeux de carte sont d'ailleurs très régulièrement mentionnés par leurs noms locaux dans le roman, comme le *coon can*

²⁶¹ « [...] the Black climax is truly a celebration, maybe tearful or maybe ecstatic, but it is the high point at which the audience feels the strength of the point of the sermon, embraces it and celebrates it corporately. Black religious culture is emotional, it moves people, changes lives, and is, therefore, meaningful and effective to them », Niles, « Rhetorical Characteristics », 49.

²⁶² Françoise Brodsky, « La traduction du vernaculaire noir : l'exemple de Zora Neale Hurston », *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 9, n° 2 (2007) : 167.

²⁶³ Neale Hurston, « Characteristics of Negro Expression ».

²⁶⁴ Hurston, *Une femme noire*, 23, note de la traductrice.

²⁶⁵ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 39.

²⁶⁶ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 113.

²⁶⁷ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 83.

²⁶⁸ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 134.

et le *Florida flip*. Hurston fait également référence par deux fois à « Big John de Conquer »²⁶⁹, référence que Brodsky explique ainsi :

John est le héros le plus répandu dans le folklore afro-américain, celui qui, par le rire ou la ruse, fait la nique au vieux Massa (le maître blanc), à Dieu ou au diable. Big John the Conqueror est le nom donné à une racine souvent utilisée pour conjurer les mauvais sorts. Zora Neale Hurston semble avoir amalgamé les deux noms.²⁷⁰

On peut constater que Hurston multiplie les références propres aux traditions et à la culture africaine américaine. Elle évoque également une tradition religieuse très spécifique, chantée et dansée en ronde, issue des communautés réduites en esclavage : le *ring shout*²⁷¹. Cependant, un élément en particulier distingue le traitement de la culture langagière dans le roman de Hurston vis-à-vis de ceux de McCullers et de Faulkner, à savoir la présence de scènes de *signifying*. Dans l'exemple suivant, la tradition du *call and response* ainsi que la dimension musicale, rythmique, et rhétorique du *signifying* sont illustrées :

When it got good to everybody, Muck-Boy woke up and began to chant with the rhythm and everybody bore down on the last word of the line:

Yo' mama don't wear no *Draws*

Ah seen her when she took 'em *Off*

She soaked 'em in alco*Hol*

She sold 'em tuh de Santy *Claus*

He told her 'twas aginst the *Law*

²⁶⁹ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 66, 157.

²⁷⁰ Hurston, *Une femme noire*, 127, note de la traductrice.

²⁷¹ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 157.

« From contemporaneous descriptions of the shout we learn that the participants stood in a ring and began to walk around it in a shuffle, with the feet keeping in contact with or close proximity to the floor, and that there were 'jerking,' 'hitching' motions, particularly in the shoulders. These movements were usually accompanied by a spiritual, sung by lead singers, 'based' by others in the group (probably with some kind of responsorial device and by hand-clapping and knee-slapping). The 'thud' of the basic rhythm was continuous, without pause or hesitation. And the singing that took place in the shout made use of interjections of various kinds, elisions, blue-notes, and call-and-response devices, with the sound of the feet against the floor serving as an accompanying device », Samuel A. Floyd, « Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies, and Black Music Inquiry », *Black Music Research Journal* 11, no 2 (1991) : 266.

To wear dem dirty *Drams*.²⁷²

Enfin, certaines scènes de *signifying* sont parfois identifiées comme tel par les personnages entourant les protagonistes, comme dans la scène suivante :

‘Naw, Ah ain’t no young gal no mo’ but den Ah ain’t no old woman neither. Ah reckon Ah looks mah age too. But Ah’m uh woman every inch of me, and Ah know it. Dat’s uh whole lot more’n you kin say. You big-bellies round here and put out a lot of brag, but ‘tain’t nothin’ to it but yo’ big voice. Humph! ‘Talkin’ ‘bout me lookin’ old! When you pull down yo’ britches, you look lak de change uh life.’

‘Great God from Zion!’ Sam Watson gasped. ‘Y’all really playin’ de dozens tuhnight.’²⁷³

La symbolique de cet épisode est capitale dans l’évolution de l’histoire du personnage de Janie. Henry Louis Gates conduit d’ailleurs une analyse approfondie de cet extrait dans *The Signifying Monkey* :

Jody, we well know, now thoroughly shattered by the force of Janie’s voice, soon succumbs to acute humiliation and his displaced kidney disorder. As he lies dying, Janie contemplates ‘what had happened in the making of a voice out of a man,’ the devastating synecdoche that names both Jody’s deepest aspiration and his subsequent great fall.²⁷⁴

L’acquisition de sa voix de femme noire, capable de répondre à un homme sur le mode du *signifying* et de le faire taire, littéralement d’abord puis symboliquement dans la mort, révèle le caractère intersectionnel de l’histoire de Janie : la culture langagière africaine américaine participe de l’évolution de la diégèse et du personnage dans sa quête d’identité. La richesse de la représentation de la voix africaine américaine chez Hurston transparait alors non seulement dans sa recreation de la grammaire et de la prononciation propres à l’AAA, mais également de la rhétorique, de la culture langagière qui lui est associée, et qu’il s’agit d’identifier comme partie intégrante du système de représentation de la voix africaine américaine dans le roman, afin de pouvoir potentiellement prendre en compte cette richesse dans la recreation d’un système langagier dans la traduction. C’est un élément qui, comme nous l’avons vu, se retrouve peu dans les autres romans du corpus : l’office de Shegog chez Faulkner en est un exemple édifiant, mais il est unique dans le roman, et le texte de McCullers ne semble pas faire appel à cette

²⁷² Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 157.

²⁷³ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 79.

²⁷⁴ Gates, *The Signifying Monkey*, 202.

dimension rhétorique. Les recherches ethnolinguistiques de Hurston dans les communautés africaines américaines du Sud²⁷⁵ expliquent sans doute la richesse de sa représentation de la culture langagière africaine américaine par rapport aux deux autres auteurs du corpus.

Nous nous attacherons à développer plus avant les enjeux socio-idéologiques en lien avec ces différentes représentations littéraires des réalités sociolinguistiques liées à l'AAA après avoir pris en considération un autre aspect de cette représentation, à savoir la place qui lui est faite dans les romans d'un point de vue narratologique.

La voix africaine américaine, et en particulier l'AAA, occupe en effet une place narrative bien particulière dans les récits, puisqu'elle apparaît le plus souvent dans le discours direct et dans les dialogues. En effet, la focalisation interne sur des personnages africains américains est très rare dans les romans de notre corpus, ce qui implique un accès très limité à une quelconque voix intérieure africaine américaine. Nous nous intéresserons bien entendu aux exceptions par la suite de notre démonstration, mais nous pouvons commencer par étudier les caractéristiques les plus communes de l'introduction de la voix africaine américaine.

Le discours direct, dans les dialogues, possède des caractéristiques intéressantes en termes de mise en saillance de la voix africaine : les particularités typographiques du discours direct permettent l'identification visuelle immédiate d'une voix propre à un personnage, à laquelle le lectorat aurait accès de manière directe, sans intervention de la part de la voix narrative. C'est donc dans le discours direct que l'on observe les marqueurs de l'AAA que nous avons identifiés plus haut : les auteurs cherchent à faire entendre de manière relativement immédiate et évidente la voix des personnages africains américains, notamment via un parler non-standard. Le discours direct permet également de cantonner l'usage de l'AAA à une partie limitée du récit : en dehors de ce qui est dit et reçu de manière directe dans les dialogues, la voix narrative ne prend pas en charge la voix africaine américaine. Ce cantonnement de la voix africaine américaine au discours direct permettra ci-dessous de confronter plusieurs perspectives.

La voix africaine américaine et l'AAA sont remarquables non seulement par leur position isolée dans le récit via les marqueurs typographiques du discours direct, mais également à travers leur contraste avec l'anglais de la narration : la

²⁷⁵ Compilées dans son ouvrage *Mules and Men* en 1935.

division claire entre narration et dialogue nous permet d'observer d'autant plus clairement le contraste entre le standard et le non-standard, et ce dans les quatre romans de notre corpus. Observons respectivement des extraits de *Their Eyes*, *The Member*, *The Heart*, puis de *The Sound* :

'They made burning statements with questions, and killing tools out of laughs. It was mass cruelty. A mood come alive. Words walking without masters; walking altogether like harmony in a song.

'What she doin coming back here in dem overhalls? Can't she find no dress to put on? – Where's dat blue satin dress she left here in? – Where all dat money her husband took and died and left her? – [...]'²⁷⁶

Their backs were to the window, and before them the kitchen was now almost dark. It was Berenice who finally sighed and started the conclusion of that last queer conversation. [...]

'We all of us somehow caught. We born this way or that way and we don't know why. But we caught anyhow. I born Berenice. You born Frankie. John Henry born John Henry. And maybe we wants to widen and bust free. But no matter what we do we still caught.'²⁷⁷

Biff bowed his head and organized the story he had just heard into a neat pattern. He rubbed his nose and thought for a minute.

'They liable to pile in here any minute.' Willie went to the door and looked down the street. 'Here they all come now. They having to drag him.'²⁷⁸

Dilsey answered and ceased clattering the stove, but before she could cross the kitchen Mrs Compson called her again, and before she crossed the dining-room and brought her head into relief against the grey splash of the window, still again.

'All right,' Dilsey said. 'All right, here I is. I'll fill hit soon ez I git some hot water.' She gathered up her skirts and mounted the stairs, wholly blotting the grey light. 'Put hit down dar en g'awn back to bed.'²⁷⁹

Malgré ce contraste évident entre la voix africaine américaine et la voix narrative en anglais standard, les modalités de mise en saillance par rapport à cette voix

²⁷⁶ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 2.

²⁷⁷ McCullers, *The Member of the Wedding*, 119.

²⁷⁸ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 25.

²⁷⁹ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 227.

narrative sont nuancées au cours des récits. Dans le cas de Hurston, nous verrons que la voix narrative n'est pas entièrement imperméable et distincte de l'entité non-standard du personnage africain américain ; chez McCullers, la situation d'énonciation donne lieu à une utilisation plus ou moins détaillée de marqueurs ; et enfin chez Faulkner, non seulement la représentation de la voix africaine américaine évolue au cours du roman, la rendant encore plus visible grâce aux marqueurs phonographologiques, mais la voix narrative est elle-même changeante, avec des voix narratives marginales qui n'utilisent pas forcément des marqueurs de non-standard (comme nous le verrons dans le cas de Benjy), et une narration standard à la troisième personne qui n'apparaît que dans la dernière partie du roman. Néanmoins, les textes tendent vers une mise en saillance de la voix africaine américaine vis-à-vis de la voix narrative majoritairement standard, dans les dialogues et via l'usage de marqueurs de l'AAA²⁸⁰.

Il arrive cependant que la voix narrative se charge d'explicitier ce contraste : dans *The Heart* de McCullers, la première réplique d'un personnage africain américain (Willie, le frère de Portia, qui travaille dans le café de Biff Brannon) est précédée d'une indication claire de sa couleur de peau :

Willie, the coloured boy in the kitchen, stood before him dressed in his cap and his long white apron. Willie stammered because he was excited about whatever he was trying to say.

‘And so he were l-l-lamming his fist against this here brick w-w-wall.’²⁸¹

Cette indication vient immédiatement éclairer la nature des quelques marqueurs grammaticaux introduits dans le discours direct : la désinence du pluriel après la troisième personne du singulier (« he were ») et le double déictique « this here ». Nous pouvons également citer la scène d'introduction du personnage de Berenice dans *The Member* :

« ‘Look here at me,’ said Berenice. ‘You jealous?’

‘Jealous?’

²⁸⁰ Nous nous devons également de noter que les romans du corpus ne confient jamais la narration à une voix non-standard à la première personne, à part dans le cas de Benjy chez Faulkner, qui est, nous le verrons, une voix marginale plus qu'une voix non-standard ou dialectale dans son usage de l'anglais, et en outre une voix blanche. Nous pouvons postuler qu'il s'agit d'une caractéristique de cette période de l'histoire littéraire des États-Unis : plus tard, une autrice comme Alice Walker confiera à sa protagoniste africaine américaine Celie, dans *The Color Purple* (1982), la charge narrative du roman à travers le mode épistolaire.

²⁸¹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 24.

'Jealous because your brother going to be married?' »²⁸²

Si la voix narrative ne nous donne pas immédiatement de précisions sur l'identité de Berenice, le personnage est néanmoins décrit dans sa réalité physique dès la page suivante, ne laissant plus aucun doute au lectorat quant à l'usage de l'AAA par Berenice : « She was very black and broad-shouldered and short »²⁸³. Ainsi, lorsque les marqueurs de l'AAA sont présents mais discrets dans le récit, comme c'est le cas chez McCullers, la voix narrative peut prendre en charge la mise en saillance de la voix africaine américaine, non de manière linguistique ou typographique, mais de manière descriptive en indiquant clairement l'appartenance des personnages à la communauté africaine américaine.

En outre, le fait de restreindre l'usage de l'AAA au discours direct et aux dialogues permet à l'auteur de s'assurer que le lecteur ne sera que temporairement déstabilisé par la recreation littéraire du non-standard, et qu'il retrouvera le confort du standard linguistique dans la voix narrative. C'est également une manière de contourner la difficulté que constitue la représentation de la voix africaine américaine en dehors des dialogues. En effet, dans les dialogues, la recreation de l'AAA se voudrait objective, réaliste, comme une sorte de transcription, alors que son utilisation dans la narration relèverait d'une appropriation et d'une recreation littéraire plus libre, et donc moins fondée sur une réalité sociolinguistique. Ainsi, si les auteurs blancs de notre corpus ont estimé pouvoir recréer dans les dialogues l'AAA tel qu'ils l'entendaient au quotidien, ils n'ont pas franchi la limite du monologue intérieur en anglais africain américain. En l'occurrence, le seul roman de notre corpus qui présente des occurrences d'AAA au sein de la narration est *Their Eyes* de Hurston, la seule autrice africaine américaine de notre corpus.

Néanmoins, avant de considérer d'autres phénomènes narratologiques, il convient de s'attarder encore quelque peu sur le discours direct, puisque les personnages africains américains ne sont pas les seuls à intervenir dans celui-ci. Dès lors, comment la voix africaine américaine est-elle mise en évidence dans les dialogues avec d'autres types de voix ? Qu'en est-il du standard et du non-standard dans les échanges entre personnages noirs et personnages blancs dans notre corpus ? C'est en effet une des modalités de mise en saillance les plus révélatrices des enjeux socio-idéologiques des romans.

Chez McCullers, il est intéressant de noter que les personnages blancs qui usent d'un parler non-standard sont le plus souvent les enfants, notamment ceux qui ont été élevés par des domestiques africaines américaines. Voyons par exemple

²⁸² McCullers, *The Member of the Wedding*, 4.

²⁸³ McCullers, *The Member of the Wedding*, 5.

ces énoncés au discours direct de Mick dans *The Heart*, personnage qui n'utilise parfois pas la désinence de la troisième personne du singulier : « It just don't look right »²⁸⁴. « That don't sound so bad to me »²⁸⁵. Dans *The Member*, le parler de Frankie présente des points communs avec la prononciation de Berenice, comme le montre l'écriture de l'adverbe « certainly » en « certainy » chez les deux personnages. On remarque également des marqueurs du non-standard dans l'échange suivant entre Frankie et John-Henry, son jeune cousin, comme l'élision du modal WOULD, la contraction de la prononciation de « let's » en « less », partagée avec Berenice également, et l'élision du BE copule :

'I rather do something else,' he said.

'What?'

'Less play out.'

'I don't want to,' Frankie said.

'There's a big crowd going to play out tonight.'²⁸⁶

Ces choix stylistiques dans les voix d'enfants sudistes ne sont pas sans rappeler les propos de Dillard sur la naissance de l'anglais sudiste, que nous avons évoqués plus tôt, par contact des enfants blancs avec les domestiques africains américains dès le plus jeune âge. Määttä mentionne également la similarité des parlers blanc (des groupes socio-économiques populaires) et africain américain du Sud dans « Dialect and point of view »²⁸⁷. Néanmoins, McCullers fait une démonstration intéressante des questions raciales et linguistiques soulevées dans *The Heart* à travers une scène particulière :

Halfway through this corridor three white men stood talking together and blocked the way. He drew close to the wall to pass, but one of them turned to stop him.

'What you want?'

'Will you please tell me where the judge's office is located?'

²⁸⁴ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 44.

²⁸⁵ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 48.

²⁸⁶ McCullers, *The Member of the Wedding*, 10-11.

²⁸⁷ Määttä, « Dialect and point of view », 332.

'The white man jerked his thumb toward the end of the passage. Doctor Copeland recognized him as a deputy sheriff. [...] So the white man said, 'What you want, Reverend?'

'The familiar joking title nettled him. 'I am not a minister,' he said, 'I am a physician, a medical doctor. My name is Benedict Mady Copeland and I wish to see the judge immediately on urgent business.'

'The deputy was like other white men in that a clearly enunciated speech maddened him. 'Is that so?' he mocked. He winked at his friends. 'Then I am the deputy sheriff and my name is Mister Wilson and I tell you the judge is busy. Come back some other day.'²⁸⁸

On note ici le décalage entre la syntaxe du docteur Copeland et celle du shérif adjoint. Ce passage est édifiant au regard du propos de McCullers : l'usage du non-standard par un personnage africain américain ne revêt pas les mêmes enjeux que pour un personnage blanc, et le non-standard n'explique pas la condition marginale d'un personnage : dans ce cas précis, c'est bien de sa couleur de peau qu'il s'agit. Portia, qui use de l'AAA, et le docteur Copeland, qui emploie un anglais soutenu, sont tous deux marginalisés par des personnages blancs usant parfois du *White Southern American English* dans le récit. Dans le cas des personnages de Mick et de Frankie, qui utilisent ponctuellement le non-standard, leur marginalisation n'est pas due à des questions linguistiques mais est tout autre, puisque les deux personnages déjouent les codes hétéronormatifs de la société dans laquelle elles ont été élevées et conditionnées.

Dans les romans de Faulkner et de Hurston, le *White Southern American English* est également présent : dans *The Sound and the Fury*, la troisième partie, narrée par Jason, est marquée par son parler sudiste dès les premières lignes, par la désinence de la troisième personne du singulier avec la première personne du singulier : « I **says** you're lucky if her playing out of school is all that worries you »²⁸⁹. On remarque également plus loin son usage du double modal « may can »²⁹⁰. Comme on le verra cependant, que ces marqueurs sont largement moins nombreux que ceux utilisés pour recréer l'AAA. Määttä explique dans les termes suivants le décalage entre les personnages blancs, qui dans la réalité extradiégétique usaient d'un anglais non-standard, le WSAE, mais qui dans le roman ne se voient attribuer que très peu de marqueurs du non-standard dans leur discours, et les personnages

²⁸⁸ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 258.

²⁸⁹ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 153.

²⁹⁰ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 157, 212.

africains américains, dont l'expression a été reproduite par une recreation systématique d'un parler non-standard :

The fact that most of Faulkner's protagonists are white coincides with the social hierarchy of the South at the time: no matter how poor and uneducated, white characters remain closer to the standard and are therefore linguistically unmarked. [...] the norm of Southern white speech is constructed by showing that which it is not: Black English. Thus, this polyphonic structure reifies the ideological framework of the South at the time.²⁹¹

Enfin, le cas de *Their Eyes* est plutôt isolé dans notre corpus puisque le roman présente des personnages qui sont presque tous noirs. Le seul échange entre des personnages africains américains et des personnages blancs a lieu lorsque Tea Cake est recruté de force pour nettoyer les ravages d'un ouragan :

'Hello, there, Jim,' the tallest one called out. 'We been lookin' fuh you.'

'Mah name ain't no Jim,' Tea Cake said watchfully, 'Whut you been lookin' fuh me fuh? Ah ain't done nothin'.'²⁹²

On remarque d'emblée la similitude des marqueurs utilisés pour recréer l'anglais américain du Sud et l'AAA, comme l'élision du BE copule, mais également les marqueurs phonographologiques, comme « fuh », et la transformation du son /ŋ/ en son /n/ à la fin des mots en -ING. L'échange suivant nous permet cependant de distinguer légèrement l'anglais africain américain du WSAE :

'Got orders from headquarters. They makin' coffins fuh all de white folks. 'Tain't nothin' but cheap pine, but dat's better'n nothin'. Don't dump no white folks in de hole jus' so.'

'Whut tuh do 'bout de colored folks? Got boxes fuh dem too?'

'Nope. They **cain't** find enough of 'em tuh go 'round. Jus' sprinkle plenty quicklime over 'em and cover 'em up.'

'Shucks! Nobody **can't** tell nothin' 'bout some uh dese bodies, de shape dey's in. **Can't** tell whether dey's white or black.'²⁹³

²⁹¹ Määttä, « Dialect and point of view », 325.

²⁹² Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 169.

²⁹³ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 171.

En effet, le modal négatif « can't » est écrit de manière standard dans l'énoncé de Tea Cake, alors que Hurston ajoute un i chez le personnage blanc pour donner « cain't », phénomène qui n'est pas sans rappeler l'utilisation de triphongues en anglais américain du Sud²⁹⁴, et qui pourrait se transcrire ainsi : /keiənt/. Hurston, ici encore, manifeste une compréhension profonde des sociolectes du Sud des États-Unis. Il en résulte que, dans le roman de Hurston, ce n'est pas un échange avec des personnages blancs qui rend l'usage de l'AAA par les personnages africains américains saillant dans le dialogue, mais toujours le contraste avec l'anglais standard de la narration établi dès le début du roman.

Une nuance apparaît alors dans la représentation du non-standard dans les romans, puisque les personnages africains américains ne sont pas les seuls à parler un sociolecte non-standard. Il s'agit d'une dimension très importante des romans dans le cadre général de notre étude de la marginalité sous plusieurs formes et plusieurs voix dans les romans, mais également dans notre conception de la communauté africaine américaine comme communauté marginale usant d'un parler non-standard : comme nous l'avons vu plus tôt, ce n'est pas uniquement l'AAA qui est non-standard par rapport à la narration, mais également le parler sudiste plus largement, ce qui vient refléter le statut de ces dialectes dans le paysage linguistique nord-américain. Ce détail ne sera donc pas sans importance dans nos considérations traductologiques : si l'anglais africain américain représente un défi traductif, qu'en est-il de l'anglais américain du Sud tel qu'il se manifeste chez certains personnages ? Il convient cependant de bien définir la place de l'AAA et du WSAE respectivement dans chacun des textes du corpus pour comprendre les enjeux de la traduction de ces deux sociolectes. Par exemple, si l'AAA et le WSAE sont représentés comme non-standards par rapport à une voix narrative souvent standard²⁹⁵, on remarque, chez McCullers et Faulkner, que le WSAE se voit attribuer largement moins de marqueurs grammaticaux et/ou phonographologiques que l'AAA à l'échelle globale du roman ; ainsi les personnages africains américains sont présentés comme usant d'un parler encore moins standard que les personnages blancs (à l'exception de l'épisode du docteur Copeland confronté au shérif adjoint, comme mentionné plus haut). Cette distinction n'est pas sans importance pour notre étude traductologique, puisque les nuances dans la mise en saillance de la voix sudiste blanche et de la voix africaine

²⁹⁴ Ce phénomène est décrit par la chercheuse Margaret E. L. Renwick sur son site internet : « Linguistic Features of Southern American English », Margaret E. L. Renwick, Ph.D., https://mrenwick.franklinresearch.uga.edu/southern_speech/linguistic_features.

²⁹⁵ Dans *The Sound and the Fury*, la voix narrative de Jason ponctuée de marqueurs du WSAE apparaît en contraste avec les autres parties du roman, dans lesquelles l'anglais ne présente pas ces marqueurs.

américaine suggèrent des enjeux socio-idéologiques propres à chaque texte, et distinguent notamment Hurston des deux autres auteurs de notre corpus. De plus, chez McCullers, le jeu entre l'AAA et le WSAE fait ressortir une dimension de la marginalité qui n'est pas intrinsèquement liée à la question linguistique²⁹⁶, tandis que chez Faulkner, la distinction linguistique toujours plus marquée des personnages africains américains place ces derniers dans une sorte de carcan discursif et narratif, que nous explorerons plus précisément lors de notre analyse narratologique du roman et dont nous définirons les enjeux un peu plus tard.

Nous pouvons à présent nous attarder sur les modalités d'insertion de la voix africaine américaine et de l'AAA au sein de la narration des romans, et ainsi sur les notions de polyphonie et de dialogisme. En effet, la majorité des textes de notre corpus nous donne à entendre des voix africaines américaines cantonnées à l'espace bien délimité du discours direct, du dialogue, via des énoncés dont la voix narrative reste typographiquement et stylistiquement séparée. Il convient alors d'explorer les exceptions à cette tendance majoritaire dans les romans.

Les textes de notre corpus peuvent être divisés en trois catégories concernant la mise en dialogue de la voix africaine américaine et de la voix narrative : la séparation nette et définitive, l'expérimentation prudente, et la contagion²⁹⁷.

Nous avons mis en lumière les modalités de représentation de la voix africaine américaine dans *The Sound and the Fury*, et nous pouvons dire que la séparation entre la voix narrative et la voix africaine américaine y est manifeste : si cette dernière est présentée de manière saillante au lectorat tout au long du roman (plus saillante encore, visuellement et typographiquement, que chez McCullers), elle reste néanmoins confinée aux dialogues et n'affecte jamais les différentes instances narratives. Dans le cas de la narration à la première personne à travers les voix de Benjy, de Quentin et de Jason, cette division claire entre les voix africaines américaines dans les dialogues et la voix des narrateurs est elle-même assez parlante au regard de l'enjeu de la position des personnages africains américains par rapport aux personnages blancs qui narrent l'histoire d'un point de vue biaisé ou limité. En

²⁹⁶ La recreation de l'AAA vient signaler une identité particulière, mais ce n'est pas ce parler qui rend cette identité marginale.

²⁹⁷ Par « contagion stylistique », nous entendons le concept stylistique évoqué par Dorrit Cohn dans *Transparent Minds* selon lequel la voix narrative, focalisée sur un personnage, se teinte progressivement de l'idiolecte du personnage en question : « Applied to the techniques for rendering consciousness, the phrase 'stylistic contagion' can serve to designate places where psycho-narration verges on the narrated monologue, marking a kind of midpoint between the two techniques where a reporting syntax is maintained, but where the idiom is strongly affected (or infected) with the mental idiom of the mind it renders », Dorrit Claire Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton, N.J : Princeton University Press, 1978), 33.

effet, notamment dans la partie narrée par Benjy, les révélations sur la déchéance progressive et fatale de la famille Compson nous sont apportées par les répliques des personnages africains américains qui entourent Benjy la plupart du temps, puisque la famille délègue sa prise en charge aux domestiques, surtout après le départ de Caddie. Ainsi, Roskus explicite l'alternance entre les noms Maury et Benjy, que Benjy lui-même n'explique pas puisqu'il n'a pas un rôle d'analyse dans le roman : « 'They ain't no luck on this place.' Roskus said. 'I seen it at first but when they changed his name I knowed it.' »²⁹⁸ Dilsey et Roskus discutent également de l'interdiction de prononcer le nom de Caddie après son départ et après qu'elle a confié son enfant à sa famille. Ces informations paraissent ambiguës et floues à la première lecture car le lectorat les découvre au rythme des allers et retours de la mémoire de Benjy, mais elles constituent des révélations cruciales. Ici, la séparation nette entre la voix narrative et la voix des personnages africains américains permet la communication directe de ces informations par les témoins principaux de l'évolution de la famille Compson, leurs domestiques noirs. Cependant, même dans la dernière partie à la troisième personne, qui commence d'ailleurs par une description du corps de Dilsey, la voix africaine américaine demeure distincte, malgré les caractéristiques de la troisième personne, plus propices aux contagions et aux « zones de personnage »²⁹⁹ puisque la voix narrative n'est pas homodiégétique. Cette absence de contagion stylistique est également liée à l'absence de focalisation interne sur les personnages africains américains, même dans cette quatrième partie du roman³⁰⁰. À l'inverse, il y a une focalisation interne sur le personnage de Jason au cours des dernières pages du roman, et même des

²⁹⁸ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 23.

²⁹⁹ Bakhtine définit cette notion de zone dans « L'énoncé dans le roman » : « De cette sorte l'auteur (c'est-à-dire l'énoncé direct de l'auteur que nous postulons) est infiniment plus proche du 'discours' d'Onéguine que du 'discours' de Lensky : il n'est plus seulement à l'extérieur, il ne se contente pas de décrire ce 'discours', mais dans une certaine mesure le parle lui-même. Le héros se trouve dans la zone d'une conversation possible avec l'auteur, dans la zone d'un contact dialogique », Bakhtine, « L'énoncé dans le roman », 128.

On constate que la notion de zone de personnage est très proche de la notion de contagion stylistique utilisée par Dorrit Cohn. La différence majeure entre les deux acceptions de ce processus de mimétisme de la voix narrative envers l'idiolecte du personnage réside dans son utilisation : elle est surtout réservée à l'expression de la vie intérieure du personnage chez Cohn, tandis que Bakhtine l'applique à toute forme de discours du personnage, intérieur ou verbalisé.

³⁰⁰ Voir par exemple les descriptions des actions de Dilsey dans ce chapitre, toujours en focalisation externe : « She returned to the kitchen. She looked into the stove, then she drew her apron over her head and donned the overcoat and opened the outer door and looked up and down the yard. The weather drove upon her flesh, harsh and minute, but the scene was empty of all else that moved. She descended the steps, gingerly, as if for silence, and went around the corner of the kitchen. As she did so Luster emerged quickly and innocently from the cellar door », Faulkner, *The Sound and the Fury*, 231.

occurrences de contagion stylistique et de discours indirect libre³⁰¹. Ainsi, tout au long du roman, la voix narrative se tient rigoureusement à l'écart de la voix intérieure des personnages africains américains. Néanmoins, la question de la contagion stylistique n'est visiblement pas liée aux processus d'identification et de sympathie envers les personnages africains américains ; au contraire, Dilsey, même si elle n'est pas focalisatrice, est présentée comme admirable tout au long du roman et en particulier dans cette dernière partie, alors que Jason, qui est focalisateur occasionnel, est toujours présenté comme méprisable³⁰². Nous verrons néanmoins que les « zones de personnage » pour les voix africaines américaines dans la narration à la troisième personne sont manifestes dans les autres romans de notre corpus alors qu'elles sont absentes dans le roman de Faulkner.

McCullers, dans ses romans, met en œuvre une polyphonie et un dialogisme prudents entre la voix africaine américaine et la narration. En effet, le propre de la voix narrative dans les deux romans de notre corpus, *The Heart* et *The Member*, est la focalisation interne. Dans *The Heart*, la narration se focalise successivement, chapitre après chapitre, sur un des cinq protagonistes du roman à la fois : John Singer, Biff Brannon, Mick Kelly, Jake Blount, et le docteur Benedict Copeland. Dans *The Member*, la focalisation est maintenue sur le personnage de Frankie. Ainsi, dans ce dernier, nous avons uniquement accès à l'intériorité, à la voix intérieure de la jeune adolescente, par contagion stylistique et discours indirect libre. Mais alors, comment la voix africaine américaine peut-elle pénétrer cette zone de personnage si profondément imbriquée dans la voix narrative ? Il n'existe que peu d'occurrences, dans ce roman, dans lesquelles la voix du personnage de Berenice fait irruption dans la narration, à des moments où Frankie anticipe la réaction que

³⁰¹ « He got in and started. 'I'll think of something else,' he said, so he thought about Lorraine. He imagined himself in bed with her, only he was just lying beside her, pleading with her to help him, then he thought of the money again, and that he had been outwitted by a woman, a girl. If he could just believe it was the man who had robbed him. But to have been robbed of that which was to have compensated him for the lost job, which he had acquired through so much effort and risk, by the very symbol of the lost job itself, and worst of all, **by a bitch of a girl**. He drove on, shielding his face from the steady wind with the corner of his coat.

He could see the opposed forces of his destiny and his will drawing swiftly together now, toward a junction that would be irrevocable; he became cunning. I can't make a blunder, he told himself. There would be just one right thing, without alternatives: **he must do that** », Faulkner, *The Sound and the Fury*, 261, c'est nous qui soulignons.

³⁰² Ce n'est qu'à partir d'œuvres comme *Light In August* (1932) ou encore de *Go Down, Moses* (1942) que Faulkner commence à créer des personnages focalisateurs noirs, ou métisses mais traités comme noirs. Cependant, il n'utilise toujours pas, dans ces récits focalisés sur des personnages africains américains, de marqueurs de l'AAA au sein de la narration. Comme nous avons pu le mentionner précédemment, les récits écrits par des auteurs et autrices blanches semblent donc réticents quant à l'utilisation plus créative et moins réaliste, d'un point de vue stylistique et narratif, de l'AAA.

pourrait avoir Berenice, qui s'occupe d'elle depuis toujours, vis-à-vis des actions qu'elle entreprend :

(From time to time, as she went around, a little conversation buzzed on the bottom of her mind. It was the voice of Berenice when later she would know about this morning. And you just roamed around, the voice said, taking up with total strangers! I never heard of such a thing in all my life! [...])³⁰³

Bien que l'apparition de la voix de Berenice imaginée par Frankie ne présente pas de marqueurs de l'AAA, c'est tout de même la voix d'un personnage africain américain qui se manifeste dans cet extrait, en-dehors du discours direct et du dialogue, mais bien en discours direct libre, sans guillemets. On assiste alors à l'émergence temporaire de la voix africaine américaine dans la vie intérieure d'un personnage blanc, ce qui influence, ici encore, les enjeux socio-idéologiques liés à la représentation de la voix africaine américaine chez McCullers.

Dans *The Heart*, c'est tout un pan du roman qui est dédié à la voix africaine américaine d'un personnage bien spécifique, le docteur Copeland. Évidemment, il s'agit d'une représentation très particulière de la voix africaine américaine dans la narration, puisque le docteur Copeland, comme nous l'avons dit plus haut, fait le choix de ne pas utiliser l'AAA, mais au contraire un anglais formel et soutenu. Comparons un exemple de discours direct et un extrait de la narration focalisée sur le docteur Copeland :

And when they were even babies he would tell them of the yoke they must thrust from their shoulders – the yoke of submission and slothfulness. And when they were a little older he would impress upon them that there was no God, but that their lives were holy and for each one of them there was this real true purpose.³⁰⁴

'I am not interested in subterfuges,' said Doctor Copeland. 'I am interested only in real truths.'³⁰⁵

On remarque, dans ces deux extraits, le même registre soutenu usant d'un vocabulaire savant et d'une syntaxe très articulée, sans contractions, une tendance à l'anaphore que l'on retrouve tout au long des chapitres focalisés sur Copeland, ainsi que l'usage répété de termes relevant de l'idiolecte du personnage (« real », « the real true purpose »). Ainsi, la voix du docteur Copeland permet à McCullers de contourner la difficulté que constitue l'émergence de l'AAA au sein de la

³⁰³ McCullers, *The Member of the Wedding*, 63.

³⁰⁴ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 79-80.

³⁰⁵ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 77.

narration, c'est-à-dire la coloration de la voix narrative standard par le non-standard, généralement réservé à l'espace du dialogue. L'autrice fait malgré tout le choix de laisser une place conséquente, dans la narration, à la voix intérieure d'un personnage africain américain, dont la principale ambition est de mener sa communauté à la révolution. Ce choix narratologique est évidemment d'une importance capitale quant au dialogisme et à la polyphonie des chapitres centrés sur le docteur Copeland. En effet, la narration à la troisième personne, dans laquelle règne majoritairement l'anglais standard ou la perspective de personnages blancs dans notre corpus, se voit influencée par un personnage appartenant à une communauté marginale. Nous verrons que c'est bien le propre des romans de McCullers que de construire cette voix narrative empathique, teintée de marginalité. En outre, le fait de choisir le docteur Copeland comme le seul personnage africain américain sur lequel la narration se focalise permet de créer une figure d'identification plus confortable pour le lectorat blanc, puisque la voix du personnage n'est pas marquée par l'AAA et présente donc moins de traces d'altérité raciale.

Ces particularités nous poussent à décrire l'approche de McCullers comme une expérimentation narratologique prudente de la voix africaine américaine : l'autrice laisse bel et bien une place dans ses récits à cette voix en dehors du cadre limité du dialogue, tout en évitant de se confronter à la difficulté du non-standard et de l'AAA.

En revanche, le roman de Hurston s'inscrit de manière plus franche et plus audacieuse dans la catégorie de la contagion telle que nous l'avons énoncée plus haut. Bien que la voix narrative soit présentée dès le début du roman comme une entité usant d'un anglais standard, elle est parfois teintée de l'expression ou de la voix intérieure de personnages africains américains, porteuse des marqueurs de l'AAA que nous observons dans les dialogues. On assiste alors à l'émergence de zones de personnages africains américains teintées d'anglais africain américain. Ces occurrences sont très importantes dans ce roman car elles participent du voyage initiatique de Janie vers la découverte de son identité non seulement de personne noire, mais aussi de femme noire. En effet, dans la première partie du roman, alors que Janie a été mariée de force, elle rencontre celui pour qui elle quittera sa situation initiale, Joe Starks. La présentation du personnage est déterminante d'un point de vue traductologique. En effet, le passage soudain au discours indirect libre implique que le parler africain américain du personnage s'immisce dans la narration, ce qui oblige le traducteur à se positionner en termes de norme traductives, linguistiques et narratives au moment de la traduction :

He talked friendly while he drank.

Joe Starks was the name, yeah Joe Starks from in and through Georgy. Been workin' for white folks all his life. Saved up some money – round three hundred dollars, yes indeed, right here in his pocket. Kept hearin' 'bout them buildin' a new state down heah in Floridy and sort of wanted to come. But he was makin' money where he was. But when he heard all about 'em makin' a town all outa colored folks, he knowed dat was de place he wanted to be. He had always wanted to be a big voice, but de white folks had all de sayso where he come from and everywhere else, exceptin' dis place dat colored folks was buildin' theirselves. Dat was right too. De man dat built things oughta boss it. Let colored folks build things too if dey wants to crow over somethin'. He was glad he had his money all saved up. He meant to git dere whilst de town wuz yet a baby. He meant to buy in big. It had always been his wish and desire to be a big voice and he had to live nearly thirty years to find a chance. Where was Janie's papa and mama?³⁰⁶

Le discours indirect libre est manifeste ici puisque la voix narrative reprend les paroles du personnage de Joe avec les repères énonciatifs propres à la narration (troisième personne du singulier, temps passé). La narration se teinte alors temporairement des marqueurs de l'AAA : cette contagion de la voix narrative par la voix de personnages africains américains usant de l'AAA est ce qui distingue le plus nettement le roman de Hurston de ceux de Faulkner et de McCullers. Cependant, la narration se focalisant sur Janie tout au long du roman, il apparaît qu'au début de celui-ci, l'identité de Janie en tant que femme africaine américaine n'est pas encore affirmée, puisque le sociolecte de sa communauté ne se manifeste dans sa psyché qu'à travers les paroles de l'homme qu'elle va épouser³⁰⁷. C'est littéralement ce qu'explique Janie à Joe, au moment où elle découvre et fait progressivement entendre sa propre voix : « 'Mah own mind had tuh be squeezed and crowded out tuh make room for yours in me.' »³⁰⁸ La métaphore qui assimile ici l'intériorité féminine noire à une maison encombrée est tout à fait parlante : en parallèle, Janie ne s'approprie la maison qu'elle partageait avec Joe à Eatonville qu'après la mort de ce dernier. La maison vide devient le lieu dans lequel elle peut contrôler quel homme elle autorise à entrer dans son intimité, et par extension dans

³⁰⁶ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 28.

³⁰⁷ Ce développement a fait l'objet d'une publication dans la revue *Litter@ Incognita* : Camille Le Gall, « Temps, traduction et retraduction : la question de la traduction du Vernaculaire Africain Américain (VVA) », *Litter@ Incognita*, n° 13 (octobre 2023), <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2023/05/31/temp-traduction-et-retraduction-la-question-de-la-traduction-du-vernaculaire-africain-americain-vva/>.

³⁰⁸ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 88.

sa vie intérieure. Cette métaphore crée un lien entre l'espace physique, l'espace intérieur et la voix qui s'exprime au sein de ces deux entités : Janie se les approprie progressivement au cours du roman. Par ailleurs, ce n'est qu'après que Janie a, pour la première fois, répondu à son mari et l'a humilié par le biais du *signifying*³⁰⁹, que ses pensées apparaissent dans la narration, teintée de l'AAA qu'elle semble alors enfin s'approprier :

At the newel post Janie whirled around and for the space of a thought she was lit up like a transfiguration. Her next thought brought her crashing down. He's just saying anything for the time being, feeling he's got me so I'll b'lieve him. The next thought buried her under tons of cold futility. He's trading on being younger than me. Getting ready to laugh at me for an old fool. But oh, what wouldn't I give to be twelve years younger so I could b'lieve him!³¹⁰

The thing made itself into pictures and hung around Janie's bedside all night long. Anyhow, she wasn't going back to Eatonville to be laughed at and pitied. She had ten dollars in her pocket and twelve hundred in the bank. But oh God, don't let Tea Cake be off somewhere hurt and Ah not know nothing about it. And God, please suh, don't let him love nobody else but me. Maybe Ah'm is uh fool, Lawd, lak dey say, but Lawd, Ah been so lonesome, and Ah been waitin', Jesus. Ah done waited uh long time.³¹¹

On est ici confronté non à du discours indirect libre mais à du monologue intérieur. Observons d'abord le premier extrait : la pensée est introduite par l'indication de la voix narrative (« her next thought », « the next thought »), elle est intégrée directement à la suite de cette indication et n'est pas isolée sur la page, et les repères restent ceux de Janie (première personne, temps présent). Le lectorat découvre enfin la voix intérieure de Janie, mais celle-ci n'est pas encore vraiment marquée par l'AAA (on observe uniquement la contraction « b'lieve »). Or dans le deuxième extrait, Janie s'est définitivement approprié son identité, et l'on retrouve alors les marqueurs grammaticaux et phonographologiques de l'AAA au sein du monologue intérieur (on note par exemple le passage de « I » à « Ah » entre les deux extraits). Cette évolution des modalités d'insertion de la voix africaine américaine et de

³⁰⁹ « *Their Eyes* draws upon the trope of Signifyin(g) both as thematic matter and as a rhetorical strategy. Janie [...] gains her voice within her husband's store not only by daring to speak aloud where others might hear, but by engaging in that ritual of Signifyin(g) (which her husband had expressly disallowed) and by openly Signifyin(g) upon the impotency of her husband, Joe, Mayor, 'I god,' himself. Janie kills her husband, rhetorically, by publicly naming his impotence (with her voice) in a public ritual of Signifyin(g). His image fatally wounded, he soon succumbs to a displaced 'kidney' failure », Gates, *The Signifying Monkey*, 193.

³¹⁰ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 105.

³¹¹ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 120.

l'AAA dans la narration au cours du roman est alors essentielle dans l'appréhension des enjeux mis en avant par ce roman, pionnier du féminisme Noir aux États-Unis³¹². À mesure que Janie découvre sa propre voix, le dialogisme avec la voix narrative se fait de plus en plus prégnant, et la zone de personnage de Janie prend de plus en plus de place : la narration reflète l'évolution de la diégèse elle-même. Lisa J. Green explique que cette évolution formelle de la voix narrative est symbolique : « the more deeply entrenched Hurston's characters are with their language, African American dialect, the more involved and in tune they are with each other »³¹³. En l'occurrence, Janie entre dans un premier temps en résonance avec elle-même à travers l'AAA, avant de retourner à la fin du roman à Eatonville, qu'elle avait fuie avec Tea Cake : elle y retrouve alors son amie Phoebe, à qui elle conte ses histoires dans les Everglades. Dans son récit, son expression est alors remplie de marqueurs de l'AAA.

Grâce au travail de contextualisation historique et littéraire et d'analyse stylistique des voix africaines américaines mené jusqu'ici, nous avons pu dégager les enjeux socio-idéologiques qui découlent de chaque démarche auctoriale. Définir clairement ces enjeux à partir de notre analyse des textes sources est une condition essentielle de notre approche des traductions existantes : notre compréhension des textes sources dictera en effet notre appréciation des traductions. Pour ce faire, nous appliquerons une méthode similaire à celle qu'adopte par Bernard Vidal dans son article de 1994 intitulé « Le vernaculaire noir américain : Ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker ». Dans cette étude, Vidal parle de « geste significatif »³¹⁴, et c'est bien ainsi que nous souhaitons envisager les textes sources et leur représentation de la voix africaine américaine : chaque parti pris stylistique est significatif car il communique une vision de la marginalité africaine américaine bien précise et une position spécifique plus ou moins subversive vis-à-vis de la norme

³¹² « L'expression *Black feminism*, traduite dans les textes par 'féminisme Noir', recouvre la pensée et le mouvement féministes africains-américains en tant qu'ils diffèrent du féminisme états-unien 'en général', précisément critiqué et reconnu pour son 'solipsisme blanc', héritier malgré lui de la fameuse 'ligne de couleur' produite par les systèmes esclavagiste, puis ségrégationniste ou discriminatoire, encore à l'œuvre dans la société américaine contemporaine. [...] Le féminisme Noir a représenté une véritable révolution politique et théorique pour l'ensemble des féminismes nord-américains et, dans une moindre mesure, européens », *Black feminism: Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, introduction par Elsa Dorlin (Paris : Editions L'Harmattan, 2008).

³¹³ Green, *African American English*, 164.

³¹⁴ Bernard Vidal, « Le vernaculaire noir américain : Ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker », *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 7, n° 2 (13 mars 2007) : 170.

et du centre. Il convient donc à présent de tirer des conclusions de nos précédentes analyses et de définir ces enjeux socio-idéologiques en vue de notre étude traductologique.

Tout d'abord, la recreation littéraire de l'AAA par McCullers ne semble pas tendre vers un effet de réel, vers la reproduction détaillée d'une réalité sociolinguistique grammaticale, syntaxique, phonologique et lexicale ; bien plus qu'une fonction réaliste, elle semble revêtir avant tout une fonction signalétique. Elle apparaît comme une clé de compréhension essentielle à son roman, en permettant de transmettre aisément au lecteur les enjeux de la question raciale dans le Sud des États-Unis ainsi que les injustices subies par la communauté africaine américaine dans une société ségrégationniste et raciste. Le roman aborde en effet des thèmes tels que la ségrégation géographique (les habitations et les quartiers africains américains dans *The Heart* et *The Member* sont bien distincts des quartiers blancs et décrits comme beaucoup plus rudimentaires), la restriction de l'accès aux soins (le docteur Copeland est le seul médecin de sa communauté et ne peut plus s'occuper décemment de tous ses patients), les arrestations arbitraires, les violences policières et juridiques (l'arrestation et la séquestration de Willie dans des conditions telles qu'il doit se faire amputer des deux pieds), le mépris social et intellectuel (le docteur Copeland qui se voit refuser l'accès au palais de justice par un garde qui le prend de haut). Au moyen des quelques marqueurs stratégiquement employés par McCullers, le lectorat est amené à appréhender immédiatement l'identité des personnages africains américains de manière à garder en tête, tout au long du roman, le racisme sous-jacent ou explicite à l'œuvre dans le récit. La communauté africaine américaine est envisagée pour la place qu'elle se voit attribuer dans la réalité extradiégétique du Sud des États-Unis. Cette réflexion est d'ailleurs menée non seulement dans la représentation des personnages africains américains mais dans leur propre analyse de leur situation : dans *The Heart*, nous avons directement accès aux batailles personnelles du docteur Copeland, aux désirs de révolution qui le consomment, via la focalisation interne. Dans *The Member*, Berenice se livre à une description franche de la condition de sa communauté. Lisa J. Green défend précisément, dans *African American English*, l'idée suivante : « Authenticity is concerned not only with the range of features but also with the way they are used »³¹⁵.

³¹⁵ Green, *African American English*, 165.

Dans *The Sound and the Fury*, Faulkner, quant à lui, adopte une démarche plutôt opposée : la recreation très détaillée et stylisée de l'AAA vient amplifier un décalage tristement ironique entre les personnages blancs et les personnages noirs. Les anciens esclaves de la famille aristocratique des Compson sont devenus les témoins lucides de leur déchéance morale, psychologique et matérielle. Ce sont également eux qui amènent le lectorat à comprendre cette situation grâce à des allusions et révélations implicites. La saillance de la voix africaine américaine dans le roman, par une recreation élaborée de l'AAA dans l'espace des dialogues, met d'autant plus l'accent sur ce décalage ironique, ce comble de l'humiliation pour la famille Compson, dont les membres se croient encore supérieurs à leurs domestiques (la mère, Miss Caroline, alitée et déboussolée, continue de dicter des ordres à Dilsey, et Jason, le fils irrationnel et irascible, affiche un mépris raciste assumé envers les personnages noirs qui l'entourent). En outre, les variations présentes dans la voix de certains personnages, notamment ceux qui ne sont plus au service direct des Blancs et qui font montre d'une adaptabilité sociale stratégique, permet d'ajouter une deuxième couche à la notion de couleur locale dont relèvent déjà les personnages centraux des domestiques. Par « couleur locale », nous n'entendons pas la mobilisation de stéréotypes immédiatement reconnaissables ; nous utilisons l'expression dans un sens plus littéral de réalisme sociolinguistique propre à un lieu et à une époque, et qui, ici, en révèle les rapports de force sociaux. En ce sens, les voix objectivement dominées mais lucides des domestiques, tout comme les voix des travailleurs pauvres comme Job ou celles de Shegog et Deacon qui ont migré vers le Nord et développé leurs capacités d'adaptation linguistique, relèvent toutes de cet attachement du roman à créer un effet de couleur locale.

Enfin, Hurston se livre à une représentation détaillée et duelle de la voix africaine américaine : sa recreation de l'AAA et des jeux de langage qui l'accompagnent célèbre la culture africaine américaine, sa créativité, sa rhétorique ; pour autant, elle met également en lumière la place prise par les hommes dans cette culture, notamment en leur accordant une place prépondérante dans les dialogues et même dans la narration qui reflète la psyché du personnage féminin de Janie. Elle développe tout au long du récit une réflexion sur la voix de la femme africaine américaine, reflétée dans l'évolution narratologique du roman. Ce roman féministe

Nous envisageons ici la notion d'authenticité comme synonyme de réalisme langagier fondé sur des réalités énonciatives et sociolinguistiques extra-littéraires. Elle se rapproche de la notion de « référence au réel », employée par Anna Arzoumanov : « Le concept de *référence au réel*, qui désigne toute opération de renvoi au réel, est central pour envisager les rapports de la littérature avec le monde [...] », Anna Arzoumanov, « Le réel », *Le lexique socius : ressources sur le littéraire et le social* [en ligne], dir. Anthony Glinier et Denis Saint-Amand, consulté le 11 juillet 2025.

noir présente donc des enjeux socio-idéologiques complexes que l'on qualifierait aujourd'hui d'intersectionnels dans ses croisements entre les questions raciales et les questions de genre. Ce sont donc les enjeux socio-idéologiques identifiés ci-dessus suite à notre analyse des textes sources qui fourniront le socle de notre étude des traductions existantes du corpus.

1.3. Traduire la voix africaine américaine : introduire une voix non-standard dans le paysage littéraire français

Nous nous intéresserons tout d'abord aux premières traductions de la voix africaine américaine des romans de notre corpus. Berman affirme que les enjeux d'une première traduction se situent dans l'introduction du texte source dans une culture cible, ce qui implique presque nécessairement, dans ce premier moment de traduction, une approche ethnocentrique du texte source (qu'il juge « défaillante »³¹⁶) afin de le rendre accessible au lectorat cible et à sa culture, et ainsi ancrer le texte dans un polysystème littéraire étranger³¹⁷. Nous souhaitons vérifier si ce postulat vaut également dans le cas des premières traductions de la voix marginale africaine américaine, en gardant à l'esprit que les premières traductions de Faulkner et de McCullers ont été publiées peu de temps après la sortie des romans aux États-Unis, dans les années 1930 et 1940, alors que le roman de Hurston n'a été traduit pour la première fois en français que dans les années 1990. Nous verrons si cet écart chronologique a influencé l'approche des traducteurs, et si ces premières traductions correspondent bien à la dynamique ethnocentrique définie par Berman.

Nous commencerons par envisager la traduction de Faulkner par Maurice-Edgar Coindreau, qui publie sa traduction du *Bruit et la fureur* en 1938. Coindreau est aujourd'hui considéré comme le grand traducteur de Faulkner car il a non seulement traduit une grande partie de l'œuvre de l'auteur (et nombre de ses traductions sont encore les seules éditées aujourd'hui, un point qui nous intéressera tout particulièrement), mais il a aussi et surtout introduit Faulkner en France. Il déclarait lui-même en 1971 lors d'un entretien radiophonique pour France-Culture, retranscrit dans l'ouvrage *Mémoires d'un traducteur* en 1974, « avant un article que j'ai

³¹⁶ « Si la défaillance, c'est-à-dire simultanément l'incapacité de traduire et la résistance au traduire, affecte tout acte de traduction, il y a néanmoins une temporalité de cet acte (temporalité aussi bien psychologique que culturelle et linguistique) qui fait que c'est en son début (dans la première traduction) que la défaillance est à son comble. La retraduction surgit de la nécessité non certes de supprimer, mais au moins de réduire la défaillance originelle », Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », 5.

³¹⁷ Il parle notamment du mode de « la traduction libre, qui adapte l'original à la langue, à la littérature, à la culture du traducteur », Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », 4.

Paul Bensimon précise également : « La première traduction procède souvent — a souvent procédé — à une naturalisation de l'œuvre étrangère ; elle tend à réduire l'altérité de cette œuvre afin de mieux l'intégrer à une culture autre », Paul Bensimon, « Présentation », *Palimpsestes*, n° 4 (septembre 1990), ix.

publié en 1931 dans *La Nouvelle Revue française*, peu de gens avaient entendu prononcer son nom »³¹⁸. Dans cet entretien avec Christian Giudicelli, ce dernier déclare également que les traductions des romans de Faulkner par Coindreau ont rendu celles-ci bien plus populaires en France à l'époque que dans leur propre pays d'origine. La démarche traductive de Coindreau est intéressante car il a pu échanger par lettres et de vive voix avec Faulkner sur ses difficultés de traduction, notamment pour *The Sound and the Fury*. Coindreau explique que ces discussions portaient principalement sur des points grammaticaux et des zones d'incompréhension sémantique, plutôt que sur une interprétation profonde des œuvres, point sur lequel l'auteur se montrait plus réservé. Cependant, à la fin de la préface du roman, écrite par Coindreau lui-même, on note une déclaration d'une importance capitale pour notre étude de sa traduction de la voix africaine américaine dans *Le Bruit et la fureur* :

J'ai cependant résolument écarté toute tentative de faire passer dans mon texte la saveur du dialecte noir. Il y a là, à mon avis, un problème aussi insoluble que le serait, pour un traducteur de langue anglaise, la reproduction du parler marseillais. Ce sacrifice consenti, j'espère avoir gardé, dans la présente version, tout ce qui fait le charme trouble et la puissance d'un livre qui déjà fait date dans l'histoire des lettres américaines.³¹⁹

Cet aveu est particulièrement intéressant car il nous donne une idée précise du projet de traduction de Coindreau quant à la voix africaine américaine. Ainsi, si le traducteur choisit de ne pas « faire passer dans [son] texte la saveur du dialecte noir », comment a-t-il traité l'AAA et son omniprésence dans le roman ? À ce propos, nous pouvons d'ores et déjà citer de nouveau Coindreau à propos de sa démarche traductive :

'How can you translate dialect?' This is, in my opinion, a detail of slight importance. If the country people in Faulkner's work speak a Mississippi dialect, they speak above all as country people do, and nothing else matters. The same reasoning may be applied to Negroes. If Dilsey, the admirable 'mammy' of the Compson family in *The Sound and the Fury*, retains our attention, it is not because of the color of her skin. What makes her a great figure of fiction is the nobility of her character, her qualities of devotion, abnegation, and endurance, all of them qualities which can be rendered in any language without detracting in the least from Dilsey's greatness. All men of my

³¹⁸ Maurice-Edgar Coindreau, *Mémoires d'un traducteur : Entretiens avec Christian Giudicelli* (Gallimard, 1992), 10.

³¹⁹ Maurice Edgar Coindreau, « Préface », dans William Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, (Paris, Gallimard : 2018 [1938]), 17.

generation in France have known in the homes of their parents and their grandparents white counterparts of Dilsey. We know how they spoke and this is the only thing that concerns us.³²⁰

Ainsi, on voit se dessiner son projet de traduction pour la voix africaine américaine : le parler rural sera utilisé comme équivalence universelle à l'expérience de la marge géographique et sociale des personnages africains américains du roman de Faulkner. Ce choix traductif n'est pour autant pas la marque distinctive du travail de traduction de Coindreau, mais une stratégie très répandue pour traiter le non-standard en littérature. C'est ce qu'explique Bernard Vidal : « [...] face au vernaculaire noir américain (VNA) la plupart des traducteurs ne voient qu'une seule alternative : l'argot ou le patois »³²¹. Nous n'utiliserons pas dans notre étude le terme de patois, qui a longtemps été défini dans les dictionnaires français (depuis le XVII^{ème} siècle) comme un français incorrect, « corrompu »³²², et considéré comme illégitime face aux élans unilinguistes de l'État français³²³. Henri Boyer explique par ailleurs qu'« [e]n France, l'usage de l'acception dévalorisante du désignant est toujours disponible, bien que 'langue régionale' ait désormais remplacé dans les textes officiels le terme 'patois' »³²⁴. Nous utiliserons donc plutôt l'expression de « parler rural ».

Dans le cas de Coindreau, le choix d'un parler rural comme équivalence à l'AAA s'explique cependant par le point de vue particulier avec lequel le traducteur envisage les personnages africains américains du roman, notamment la famille de Dilsey et surtout Dilsey elle-même. Michel Gresset justifie ainsi ce point de vue :

He has always held the view that Dilsey, in *The Sound and the Fury*, was not so much a Negro woman as the perennial house servant, the kind he had been extremely familiar with since his childhood in Vendée. He, therefore, had no trouble translating her speech, for unlike less tactful translators of Faulkner, he avoided the pidgin French of the West Indies for the good old speech of all the Dilseys of the world, whatever their color.³²⁵

Malgré une conscience des limites et des risques liés à l'essentialisation de la voix noire, on remarque une tendance à considérer le non-standard de la métropole

³²⁰ Maurice Edgar Coindreau, « On Translating Faulkner », *The Princeton University Library Chronicle* 18, n° 3 (1957) : 111-12.

³²¹ Vidal, « Le vernaculaire noir américain », 168.

³²² Henri Boyer, « Patois », *Langage et société* Hors série, n° HS1 (9 septembre 2021) : 256.

³²³ Boyer, « Patois », 257.

³²⁴ Boyer, « Patois », 258.

³²⁵ Gresset, cité dans Vidal, « Le vernaculaire noir américain », 172-73, note 7.

comme une forme universelle de non-standard. Cette approche fait écho à la tendance naturelle à l'ethnocentrisme de toute culture, soulignée par Berman que nous avons cité dans l'introduction de notre propos³²⁶. En ce sens, même si elle avait une vocation universalisante, la traduction de Coindreau s'avère être domesticante selon les termes définis par Lawrence Venuti dans *The Translator's Invisibility* : « a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home [...] »³²⁷. Néanmoins, en tant que première traduction du roman, elle répond à un besoin des maisons d'édition, celui d'introduire et d'ancrer le roman dans le polysystème littéraire français. On en revient à la théorie de Berman au sujet des tendances ethnocentriques des premières traductions. Comme le fait remarquer Anthony Pym :

A text that is clear and readily applicable avoids many communicative risks and can thus find rewards in the short term. [...] On the other hand, a text that is dialectically abstruse and resolutely non-superficial runs a severe risk of not being understood in the short term [...].³²⁸

Dans notre cas, le « risque communicatif » résiderait dans le fait de produire un texte peu adapté au lectorat cible, et la « récompense » d'une traduction sans risque communicatif consisterait en une intégration aisée du texte traduit dans la culture cible. Pym précise néanmoins que si le texte source jouit déjà d'un certain prestige dans la sphère littéraire cible, alors cette autorité aurait la capacité d'absorber les risques communicatifs de par l'ancrage culturel de l'œuvre³²⁹. Cela fait également écho à la théorie de Berman, qui postule qu'une fois que l'œuvre est bien intégrée dans la culture cible, alors la retraduction peut aboutir à un texte proche de la lettre source. Cet élément est d'autant plus intéressant si l'on considère que le texte de Faulkner n'a encore jamais été retraduit, comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

À partir de ces éléments de contextualisation de la traduction de Coindreau, voyons à présent comment le traducteur a, à son tour, recréé un parler rural

³²⁶ « La visée même de la traduction – ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé », Berman, *L'épreuve de l'étranger*, 16.

³²⁷ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (London, New York : Routledge, 1995), 20.

³²⁸ Anthony Pym, « On Toury's Laws of How Translators Translate », 2007, consulté le 18/07/2025, http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/translation/2007_toury_laws.pdf

³²⁹ Anthony Pym, « On Toury's Laws of How Translators Translate ».

francophone dans le texte traduit. La voix de Luster, dans l'incipit, se manifeste de la manière suivante :

Texte source	Traduction de Coindreau
'Listen at you, now.' Luster said. 'Ain't you something, thirty-three years old, going on that way. After I done went all the way to town to buy you that cake. Hush up that moaning. Ain't you going to help me find that quarter so I can go to the show tonight.' [...] 'Shut up that moaning.' Luster said. 'I can't make them come if they ain't coming, can I. If you don't hush up, mammy ain't going to have no birthday for you. If you don't hush, you know what I going to do. I going to eat that cake all up. Eat them candles, too. Eat all them thirty-three candles. Come on, let's go down to the branch. I got to find my quarter. Maybe we can find one of they balls. Here. Here they is. Way over yonder. See.' He came to the fence and pointed his arm. 'See them. They ain't coming back here no more. Come on.'³³⁰	– Écoutez-moi ça, dit Luster. A-t-on idée de se conduire comme ça, à trente-trois ans ! Quand je me suis donné la peine d'aller jusqu'à la ville pour vous acheter ce gâteau. Quand vous aurez fini de geindre. Vous n'pourriez pas m'aider à trouver ces vingt-cinq cents pour que je puisse aller voir les forains, ce soir ? [...] – Quand vous aurez fini de geindre, dit Luster. J'peux pas les faire revenir de force, hein ? Si vous ne vous taisez pas, mammy n'fêtera pas votre anniversaire. Si vous ne vous taisez pas, savez-vous ce que je ferai ? J'mangerai tout le gâteau. J'mangerai les bougies aussi. J'mangerai les trente-trois bougies. Venez, descendons au ruisseau. Faut que je trouve mon argent. Peut-être que nous trouverons une de leurs balles. Tenez, regardez, les voilà ! Là-bas, au loin.' Il s'approcha de la barrière et montra avec son bras. 'Vous voyez. Ils n'reviennent plus par ici. Venez.'³³¹

Nous avons indiqué en gras les marqueurs d'un parler spécifique dans les répliques de Luster en français : on observe majoritairement, dans ses premières occurrences de la voix africaine américaine du roman, des marqueurs aisément associables à un style oral, tels que les contractions ou l'interjection « hein ? ». On notera néanmoins la conservation du surnom anglophone *mammy* utilisé dans le texte source pour désigner Disley. Cet emprunt est intéressant car il donne au lectorat une indication sur l'origine géographique du roman³³², tout en restant très compréhensible pour un lectorat francophone, puisque « mammy » est l'homophone de « mamie », or Luster est le petit-fils de Dilsey. Continuons notre exploration de la recreation du parler rural par Coindreau en considérant cette intervention de Versh, le fils de Dilsey :

³³⁰ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 1-2.

³³¹ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 1. C'est nous qui soulignons.

³³² Une des définitions de *mammy* dans l'Oxford English Dictionary est la suivante : « In the southern United States, esp. before the abolition of slavery: a black woman with responsibility for the care of white children », https://www.oed.com/dictionary/mammy_n?tab=meaning_and_use#38340195

Texte source	Traduction de Coindreau
‘Where you heading for.’ Versh said. ‘You don’t think you going to town, does you.’ We went through the rattling leaves. The gate was cold. ‘You better keep them hands in your pockets.’ Versh said. ‘You get them froze onto that gate, then what you do. Whyn’t you wait for them in the house.’³³³	‘Où donc que vous allez? dit Versh. Vous ne pensez pas que nous allons en ville?’ Nous marchions dans les feuilles bruissantes. La grille était froide. ‘Vous feriez mieux de garder vos mains dans vos poches, dit Versh. Vous allez les geler sur cette grille. Et alors, qu’est-ce que vous ferez? Pourquoi que vous ne les attendez pas dans la maison ?’³³⁴

On observe ici une syntaxe non-standard, à travers l’ajout de la conjonction de subordination dans « pourquoi que » et le retravail de la structure interrogative dans « où donc que vous allez ». Le choix de la formulation « qu’est-ce que vous ferez ? » à la place de l’inversion « que ferez-vous ? », plus soutenue, vient également signaler un parler familier chez les personnages africains américains.

Il nous semble important, au vu des deux citations observées ci-dessus, de procéder à des définitions de termes comme « parler rural », « français populaire », « registre familier », ou encore « oralité », puisqu’ils nous serviront grandement à décrire la traduction de Coindreau (et les travaux d’autres traducteurs et traductrices, comme nous le verrons). En effet, « familier », « populaire » et « rural » ne sont pas équivalents, mais Françoise Gadet souligne justement la difficulté d’opérer une distinction nette entre catégorisation diaphasique (familier, lié au registre) et diastratique (populaire, lié au milieu social) d’éléments linguistiques associés au bas de l’échelle des « niveaux de langue » – le haut de cette échelle étant occupé par les appellations comme soutenu ou littéraire. Or « la norme par rapport à laquelle l’échelle est établie n’est pas au milieu, mais vers le haut »³³⁵. Nous n’utiliserons pas, par la suite, l’appellation de « niveaux de langue » dans notre démonstration, du fait de ses connotations prescriptives, et lui préférons le terme de « registre »³³⁶. La désignation de niveau de langue nous a cependant servi à identifier la raison pour laquelle il est si difficile de distinguer les marqueurs diaphasiques et les marqueurs diastratiques : le mépris de classe qui domine

³³³ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 3.

³³⁴ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 24. C’est nous qui soulignons.

³³⁵ Françoise Gadet, « Niveaux de langue et variation intrinsèque », *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 10 (1 septembre 1996) : 17-40.

³³⁶ Nous nous fonderons sur la définition de Marie Sylvine Muller, qui écrit : « J’entends par registre les variations linguistiques déterminées par les caractéristiques du locuteur et la situation d’énonciation », Marie Sylvine Muller, « Langue familière, parler populaire, particularisme régional dans *saturday night and sunday morning* d’Alan Sillitoe et sa traduction Française », *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 10 (septembre 1996) : 49, <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1508>.

historiquement la définition du français « correct » associe le bas de l'échelle sociale au bas de l'échelle des niveaux de langue³³⁷. Néanmoins, comme l'explique Gadet, « les faits ressortissant [sic] du 'familier' et ceux ressortissant du 'populaire' sont les mêmes, et leur distinction ne serait qu'une affaire de fréquence »³³⁸. Mais alors, par rapport à quel français ce non-standard représente-t-il un écart ? Gadet le définit comme suit :

La localisation de référence demeure le français de France, celui de Paris et du nord de la France : au-delà de l'élimination des patois, les formes de français régionalement marquées (de France et hors de France) ont ainsi été marginalisées. Elles le sont pourtant moins que les variétés diastratiques, qui font peu l'objet de désignations ordinaires, contrairement aux variétés régionales, souvent dénommées par leurs locuteurs ; et la stigmatisation diastratique est encore plus forte que la marginalisation de l'expression diatopique (région ou ruralité).³³⁹

Il convient alors de se demander si nous pouvons véritablement observer une différence dans les marqueurs utilisés par le traducteur entre les catégories de « français rural » ou « populaire » et celle de « registre familier ». Nous pouvons, comme le fait Gadet dans « Simple, le français populaire ? » conserver « le terme de 'français populaire', en lui prêtant le sens de 'français non normé' »³⁴⁰. Par « non-normé », Gadet ne fait pas référence à des formes n'appartenant à aucune norme (au sens de système grammatico-syntaxique), mais plutôt à des formes que nous avons définies plus tôt dans notre étude comme relevant du non-standard. Dans le cas de la traduction de Coindreau, il nous paraît possible d'associer rural et populaire pour la raison suivante : le traducteur ne représente pas une langue régionale singulière, comme l'occitan ou le breton, mais utilise des formes syntaxiques, grammaticales et lexicales non-standard. Ainsi, dans sa traduction, la ruralité des personnages, qui se veut mimétique de la ruralité du Sud des États-Unis dans lequel se situe le roman, est représentée à travers des formes de français non-standard, non normé, que l'on peut appeler populaire. Son utilisation de marqueurs de variation diastratique et diaphasique du français crée une impression de variation diatopique.

³³⁷ « Si certaines variantes grammaticales, lexicales ou de prononciation sont plus valorisées que d'autres (la langue de la Cour avant la Révolution, celle des élites parisiennes par la suite), c'est pour des raisons de distinction sociale et non pour leur beauté, clarté ou élégance. Ce sont des facteurs sociaux et historiques qui conduisent à valoriser tel accent et à discriminer tel autre », *Les Linguistes atterrés*, éd., *Le français va très bien, merci*, Tracts, n° 49 (Paris : Gallimard, 2023), 46-47.

³³⁸ Françoise Gadet, « Simple, le français populaire ? », *LINX*, n° 25 (1991) : 63.

³³⁹ Françoise Gadet, *La variation sociale en français* (Editions OPHRYS, 2007), 114.

³⁴⁰ Gadet, « Simple, le français populaire ? », 66.

Un autre critère qui nous aidera à effectuer une catégorisation des marqueurs censés signifier du non-standard dans les traductions est celui de l'oralité. Celle-ci se manifeste notamment par des « phénomènes linguistiquement peu marqués, neutres, partagés par la plupart des locuteurs, qui sont à rapporter aux caractéristiques d'un oral spontané plus qu'à tel ou tel niveau ; ainsi de la prononciation [i] de il devant un verbe commençant par une consonne »³⁴¹, que l'on retrouve très souvent dans notre corpus sous la forme « y ». Gadet mentionne également la « négation sans *ne*, phénomène tellement répandu à l'oral qu'il ne saurait être considéré comme stigmatisant »³⁴². Dans *Le français va très bien, merci*, le collectif des linguistes atterrés [sic] considère également le dédoublement du sujet, la structure disloquée, comme une manifestation courante du français parlé. Il demeure néanmoins un lien entre oralité et non-standard, dans leur assimilation à un français « déformé » : comme l'explique Gadet dans *La variation sociale en français*, à travers l'« idéologie du standard » à l'œuvre en France, « [l]e standard est donné comme préférable de façon intrinsèque, forme par excellence de la langue [...]. [M]ettant en avant l'écrit, la distance entre oral et écrit se charge de jugements de valeur »³⁴³. On comprend alors l'association entre marqueurs d'oralité, de registre familier et de français populaire dans la traduction de la voix non-standard du texte source, en vue d'une représentation englobante du non-standard dans le texte cible.

Pour revenir à la traduction de Coindreau, le nombre de marqueurs utilisés dans le texte source par rapport au texte cible peut être un élément de comparaison intéressant :

Texte source	Traduction de Coindreau
'Ain't you shamed, talking that way.' Dilsey said. 'Don't you know it'll take more than a eighteen year old nigger to make Queenie run away. She older than him and Benjy put together. And don't you start no projecking with Queenie, you hear me. T.P. If you don't drive to suit Miss Cahline, I going to put Roskus on you. He ain't too tied up to do that.'³⁴⁴	– Vous n'avez pas honte de dire des choses pareilles, dit Dilsey. Vous ne savez donc pas qu'il faudrait plus qu'un nègre de dix-huit ans, pour faire emballer Queenie. Elle est plus vieille que lui et Benjy mis ensemble. Et ne t'avise pas d'asticoter Queenie, tu m'entends, T. P. ? Si tu ne conduis pas au goût de Miss Ca'oline, tu auras affaire à Roskus. Il trouvera bien le temps pour ça.³⁴⁵

³⁴¹ Gadet, « Simple, le français populaire ? », 66.

³⁴² Gadet, « Simple, le français populaire ? », 66.

³⁴³ Gadet, *La variation sociale en français*, 28.

³⁴⁴ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 7. C'est nous qui soulignons.

³⁴⁵ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 28. C'est nous qui soulignons.

Ici, la grammaire dans les répliques de Dilsey n'est pas particulièrement marquée par un parler rural en français. Seule la phrase indiquée en gras affiche une certaine familiarité du point de vue lexical (« asticoter ») et syntaxique (interrogative non-inversée « tu m'entends ? »). Cependant, dans le long passage où Luster échange avec les lavandières africaines américaines, on note un grand nombre de marqueurs (indiqués en gras) semblables à ceux que nous avons déjà identifiés :

Texte source	Traduction de Coindreau
'You stay down here.' Luster said. 'You ain't got no business up yonder. Them folks hit you, sho .'	– Restez ici, dit Luster. Vous n'avez rien à faire là-bas. Ces gens vous feraient du mal, pour sûr .
'What he want to do.'	– Qu'est-ce qu'il veut faire ?
'He don't know what he want to do.' Luster said. 'He think he want to go up yonder where they knocking that ball. You sit down here and play with your jimson weed. Look at them chillen playing in the branch, if you got to look at something. How come you can't behave yourself like folks.' I sat down on the bank, where they were washing, and the smoke blowing blue.	– Il ne sait pas ce qu'il veut faire, dit Luster. Il pense qu'il veut aller là-bas où ils tapent sur les balles. Asseyez-vous là et jouez avec votre fleur. Si vous tenez à regarder quelque chose, regardez ces enfants qui s'amuse dans le ruisseau. Pourquoi c'est-il que vous n'pouvez jamais faire comme tout le monde ? Je me suis assis sur la rive, là où on lavait et où la fumée s'envolait, toute bleue.
'Is you all seen anything of a quarter down here.' Luster said.	– Des fois , vous n'auriez pas vu une pièce de vingt-cinq cents par ici ? dit Luster.
'What quarter.'	– Une pièce de vingt-cinq cents ?
'The one I had here this morning.' Luster said. 'I lost it somewhere. It fell through this here hole in my pocket. If I don't find it I can't go to the show tonight.'	– Celle que j'avais ce matin, dit Luster. Je l'ai perdue quelque part. Elle est tombée par ce trou de ma poche. Si je ne la retrouve pas, je ne pourrai pas aller au théâtre forain, ce soir.
'Where'd you get a quarter, boy. Find it in white folks' pocket while they ain't looking.'	– Où que tu l'avais trouvée , cette pièce ? Dans la poche d'un Blanc pendant qu'il regardait ailleurs ?
' Got it at the getting place.' Luster said. 'Plenty more where that one come from. Only I got to find that one. Is you all found it yet .'	– Je l'ai trouvée là où qu'on les trouve. Y en a encore des tas, là d'où elle vient. Seulement, il faut que je retrouve celle-là. Vous ne l'auriez pas déjà trouvée, vous autres ?
'I ain't studying no quarter. I got my own business to tend to.' ³⁴⁶	

³⁴⁶ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 10-11. C'est nous qui soulignons.

	– J'm'occupe pas des pièces de vingt-cinq cents. J'ai assez de m'occuper de mes propres affaires. ³⁴⁷

Les répliques des personnages secondaires des lavandières présentent des marqueurs similaires à ceux utilisés dans le discours des personnages africains américains centraux (la famille de Dilsey) : la construction interrogative « où que c'est », et la contraction combinée à l'absence d'adverbe de négation NE dans « j'm'occupe pas ». Ainsi, les dialogues entre personnages africains américains, sans personnages blancs autour d'eux, semblent davantage marqués par des éléments de français non-standard que les dialogues entre personnages africains américains et personnages blancs. Nous pouvons également observer ce phénomène au sein de la famille de Dilsey, lors d'échanges où seul Benjy est présent :

Texte source	Traduction de Coindreau
' Tain't no luck on this place.' Roskus said. 'Turn that calf in if you done .'	– Il y a la malchance sur cette maison, dit Roskus. Ramène le veau si t'as fini .
[...]	[...]
' What you know about it .' Dilsey said. 'What trance you been in.'	– Qu'est-ce que t'en sais ? dit Dilsey. T'as eu une vision ?
' Don't need no trance.' Roskus said. ' Ain't the sign of it laying right there on that bed. Ain't the sign of it been here for folks to see fifteen years now.'	– Pas besoin de vision, dit Roskus. T'en vois donc pas la preuve ici, dans ce lit ? Est-ce qu'il n'y a pas déjà quinze ans que la preuve en est là où tout le monde peut la voir ?
' Spose it is.' Dilsey said. 'It ain't hurt none of you and yourn , is it. Versh working and Frony married off your hands and T. P. getting big enough to take your place when rheumatism finish getting you.'	– Peut-être bien, dit Dilsey. Mais ça ne te touche pas, ni toi ni les tiens. Versh travaille. Frony est mariée et T. P. sera bientôt assez grand pour te remplacer quand tes rhumatismes t'auront achevé.
' They been two, now.' Roskus said. ' Going to be one more. I seen the sign, and you is too.'	– Ça en fait deux maintenant, dit Roskus. Et ce n'est pas fini. J'ai vu le signe, et toi aussi.
'I heard a squinch owl that night.' T. P. said. 'Dan wouldn't come and get his supper, neither. Wouldn't come no closer than the barn. Begun howling right after dark. Versh heard him.'	– J'ai entendu une chouette, cette nuit-là, dit T. P. Et puis, Dan a pas voulu venir manger. Il a pas voulu dépasser l'étable . Il s'est mis à hurler dès la tombée de la nuit. Versh l'a entendu.
	– Il y en aura d'autres, dit Dilsey. Montre-moi l'homme qui ne mourra pas. Que le bon Jésus le bénisse !

³⁴⁷ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 33. C'est nous qui soulignons.

‘Going to be more than one more.’ Dilsey said. ‘Show me the man what ain’t going to die, bless Jesus.’ ‘Dying ain’t all.’ Roskus said. ‘I knows what you thinking.’ Dilsey said. ‘And they ain’t going to be no luck in saying that name, lessen you going to set up with him while he cries.’³⁴⁸	– La mort, c’est pas tout, dit Roskus. – Je sais ce que t’as dans l’idée, dit Dilsey, et ça ne portera point chance de prononcer ce nom-là, à moins que tu ne veuilles rester avec lui quand il se mettra à pleurer.³⁴⁹

Nous pouvons étayer ces observations à l’aide d’autres échanges entre la famille de Dilsey et la famille Compson. Dans l’extrait suivant, Versh échange avec Mrs Compson et l’oncle Maury :

Texte source	Traduction de Coindreau
‘It’s too cold out there.’ Versh said. ‘You don’t want to go out doors.’ ‘What is it now.’ Mother said. ‘He want to go out doors.’ Versh said. ‘Let him go.’ Uncle Maury said. ‘It’s too cold.’ Mother said. ‘He’d better stay in. Benjamin. Stop that, now.’ ‘It won’t hurt him.’ Uncle Maury said. ‘You, Benjamin.’ Mother said. ‘If you don’t be good, you’ll have to go to the kitchen.’ ‘Mammy say keep him out the kitchen today.’ Versh said. ‘She say she got all that cooking to get done.’³⁵⁰	– Il fait trop froid dehors, dit Versh. Vous ne voulez pas sortir, voyons. – Qu’est-ce qu’il a encore ? dit maman. – Il veut sortir, dit Versh. – Laisse-le faire, dit l’oncle Maury. – Il fait trop froid, dit maman. Il vaut mieux qu’il reste ici. Allons, Benjamin, tais-toi. – Ça ne lui fera pas de mal, dit l’oncle Maury. – Benjamin, voyons, dit maman, si tu ne te tiens pas comme il faut, je t’envoie à la cuisine. – Mammy dit qu’elle ne le veut pas dans la cuisine aujourd’hui, dit Versh. Elle dit qu’elle a trop de choses à faire cuire.³⁵¹

On voit bien, dans l’exemple ci-dessus, que les marqueurs du non-standard sont présents dans le texte source mais absents du texte cible. Dans le dialogue suivant, Dilsey échange avec Mrs Compson, et on note une fois de plus la rareté des marqueurs identifiés plus haut comme le système stylistique de base utilisé par Coindreau pour traduire la voix africaine américaine :

³⁴⁸ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 23. C’est nous qui soulignons.

³⁴⁹ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 48-49. C’est nous qui soulignons.

³⁵⁰ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 2-3. C’est nous qui soulignons.

³⁵¹ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 23.

Texte source	Traduction de Coindreau
‘Put hit down dar en g’awn back to bed.’ ‘I couldn’t understand what was the matter,’ Mrs Compson said. ‘I’ve been lying awake for an hour at least, without hearing a sound from the kitchen.’ ‘You put hit down and g’awn back to bed,’ Dilsey said. She toiled painfully up the steps, shapeless, breathing heavily. ‘I’ll have de fire gwine in a minute, en de water hot in two mo.’ ‘I’ve been lying there for an hour, at least,’ Mrs Compson said. ‘I thought maybe you were waiting for me to come down and start the fire.’ Dilsey reached the top of the stairs and took the water bottle. ‘I’ll fix hit in a minute,’ she said. ‘Luster overslep dis mawnin, up half de night at dat show. I gwine build de fire myself. Go on now, so you won’t wake de others twell I ready.’ ‘If you permit Luster to do things that interfere with his work, you’ll have to suffer for it yourself,’ Mrs Compson said. ‘Jason won’t like this if he hears about it. You know he won’t.’ ‘Twusn’t none of Jason’s money he went on,’ Dilsey said. ‘Dat’s one thing sho.’³⁵²	‘Posez-la ici et retournez vous coucher.’ – Je ne pouvais pas comprendre ce qui se passait, dit Mrs Compson. Voilà au moins une heure que je suis réveillée et je n’entendais rien dans la cuisine. – Posez-la par terre et retournez vous coucher’, dit Dilsey. Informe et essoufflée, elle gravissait péniblement les marches. ‘Mon feu va marcher ; dans deux minutes l’eau sera chaude.’ – Voilà au moins une heure que je suis réveillée, dit Mrs Compson. Je pensais que tu attendais peut-être que je descende faire le feu. Dilsey arriva au haut de l’escalier et prit la bouillotte. – Elle sera prête dans une minute, dit-elle. Luster ne s’est pas réveillé ce matin. Il a veillé la moitié de la nuit, avec ce théâtre. Je vais m’occuper moi-même du feu. Allez, ne réveillez pas les autres avant que je sois prête.’ – Si tu laisses Luster faire des choses qui l’empêchent de travailler, tu seras la première à en souffrir, dit Mrs Compson. Jason ne sera pas content s’il apprend cela. Tu le sais bien. – C’est pas avec l’argent de Jason qu’il y est allé, dit Dilsey. Y a toujours cela de sûr.³⁵³

Or, dans la suite des deux dialogues cités ci-dessus, les personnages africains américains se retrouvent entre eux ou avec les enfants de la famille, et relâchent alors leur expression pour retrouver un parler familier, oralisé. Ainsi, après l’indication « Nous sommes allés dehors »³⁵⁴, Versh se retrouve seul avec Benjy et Caddy et nous rencontrons alors des énoncés tels que : « Où donc que vous allez ? », « J’ai dit de les mettre dans ses poches », ou encore « On n’aurait pas

³⁵² Faulkner, *The Sound and the Fury*, 227. C’est nous qui soulignons.

³⁵³ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 316. C’est nous qui soulignons.

³⁵⁴ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 24.

le tenir à la maison, dit Versh. Il n'a pas eu de cesse qu'on n'l'ait mis dehors »³⁵⁵. De même, après que Dilsey a échangé avec Mrs Compson, elle retrouve son petit-fils Luster dans la cuisine et s'adresse ainsi à lui :

Texte source	Traduction de Coindreau
'Whar you at?' she said.	– Où donc que t'étais ? dit-elle.
'Nowhere,' he said. Jes in de cellar.'	– Nulle part, dit-il. Juste dans la cave.
'Whut you doin in de cellar?' she said. 'Don't stand dar in de rain, fool,' she said.	– Qu'est-ce que tu faisais dans la cave ? dit-elle. Ne reste donc pas là à la pluie, nigaud .
' Ain't doin nothing,' he said. He came up the steps.	– J'faisais rien ', dit-il. Il monta les marches.
'Don't you dare come in dis do widout a armful of wood,' she said. 'Here I done had to tote yo wood en build yo fire bofe . Didn't I tole you not to leave dis place last night befo dat woodbox wus full to de top?'	– Ne t'avise pas de passer cette porte sans une brassée de bois, dit-elle. Faut que j'apporte ton bois et que j'prépare ton feu, à c't' heure , les deux choses. Est-ce que j't'avais pas dit de ne pas partir d'ici, hier soir, avant que ce coffre soit plein jusqu'au bord ?
'I did,' Luster said. 'I filled hit .'	– J'Pai fait, dit Luster. J'Pai rempli.
'Whar hit gone to, den ?'	– Où que c'est passé alors ?
'I dont know'm . I ain't teched hit.'	– J'sais pas. J'y ai pas touché.
'Well, you git hit full up now,' she said. 'And git on up dar en see bout Benjy.' ³⁵⁶	– Enfin, tu vas me l'emplir maintenant, dit-elle. Et puis tu monteras t'occuper de Benjy. ³⁵⁷

On remarque un traitement intéressant de la notion de variation dans la traduction de Coindreau, puisque les personnages africains américains de la famille de Dilsey se voient attribuer un parler plus standard en présence de la famille blanche dont ils dépendent, recréant une dynamique de variation situationnelle ou diaphasique, liée notamment à l'interlocuteur. Par ailleurs, ce n'est pas un élément que Coindreau reprend du texte source puisque la famille de Dilsey dans le roman de Faulkner ne modifie pas son expression en fonction de ses interlocuteurs. Peut-être cette variation est-elle appliquée comme une stratégie de compensation qui pallie la perte des implications historiques, sociales et politiques de la présence de l'AAA dans le texte source. Peut-être Coindreau a-t-il considéré que les relations de domination entre la famille Gibson et la famille Compson pouvaient être recréées par cette variation. Néanmoins, on notera une perte symbolique de l'ironie créée par Faulkner dans les relations entre la famille blanche et ses domestiques :

³⁵⁵ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 24-25.

³⁵⁶ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 228. C'est nous qui soulignons.

³⁵⁷ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 317. C'est nous qui soulignons.

pour reprendre les propos de Coindreau, s'il est vrai que le personnage de Dilsey, et par association sa famille, retient l'attention du lecteur par sa grandeur d'âme et son abnégation, le contraste entre celle-ci et la laideur humaine de la famille Compson est considérablement renforcé par l'ironie du renversement de situation entre les personnages blancs, qui parlent en grande partie un anglais standard, et les personnages africains américains qui utilisent systématiquement l'AAA. Ce contraste est très spécifique à l'histoire sociale et politique du Sud des États-Unis, et ramener l'AAA à un parler rural ou encore le standardiser pour rendre la voix africaine américaine plus « universelle » (si cela est seulement possible) neutralise toute trace des enjeux politiques et historiques impliqués par la représentation de l'AAA dans ce roman³⁵⁸.

Nous avons malgré tout conscience du caractère délibéré et réfléchi du projet de traduction de Coindreau, et nous avons mentionné l'article de Bernard Vidal dans lequel il explique que cette traduction de la voix non-standard par un parler rural, oralisé et familier, est une stratégie très commune dans les traductions de langues non-standard vers le français. Puisque ce phénomène est très répandu, il est donc important de nous efforcer de l'expliquer et non simplement de mettre en lumière ses implications ethnocentriques et invisibilisantes. En effet, nous avons cité plus haut Michel Gresset, qui commentait le travail de Coindreau : « [...] unlike less tactful translators of Faulkner, he avoided the pidgin French of the West Indies for the good old speech of all the Dilseys of the world ». Le fait de considérer tous les parlers catégorisés comme noirs comme équivalents est ici envisagé comme plus problématique que le fait de standardiser ou d'universaliser l'AAA dans la traduction. Nous pouvons en effet émettre l'hypothèse qu'il est moins problématique d'opter pour une standardisation ou pour une domestication maîtrisée (Coindreau maîtrisait le parler vendéen rural et le français populaire) que de plaquer des équivalences maladroites sur les parlers noirs à travers le monde, notamment venant d'un traducteur blanc qui ne maîtrise aucune forme de créole. Le choix de ces équivalences renvoie aux choix stylistiques traditionnellement associés à un parler noir, dans les années 1930 et 1940, époque où le parler désigné comme « petit nègre » était encore très répandu dans la culture populaire française et associé à la supposée infériorité linguistique des populations colonisées par la

³⁵⁸ Ce raisonnement a fait l'objet d'une publication dans la revue *Litter@ Incognita* : Camille Le Gall, « Temps, traduction et retraduction : la question de la traduction du Vernaculaire Africain Américain (VVA) », *Litter@ Incognita*, n° 13 (octobre 2023), <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2023/05/31/temp-traduction-et-retraduction-la-question-de-la-traduction-du-vernaculaire-africain-americaain-vva/>.

France³⁵⁹. Nous envisagerons de manière plus détaillée la définition et les modalités de ce parler lorsque nous étudierons les premières traductions de McCullers. En tout cas, le fait de standardiser, et par la même occasion de blanchir la voix de personnages noirs, puisque le standard est associé au français de la métropole blanche, permet aux traducteurs d'évacuer les stéréotypes raciaux. Comme nous le verrons, c'est un argument qui reviendra régulièrement dans l'histoire de la traduction française de l'AAA.

Nous avons ainsi fait ressortir le système de base mis en place par Coindreau dans le traitement de la voix africaine américaine, constitué de marques d'oralité, de familiarité et de français populaire pour créer une forme de sociolecte littéraire non-standard. Nous avons également dégagé une forme de variation contextuelle, non présente dans le texte source, appliquée par Coindreau dans sa traduction : la standardisation du parler des personnages africains américains lorsqu'ils s'adressent à leurs employeurs blancs. C'est une manière assez évocatrice de faire ressortir le rapport de force de domination entre la famille Compson et ses domestiques. En outre, cela permet d'instaurer dans la famille Gibson, les domestiques, une habileté stratégique similaire à celle développée par Faulkner pour les personnages de Shogog et de Deacon. Coindreau aura peut-être observé lui-même, dans l'espace francophone, des marques de déférence linguistique entre employeurs et domestiques et s'en serait servi pour révéler les rapports entre les groupes raciaux dans le Sud. Cette accentuation des rapports de force entre employeurs et domestiques dans la traduction à travers la linguistique peut être vue comme une forme de compensation pour les pertes liées à la difficulté (et le refus annoncé de Coindreau) de reproduire les caractéristiques de l'AAA en français.

À présent, nous pouvons nous demander comment Coindreau a pris en compte les voix et les idiolectes des personnages extérieurs à la famille de Dilsey. Nous pouvons par exemple examiner le parler de Job dans ses échanges avec Jason :

Texte source	Traduction de Coindreau
'You ought to be working for me,' I says. 'Every other no-count nigger in town eats in my kitchen.'	— C'est pour moi que tu devrais travailler, dis-je. La moitié des nègres les plus fainéants de la ville mange dans ma cuisine.
' I works to suit de man whut pays me Sat'dy night,' he says. 'When I does dat, it don't leave me a whole lot of time to please other	— J'traille pour celui qui me paie le samedi soir, dit-il. Quand je fais ça, ça me laisse pas grand temps pour satisfaire les autres.' Il

³⁵⁹ Pierre Ropert, « Le français 'petit-nègre', une construction de l'armée coloniale française », Radio France, 21 février 2018, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/le-francais-petit-negre-une-construction-de-l-armee-coloniale-francaise-6338796>.

folks.’ He screwed up a nut. ‘Ain’t nobody works much in dis country cep de boll-weevil, noways,’ he says. ‘You’d better be glad you’re not a boll-weevil waiting on those cultivators,’ I says. ‘You’d work yourself to death before they’d be ready to prevent you.’ ‘Dat’s de troof,’ he says. ‘Boll-weevil got tough time. Work ev’y day in de week out in de hot sun, rain er shine. Ain’t got no front porch to set on en watch de wattermilyuns growin and Sat’dy don’t mean nothin a-tall to him.’³⁶⁰ ‘Den he’s de onliest man here I’d try to fool,’ he says. ‘Whut I want to waste my time foolin a man whut I don’t keer whether I sees him Sat’dy night er not? I won’t try to fool you,’ he says. ‘You too smart fer me. Yes, suh,’ he says, looking busy as hell, putting five or six little packages into the wagon. ‘You’s too smart fer me. Ain’t a man in dis town kin keep up wid you fer smartness. You fools a man whut so smart he can’t even keep up wid hisself,’ he says, getting in the wagon and unwrapping the reins.³⁶¹	vissa un écrou. ‘Y a pas grand monde qui travaille dans ce pays, sauf les charançons.’ — Faut t’estimer heureux d’être pas un charançon à travailler sur ces machines, dis-je. Tu serais mort à la peine avant qu’on ait pu t’arrêter. — Ça, c’est bien vrai, dit-il. Les charançons ça n’a pas la vie facile. Ça travaille tous les jours de la semaine, en plein soleil, qu’il pleuve ou qu’il fasse beau. Ils ont pas de véranda pour s’asseoir à regarder pousser les pastèques, et le samedi, pour eux, ça n’a pas de sens.³⁶² — Ben, il est ben l’s seul ici que j’essaierais de tromper, dit-il. Pourquoi que je perdrais mon temps à essayer de tromper un homme si ça m’fait rien de le voir ou non le samedi soir. Vous, j’essaierai pas de vous tromper. Vous êtes trop malin pou’ moi, bien sûr », dit-il en affectant de travailler comme quatre pour charger cinq ou six petits paquets sur la charrette. « Vous êtes trop malin pou’ moi. Y en a pas un dans la ville qui pourrait vous battre pour ce qui est d’être malin. Vous roulez un homme qu’est si malin qu’il ne peut même pas se suiv’ lui-même », dit-il en montant sur la charrette et détachant les rênes.³⁶³

Les marqueurs semblent correspondre au système de base énoncé plus haut, construit sur le parler rural et l’oralité. En effet, Job est issu du même cadre géographique que Dilsey et sa famille, ce qui peut expliquer le fait que Coindreau leur attribue les mêmes marqueurs langagiers. Les caractéristiques spécifiques de son parler ne sont pas amplifiées par rapport au parler de la famille Gibson, à l’inverse du texte source, dans lequel la couleur locale de l’AAA était renforcée par cette amplification dans la voix de personnages secondaires. On note tout de même

³⁶⁰ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 161. C’est nous qui soulignons.

³⁶¹ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 212. C’est nous qui soulignons.

³⁶² Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 227-28. C’est nous qui soulignons.

³⁶³ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 294. C’est nous qui soulignons.

L'utilisation de l'apocope du « r » à la fin de « pou' », qui n'est pas sans rappeler l'accent stéréotypiquement identifié comme noir ou africain à l'époque de la France coloniale qui a popularisé le parler « petit nègre », comme nous l'avons mentionné plus haut. Mais c'est également le cas dans la désignation « Miss Ca'oline » utilisée par Dilsey tout au long du roman. Coindreau n'utilise que très peu ce procédé, qu'il ne généralise pas à toutes les occurrences du son [r], mais qui rappelle ça et là au lecteur, s'il l'avait oublié, que ces personnages sont noirs. On met ici en exergue une nouvelle dimension, plus problématique, de la traduction de Coindreau, mais il convient d'insister sur le fait qu'il ne fait pas de cet accent stéréotypé son système de représentation de base des personnages africains américains, comme c'est le cas dans les premières traductions des romans de McCullers. Ces traductions seront l'occasion d'étudier en détail cette stratégie spécifique.

Pour en revenir au contraste qui se fait jour dans le texte source entre le parler de Job et celui de Dilsey, l'amplification des marqueurs du système d'oralité et de ruralité choisie par Coindreau n'aurait pas le même effet que dans le texte source. Puisque l'effet de couleur locale créé par la voix africaine américaine n'est pas reproduit dans le texte cible à travers les choix stylistiques de Coindreau, il n'a sans doute pas importé au traducteur de reproduire les effets d'amplification et de multiplication des marqueurs en fonction des personnages. On pourrait également envisager que le choix d'attribuer un parler « universel » à Dilsey a été plus lourd de sens aux yeux du traducteur que la multiplication de marques de ruralité chez les autres personnages. Il a probablement été plus important pour Coindreau d'universaliser les qualités d'abnégation et la dignité humaine du personnage africain américain le plus important, Dilsey, à travers une langue populaire mais accessible, que d'insister sur une couleur locale qui ne serait pas, quoi qu'il en soit, une couleur locale reposant sur la voix africaine américaine. Une fois ce « geste significatif » universalisant opéré dans son travail de traduction, le traducteur ne semble donc pas avoir cherché à rendre les distinctions fines entre les différents locuteurs noirs du roman. Néanmoins, s'il évite ainsi certains risques d'essentialisation raciale, il gomme par la même occasion les implications socio-idéologiques liées à la représentation de l'AAA dans ce roman sudiste.

Néanmoins, il suffit de s'intéresser aux personnages extérieurs à ce cadre exclusivement sudiste pour observer des différences de traitement dans la traduction. Considérons par exemple le cas du Révérend Shegog :

Texte source	Traduction de Coindreau
'Brethren,' the minister said in a harsh whisper, without moving.	— Mes bien chers frères, dit le pasteur d'une voix âpre, sans bouger.
'Yes, Jesus!' the woman's voice said, hushed yet.	— Oui, Jésus, dit la voix de femme, toujours en sourdine.

‘Breddren en sistuhn!’ His voice rang again, with the horns. He removed his arm and stood erect and raised his hands. ‘I got de ricklickshun en de blood of de Lamb!’ They did not mark just when his intonation, his pronunciation, became negroid, they just sat swaying a little in their seats as the voice took them into itself. ‘When de long, cold – Oh, I tells you, breddren, when de long, cold – I sees de light en I sees de word, po sinner! Dey passed away in Egypt, de swingin chariots; de generations passed away. Wus a rich man: whar he now, O breddren? Wus a po man: whar he now, O sistuhn? Oh I tells you, ef you ain’t got de milk en de dew of de old salvation when de long, cold years rolls away!’³⁶⁴	— Mes bien chers frères, mes bien chères sœurs.’ Sa voix de nouveau sonnait avec les cors. Il retira son bras et, debout, leva les deux mains. J’ai recueilli le sang de l’Agneau !’ Ils ne remarquèrent pas quand son intonation devint négroïde. Ils restaient là, assis, oscillant un peu sur leurs bancs, tandis que la voix les reprenait en son pouvoir. — Quand les longues, les froides... Oh, je vous le dis mes frères, quand les longues, les froides... Je vois la lumière et je vois le Verbe, pauvre pécheur ! Ils ont disparu en Égypte, les chariots berceurs, et les générations ont disparu. Celui-là était riche. Où est-il maintenant, oh, mes frères ? Celui-là était pauvre. Où est-il maintenant, oh, mes sœurs ? Oh, je vous le dis : À moins que vous n’ayez la rosée et le lait du salut, quand les longues, les froides années s’écouleront !³⁶⁵

Ici, tout marqueur d’une voix non-standard a disparu. La traduction conserve l’adjectif « négroïde » qui était déjà présente dans le texte source, mais elle est le seul élément indiquant le changement langagier opéré par Shegog devant sa congrégation puisque l’intégralité des répliques de Shegog reste traduite en français standard. On ne manquera pas, ici, de remarquer la perte symbolique que représente ce choix traductif vis-à-vis de la signification de l’AAA dans la culture religieuse africaine américaine : dans le texte de Faulkner, l’AAA est majoritairement utilisé pour illustrer le décalage entre personnages blancs et africains américains, et pour renforcer la couleur locale ; la scène de l’office est donc un des rares épisodes où l’AAA se manifeste dans un cadre culturel propre à la communauté. Or, la traduction de Coindreau omet cet aspect, ce qui peut paraître étrange au regard de ce que nous avons avancé plus tôt, à savoir le fait que les marqueurs du non-standard en français se multiplient dans les dialogues entre personnages africains américains. Il est possible d’envisager le choix de Coindreau comme une adaptation ethnocentrique de la scène religieuse : la France étant un pays majoritairement catholique en 1938, la messe y est historiquement liée à la langue latine, tenue en grande estime dans les domaines culturels et intellectuels français, et à partir de laquelle le français standard s’est formé. Sans doute à travers

³⁶⁴ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 251

³⁶⁵ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 345

une association d'idée de la part de Coindreau en tant que traducteur français, association selon laquelle l'office est synonyme d'élévation du registre linguistique, le traducteur a ainsi choisi de conférer à Shegog un parler standard homogène. Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une forme d'ethnocentrisme, puisque l'utilisation de l'AAA lors des offices africains américains lie très étroitement les questions linguistiques et culturelles (et politiques par la suite) dans la communauté africaine américaine, ce que la traduction de Coindreau omet donc entièrement.

Enfin, nous pouvons étudier le cas du deuxième personnage extérieur au cadre du Sud qui « jongle » avec l'AAA à sa guise pour s'adapter à son interlocuteur, Deacon. Observons par exemple la réplique dans laquelle il accueille les étudiants venus du Sud avec un parler censé leur rappeler celui des Africains Américains du Sud :

Texte source	Traduction de Coindreau
'Yes, suh. Right dis way, young marster, hyer we is,' taking your bags. 'Hyer, boy, come hyer and git dese grips.' Whereupon a moving mountain of luggage would edge up, revealing a white boy of about fifteen, and the Deacon would hang another bag on him somehow and drive him off. 'Now, den, don't you drap hit. Yes, suh, young marster, jes giv de old nigger yo room number, and hit'll be done got cold dar when you arrives.'³⁶⁶	— Oui, m'sieu. Pa' ici mon jeune maître. Voilà', prenant vos bagages. 'Eh, petit, viens prend' ces valises.' Là-dessus une montagne mouvante de bagages s'approchait révélant un jeune Blanc d'environ quinze ans, et le Deacon ajoutait une autre valise à la pyramide et le renvoyait. 'Attention à pas en laisser tomber. Maintenant, mon jeune maître, vous n'avez plus qu'à donner le numéro de vot' chambre au vieux nègre et vous trouverez tout là-bas quand vous arriverez.'³⁶⁷

Si l'élision du [r] après une consonne en fin de mot et devant un mot commençant par une consonne est une contraction oralisée répandue (« prend' ces valises », « vot' chambre »), l'élision du [r] intervocalique dans le segment « pa' ici mon jeune maître » est la marque d'une toute autre identité langagière dans l'imaginaire francophone mentionnée précédemment, celle du parler « petit nègre ». La stratégie de Deacon, lorsqu'il fait appel à l'AAA dans le texte source, est de gagner la connivence des étudiants sudistes en leur rappelant quelque chose de familier, un parler issu de chez eux. Il joue avec sa propre identité bi-dialectale pour conquérir ses interlocuteurs, quitte à conforter leurs préjugés raciaux. Coindreau a peut-être justement souhaité jouer sur ce stéréotype racial de l'accent noir dans le monde francophone pour retranscrire cette dynamique de manipulation

³⁶⁶ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 81.

³⁶⁷ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 123-24. C'est nous qui soulignons.

linguistique tout à fait stratégique. On observe bien, par la suite, que Deacon abandonne l'accent avec Quentin, qui lui est familier :

Parfaitement, c'est pas pour rien que je suis devenu démocrate, il y a trois ans. Mon gendre dans les services et moi... Parfaitement. Si seulement de devenir démocrate ça pouvait le faire travailler, l'enfant de garce... Et moi : dans un an d'avant-hier, attendez un peu au coin de cette rue et vous verrez.³⁶⁸

Si son expression comporte une dimension familière (élision de l'adverbe de négation NE, structure disloquée « de devenir démocrate ça pouvait »), voire vulgaire avec le terme « enfant de garce », toute trace de l'accent qu'il adoptait précédemment a disparu.

Il convient donc de considérer plus en détail cette stratégie particulière qui consiste à récréer un accent considéré comme noir dans l'imaginaire francophone pour servir d'équivalent à l'AAA. Si elle est peu utilisée dans la traduction de Coindreau, elle est systématiquement appliquée dans les premières traductions de *The Heart Is a Lonely Hunter* et de *The Member of the Wedding* par Marie-Madeleine Fayet pour traduire l'expression des personnages africains américains. Nous pouvons notamment envisager la manière dont les personnages africains américains apparaissent dans les romans. Tout d'abord, considérons la première réplique de Willie dans *The Heart* :

Texte source	Traduction de Coindreau
Willie, the colored boy in the kitchen, stood before him dressed in his cap and his long white apron. Willie stammered because he was excited about whatever he was trying to say. 'And so he were l-l-lamming his fist against this here brick w-w-wall.' ³⁶⁹	Willie, le nègre de la cuisine, était devant lui, en toque blanche et long tablier blanc. L'émotion le faisait bégayer : 'Et il c-c-cognait son poing fe'mé cont' le m-m-mu' de b'iques . ³⁷⁰

L'élision du [r] en position intervocalique est utilisé trois fois dans cette première apparition de la voix africaine américaine dans le roman. En outre, le lectorat remarquera d'emblée l'utilisation d'un terme aujourd'hui dépassé pour traduire l'expression plus neutre de « coloured boy » utilisée par McCullers : l'utilisation du terme « nègre » était encore répandue et acceptée à l'époque de la traduction de Fayet (et par ailleurs positivement réappropriée par le mouvement de la négritude dans les années 1930) pour faire référence aux personnes racisées noires.

³⁶⁸ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 126.

³⁶⁹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 24.

³⁷⁰ Carson McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. par Marie-Madeleine Fayet, Le livre de poche (Stock, 2012 [1947]), 41. C'est nous qui soulignons.

Cependant, elle serait aujourd'hui largement considérée comme à la fois dénigrante et offensante par la plupart des lecteurs contemporains. Il est essentiel de soulever ce décalage entre le texte source et le texte cible, puisque l'utilisation de *coloured boy* par McCullers sert de manifestation ostentatoire de neutralité idéologique dans le traitement des personnes africaines américaines. S'il est vrai que, dans le roman, le personnage africain américain du docteur Copeland utilise le terme de *Negro* dans la même dynamique de ré-appropriation identitaire que le mouvement des droits civiques dans les décennies suivantes, la voix narrative emploie l'expression plus neutre, à l'époque, de *coloured*. Il semble alors que la traductrice n'ait pas identifié ce décalage, source de débats dans la société de l'époque et au sein même du roman, entre neutralité idéologique et revendication identitaire dans l'utilisation des différents termes par différentes voix³⁷¹. En l'occurrence, si Coindreau utilise ce terme dans sa traduction de *The Sound and the Fury*, c'est parce que Faulkner lui-même l'utilise dans son texte. C'est également le cas de nombreux romans de l'époque³⁷², et le fait de conserver ce terme dans la traduction de ces romans, y compris aujourd'hui, peut servir à mettre en lumière les stéréotypes raciaux à partir desquels ces romans ont été écrits, qui ne doivent pas être oubliés dans le contexte d'une étude de l'histoire du pays ou du Sud. Ce n'était néanmoins pas le cas des romans de McCullers, notamment dans la voix narrative à la troisième personne qu'elle développe dans *The Heart*.

Dans l'extrait suivant, nous pouvons également observer la traduction de la première apparition de Portia dans le dialogue :

Texte source	Traduction de Fayet
'And that is the various reason why I'm a whole lot more fortunate than most coloured girls ,' Portia said as she opened the door. ³⁷³	Et c'est la ' aison pou ' laquelle je suis beaucoup plus fo'tunée que la plupa ' des filles de couleu ', disait Portia. ³⁷⁴

Là où nous avons noté la rareté des marqueurs de l'AAA chez McCullers pour introduire la voix de Portia, la traduction de Fayet utilise l'élision du [r] de manière

³⁷¹ Ce raisonnement a également fait l'objet d'une publication dans l'article « Temps, traduction et retraduction : la question de la traduction du Vernaculaire Africain Américain (VVA) ».

³⁷² Dans *Gone With the Wind*, de Margaret Mitchell, par exemple : « So, Ellen, no longer Robillard, turned her back on Savannah, never to see it again, and with a middle-aged husband, Mammy, and twenty 'house niggers' journeyed toward Tara ». Ou encore : « Time and again, Ellen had said: 'Be firm but be gentle with inferiors, especially darkies.' But if she was gentle the darkies would sit in the kitchen all day, talking endlessly about the good old days when a house nigger wasn't supposed to do a field hand's work », Margaret Mitchell, *Gone with the Wind* (Pan, 1996 [1936]), 56, 423.

³⁷³ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 46.

³⁷⁴ McCullers, *Le coeur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 66. C'est nous qui soulignons.

tout à fait systématique. Enfin, Bérénice s'exprime en ces termes dans l'incipit de *The Member* :

Texte source	Traduction de Fayet
'It is so very queer,' she said. 'The way it all just happened.' 'Happened? Happened?' said Berenice.³⁷⁵	'C'est si étrange, dit-elle, la façon dont s'est arrivé.' 'A'ivé ? A'ivé ?' dit Bérénice.³⁷⁶

Les extraits de la traduction de Fayet cités précédemment relatent des moments où ces personnages africains américains apparaissent pour la première fois dans les romans. Les voix de ces personnages sont très marquées dès leur apparition tandis que, comme nous l'avions observé, ces premières répliques chez McCullers n'étaient que peu marquées par l'AAA et ne révélaient donc pas à elles seules l'identité des personnages (d'où certaines indications sur leur physique de la part de la voix narrative). Or, non seulement Fayet marque leur discours dès leur entrée dans le récit, mais elle le distingue aussi par l'usage de l'élision du [r] pour signifier un accent perçu comme stéréotypiquement noir. Cette recreation de l'accent correspondant au pidgin appelé « petit nègre », inventé par l'administration française des colonies à la fin du XIX^{ème} siècle³⁷⁷, était très évocatrice dans l'imaginaire francophone à l'époque de la traduction de Fayet, en 1947 : les publicités pour des produits issus des territoires colonisés utilisaient ce parler et son accent pour rendre attractifs des produits « exotiques », comme c'était le cas dans le slogan des publicités Banania des années 1930. On retrouve également une représentation caricaturale de ce parler dans *Tintin au Congo*, publié en 1931, très populaire dès sa sortie. Ainsi, Fayet assigne aux personnages africains américains une identité stéréotypiquement noire, immédiatement identifiable par le lectorat de l'époque. Cependant, si Fayet fait appel à un imaginaire commun par le recours au « petit nègre », elle perpétue par son évocation les stéréotypes raciaux qui ont mené à l'invention même de ce pidgin. En effet, l'administrateur colonial Maurice Delafosse explique en 1904 que le « petit nègre » est une version du français simplifiée afin de la rendre accessible aux populations des colonies, jugées incapables de saisir les difficultés du français standard. Pierre Ropert détaille dans un article pour France Culture les positions de Maurice Delafosse :

³⁷⁵ McCullers, *The Member of the Wedding*, 3.

³⁷⁶ Carson McCullers, *Frankie Addams*, trad. par Marie-Madeleine Fayet (Stock, 1988 [1949]), 18. C'est nous qui soulignons.

³⁷⁷ « Le français "petit-nègre", une construction de l'armée coloniale française ».

Il détaille alors, en une vingtaine de lignes, les règles du français ‘petit-nègre’, parmi lesquelles l’emploi des verbes à leur forme la plus simple - l’infinitif - ou la suppression des distinctions de genre et nombre. Surtout, il estime que pour se ‘faire comprendre vite et bien, il nous faut parler aux Noirs en nous mettant à leur portée, c’est-à-dire leur parler petit-nègre.’³⁷⁸

Or, non seulement Fayet attribue aux personnages africains américains de McCullers l’accent qui est associé au parler « petit nègre », mais elle leur fait également utiliser, ponctuellement, certains traits grammaticaux énoncés ci-dessus, à savoir l’utilisation des verbes à leur forme infinitive : « Not’ Willie pas avoi’ aucun couteau et commencer à beugler et à cou’i’ autou’ de la salle »³⁷⁹. Ce recours à la grammaire simplifiée mise en place par les administrateurs coloniaux est rare dans la traduction de Fayet, mais lourd de sens. Ici, Portia explique les ennuis auxquels sont frère Willie a été confronté ; au vu de l’inquiétude du personnage, on peut imaginer un changement dialectal involontaire ou inconscient, une sorte de variation sociolinguistique en contexte de détresse psychologique, ce que nous avons déjà identifié à certains moments dans les textes sources. Cependant, les personnages du texte source avaient recours à leur dialecte, né naturellement d’un métissage de langues au sein de la communauté, dans des moments de sensibilité accrue, faisant montre d’un retour spontané à une identité communautaire, en dépit de la nécessité de s’adapter parfois à leur interlocuteur blanc. Le texte cible, en représentant un parler dont la naissance même a été conditionnée par les préjugés raciaux de la France coloniale, semble plutôt réduire ces moments à un relâchement, à une incapacité à utiliser une langue riche et complexe si toute la concentration de l’énonciateur n’est pas mobilisée. Comme nous n’avons accès à aucune source relative à la démarche traductive de Marie-Madeleine Fayet, nous pouvons comparer ses choix traductifs avec d’autres démarches similaires de l’époque, notamment la première traduction d’*Autant en emporte le vent* par Pierre-François Caillé, datant de 1939, soit huit ans avant la première traduction de McCullers par Fayet. Caillé a lui aussi traduit les voix des personnages africains américains du roman de Mitchell avec des marqueurs signalétiques d’un parler « petit nègre ». Si ce choix recouvre les mêmes implications idéologiques que chez Fayet, il est cependant bien plus proche des enjeux socio-idéologiques du texte source, publié en 1936, qui prône les idées paternalistes d’une suprématie blanche

³⁷⁸ « Le français “petit-nègre”, une construction de l’armée coloniale française ».

³⁷⁹ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 176.

et représente l'esclavage de manière positive³⁸⁰. À l'inverse, nous avons démontré que McCullers envisageait les questions raciales aux États-Unis avec empathie et en pointant du doigt les injustices subies quotidiennement par la communauté africaine américaine. Ainsi, Fayet a appliqué la même stratégie traductive que Caillé dans un roman qui ne présente pas les mêmes enjeux socio-idéologiques. Évidemment, nous ne pouvons écarter l'hypothèse selon laquelle Fayet se serait simplement inspirée d'une démarche traductive rendue populaire par le succès du roman de Mitchell³⁸¹, mais la traduction de Coindreau nous prouve néanmoins que même à l'époque, d'autres démarches étaient envisageables.

Outre les considérations éthiques relatives à ce choix de traduction, il convient de compléter notre étude du texte cible par la question de la variété³⁸² et de la variation dans la voix africaine américaine chez McCullers. Nous pouvons ainsi nous demander si, dans *The Heart*, Fayet a reproduit le contraste entre le parler de Portia (et du reste de la communauté) et celui de son père, le docteur Copeland, qui utilise quant à lui un parler très soutenu. Envisageons la scène suivante :

Texte source	Traduction de Fayet
Doctor Copeland always spoke so carefully that each syllable seemed to be filtered through his sullen, heavy lips. 'No, I have not eaten.' Portia opened a paper sack she had placed on the kitchen table. 'I done brought a nice mess of collard greens and I thought maybe we have supper together. I done brought a piece of side meat, too. These here greens needs to be seasoned with that. You don't care if the collards is just cooked in meat, do you?' 'It does not matter.'	Le docteur Copeland parlait toujours si distinctement que ses lèvres épaisses semblaient détacher chaque syllabe. 'Non, je <u>n'ai pas</u> mangé.' Portia ouvrit un sac de papier qu'elle avait posé sur la table de cuisine. J'ai appo'té un joli tas de choux et je pense que, peut-êt' nous pouvons souper ensemble. J'ai appo'té un mo'ceau de viande aussi. Ces légumes vé' ont besoin d'êt' accompagnés. Ça vous est égal si les choux y sont cuits avec la viande, dites ?

³⁸⁰ Julie Nouvion, « Enjeux linguistiques et politiques de la traduction du vernaculaire afro-américain dans les versions françaises de *Gone With the Wind* (1939 et 2020) », communication orale, séminaire en ligne *Traduire les Voix Minoritaires*, 25 avril 2024.

³⁸¹ Gisèle Sapiro mentionne le succès immédiat de la traduction de ce roman, dont 800 000 copies ont été vendues lors de l'année de sa publication en France, en 1939. Gisèle Sapiro, « Faulkner in France », *Journal of World Literature* 1, n° 3 (2016) : 403.

³⁸² Nous distinguons ici le terme de « variété » du concept sociolinguistique de « variation », défini plus tôt. La variété concerne ici les romans dans lesquels plusieurs personnages illustrent différentes versions de la voix africaine américaine, sans qu'il y ait pour autant de recréation de variation au sein de leurs voix. Ainsi, le docteur Copeland et Portia représentent une variété de voix africaines américaines, mais leur voix ne sont pas sujettes à la variation comme celle de Bérénice, du révérend Shegog, de Deacon, ou de Janie.

‘You still don’t eat nair meat?’ ‘No. For purely private reasons I am a vegetarian, but it does not matter if you wish to cook the collards with a piece of meat.’ Without putting on her shoes Portia stood at the table and carefully began to pick over the greens. ‘This here floor sure do feel good to my feet. You mind if I just walk around like this without putting back on them tight, hurting pumps?’³⁸³	– <u>Cela</u> m’est égal. – Vous ne mangez toujou’ pas de viande ? – Non. Pour des raisons <u>purement</u> privées, je suis végétarien, mais vous pouvez, <u>sans inconvénient</u>, cuire les choux avec de la viande.’ Sans remettre ses souliers, Portia, debout devant la table, commença à nettoyer les choux. ‘Ce plancher-ci fait du bien à mes pieds, pou’ sù’. Ça vous fait ‘ien que je fasse Pouv’age sans ‘emett’ ces souliers ét’oits qui me blessent.’³⁸⁴

Nous pouvons aisément identifier les marqueurs d’un parler soutenu (soulignés ci-dessus), tels que la conservation de l’adverbe de négation NE ou encore l’utilisation de « cela » et non de « ça », plus commun dans la langue orale et que Portia utilise. Le contraste est rendu encore plus visible et audible par l’élision du [r] qui acquiert une place visuelle très conséquente dans le texte et laisse véritablement entendre au lectorat l’accent que souhaitait recréer Fayet.

Nous pouvons également nous demander si Fayet a reproduit ou non la variation à l’œuvre dans la voix de Berenice dans *The Member*, notamment en observant deux extraits de sa traduction. Dans le premier, les marqueurs de l’AAA sont absents du texte source tandis que, dans le deuxième, ils sont présents en abondance :

Texte source	Traduction de Fayet
‘Because things accumulate around your name,’ said Berenice. ‘You have a name and one thing after another happens to you, and you behave in various ways and do things, so that soon the name begins to have a meaning. Things have accumulated around the name. If it is bad and you have a bad reputation, then you just can’t jump out of your name and escape like that. And if it is good and you have	– Pa’ce que les choses s’accumulent autou’ de vot’ nom. Vous avez un nom, et une chose ap’ès une aut’ vous a’ive et vous agissez de plusieu’ façons, si bien que bientôt le nom commence à avoi’ une signification. Les choses se sont accumulées autou’ de vot’ nom. Si elles sont mauvaises et que vous avez une mauvaise ‘éputation, vous ne pouvez pas t’anquillement sauter deho’ de vot’ nom et vous échapper comme ça. Et si vous avez une

³⁸³ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 72.

³⁸⁴ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 97-98. C’est nous qui soulignons.

a good reputation, then you should be content and satisfied. ³⁸⁵	bonne ‘éputation, vous se’ez contente et satisfaite. ³⁸⁶
‘Because I am black,’ said Berenice. ‘Because I am colored. Everybody is caught one way or another. But they done drawn completely extra bounds around all colored people. They done squeezed us off in one corner by ourself . So we caught that first-way I was telling you, as all human beings is caught . And we caught as colored people also. Sometimes a boy like Honey feel like he just can’t breathe no more . He feel like he got to break something or break himself. Sometimes it just about more than we can stand.’ ³⁸⁷	– Pa’ce que je suis noir . Pa’ce que je suis une femme de couleu’ , chacun est p’isonnier d’une façon ou d’une aut’ . Mais les gens de couleu’ sont p’isonniers au-delà de la limite. Ils sont étouffés dans un coin pa’ eux-mêmes. Aussi nous sommes d’abo’ p’isonniers comme tout êt’ humain. Et en plus comme gens de couleu’ . Quelquefois un ga’çon comme Honey a l’imp’ession qu’il ne peut plus ‘ espi’er . Il a l’imp’ession qu’il va casser quelque chose ou se casser lui-même. Quelquefois c’est plus que nous pouvons suppo’ter . ³⁸⁸

Ici, nous avons noté le décalage entre les deux tirades de Berenice : dans la première, elle argumente auprès de la fille de son employeur blanc et l’utilisation de l’anglais standard apparaît comme un recours à une certaine autorité linguistique et de ce fait, à une légitimité argumentative dans la situation. Dans la seconde, son discours est marqué par l’émotion, et la marginalisation sociale dont elle parle est appuyée par la marginalité linguistique de l’AAA qu’elle utilise. Puisque Fayet utilise l’élision du [r] de manière égale dans les deux extraits traduits, alors le décalage linguistique et la variation dont le personnage fait usage dans le texte source est gommé par la traductrice. En dehors de cette élision, le parler de Bérénice dans le deuxième extrait ne présente pas de marqueurs du non-standard différents du premier extrait. Fayet ne semble donc pas avoir perçu les implications socio-idéologiques d’un tel décalage dans le texte source, et a donc harmonisé la voix africaine américaine de Bérénice de manière à la rendre plus monolithique qu’elle ne l’était dans le texte source. Ainsi, malgré l’omniprésence de ce marqueur typographique utilisé pour signifier la voix africaine américaine dans sa traduction, Fayet ne profite pas de la visibilité de celui-ci pour la nuancer en fonction de la diversité des situations d’énonciation que nous avons identifiées dans le texte source. L’élision étant très visible, il aurait été encore plus remarquable de ne pas

³⁸⁵ McCullers, *The Member of the Wedding*, 113.

³⁸⁶ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Fayet, 201. C’est nous qui soulignons.

³⁸⁷ McCullers, *The Member of the Wedding*, 119-20. C’est nous qui soulignons.

³⁸⁸ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Fayet, 211-12. C’est nous qui soulignons.

utiliser ce marqueur dans les scènes où McCullers attribue un anglais standard à Bérénice.

Le traitement des occurrences de *White Southern American English* est également révélateur de l'appréhension de la question du non-standard et de la marge par les traducteurs. En effet, comme souligné plus haut, d'une part le WSAE est recréé dans le discours de certains personnages sudistes blancs, et d'autre part l'AAA est appliqué de manière quasi systématique aux personnages africains américains. Les deux communautés parlent donc une forme d'anglais non-standard ; cependant le non-standard n'est pas forcément synonyme de marginalité puisque les personnages africains américains sont minorisés par rapport à des personnages blancs en position sociale dominante qui utilisent le WSAE. Cette relation complexe entre non-standard et marginalité est bien illustrée dans les romans de Faulkner et de McCullers, et il est important d'observer le traitement de cette question dans les traductions. Regardons par exemple cet extrait de *Frankie Addams*, cité plus haut dans notre analyse du WSAE dans le texte source, traduit par Fayet :

Texte source	Traduction de Fayet
'I rather do something else,' he said.	– Je préfère autre chose.
'What?'	– Quoi ?
'Less play out.'	– Allons jouer dehors.
'I don't want to.'	– Je n'y tiens pas, dit Frankie.
'There's a big crowd going to play out tonight.' ³⁸⁹	– Il y en a des tas qui jouent dehors ce soir. ³⁹⁰

On ne remarque ici aucune marque de grammaire non-standard ni aucune forme de compensation via un registre familier ou une syntaxe oralisée. Or, les enfants dans *The Member of the Wedding* ont bel et bien des réflexes linguistiques inspirés par le WSAE, lui-même né de l'influence de l'AAA, ce qui est révélateur de la relation de Frankie et John Henry avec leur nounou Berenice. Ici, la syntaxe standard des enfants ne met pas en lumière ce lien sous-jacent, lien d'autant plus subversif dans ce roman où les deux enfants, surtout Frankie, sont également des personnages marginaux du point de vue des questions de genre dans la société sudiste de l'époque.

Envisageons à présent la traduction de cet extrait du *Cœur*, déjà analysé plus tôt :

³⁸⁹ McCullers, *The Member of the Wedding*, 10-11. C'est nous qui soulignons.

³⁹⁰ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Fayet, 30.

Texte source	Traduction de Fayet
Halfway through this corridor three white men stood talking together and blocked the way. He drew close to the wall to pass, but one of them turned to stop him. ‘What you want?’ ‘Will you please tell me where the judge’s office is located?’ The white man jerked his thumb toward the end of the passage. Doctor Copeland recognized him as a deputy sheriff. [...] So the white man said, ‘What you want, Reverend?’ The familiar joking title nettled him. ‘I am not a minister,’ he said, ‘I am a physician, a medical doctor. My name is Benedict Mady Copeland and I wish to see the judge immediately on urgent business.’ The deputy was like other white men in that a clearly enunciated speech maddened him. ‘Is that so?’ he mocked. He winked at his friends. ‘Then I am the deputy sheriff and my name is Mister Wilson and I tell you the judge is busy. Come back some other day.’³⁹¹	Trois Blancs s’y trouvaient ; ils bavardaient et obstruaient le passage. Il rasa le mur pour passer mais l’un des hommes l’arrêta : ‘Qu’est-ce que vous voulez ? — Voulez-vous avoir la bonté de me dire où se trouve le bureau du juge ?’ Le Blanc indiqua du pouce l’extrémité du corridor. Le docteur Copeland le reconnut : c’était l’assistant du shérif. [...] Aussi le Blanc dit-il : ‘Qu’est-ce que vous voulez, mon révérend ?’ Ce titre facétieux l’irrita. ‘Je ne suis pas un ecclésiastique, dit-il. Je suis médecin, docteur en médecine. Mon nom est Benedict Mady Copeland et je désire voir le juge immédiatement pour une affaire urgente.’ Comme quelques autres Blancs, l’assistant détestait entendre une requête clairement exprimée. ‘Pas possible ! » ricana-t-il. Il lança un coup d’œil à ses amis. « Alors, je suis l’assistant du shérif. Je m’appelle M. Wilson et je vous apprendis que le juge est occupé. Revenez un autre jour.’³⁹²

Nous avons montré l’importance de ce passage dans la distinction entre non-standard et marginalité. Le discours du personnage blanc, en position sociale clairement dominante, présentait des marqueurs du WSAE. Or, le personnage du docteur Copeland, avec sa grammaire très articulée, demeurait malgré cela impuissant et se voyait rabaisé par le personnage blanc qui parlait pourtant lui aussi un anglais « non-standard ». À travers cette scène, McCullers abordait la question de l’inégalité sociale qui dépasse la seule question linguistique. Dans la traduction de Fayet, à l’exception du caractère légèrement familier de l’interrogative en « qu’est-ce que », on ne note de nouveau aucune marque de parler non-standard, ce qui vient neutraliser les enjeux linguistiques et raciaux sous-jacents de ce passage.

³⁹¹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 258.

³⁹² McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 325-26.

Nous pouvons en déduire que Fayet a choisi de signaler uniquement la voix africaine américaine comme « non-standard » dans sa traduction, attribuant aux voix blanches une identité standard, seulement marquée par l'oralisation de certains énoncés. Cela pourrait paraître secondaire au vu du nombre de marqueurs venant distinguer l'AAA par rapport au faible nombre de marqueurs du WSAE dans les romans. Néanmoins, la présence discrète du WSAE chez certains personnages blancs a permis à McCullers d'amorcer une réflexion implicite sur l'inégalité perniciose des rapports entre la population blanche et la population africaine américaine dans le Sud y compris au niveau linguistique, ce que la traduction de Fayet ne permet pas de faire ressentir au lectorat francophone.

Nous pouvons de même nous interroger sur la traduction du texte de Faulkner par Coindreau, en particulier sur la traduction de la voix de Jason. Regardons tout d'abord comment Coindreau a traduit les grandes marques du WSAE dans la narration de Jason, à savoir l'hypercorrection à la troisième personne du singulier dans « I says » et l'usage du double modal « may can » :

Texte source	Traduction de Coindreau
I says you're lucky if her playing out of school is all that worries you. I says she ought to be down there in that kitchen [...]. ³⁹³	Je dis : vous devez vous estimer heureuse si le fait qu'elle sèche ses classes est tout ce qui vous préoccupe. Je dis : elle devrait être là-bas, dans cette cuisine [...]. ³⁹⁴
'I'll show you,' I says . 'You may can scare an old woman off [...].' ³⁹⁵	'Je t'apprendrai, moi, dis-je . Tu peux faire peur à une vieille femme [...].' ³⁹⁶
'You may can fool him,' I says. ³⁹⁷	'Tu peux essayer de le tromper [...].' ³⁹⁸

On observe très vite la disparition dans la traduction des marqueurs du non-standard (indiqués en gras ci-dessus). On remarque même l'inversion tout à fait standard dans le verbe de report « dis-je ». Néanmoins, Coindreau caractérise la voix narrative de Jason par certains procédés de compensation relevant notamment du lexique ou de marqueurs d'oralité. Ainsi, là où le texte source utilise le verbe « painting herself »³⁹⁹, Coindreau utilise le terme plus argotique et péjoratif de « se

³⁹³ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 153. C'est nous qui soulignons.

³⁹⁴ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 217. C'est nous qui soulignons.

³⁹⁵ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 157. C'est nous qui soulignons.

³⁹⁶ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 222. C'est nous qui soulignons.

³⁹⁷ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 212. C'est nous qui soulignons.

³⁹⁸ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 294. C'est nous qui soulignons.

³⁹⁹ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 156.

peinturlurer »⁴⁰⁰, ce qui reflète non seulement sa relation avec Quentin, la fille de Caddy, qu'il considère comme une « putain »⁴⁰¹ (son lexique grossier, lui, est reproduit), mais également son identité linguistique, qui n'a pas été recréée par un dialecte rural mais par un registre familier, comme nous pouvons le voir dans les extraits suivants : Coindreau traduit « I'll wear you out »⁴⁰² par « je te materai, va »⁴⁰³. Ici, l'interjection « va » est un marqueur de l'oralité mais également du mépris de Jason envers Quentin. Il traduit également « Just like a woman »⁴⁰⁴ par la structure disloquée typique de l'oralité en français, « C'est bien ça, les femmes »⁴⁰⁵. En raison de la place que prend la voix de Jason dans le roman, qui narre une partie entière, il aurait été regrettable de ne pas lui assigner une identité linguistique spécifique dans la traduction. Dans le texte source, comme chez McCullers, le personnage blanc de Jason utilise visiblement le WSAE, tout comme les personnages africains américains utilisent l'AAA. Si Coindreau a associé le WSAE à un seul changement de registre (familier, oralisé) et à un lexique plutôt argotique, il a du moins fait en sorte de distinguer la voix de Jason par rapport à une narration qui utiliserait un anglais standard (comme dans la quatrième partie du roman), ce qui permet de conserver la place de l'identité linguistique dans la question de la hiérarchie sociale, comme évoqué plus haut.

Ainsi, les premières traductions de Faulkner et de McCullers par Coindreau et Fayet représentent un premier moment de traduction dans notre corpus, dont il est important de résumer les caractéristiques. Dans les années 1930 et 1940, la traductologie est encore très loin d'être érigée en discipline parmi les sciences humaines (bien que Benjamin ait déjà publié « La tâche du traducteur »), et le tournant culturel et éthique de la traductologie, la théorisation de la prise en compte de l'Autre en traduction, sont encore loin d'être à l'ordre du jour. Il est ainsi peu surprenant d'examiner les stratégies de domestication à l'œuvre dans les traductions de Coindreau et de Fayet. On ne s'étonnera pas non plus du fait que Fayet se soit censément inspirée d'une des traductions les plus populaires de l'époque, *Autant en emporte le vent*, pour traduire une voix qui n'était pas ou peu légitimée et littérisée dans l'imaginaire francophone, la négritude étant encore un mouvement de pensée très récent à l'époque. Un regard rétrospectif sur les

⁴⁰⁰ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 221.

⁴⁰¹ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 217.

⁴⁰² Faulkner, *The Sound and the Fury*, 160.

⁴⁰³ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 226.

⁴⁰⁴ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 161.

⁴⁰⁵ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 228.

traductions de Fayet nous permet rapidement de considérer son approche comme peu adaptée aux messages véhiculés par l'œuvre de McCullers, ce qui a donné lieu à des retraductions vers la fin du XX^{ème} siècle que l'on étudiera plus loin. L'approche de Coindreau, si elle est également domesticante, est intéressante à plusieurs égards : nous avons, tout d'abord, accès à des ressources cruciales via ses articles, ses préfaces ou encore ses entretiens, dans lesquelles il explicite son approche traductive ainsi que les obstacles qu'il a rencontrés, ce qui nous permet d'expliquer un certain nombre de ses choix. En outre, sa traduction ne présente pas la voix africaine américaine comme équivalente à d'autres types de voix considérées comme noires dans l'espace francophone, mais reflète la dimension non-standard de la voix africaine américaine avant tout. Il a ainsi recours au français populaire métropolitain et à la manipulation d'un registre familier et d'un style oral. Néanmoins, sa volonté d'universaliser la voix africaine américaine est paradoxalement franco-centrée dans la mesure où elle envisage le parler métropolitain comme universel dans l'imaginaire francophone. Il fait néanmoins usage de cette stratégie avec une certaine maîtrise puisque, comme on le voit, il parvient à recréer des effets de variation, présents ou non dans le texte source. Sa compréhension de la voix africaine américaine et son projet de traduction de celle-ci sont ainsi aisément identifiables, même s'ils sont relativement distants de notre point de vue contemporain et de notre moment de réflexion.

Ces premières traductions de McCullers et de Faulkner ont été produites peu de temps après la publication originale des œuvres, soit dans les années 1930 et 1940. Or, notre étude des premières traductions du corpus sera complétée par celle de Hurston, dans les années 1990. Afin de contextualiser celle-ci et de justifier sa comparaison avec les précédentes premières traductions du corpus, il nous paraît essentiel de rendre compte du tournant qu'ont connu les études traductologiques entre ces deux moments de traductions. En effet, c'est entre les années 1970 et 1980 que sont publiés les travaux à l'origine des théories traductologiques les plus marquantes du XXI^{ème} siècle : Vinay et Darbelnet théorisent l'approche linguistique ; l'Allemagne donne naissance aux théories fonctionnalistes avec le *skopos* de Vermeer et les *text types* de Reiss ; néanmoins, c'est le tournant éthique, incarné par Antoine Berman, Henri Meschonnic et plus tard Lawrence Venuti, qui va particulièrement influencer par la suite le débat sur la traduction littéraire des voix minoritaires et non-standard comme la voix africaine américaine. En effet, alors que les théories fonctionnalistes sont orientées vers le texte cible et ses exigences, l'approche définie par Berman met au centre de la réflexion traductologique le rapport à l'autre et la rencontre entre les langues et les cultures. Il définit ainsi une approche décentralisante lorsqu'il écrit que « l'essence de la

traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement »⁴⁰⁶, qu'un processus de traduction éthique se doit de résister à l'instinct ethnocentrique de la culture cible. En outre, la transmissibilité⁴⁰⁷, qui était au cœur du travail traductif de Coindreau par exemple⁴⁰⁸, est mise au second plan par Berman pour favoriser une prise en compte d'un texte et d'une lettre source considérées comme des ambassadrices de leur propre culture. Lorsqu'il évoque la traduction d'éléments dialectaux, il définit les deux tendances ethnocentriques que sont « la destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires »⁴⁰⁹. Bien que le travail de Berman ait un caractère prescriptif, il est possible de reconnaître dans ce qu'il dénonce les approches traductives de Coindreau d'une part et de Fayet d'autre part, toutes deux précédant le tournant éthique défini ici. Coindreau « détruit » en quelque sorte la voix africaine américaine en la traduisant en français par un parler populaire et un registre familier, oralisé, associés à une catégorie socio-économique particulière plutôt blanche à l'époque de la traduction. De son côté Fayet passe par l'exotisation et satisfait les attentes du lectorat blanc de l'époque en traduisant l'AAA par la transcription d'un parler stéréotypique associé aux personnes francophones noires, notamment issues des territoires colonisés par la France. A contrario, une approche éthique prendrait en compte non le sens du texte mais sa lettre, de manière à opérer le décentrement défini par Meschonnic dans ses « Propositions pour une poétique de la traduction » : « Le décentrement est un rapport textuel entre deux textes dans deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue, cette structure linguistique étant valeur dans le système du texte »⁴¹⁰. La prise en compte « jusque dans la structure linguistique de la langue » de l'altérité du texte à traduire, de « l'espace polylangagier » mis en place dans la prose littéraire⁴¹¹, donnerait lieu à l'« *éducation à l'étrangeté* »⁴¹² prescrite par Berman. C'est ensuite en 1990 que Lawrence Venuti popularise les notions de domestication et d'étrangéisation définies par Schleiermacher au siècle précédent :

⁴⁰⁶ Berman, *L'épreuve de l'étranger*, 16.

⁴⁰⁷ Berman, *L'épreuve de l'étranger*, 17.

⁴⁰⁸ « Mais en un sens négatif, l'explication vise à rendre 'clair' ce qui ne l'est pas et ne veut pas l'être dans l'original. Le passage de la polysémie à la monosémie est un mode de clarification », Berman, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, 55.

⁴⁰⁹ Berman, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, 63.

⁴¹⁰ Henri Meschonnic, « Propositions pour une poétique de la traduction », *Langages* 7, n° 28 (1972) : 50.

⁴¹¹ Berman, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, 50.

⁴¹² Berman, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, 73.

Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad.⁴¹³

Ces deux notions permettent une identification et une définition plus concrètes, à la fois dans le domaine de la traductologie et dans la pratique traductive, de stratégies et de procédés dont les objectifs s'opposent. Nous pouvons alors nous demander si ces travaux, qui ont été à l'origine du tournant éthique en traductologie, ont eu un impact sur les traductions françaises de notre corpus publiées à partir des années 1990, notamment la première traduction de Hurston.

Ainsi, nous pouvons à présent compléter notre étude des premières traductions du corpus en nous intéressant à la traduction de *Their Eyes Were Watching God* par Françoise Brodsky en 1993, sous le titre *Une femme noire*, pour les éditions du Castor Astral, publié en format de poche chez l'Aube en 1996. Il convient évidemment de nous interroger sur la date de cette traduction, plus de cinquante ans après la publication du roman aux États-Unis. L'absence de l'œuvre de Hurston dans la sphère francophone jusqu'à cette période nous semble être liée au relatif manque d'intérêt pour son travail à sa mort et tout au long des années qui ont suivi celle-ci (l'autrice fut elle-même enterrée dans une tombe anonyme). En effet, ses positions jugées conservatrices vis-à-vis de la question raciale, les critiques adressées à sa recreation de l'AAA, jugée caricaturale au vu de l'histoire de cette représentation en littérature, sont autant de facteurs qui ont rendu son œuvre de moins en moins populaire jusqu'à sa mort. À l'inverse, des auteurs comme Richard Wright ou Ralph Ellison occupaient une place importante dans la sphère littéraire africaine américaine à l'époque des mouvements des droits civiques. Néanmoins, en 1973, l'autrice africaine américaine Alice Walker se met à la recherche de la tombe de Hurston et la marque enfin à son nom, avec la mention « ZORA NEALE HURSTON / A GENIUS OF THE SOUTH / NOVELIST FOLKLORIST / ANTHROPOLOGIST / 1901–1960 ». Walker publie par la suite, en 1975, un article intitulé « In Search of Zora Neale Hurston » dans le magazine *Ms.* Dans cet article, elle rapporte que selon une femme d'Eatonville, même les habitants de sa ville natale ne lisaient pas, à l'époque, les œuvres de Hurston. Suite à cette première publication, Walker entame une campagne de revalorisation du travail de Hurston : elle dédie son ouvrage *In Love and Trouble*:

⁴¹³ Venuti, *The Translator's Invisibility*, 20.

Stories of Black Women à l'autrice⁴¹⁴, et écrit dans *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose* qu'aucun livre n'est plus important à ses yeux que *Their Eyes Were Watching God*⁴¹⁵. Walker se donne pour mission de veiller à la transmission de l'œuvre de Hurston, selon les termes de Dianne Sadoff : « Transmission necessarily retrieves texts from the past and restores them to continuous use by later readers and storytellers, creating an intergenerational and contemporary cultural community »⁴¹⁶. Ce combat mené par Walker à partir des années 1970, son insistance sur l'importance de l'œuvre de Hurston comme précédent littéraire à la littérature féminine et féministe noire aux États-Unis, ont assuré la redécouverte et la postérité du travail de l'autrice africaine américaine aux États-Unis. Cette popularisation du combat de Walker pour revaloriser l'œuvre de Hurston peut également être liée à la notoriété acquise par l'autrice après la publication en 1982 de son roman *The Color Purple*, pour lequel elle a reçu le prix Pulitzer en 1983 et qui a été traduit en français dès 1984. On comprend ainsi pourquoi *Their Eyes* a mis tant de temps à se faire une place dans la sphère littéraire francophone. Ce délai est particulièrement intéressant car la première traduction de *Their Eyes* a donc été réalisée après le tournant éthique mentionné précédemment, contrairement aux premières traductions de Faulkner et de McCullers. Nous pouvons par conséquent nous demander si ce tournant a eu un impact sur l'approche traductive de Françoise Brodsky.

La première traductrice d'*Une femme noire* a elle-même publié un article, en 1996, sur son travail de traduction, intitulé « La traduction du vernaculaire noir : l'exemple de Zora Neale Hurston ». Elle y explique ses choix de traduction et sa compréhension des enjeux liés à la traduction du non-standard. À l'inverse de Coindreau, qui annonçait dans sa préface qu'il préférerait abandonner l'idée de recréer l'AAA dans sa traduction, Brodsky définit des procédés à même de retranscrire le sens du rythme propre à l'AAA :

[Les écrivains noirs] arrivent ainsi à « colorer » leurs textes par le recours à de subtiles répétitions, des allitérations, des rythmes ou des rimes internes qui se font parfois écho sur des pages et des pages. Ces figures de style sont tellement bien intégrées au texte, leur utilisation est tellement pertinente que le lecteur n'en est pas toujours conscient, mais elles prêtent au texte une émotion (une douceur parfois, une tendresse) qui me semble caractéristique de cette littérature. C'est souvent impossible

⁴¹⁴ Dianne F. Sadoff, « Black Matrilineage: The Case of Alice Walker and Zora Neale Hurston », *Signs* 11, n° 1 (1985) : 5.

⁴¹⁵ Walker, citée dans Sadoff, « Black Matrilineage », 6.

⁴¹⁶ Sadoff, « Black Matrilineage », 6-7.

à traduire et toujours très difficile à rendre parce que le français ne se prête pas aisément à ce genre de manipulations. Le recours à l'emploi mécanique de la même technique ne peut que donner des résultats qui 'sentent la traduction'. Il faut donc s'inspirer du texte original, se laisser guider par son rythme et faire confiance à sa propre intuition, à son sens de la langue pour se lancer dans un travail de re-création, un texte « à la manière de... » où, par un système de compensation ou de déplacement, on utilisera des allitérations, certes, mais pas nécessairement au même endroit, on rythmera ses phrases mais en tenant compte des contraintes de la langue française afin de restituer, si faire se peut, la discrète mélodie du texte original.⁴¹⁷

Ces remarques nous permettent de définir l'approche de Brodsky comme une approche créative, instinctive et non fondée sur une recherche d'équivalents sociolinguistiques dans la sphère francophone. Il est tout de même important de noter que cette approche intuitive est bien motivée par les schémas prosodiques permis par les caractéristiques de l'expression africaine américaine. Elle présente par ailleurs une certaine conscience des limites propres à l'usage d'équivalences dans la traduction de l'AAA, et donc une connaissance des enjeux du tournant éthique en traduction :

Pour ce qui est des dialogues, écrits phonétiquement, il était bien entendu exclus [sic] de se rabattre sur un dialecte français genre berrichon ou auvergnat, petit-nègre ou argot parisien. À l'instar de l'auteur, il était important de rendre cette langue traînante qui a ses propres lois grammaticales et phonétiques, qui adore les redondances et les analogies, et qui mêle jargons et termes savants, survivances des langues africaines et anglais des Saintes Écritures.⁴¹⁸

Ce rejet de la stratégie la plus commune face à un parler « non-standard » en littérature, celle utilisée par Coindreau, la mène alors vers une certaine créativité traductive, plus expérimentale, vers « l'extraordinaire plaisir de pouvoir créer soi-même des équivalents, puisqu'à [sa] connaissance il n'existe pas encore de dictionnaire français – *Black American* »⁴¹⁹. Elle commence alors par identifier les particularités du texte source dans sa représentation de l'AAA : « la formation des mots soi-disant savants, le 'double passé composé' hérité des langues africaines, les métaphores inhabituelles, les doubles adjectifs, les noms dont on fait des verbes (*funeralize* devient *funéraliser*, *pleasuring* devient *plaisirer*, etc.) ». À partir de toutes ces observations, elle développe des procédés tels que la recreation de doubles verbes, comme dans l'exemple suivant : « Mais jcrois bien qu'elle était épuisée-fatiguée

⁴¹⁷ Brodsky, « La traduction du vernaculaire noir », 169.

⁴¹⁸ Brodsky, « La traduction du vernaculaire noir », 171-72.

⁴¹⁹ Brodsky, « La traduction du vernaculaire noir », 172.

pasqu'elle m'a plus frappée ».⁴²⁰ Elle précise avoir eu recours à ce procédé dans l'ensemble du roman, y compris à des endroits où le texte source ne présentait pas le double-participe, afin de « donner une unité rythmique et mélodique au texte »⁴²¹. Malgré son rejet de l'usage d'un parler populaire ou d'un créole précis comme équivalent, on observe néanmoins sa volonté de faire système dans sa traduction, de manière à faire ressortir l'expression des personnages africains américains comme relevant d'un parler communautaire, bien qu'inventé dans le cas de sa traduction. La stratégie de Brodsky n'a donc pas pour ambition de recréer un sociolecte francophone mais de refléter certaines des caractéristiques et des effets du sociolecte source via des procédés stylistiques et une certaine créativité linguistique, en s'inspirant des propriétés rythmiques de l'AAA et des caractéristiques de certains créoles francophones :

Notons que le français des Caraïbes a fréquemment recours à des procédés similaires. Ainsi des mots inventés (*mésintelligence*, *raconterie*, *séancière*, *vastitude*, *maudition*), des verbes tirés de noms (*propresenter la défunte*, *le cœur qui chavire et déchavire*, *halter à la fenêtre*, *piéter à l'église*) ou des mots unis par un tiret, qu'il s'agisse de deux noms communs, de deux verbes, ou d'un adverbe et d'un nom commun (*le devant-jour*, *du bois de poirier-pays*, *le Blanc-pays Honoré de Cassagnac*, *les nègres-vas-tu-viens-tu*). Je me suis donc plongée dans les auteurs des îles, pour la musicalité de la phrase et pour la construction de certains termes.⁴²²

Toujours dans une dynamique de créativité linguistique et stylistique, on peut ici parler d'inspiration et non de recreation d'un créole comme équivalence à l'AAA. Cela lui permet notamment d'éviter l'essentialisation de l'expérience noire. Enfin, Brodsky mentionne son approche des transcriptions phonétiques du roman, qu'elle a choisi de reproduire par un système de contractions, dont l'objectif est de reproduire non un accent, mais le rythme, les allures traînantes de l'AAA :

- Peu d'apostrophes, parce que le *Black American* est une langue traînante et que je ne voulais pas la raccourcir ou la hacher en français.
- Peu d'apostrophes donc, mais des mots agglutinés comme dans le français parlé (jsuis, nfait, jvois, pasque, jpensais) ou liés par un tiret, par exemple dans le cas de doubles consonnes (c-que, m-marier).

⁴²⁰ Hurston, *Une femme noire*, 47.

⁴²¹ Brodsky, « La traduction du vernaculaire noir », 172.

⁴²² Brodsky, « La traduction du vernaculaire noir », 173-74.

• Seules exceptions : à la fin de certains mots (impossib', nèg'), lorsqu'on courait le risque de changer la lecture du mot (qu'tu parce qutu ou qu-tu risquaient d'être lus cu-tu) ou pour rendre une différence d'accent. Ainsi Logan Killicks, le premier mari de Janie, parle un dialecte plus fruste qu'elle et il fallait marquer la différence.⁴²³

Comme le laisse entendre la dernière phrase de cette citation, Brodsky prend aussi en compte la notion de variation sociolinguistique dans sa considération du dialecte, liée ici au genre et au statut social. Nous pouvons, pour illustrer son propos, citer sa traduction d'un échange entre Janie et Logan, son premier mari :

Texte source	Traduction de Brodsky
'If Ah kin haul de wood heah and chop it fuh yuh, look lak you oughta be able tuh tote it inside. Mah fust wife never bothered me 'bout choppin' no wood nohow. She'd grab dat ax and sling chips lak uh man. You done been spoilt rotten.' So Janie had told him, 'Ah'm just as stiff as you is stout. If you can stand not to chop and tote wood Ah reckon you can stand not to git no dinner. 'Scuse mah freezolity, Mist' Killicks, but Ah don't mean to chop de first chip.'⁴²⁴	'Si j'peux traîner le bois jusqu'ici et l'fend' pour toi, y m'semb' qu'tu peux l'coltiner à l'intérieur. Ma première femme m'enquiquinait jamais à réclamer qu'jui coupe son bois. Elle t'empoignait c'te hache et tfaisait voler les copeaux comme un homme. Toi, t'as été pourrie gâtée.' Et Janie avait répondu : 'J'suis aussi raide que toi t'es robuste. Si tu peux supporter de pas couper l'bois et de pas l'rentre, m'est avis qu'tu peux supporter de pas rcevoir à dîner. 'Scusez ma frisolité, Mist' Killicks, mais j'ai pas dans l'intention de fend' le premier bout d'bois.'⁴²⁵

Les contractions dans le discours de Logan sont en effet bien plus nombreuses et agglutinantes que dans le discours de Janie (par exemple, la contraction de « que je lui » en « qu'jui »).

On remarque néanmoins, dans la traduction de Brodsky, des particularités grammaticales similaires à celles utilisées par Coindreau, rappelant un français populaire et oralisé, comme l'ajout de la conjonction « que » : « Où qu'elle est, la robe dsatin », « pourquoi qu'elle laisse ses cheveux danser »⁴²⁶. On remarque également l'élision de la voyelle initiale des pronoms personnel au début des phrases, « L'est pas venu tout seul non plus. L'a jugé bon d'amener sa euh [...] »⁴²⁷,

⁴²³ Brodsky, « La traduction du vernaculaire noir », 174.

⁴²⁴ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 26.

⁴²⁵ Hurston, *Une femme noire*, 61. C'est nous qui soulignons.

⁴²⁶ Hurston, *Une femme noire*, 20-21.

⁴²⁷ Hurston, *Une femme noire*, 85.

ou encore la transformation du pronom « il » en « y » dans « comment se fait-y »⁴²⁸. Il est intéressant de noter qu'elle ne mentionne pas cet aspect de sa traduction dans son article ; il convient alors de se demander quels pourraient être les effets, sur le lectorat cible, de ce mélange entre créativité stylistique et linguistique, et recreation d'un parler familier pour le lectorat francophone. En effet, les inventions propres à la traduction de l'AAA par Brodsky sont susceptibles de perturber le lectorat cible en l'exposant à une certaine étrangeté, ce qui pourrait reproduire la confrontation du lectorat source avec la recreation littéraire du dialecte. Elle essaie en outre de reproduire les propriétés rythmiques typiques de l'AAA, afin de procurer au lecteur une expérience de lecture mimétique de l'AAA et non simplement de lui donner l'impression de lire du non-standard en général, ce que produisait la stratégie de Coindreau par exemple. Si le lectorat n'est pas forcément conscient que les procédés comme l'agglutinement et les doubles-verbes sont utilisés par la traductrice pour reproduire le rythme de l'AAA, il est néanmoins forcé de remarquer ces éléments saillants de la traduction, et amené à faire l'expérience de cette étrangeté. Néanmoins, l'usage de marqueurs du non-standard francophone, de nature grammaticale et syntaxique notamment, rend le texte de Brodsky plus familier, plus acclimaté à la culture cible, moins étranger. On peut alors raisonnablement se poser la question de l'accessibilité du texte : malgré les efforts créatifs de la traductrice, il semble que son travail conserve malgré tout un désir de lisibilité, d'accessibilité, et souhaite éviter une trop grande opacité pour le lectorat cible. D'autres éléments propres au roman vont nous permettre de nous poser la question de l'accessibilité : l'AAA dans la narration, ainsi que les références culturelles.

Tout d'abord, nous pouvons analyser les trois occurrences de l'AAA dans la narration, la présentation de Joe Starks en discours indirect libre et le monologue intérieur de Janie, que nous avons relevés dans notre étude du texte source :

⁴²⁸ Hurston, *Une femme noire*, 134.

Texte source	Traduction de Brodsky
Joe Starks was the name, yeah Joe Starks from in and through Georgy. Been workin' for white folks all his life. Saved up some money – round three hundred dollars, yes indeed, right here in his pocket. Kept hearin' 'bout them buildin' a new state down heah in Floridy and sort of wanted to come. But he was makin' money where he was. But when he heard all about 'em makin' a town all outa colored folks, he knowed dat was de place he wanted to be. He had always wanted to be a big voice, but de white folks had all de sayso where he come from and everywhere else, exceptin' dis place dat colored folks was buildin' theirselves. Dat was right too. De man dat built things oughta boss it. Let colored folks build things too if dey wants to crow over somethin'. He was glad he had his money all saved up. He meant to git dere whilst de town wuz yet a baby. He meant to buy in big. It had always been his wish and desire to be a big voice and he had to live nearly thirty years to find a chance. Where was Janie's papa and mama?⁴²⁹	Joe Starks, c'était son nom, ouais Joe Starks de Georgie. Travaillé toute sa vie pour les Blancs. Mis un peu d'argent de côté – trois cents dollars environ, eh ouais, là dans sa poche. L'avait entendu parler d'un nouvel État qui se construisait ici en Floride et l'avait voulu venir. Pourtant, il se faisait du pognon là d'où il venait. Mais quand il avait entendu dire qu'une ville se bâtissait rien qu'avec des gens de couleur, il avait su que c'était là qu'il voulait être. Il avait toujours voulu faire entendre sa voix, mais les Blancs avaient tout à dire là d'où il venait, et partout ailleurs, sauf dans ce patelin que les gens de couleur se bâtissaient. Et avec raison. Celui qui bâtit doit en être le patron. Que les gens de couleur construisent eux aussi s'ils voulaient croasser. Il était content d'avoir mis de l'argent de côté. Comptait bien arriver tant que la ville était encore bébé. Avait dans l'idée d'acheter gros. Ç'avait toujours été son désir et son souhait de faire entendre sa voix, et il avait dû vivre près de trente ans avant d'en trouver l'occasion. Où ils étaient le papa et m'man de Janie ?⁴³⁰
At the newel post Janie whirled around and for the space of a thought she was lit up like a transfiguration. Her next thought brought her crashing down. He's just saying anything for the time being, feeling he's got me so I'll b'lieve him. The next thought buried her under tons of cold futility. He's trading on being younger than me. Getting ready to laugh at me for an old fool. But oh, what wouldn't I give to be twelve years younger so I could b'lieve him!⁴³¹	Arrivée au noyau de l'escalier, Janie pirouetta et l'espace d'une pensée, elle s'éclaira comme une transfiguration. Vint la pensée suivante et tout s'écroula. Y dit n'importe quoi pasqu'y sent qu'y m'a et que jle croirai. La pensée suivante l'enterra sous des tonnes de froide futilité. Il abuse de ce qu'il est plus jeune que moi. S'apprête à rire de moi comme d'une vieille idiote. Mais oh ! qu'est-ce que jdonnerais pour êt' douze ans plus jeune et pouvoir le croire !⁴³²

⁴²⁹ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 28.

⁴³⁰ Hurston, *Une femme noire*, 64-65. C'est nous qui soulignons.

⁴³¹ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 105.

⁴³² Hurston, *Une femme noire*, 191. C'est nous qui soulignons.

The thing made itself into pictures and hung around Janie's bedside all night long. Anyhow, she wasn't going back to Eatonville to be laughed at and pitied. She had ten dollars in her pocket and twelve hundred in the bank. But oh God, don't let Tea Cake be off somewhere hurt and Ah not know nothing about it. And God, please suh, don't let him love nobody else but me. Maybe Ah'm is uh fool, Lawd, lak dey say, but Lawd, Ah been so lonesome, and Ah been waitin', Jesus. Ah done waited uh long time.⁴³³	L'histoire se déroulait en tableaux qui restèrent accrochés toute la nuit au chevet de Janie. De toute façon, elle ne retournerait pas à Eatonville pour qu'on se moque d'elle et la prenne en pitié. Elle avait dix dollars en poche et douze cents à la banque. Mais oh mon Dieu, faites que Ptit-Four soit pas blessé quèqupart et puis que moi j'en sache rien. Et mon Dieu, le laissez pas en aimer une aut', s'y vous plaît M'sieur. Peut-êt' que jsuis idiote, Seigneur, comme y l'ont dit, mais oh ! Seigneur, j'étais si-tellement seule et j'ai attendu, Jésus. J'ai longtemps attendu.⁴³⁴

Dans ces passages, nous avons indiqué en gras les éléments qui se démarquent de la voix narrative qui utilise normalement un anglais standard. Dans le discours de présentation de Joe Starks en discours indirect libre, nous remarquons que les marqueurs utilisés tendent davantage vers une oralité familière que vers la créativité linguistique de Brodsky censée recréer les effets de l'AAA. Nous pouvons y voir une légère perte symbolique, puisque cette présentation du futur mari de Janie présentait indirectement le caractère envahissant du personnage qui par la suite dominera et contrôlera la vie intérieure de Janie. Cependant, pour ce qui est du monologue intérieur de Janie, dans lequel nous avons identifié une évolution cruciale dans l'expression en AAA de Janie, en lien avec la découverte de son identité de femme africaine américaine, on remarque que les contractions, les agglutinations dont parlait Brodsky dans son article se font plus visibles, et que dans le dernier extrait, plus marqué par l'AAA dans le texte source, Brodsky reproduit la dimension redondante de la grammaire africaine américaine avec le double adverbe « si-tellement ». Ce redoublement de quasi-synonymes reflète même deux aspects de l'AAA : ralentir la vitesse du discours à travers la redondance (la traductrice reproduit ainsi la dimension qu'elle appelle « traînante »⁴³⁵ de l'AAA) tout en attirant l'attention sur la forme du discours (imitant ainsi les « ornements verbaux »⁴³⁶ que Hurston elle-même décrit comme « the will to adorn »). Nous pouvons également supposer que Brodsky a porté une grande attention à la recreation de la voix de Janie, personnage principal,

⁴³³ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 120.

⁴³⁴ Hurston, *Une femme noire*, 216. C'est nous qui soulignons.

⁴³⁵ Brodsky, « La traduction du vernaculaire noir », 171.

⁴³⁶ Brodsky, « La traduction du vernaculaire noir », 167.

sujet de la focalisation interne de la voix narrative. Ainsi, Brodsky s'autorise, même temporairement, à perturber les attentes du lectorat quant à la voix narrative, en laissant libre cours à son inventivité linguistique au sein de la narration et en brouillant l'accessibilité initiale de cette voix standard, comme dans le texte source.

Toujours dans le cadre de notre réflexion à propos de l'accessibilité du texte traduit, nous pouvons également nous poser la question du traitement des références culturelles invoquées dans le texte source. Dans le cas des références ponctuelles, comme les jeux de cartes, Brodsky fait appel aux notes de bas de page pour les expliciter. Cependant, elle use aussi des notes de bas de page pour rendre accessibles certaines particularités et traditions africaines américaines, comme dans la note suivante, que nous avons déjà mentionnée plus haut :

John est le héros le plus répandu dans le folklore afro-américain, celui qui, par le rire ou la ruse, fait la nique au vieux Massa (le maître blanc), à Dieu ou au diable. Big John the Conqueror est le nom donné à une racine souvent utilisée pour conjurer les mauvais sorts. Zora Neale Hurston semble avoir amalgamé les deux noms.⁴³⁷

Brodsky contextualise ainsi quelques éléments du texte, afin de mettre l'accent sur les particularités culturelles africaines américaines présentes dans tout le roman ; si le lectorat ne peut avoir un accès direct à l'AAA à cause de la nature même de la traduction, Brodsky s'assure néanmoins de sa compréhension de l'univers culturel du roman. Elle ajoute également une note, à la page 302, sur les lois Jim Crow : se dessine alors une volonté de faire appréhender au lectorat les enjeux sociaux et politiques sous-jacents à l'écriture d'un tel roman aux États-Unis dans les années 1930. Il existe néanmoins une référence dont la particularité historique disparaît du fait du choix de traduction : nous avons mentionné dans notre étude du texte source la référence à la tradition religieuse chantée et dansée du *ring shout*, que Brodsky traduit par « danser-brailleur ». Si elle utilise ici un double verbe propre au systématisme mis en place dans sa traduction, elle perd néanmoins la référence précise au *ring shout* et n'ajoute pas de note de bas de page pour rappeler la référence initiale ; le lectorat n'y a donc pas accès.

La richesse culturelle du roman réside également dans sa prise en compte de l'élément culturel langagier : les surnoms des personnages, les moqueries et les joutes verbales. Dans cette dimension du texte, Brodsky a pu actualiser au sein de sa traduction le potentiel de créativité propre au texte africain américain. Elle a ainsi traduit tous les surnoms imagés des personnages, « Tea Cake » devenant « Ptit Four », aux côtés duquel on trouvera « Bateau-à-moteur », « Écluse », « Viande-à-

⁴³⁷ Hurston, *Une femme noire*, 127, note de la traductrice.

Ragoût » et autres. Elle a également traduit le chant moqueur inventé par les personnages, manifestation typique d'une scène de *signifying* :

Texte source	Traduction de Brodsky
Yo' mama don't wear no <i>Draws</i>	<i>Ta m'man porte pas de culotte</i>
Ah seen her when she took 'em <i>Off</i>	<i>J'l'ai vue quand elle l'a enlevée</i>
She soaked 'em in alco <i>Hol</i>	<i>L'a trempée dans de l'alcool</i>
She sold 'em tuh de Santy <i>Claus</i>	<i>L'a vendue au Père Noël</i>
He told her 'twas aginst the <i>Law</i>	<i>L'a dit que c'était illégal</i>
To wear dem dirty <i>Draws</i> ⁴³⁸	<i>De porter une culotte sale.</i> ⁴³⁹

Brodsky utilise ici un schéma de rimes plus ou moins proches (« -lotte » et « -cool » comportent le même son [ɔ] mais pas le même son consonantique final), un schéma syllabique relativement stable (sept ou huit syllabes en fonction de la prononciation des [e] finaux), et utilise des marqueurs du non-standard au service de son schéma syllabique, notamment l'élision de la voyelle initiale des pronoms personnels en début de vers. L'AAA et sa culture langagière, davantage célébrés dans le roman de Hurston que dans les deux autres romans de notre corpus, sont l'occasion d'une recreation littéraire ludique et créative pour la traductrice, qui permet par la même occasion au lecteur de ressentir cette célébration.

Enfin, comme pour les traductions de Coindreau et de Fayet, nous pouvons nous demander si Brodsky a pris en compte la présence du WSAE dans le texte, et comment elle l'a appréhendé en relation à l'AAA. Examinons l'extrait suivant :

Texte source	Traduction de Brodsky
'Hey, dere, y'all! Don't dump dem bodies in de hole lak dat! Examine every last one of 'em and find out if they's white or black.'	'Eh ! là-bas, vous aut' ! Jtez pas ces cadav' comme ça dans ltrou ! Examinez chacun d'eux pour voir s'y sont noirs ou blancs.
'Us got tuh handle 'em slow lak dat? God have mussy! In de condition they's in got tuh examine 'em? Whut difference do it make 'bout de color? Dey all needs buryin' in uh hurry.'	– Va falloir les manier aussi lentement quça ? Dieu ait pitié. Dans l'état où y sont, faut les examiner ? Qu'est-ce qu'on s'en fout dleur couleur. Ils ont tous besoin d'êt' enterrés et plus vite que ça.
'Got orders from headquarters. They makin' coffins fuh all de white folks. 'Tain't nothin' but cheap pine, but dat's better'n nothin'. Don't dump no white folks in de hole jus' so.'	– Ord' du quartier-général. Y fabriquent des cercueils pour les Blancs. Du pin bon marché mais c'est mieux que rien. Jtez pas les Blancs dans ltrou.

⁴³⁸ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 157.

⁴³⁹ Hurston, *Une femme noire*, 278.

'Whut tuh do 'bout de colored folks? Got boxes fuh dem too?'	– Et qu'est-ce qu'on fait des gens d'couleur ? Z'avez aussi des boîtes pour eux ?
'Nope. They cain't find enough of 'em tuh go 'round. Jus' sprinkle plenty quick-lime over 'em and cover 'em up.'	– Non. Z'en ont pas assez pour tout l'monde. Arrosez-les d'chaux-vive et recouvrez-les d'terre. ⁴⁴¹
'Shucks! Nobody can't tell nothin' 'bout some uh dese bodies, de shape dey's in. Can't tell whether dey's white or black.' ⁴⁴⁰	– Mince! Y a des cadav', personne peut rien dire dans l'état où y sont. Impossib' savoir s'y sont blancs ou noirs.' ⁴⁴²

On remarque d'emblée l'utilisation des mêmes marqueurs pour les personnages blancs que pour les personnages africains américains ; Brodsky présente donc les deux groupes comme usant d'un parler non-standard, comme le faisait Hurston dans le texte source. Les énoncés des personnages blancs ne semblent pas présenter de particularités propres en comparaison avec le sociolecte littéraire créé pour les personnages africains américains, mais la traductrice a néanmoins évité la standardisation du parler blanc et toutes ses implications, que nous avons explorées plus tôt.

Dans sa première traduction de Hurston, malgré une tendance à invoquer un parler populaire ou rural francophone pour rappeler le non-standard, Brodsky ajoute une dimension créative et expérimentale à sa traduction de l'AAA, que l'on ne trouvait pas auparavant dans les traductions de Faulkner et de McCullers. Elle démontre ainsi une certaine connaissance des enjeux socio-idéologiques propres à la représentation de la voix africaine américaine chez Hurston, tournée vers la célébration d'une culture jusque-là caricaturée, tournée en dérision dans une société blanche ségrégationniste (bien qu'à l'époque, l'approche de l'autrice était considérée par ses pairs comme relevant de ces mêmes traditions caricaturales). Cette approche peut se justifier de plusieurs manières : tout d'abord, c'est un roman écrit par une autrice africaine américaine au sujet de sa propre communauté, redécouvert et repopularisé par une autrice africaine américaine ; chez Faulkner et McCullers, les personnages africains américains sont intégrés et représentés au sein de la société blanche, ce qui peut donner lieu soit à une focalisation plus grande sur les personnages blancs, au détriment du traitement de la voix africaine américaine, soit à une simplification des relations raciales dominant-dominé et standard-non-standard. La représentation de la communauté africaine américaine par et pour elle-même chez Hurston pousse nécessairement à une réflexion sur sa

⁴⁴⁰ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 170-71.

⁴⁴¹ Hurston, *Une femme noire*, 301-2.

⁴⁴² Hurston, *Une femme noire*, 301-302.

traduction qui n'est pas forcément facilitée par les autres romans du corpus à première vue, puisque la communauté n'est pas au cœur même de leurs intrigues.

En outre, Brodsky a traduit Hurston à un moment propice à la réflexion traductologique sur l'étranger et sur la langue, le standard et le non-standard : la sociolinguistique moderne se confirme en tant que discipline à la fin des années 1960 avec les travaux de William Labov, qui publie notamment « A Study of Non-Standard English » en 1969 ; Antoine Berman publie *L'épreuve de l'étranger* en 1984. Nous ne pouvons dire si Brodsky avait eu connaissance de ces travaux avant de réaliser sa traduction ou d'écrire son article, mais l'influence de ceux-ci sur les champs de la recherche ayant trait au langage n'est plus à prouver, et leur impact sur la pratique traductive de Brodsky peut être envisagée. Elle cite d'ailleurs dans son article Henry Louis Gates, qui a établi très clairement les enjeux socio-idéologiques du roman de Hurston à la fois dans sa postface au roman et dans son ouvrage *The Signifying Monkey*, ce qui témoigne de recherches effectuées par Brodsky dans le champ de la littérature et de la critique africaine américaine. Par ailleurs, en France, la fin des années 1980 et le début des années 1990 marquent le début de l'intégration des études traductologiques à l'université. Par la suite s'instaure donc une plus grande perméabilité entre le monde de la traduction professionnelle et celui des études universitaires. On pense notamment au cas de Michel Gresset, traducteur et universitaire, qui a été le co-fondateur du premier diplôme d'études supérieures spécialisées (DESS) de traduction littéraire en France à la fin des années 1980, « préfigurant la création du master de traduction littéraire que dirigera ensuite Jean-Pierre Richard à partir de 2002 »⁴⁴³. On comprend ainsi que les concepts clés et les problématiques circulaient beaucoup plus aisément d'un monde à l'autre à partir de cette période, ce qui explique les connaissances de Brodsky au sujet des enjeux du tournant éthique en traduction.

Enfin, la première traduction de Hurston a été réalisée pour les éditions du Castor Astral, qui décrivent leur approche éditoriale sur leur site internet en ces termes :

La maison d'édition attache autant d'importance à la défense ou la **réhabilitation d'auteurs majeurs** français (Emmanuel Bove, René Guy Cadou, etc.) comme **étrangers** (Richard Brautigan, John Dos Passos, Richard Farina, etc.) qu'à la publication de textes méconnus d'auteurs « classiques » (Stefan Zweig, Georges Bernanos, Willem Elsschot, Walt Whitman, H.G. Wells, etc.), ainsi qu'à la défense d'auteurs contemporains francophones (Franck Balandier, Francis Dannemark,

⁴⁴³ Notice Michel GRESSET (1936-2005) par Aurélie Guillaïn, *Dictionnaire des Passeurs de la Littérature des États-Unis*, mise en ligne le 26 octobre 2023 - dernière modification le 6 février 2025, url : <https://dicopalitus.huma-num.fr/notice/michel-gresset-1936-2005/>

Patrice Delbourg, Hervé Le Tellier, Serge Pey, Abdelkader Djemaï, etc.) ou étrangers (Jonathan Buckley, Julia Wolf, Stefan Hertmans, Tom Lanoye, etc.). [...]

Loin des préoccupations des « grandes » maisons d'édition inféodées à la rentabilité forcenée, Le Castor Astral publie avec passion et plaisir, cherchant à instaurer des liens privilégiés avec ses auteurs et ses lecteurs.⁴⁴⁴

Les segments soulignés en gras renferment des informations qui nous permettent d'expliquer la dynamique à l'œuvre dans la traduction de Brodsky : il s'agit de mettre en lumière une autrice africaine américaine dont le rôle fut central dans les débats littéraires précédant immédiatement les mouvements des droits civiques aux États-Unis, et de le faire avec « passion et plaisir », approche qui n'est pas sans rappeler le travail créatif et inventif, mais également conscient et respectueux, de Françoise Brodsky dans sa traduction de la voix africaine américaine. Il n'est donc pas étonnant que cette première traduction de *Their Eyes* ait pu être publiée dans un contexte éditorial tel que celui-ci. Nous pouvons néanmoins mentionner ici le travail sur le titre, puisque cette démarche revient généralement à des décisions éditoriales plus que traductives. Le roman est en effet publié pour la première fois en français sous le titre *Une femme noire*, ce qui démontre une volonté de communiquer au lectorat le propos du roman dès la première de couverture, en évitant de reproduire le titre original, plus cryptique. En ce sens, ce choix correspond à une dynamique de première traduction visant à intégrer le roman dans un nouveau paysage littéraire en facilitant la compréhension de ses thèmes dès la lecture du titre, même si cela revient à réduire la poéticité du titre source. Ce choix pourrait également relever de la dynamique de réhabilitation du travail de Hurston initiée par Alice Walker, en la reliant dès le titre aux enjeux du mouvement du féminisme noir. Néanmoins, la démarche de Brodsky vise à éviter de tomber dans une trop grande domestication, même s'il s'agit d'une première traduction. Cela pourrait expliquer à la fois les aspects expérimentaux de son travail, voire étrangéissants en ce qu'ils cherchent à reproduire les effets rythmiques de l'AAA lui-même, le laissant envahir la langue cible, mais également les éléments plus domesticants de la reproduction d'un français non-standard, populaire, rural, plus familier pour le lecteur que les créations linguistiques de Brodsky tels que les doubles verbes et adverbes et les inspirations lexicales des créoles francophones.

Ainsi, tout en essayant de confronter le lectorat aux enjeux de la voix africaine américaine en littérature, le travail de Brodsky fait montre d'un certain équilibre et d'une certaine accessibilité pour le lectorat francophone, et s'inscrit résolument

⁴⁴⁴ « Notre histoire », Le Castor Astral, <https://www.castorastral.com/historique/>. C'est nous qui soulignons.

dans son moment de traduction. De même, les traductions de Coindreau et de Fayet s'inscrivaient dans un moment de traduction antérieur, plus ethnocentrique, dynamique qui se manifestait de différentes manières chez les deux traducteurs. Ces moments de traduction dont nous parlons semblent, dans le cas de notre corpus, influencer la manière dont les traducteurs ont mis en lumière les enjeux socio-idéologiques liés à la représentation de la voix africaine américaine dans ces romans du Sud des États-Unis. Nous avons notamment souligné la différence entre les enjeux que comporte le roman de Faulkner et ceux propres aux romans de McCullers, entre l'ambiguïté idéologique du premier mais également sa représentation détaillée, variée et réaliste de l'AAA, et la démonstration sociale nuancée des seconds. Or, ces enjeux ne sont pas nécessairement reflétés dans les traductions, et si l'on compare les stratégies mises en place par Fayet et Coindreau, nous pourrions presque nous permettre de dire que la stratégie de Fayet aurait été plus adaptée, à l'époque, au texte de Faulkner, et vice versa. D'un autre côté, la première traduction de Hurston a été réalisée dans les années 1990 et peut être lue en parallèle de l'article publié par la tradutrice, dans lequel elle explique ses choix de traduction et sa compréhension des enjeux du roman grâce au champ de la recherche sur Hurston et en traductologie. Cette particularité nous semble aller de pair avec le moment de traduction de ce texte, propice à la réflexion sur l'altérité culturelle et linguistique et sur les enjeux poétiques et politiques du non-standard en littérature.

1.4. Retraduire la voix africaine américaine : vers une plus grande liberté d'expérimentation ?

Nous avons ainsi défini les principales stratégies de traduction de la voix africaine américaine mises en place par les premiers traducteurs et traductrices du corpus, et nous avons révélé l'impact de l'époque de traduction sur le texte cible produit. Il convient à présent de nous demander si les retraductions du corpus continuent de démontrer l'impact de l'époque et du contexte sur l'approche de la voix non-standard africaine américaine en traduction.

Nous commencerons notre étude des retraductions en envisageant le seul texte de notre corpus qui n'a pas été retraduit : *Le Bruit et la fureur*. En effet, si nous allons explorer les raisons qui peuvent motiver la production d'une retraduction, nous pouvons aussi nous demander, à l'inverse, pourquoi le roman de Faulkner n'a pas été retraduit. Dans son article intitulé « Faulkner in France », Gisèle Sapiro a retracé l'histoire de l'implantation de Faulkner dans le paysage littéraire français et cette histoire nous révèle que le prestige acquis par un texte dans un système littéraire peut avoir un impact sur les potentialités de retraduction de ce texte.

En effet, la réception française de Faulkner a joué un rôle crucial dans l'acquisition du statut canonique de son œuvre, non seulement en France mais aussi dans le monde⁴⁴⁵, jusqu'à, selon elle, lui valoir le Prix Nobel de littérature :

[...] it was Gallimard who had the power to allow him access to international consecration, with the help of well-known writers and critics like Malraux and Larbaud,

⁴⁴⁵ Le rôle de la France dans la reconnaissance internationale de l'œuvre de Faulkner n'est pas un hasard ou le simple fait de la maison Gallimard. Pascale Casanova explique dans *La République mondiale des Lettres* (1999) que « Paris est ainsi devenu, bien qu'il n'ait cessé de rivaliser dans ce rôle avec Londres, la capitale de l'univers littéraire, la ville dotée du plus grand prestige littéraire du monde. Paris est une 'fonction' nécessaire, comme le dit Valéry, de la structure littéraire », Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Points 607 (Éd. du Seuil, 2008 [1999]), 47.

Elle cite également Fernand Braudel : « À la fin du XIX^e siècle, au début du XX^e siècle, écrit-il, la France, largement à la traîne de l'Europe économique, est le centre indubitable de la littérature et de la peinture de l'Occident [...] », Casanova, *La République mondiale des Lettres*, 29.

On comprend donc que dans les années 1930, le rôle de la France dans le rayonnement mondial des romans de Faulkner a été crucial.

endowed with a high consecrating power. This French consecration was certainly decisive in the decision of the Swedish Academy to award him the Nobel Prize in 1949.⁴⁴⁶

Sapiro insiste sur le rôle des acteurs de l'implantation d'un texte étranger dans un système cible : les éditeurs, les traducteurs et, dans le cas de Faulkner, les auteurs de ses préfaces. Maurice-Edgar Coindreau a occupé une place centrale dans les discussions éditoriales avec Gaston Gallimard concernant la publication initiale des œuvres de Faulkner en France, puisque c'est lui qui a, le premier, évoqué le nom de Faulkner en France dans son article pour la *Nouvelle Revue Française* en 1931. Sapiro explique que les lettres de Coindreau adressées à Gallimard étaient remplies de suggestions, commentaires et recommandations sur des textes à publier⁴⁴⁷, et que Gallimard a même demandé son avis à Coindreau à propos des autres traductions françaises de Faulkner, notamment celles réalisées par René-Noël Rimbault, comme *Sanctuaire*. À propos de cette dernière, Coindreau déplorait le fait que l'on pouvait sentir la présence de l'anglais sous le français de la traduction⁴⁴⁸. Il est intéressant ici d'observer que l'invisibilité du traducteur, remise en question par Lawrence Venuti dans les années 1990, est prônée par Coindreau à l'époque. Les choix traductifs de Coindreau allaient en effet dans le sens de la domestication, ce que l'on retrouve surtout dans son approche du non-standard et de la voix africaine américaine, comme nous l'avons déjà montré. Il a lui-même été, par ailleurs, applaudi par Larbaud, auteur de la préface de *Tandis que j'agonise*, pour sa décision de ne pas essayer de produire une réplique du dialecte des personnages en français⁴⁴⁹. Ce choix s'affirme de nouveau dans sa traduction du *Bruit et la fureur* concernant l'anglais africain américain, et Coindreau l'explique dans la préface qu'il écrit lui-même pour le roman. Le fait que Gallimard ait demandé à Coindreau d'écrire la préface de ce texte révèle encore un peu plus l'autorité que ce dernier pouvait avoir sur le processus éditorial mais également sur les modalités de diffusion et de réception du texte dans le système cible⁴⁵⁰.

Les préfaces de Faulkner furent également le lieu de l'établissement du statut canonique du texte traduit en France : la première traduction de Faulkner, *Sanctuaire*, produite par Rimbault et publiée en 1933, et la seconde, *Tandis que j'agonise*, réalisée par Coindreau et publiée en 1934, ont été respectivement préfacées

⁴⁴⁶ Sapiro, « Faulkner in France », 408.

⁴⁴⁷ Sapiro, « Faulkner in France », 395.

⁴⁴⁸ Sapiro, « Faulkner in France », 397.

⁴⁴⁹ Sapiro, « Faulkner in France », 404-405.

⁴⁵⁰ Sapiro, « Faulkner in France », 402.

par André Malraux et Valéry Larbaud. Sapiro résume ainsi l'impact de la préface de Malraux sur l'implantation et l'acclimatation de Faulkner en France : « Malraux's preface to *Sanctuary* illustrates the transfer of symbolic capital from a famous local writer to an unknown foreign author »⁴⁵¹. En effet, Malraux situe Faulkner dans une lignée d'auteurs déjà canoniques, comme Dickens, Balzac, Dostoïevski et Poe, tout en insistant sur l'unicité de la démarche de ce nouvel auteur, qui mélange les codes de la tragédie et du polar⁴⁵². Cette critique élogieuse du travail de Faulkner écrite par un auteur aussi influent que Malraux a donc constitué un transfert de capital symbolique décisif dès l'apparition de Faulkner en France⁴⁵³. Tous ces acteurs ont contribué à l'entrée de l'auteur dans le canon littéraire non seulement français mais aussi mondial, et ce, peu de temps après ses premières publications aux États-Unis. La postérité de ses textes dans la sphère francophone confirme ce statut :

Sartre republished his essays on Faulkner in 1947, in the first volume of *Situations*. [...] In 1961, Robbe-Grillet will cite *The Sound and the Fury* together with *Ulysses* and *The Castle* as the first manifestations of this revolution in narrative technique (Robbe-Grillet 26). And even a postcolonial author as the Caribbean poet Edouard Glissant will acclaim him as 'the greatest writer of our epoch' (Glissant).⁴⁵⁴

Ainsi, l'œuvre de Faulkner continue d'être citée comme modèle par des auteurs et penseurs francophones importants, notamment par les représentants de la révolution littéraire qu'a constitué le Nouveau Roman. En outre, les textes sont admirés par des auteurs comme Édouard Glissant malgré les polémiques déclenchées aux États-Unis par les positions ambiguës de Faulkner sur les questions raciales. On saisit alors l'impact qu'ont pu avoir les traductions de

⁴⁵¹ Sapiro, « Faulkner in France », 392.

⁴⁵² Sapiro, « Faulkner in France », 404.

⁴⁵³ Sapiro emprunte la notion de « capital symbolique » à Bourdieu et à sa théorie des champs, elle-même utilisée par Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres* en 1999. L'article de Sapiro se situe dans la lignée des notions développées par Bourdieu et appliquées au monde de la littérature à échelle mondiale par Casanova. Anne-Catherine Wagner résume efficacement la notion de « champ » dans *Les 100 mots de la sociologie* : « Le champ est un microcosme social relativement autonome à l'intérieur du macrocosme social. Chaque champ [...] est régi par des règles qui lui sont propres et se caractérise par la poursuite d'une fin spécifique. [...] À l'intérieur de chaque champ, on trouve des dominants et des dominés, des anciens et des nouveaux venus. Ceux qui détiennent le plus de capital [...] spécifique au champ sont portés à adopter des positions conservatrices ; les stratégies de subversion émaneront de groupes concurrents, moins dotés en capital orthodoxe », Anne-Catherine Wagner, « Champ », *Sociologie*, PUF, 1 juillet 2021, <https://journals.openedition.org/sociologie/3206>.

⁴⁵⁴ Sapiro, « Faulkner in France », 408-409.

Faulkner sur l'implantation de celui-ci dans le système littéraire cible, et la place qu'il continue d'occuper.

Tous ces éléments nous permettent de percevoir plus clairement les raisons pour lesquelles le texte du *Bruit et la fureur* n'a pas été retraduit : grâce au travail éditorial autour de la publication de Faulkner en France, ses premiers textes traduits s'y sont implantés comme l'œuvre de Faulkner elle-même, et non simplement comme sa traduction, que l'on pourrait facilement réviser ou remplacer. Le travail critique qui a consacré Faulkner en France a encensé dans le même temps les textes tels qu'ils étaient traduits. En outre, la compilation des œuvres de l'auteur pour les éditions de la Pléiade en 1977 a ancré encore un peu plus les textes traduits dans le système littéraire français en l'état malgré quelques révisions relevant surtout de la correction de contresens. La publication d'œuvres dans la Pléiade représente en effet une canonisation des textes et de l'auteur mais également, par métonymie, de la traduction, qui subit alors un processus de figement.

Nous souhaitons précisément nous arrêter sur la réédition de l'œuvre de Faulkner pour la Pléiade, puisque les textes traduits ont en effet été révisés par Michel Gresset. Nous insistons sur le fait qu'il s'agit non d'une retraduction mais bien d'une révision ; la plupart des choix traductifs de Coindreau pour *Le Bruit et la fureur* n'ont pas été remis en question, et Gresset a principalement corrigé des ambiguïtés syntaxiques, comme c'est le cas dans l'incipit :

Texte source	Traduction de Coindreau	Révision de Gresset
They were hitting a little, across the pasture. I went back along the fence to where the flag was. It flapped on the bright grass and the trees. ⁴⁵⁵	Ils frappaient un peu, là-bas, dans la prairie. Je me suis dirigé vers le drapeau, le long de la barrière. Il claquait sur l'herbe brillante et sur les arbres. ⁴⁵⁶	Ils frappaient un peu, là-bas, dans la prairie. Je suis revenu vers le drapeau en longeant la barrière. Il claquait sur l'herbe brillante et sur les arbres. ⁴⁵⁷

La révision de Gresset insiste sur le déroulement logique de la description du mouvement grâce au participe présent « en longeant », qui lui permet de souligner la simultanéité des actions « revenir » et « longer ». À l'inverse, Coindreau avait isolé et juxtaposé le complément circonstanciel « le long de la barrière », ce qui créait une certaine ambiguïté vis-à-vis de l'élément syntaxique que venait compléter le syntagme : Benjy s'est-il dirigé le long de la barrière, ou le drapeau se trouve-t-il le

⁴⁵⁵ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 1. C'est nous qui soulignons.

⁴⁵⁶ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 21. C'est nous qui soulignons.

⁴⁵⁷ William Faulkner, *Œuvres romanesques. I*, Bibliothèque de la Pléiade 269 (Paris : Gallimard, 1990), 351. C'est nous qui soulignons.

long de la barrière ? Nous reviendrons plus en détail sur les implications d'une telle révision lorsque nous aborderons la traduction de la voix de Benjy, mais nous pouvons d'ores et déjà observer une volonté d'éclaircissement syntaxique et sémantique dans la révision de Gresset. On retrouvera un autre cas révélateur de cette ambition dans le cas de la voix africaine américaine :

Texte source	Traduction de Coindreau	Révision de Gresset
'Ain't nobody going make you go to that show.' ⁴⁵⁸	– Y a personne pour te faire aller à ce théâtre. ⁴⁵⁹	– Personne ne t'oblige à aller à ce théâtre. ⁴⁶⁰

En observant la révision de Gresset, on comprend que celle-ci vise, ici encore, à dissiper une ambiguïté de la traduction de Coindreau : dans cette dernière, il est difficile de savoir si le sens de la phrase est que personne ne force Luster à se rendre au théâtre, ou bien que personne ne souhaite l'accompagner. Néanmoins, si la révision ôte ce voile d'incertitude, elle omet de reproduire une quelconque marque du non-standard dans la voix africaine américaine. Ainsi, là où Coindreau avait utilisé la contraction « Y a », Gresset n'a pas cherché à supprimer la négation « ne » afin de reproduire l'oralité familière du discours.

Enfin, un point essentiel de cette révision concerne de nouveau la question des personnages africains américains. Määttä mentionne dans son article « Dialect and point of view » le choix de Gresset de modifier la plupart des occurrences du terme « nègre » :

The first translation (Faulkner 1949: 93) renders *nigger* as 'nègre', *black* as 'noir', and *colored people* as 'gens de couleur'. On one occasion, the translation uses metalinguistic commentary instead of racial epithet and renders *nigger* by 'le problème noir' ('the black problem') — coincidentally, characterizing the presence of Blacks as *a problem* sounds today as derogatory as the usage of the hate word *nigger*. The revised translation (Faulkner 1977: 423), however, uses 'nègre' only once (to render *nigger* in the fourth line of the English text) and translates all other instances of *nigger* with the seemingly neutral word 'noir' ('black'). The same word is used to translate Mrs. Compson's derogatory reference to her black servants as *the darkies* (Faulkner 1984: 322; Faulkner 1949: 271; Faulkner 1977: 595). In an example from the omniscient narrator's speech, the translation (Faulkner 1949: 282) renders *negroes* (... *the rich and unmistakable smell of negroes; From the doors negroes spoke to them as they passed*, Faulkner 1984: 336), first as 'noirs' ('l'odeur forte et indubitable des Noirs'), then 'nègres' ('Du pas des

⁴⁵⁸ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 11.

⁴⁵⁹ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 34.

⁴⁶⁰ Faulkner, *Œuvres romanesques. I*, 361.

portes des nègres leur parlaient au passage’, Faulkner 1949: 282). The revised translation (Faulkner 1977: 605) uses ‘noir’ in both instances.⁴⁶¹

Comme nous pouvons le voir, Määttä dresse la liste des révisions des occurrences du terme de manière très précise ; il ajoute par ailleurs que la première apparition du terme *nigger* dans le texte source est la seule qui ait été conservée par Gresset. Nous pouvons nous demander pourquoi ce choix a été effectué alors que toutes les autres utilisations du terme ont été neutralisées. Peut-être Gresset a-t-il conservé le terme parce qu’il est prononcé par Luster, lui-même personnage africain américain. Par la même occasion, cette première occurrence permettrait d’introduire un contexte socio-idéologique clair dès le début de l’histoire, sans en répéter l’occurrence par souci également idéologique, c’est-à-dire pour les bienfaits de la révision et de l’ancrage définitif du texte dans son édition de la Pléiade. Néanmoins, comme l’explique Määttä, cela implique une lourde modification des relations entre personnages blancs et noirs par rapport au texte source, modification qui dérobe à la vue du lecteur les marques d’un discours raciste chez les personnages et narrateurs blancs, ce qui prive le lecteur d’une information importante⁴⁶².

Ces quelques éléments de révision de la traduction de la voix africaine américaine semblent indiquer une volonté de rendre le texte de Faulkner et la traduction de Coindreau moins marqués par un contexte racial sectaire. Le traitement de la voix africaine américaine en littérature et en traduction est en effet une question diachronique : Gresset s’en rend compte alors que la sensibilité aux connotations dépréciatives du terme « nègre » s’accroît dans les décennies suivant la traduction de Coindreau, en particulier après les années 1960 et les mouvements d’indépendance de nombreux pays africains qui ont mis en lumière les connotations de certains termes construits dans un contexte colonial. En outre, la traduction de la voix non-standard, de l’altérité culturelle et linguistique, est également une question clivante dans les débats traductologiques. S’ensuivent les révisions opérées par Gresset sur les voix africaines américaines pour la Pléiade : il semble s’être soucié de rendre le texte de Faulkner accessible, quitte à déshistoriciser et à neutraliser certaines questions sociales et idéologiques soulevées par le texte source. En effet, le fait de désamorcer l’aspect problématique de termes comme « nigger » et « nègre » dans les textes source et cible permet de conférer au texte cible une dimension atemporelle et de recentrer le propos sur la poéticité du texte, par ailleurs déjà considéré comme un chef-d’œuvre. Il n’en demeure pas

⁴⁶¹ Määttä, « Dialect and point of view », 333.

⁴⁶² Määttä, « Dialect and point of view », 333.

moins qu'une traduction ne sera jamais que le produit de l'époque et de l'environnement du traducteur, que « traduire est un acte historiquement et culturellement situé »⁴⁶³. Il paraît alors vain de chercher à ancrer un texte traduit dans une forme qui serait considérée comme la version « définitive » pour une édition prestigieuse comme la Pléiade. Les modifications apportées par Gresset ne font que confirmer la stratégie contradictoire du traducteur consistant à universaliser les personnages africains américains en utilisant dans le même temps des références sociolinguistiques francophones et de surcroît métropolitaines (registre, parlers non-standards métropolitains, oralité). Malgré son nom et sa persistance, cette approche universalisante n'est pas une stratégie intemporelle en traduction mais bien une démarche tributaire d'un moment de l'histoire de la traduction. Cette stratégie relève par ailleurs d'une démarche ethnocentrique et domesticante agissant sous couvert d'une invisibilisation de l'acte traductif. Le lectorat n'a pas l'impression de lire un texte traduit ; il est confronté à un texte qui ne montre pas, d'un point de vue linguistique, sa double altérité d'origine, états-unienne et sudiste tout d'abord, et africaine américaine ensuite.

Il existe enfin une troisième approche de la traduction existante du *Bruit et la fureur*, dans le commentaire du roman par François Pitavy, qui requiert notre attention. En effet, si *Le Bruit et la fureur de William Faulkner* a pour vocation d'être avant tout un commentaire sur le roman et non sur sa traduction, dans lequel Pitavy explore le contexte, le style, les thèmes et les personnages du roman, on retrouve néanmoins çà et là des propositions de révision lorsque l'auteur souhaite citer la traduction. Il mentionne cette spécificité dans la liste des abréviations de l'ouvrage : « La traduction de certains passages cités a été revue à nouveau ». Néanmoins, il ne mentionne pas plus en détail les motivations qui sous-tendent ces propositions. Deux révisions de Pitavy modifient légèrement la voix des personnages africains américains :

Texte source	Traduction de Coindreau	Révision de Pitavy
'Shut up that moaning.' Luster said. 'I can't make them come if they ain't coming, can I. If you don't hush up, mammy ain't going to have no birthday for you. If you don't hush, you know what I going to do. I going to	Quand vous aurez fini de geindre, dit Luster. J'peux pas les faire revenir de force , hein ? Si vous ne vous taisez pas , mammy n'fêtera pas votre anniversaire. Si vous ne vous taisez pas , savez-vous ce que je ferai ?	Quand vous aurez fini de geindre, dit Luster. Je peux pas faire qu'ils reviennent s'ils reviennent pas , hein. Si vous vous taisez pas , mammy va pas vous fêter votre anniversaire. Si vous vous taisez pas , vous savez

⁴⁶³ Bernard Vidal et al., « Retraduire *The Hamlet* de Faulkner », *Revue Littératures* | Université McGill, n° 8 (1991) : 125.

eat that cake all up. Eat them candles, too. Eat all them thirty-three candles. Come on, les go down to the branch. I got to find my quarter. Maybe we can find one of they balls. Here. Here they is. Way over yonder. ⁴⁶⁴	J'mangerai tout le gâteau. J'mangerai les bougies aussi. J'mangerai les trente-trois bougies. Venez, descendons au ruisseau. Faut que je trouve mon argent. Peut-être que nous trouverons une de leurs balles. Tenez, regardez, les voilà ! Là-bas, au loin. ⁴⁶⁵	ce que je vais faire. Je vais manger tout le gâteau. Je vais manger les bougies aussi. Je vais manger les trente-trois bougies. Venez, on va descendre au ruisseau. Faut que je trouve ma pièce. Peut-être qu'on va trouver une de leurs balles. Tenez. Les voilà. Vous voyez. ⁴⁶⁶

Ici, Pitavy ne propose pas cette révision dans un argument concernant directement la voix africaine américaine, mais plutôt à propos du jeu de la ponctuation dans la partie narrative de Benjy, sur lequel nous ne manquerons pas de revenir en temps voulu. On remarque néanmoins que la ponctuation n'est pas le seul élément que Pitavy a revu dans cet extrait, bien loin de là (éléments en gras ci-dessus), puisque les marqueurs morpho-syntaxiques du non-standard dans la voix de Luster ont été modifiés, ce que Määttä relève également dans son article :

[...] rather than a simulation of the phonological features of the dialect, the literary non-standard dialect is exclusively morphosyntactic in the revised translation. Some of these features are the same as in the first translation: omission of *il* in the expression *il faut que* and the colloquial tag question *hein*. However, contrary to the first translation in which *ne* was only occasionally omitted in negation, Pitavy's revised translation expresses the negative forms consistently through only one particle (*pas*), corresponding to the general tendency in most varieties of modern colloquial French. In addition, instead of the formal synthetic future tense, this translation uses the more colloquial, analytic future tense (*vas fêter, vais faire, vais manger*).

Nous pouvons ajouter à ces observations le remplacement du pronom « nous » par « on », plus courant à l'oral, dans le segment « peut-être qu'on va trouver ». Le travail sur le familier et l'oralité est donc poussé un peu plus loin par Pitavy, même s'il n'en produit pas un commentaire dans l'ouvrage. C'est également le cas de la voix de Versh dans le segment suivant :

⁴⁶⁴ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 1-2.

⁴⁶⁵ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 22. C'est nous qui soulignons.

⁴⁶⁶ Pitavy, *Le Bruit et la fureur de William Faulkner*, 66. C'est nous qui soulignons.

Texte source	Traduction de Coindreau	Révision de Pitavy
'It's too cold out there.' Versh said. 'You don't want to go out doors.' ⁴⁶⁷	– Il fait trop froid dehors, dit Versh. Vous ne voulez pas sortir , voyons. ⁴⁶⁸	– Il fait trop froid dehors, dit Versh. C'est pas le moment de sortir , voyons. ⁴⁶⁹

Cet exemple confirme ce que nous écrivions précédemment : Pitavy propose une approche plus familière de la voix africaine américaine, puisqu'il omet ici l'adverbe de négation « ne ».

Néanmoins, le retravail de Pitavy demeure discret : son ouvrage n'a pas pour vocation de proposer une nouvelle traduction du roman, et les révisions opérées ne sont mentionnées que par une courte mention entre parenthèses. Par ailleurs, concernant la voix africaine américaine, si nous avons pu observer des modifications intéressantes, ces dernières ne sont pas pour autant commentées par Pitavy. Cet ouvrage a davantage pour mission de proposer une approche critique de l'œuvre destinée à un public étudiant⁴⁷⁰ que de modifier définitivement le texte du *Bruit et la fureur* tel qu'il est proposé au grand public depuis les années 1930⁴⁷¹.

Nous pouvons élargir notre exploration de la (non-)retraduction de Faulkner en nous intéressant au travail réalisé par le GRETI (Groupe de Recherche en Traductologie) de l'Université McGill pour retraduire *The Hamlet*. En effet, conscient de la « réorientation des études en traduction »⁴⁷² (portée par Berman ou encore Meschonnic), le GRETI a choisi, entre 1990 et 2001, de soumettre le texte à une nouvelle approche traductologique et traductive. Le groupe de recherche met en avant la notion de transparence, qui vient s'opposer à la traditionnelle et longtemps convoitée invisibilité du traducteur, selon laquelle,

⁴⁶⁷ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 2.

⁴⁶⁸ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 23. C'est nous qui soulignons.

⁴⁶⁹ Pitavy, *Le Bruit et la fureur de William Faulkner*, 66. C'est nous qui soulignons.

⁴⁷⁰ Le site de Gallimard le classe en effet dans les catégories « Parascolaire – Supérieur – Pour les enseignants ».

⁴⁷¹ Nous considérons que le public a encore aujourd'hui plus facilement accès à la version originale de Coindreau qu'à la révision de Gresset, la Pléiade étant une édition plus restreinte en termes de portée : le public de la Pléiade n'est pas le grand public de Folio, qui publie le format poche du roman, en partie en raison du coût de ces ouvrages, mais également en raison de leur ancrage restreint dans les champs universitaire et littéraire.

⁴⁷² Bernard Vidal et al., « Retraduire *The Hamlet* de Faulkner », 123.

en s'appuyant sur la 'notion pré-scientifique de fidélité', on attendait [du traducteur] qu'il œuvre vers la perfection puis, son tour de force accompli, qu'il disparaisse, auteur occulté d'une création insoupçonnée.⁴⁷³

À l'inverse, ils définissent la transparence comme le fait de « parvenir à fixer sur papier 'la reconstitution des chemins ayant permis de surmonter les difficultés' et de conserver les traces textuelles du processus traductionnel »⁴⁷⁴. Cette transparence s'oppose à ce que nous avons mentionné plus haut, à savoir le souhait de Coindreau lui-même de ne pas laisser entendre la langue d'origine à travers la traduction. Le GRETI insiste sur la dimension historique du processus traductif, sur le point de vue adopté par les acteurs des premières traductions de Faulkner, déjà examiné précédemment, et sur leur impact à long terme sur la réception de Faulkner dans la sphère francophone :

Par exemple, *The Hamlet*, déploie une remarquable fresque sociolectale, soucieux de 'vérisme langagier' qui constitue la marque non seulement du grand écrivain américain, véritable folkloriste des langages à nos yeux, mais aussi de sa littérature nationale. Or, les horizons d'attente de la société française se sont montrés particulièrement sourds à cette résonance, et les instances de cautionnement ayant évalué les premières traductions - préfaciers, critiques, journalistes, universitaires - ont concouru à entériner l'éviction.⁴⁷⁵

Le GRETI compare ces premières approches à leur propre position, insistant sur le fait que l'œuvre de l'auteur constitue à présent un corpus définitif ; leur position est également alimentée par la postérité des textes de Faulkner, ainsi que par le large appareil critique à leur disposition dans les années 1990⁴⁷⁶, susceptible d'enrichir une nouvelle traduction des textes de l'auteur. Ainsi, cette nouvelle approche, « consciente du travail préliminaire accompli par Hilleret ou Delgove ou Coindreau, ne cherche plus à effacer la distance séparant l'œuvre originale de la culture réceptrice »⁴⁷⁷. C'est à partir de cette position que le GRETI souhaite proposer une retraduction de *The Hamlet*, conscient d'un contexte universitaire propice à une expérimentation libérée des exigences et des normes prescrites par l'industrie éditoriale dans le cas d'une édition commerciale du texte :

⁴⁷³ Vidal et al., « Retraduire *The Hamlet* de Faulkner », 123.

⁴⁷⁴ Vidal et al., « Retraduire *The Hamlet* de Faulkner », 123.

⁴⁷⁵ Vidal et al., « Retraduire *The Hamlet* de Faulkner », 126.

⁴⁷⁶ Vidal et al., « Retraduire *The Hamlet* de Faulkner », 125.

⁴⁷⁷ Vidal et al., « Retraduire *The Hamlet* de Faulkner », 126.

De façon très pragmatique, précisons que notre entreprise n'est pas commerciale, ce qui nous permet d'emblée d'échapper à certaines contraintes de marché imposées par les éditeurs, ces experts de la réception dont le rôle est d'avoir toujours le dernier (ou plutôt le premier) mot en la matière.⁴⁷⁸

Le groupe propose ainsi un nouveau travail sur le texte, se montrant lucide vis-à-vis des enjeux polysystémiques qui entourent le projet : le contexte universitaire par opposition au contexte éditorial, les attentes d'un lectorat « anesthésié par des décennies de traductions jamais sérieusement remises en question »⁴⁷⁹, la prise en compte de « l'éternel et délicat problème de savoir où établir la frontière entre une terminologie respectueuse du contexte nord-américain et une autre qui risquerait de faire basculer le texte dans un folklore aussi dépassé qu'inutile »⁴⁸⁰. En effet, le GRETI choisit d'aborder la question du sociolecte littéraire source du point de vue du Québec, car les chercheurs y trouvent des échos linguistiques et civilisationnels féconds avec le Sud des États-Unis :

Choix motivé non par l'intention de pratiquer une métamorphose du passé ni de tenter une « illusion de souvenir qui aide[rait] à faire entrer l'œuvre dans le répertoire national », mais par la richesse des ressources vernaculaires d'abord et ensuite parce que le Québec partage avec les autres littératures francophones d'Amérique un nombre considérable de traits communs, allant jusqu'à l'identité de certaines locutions ou expressions. Cette similarité constitue un fonds langagier dans lequel nous puiserons et qui, provenant à la fois des espaces diachronique et synchronique de la langue, a le double avantage d'être, d'une part, une synthèse de ces deux espaces, puisque ses termes et expressions, d'origine française, sont encore utilisés aujourd'hui; d'autre part, de se trouver être une enclave francophone dans le même espace géographique que les États-Unis, c'est-à-dire l'Amérique du Nord, après avoir vécu le même processus historique de colonisation européenne suivi d'une rupture avec sa métropole. Tous ces points communs entre le Sud des États-Unis et le Québec, auquel s'ajoute celui très grave et tout aussi pertinent d'être des pays vaincus, concourent à établir entre eux des liens privilégiés de traduction.⁴⁸¹

Cette justification met en avant la pertinence d'une prise en considération des structures de domination linguistique communes entre le texte source et leur choix de traduction. Le groupe mentionne plus loin son désir de confronter le lectorat à un usage déconcertant d'un sociolecte francophone nord-américain dans leur

⁴⁷⁸ Vidal et al., « Retraduire *The Hamlet* de Faulkner », 128.

⁴⁷⁹ Vidal et al., « Retraduire *The Hamlet* de Faulkner », 130.

⁴⁸⁰ Vidal et al., « Retraduire *The Hamlet* de Faulkner », 129.

⁴⁸¹ Vidal et al., « Retraduire *The Hamlet* de Faulkner », 127.

traduction, une perturbation des attentes propice à l'élargissement de l'horizon et de l'esprit critique du lectorat de littérature traduite.

Nous voyons que ce projet de retraduction de *The Hamlet* est nourri par le tournant éthique que nous avons présenté dans le chapitre précédent. Le fait de publier plusieurs articles scientifiques destinés à présenter leur approche et à la mettre en pratique rappelle par ailleurs le travail de Brodsky sur sa première traduction de Hurston. Il s'agit de produire un travail ostensiblement conscient des enjeux éthiques liés à la traduction d'une minorité linguistique et sociale, accompagné d'un commentaire sous forme d'article alimenté par les questions traductologiques de l'époque. Le travail du GRETI laisse entrevoir les potentialités d'une approche similaire appliquée aux textes de Faulkner, dans le cadre plus libre de la recherche universitaire, en attendant une ouverture du monde éditorial à la question de la retraduction d'un des auteurs phares de Gallimard ancré dans le canon littéraire de la sphère francophone. Le cas du *Bruit et la fureur* est par ailleurs plus délicat que celui de *The Hamlet* en raison du statut de Coindreau, premier traducteur du *Bruit* et figure centrale de la maison Gallimard, par rapport au traducteur du *Hameau* en français, René Hilleret. Un projet de retraduction du *Bruit* serait en outre doublement délicat puisque le choix du GRETI de travailler sur *The Hamlet* leur permettait de mettre en regard des parlers ruraux et non-standards blancs, ce qui ne constitue pas le même type de marginalité que celle que nous envisageons pour la voix des personnages africains américains.

À l'inverse du roman de Faulkner, nous pouvons notamment nous demander pourquoi les romans de McCullers et de Hurston ont pu être retraduits. Nous commencerons par étudier les deux romans de Carson McCullers. De prime abord, les premières traductions de l'autrice en France semblent suivre un schéma éditorial similaire à celui des premières traductions de Faulkner. McCullers a été traduite peu de temps après ses premières publications aux États-Unis, et ses premières traductions ont également bénéficié de préfaces écrites par des auteurs français. *Le cœur* est préfacé par Denis de Rougemont, écrivain suisse, et *Frankie Addams* par René Lalou, enseignant et écrivain français. Lalou encense même le travail de traduction de Fayet : « une délicatesse qui défie toute analyse et que l'on goûtera dans la traduction, souple et vigoureuse, de Marie-Madeleine Fayet »⁴⁸². Néanmoins, la première retraduction de McCullers arrive dès 1974 avec une nouvelle version de *Frankie Addams* par Jacques Tournier. Le texte de Fayet n'avait donc pas acquis la dimension intouchable de ceux de Coindreau. Plusieurs raisons

⁴⁸² McCullers, *Frankie Addams*, trad. Fayet, 15.

peuvent être envisagées. Comme l'écrit Sapiro dans « Faulkner in France » : « The Nobel Prize award triggered translations of the winners' works in other languages, and also aroused interest in their fellow countrymen (more than in their fellow countrywomen at that time) »⁴⁸³. En effet, si McCullers a bénéficié d'une dynamique éditoriale similaire à celle de Faulkner, elle n'a pas pour autant éveillé le même intérêt chez le lectorat et dans le milieu universitaire français ; l'appareil critique français sur le travail de McCullers est encore aujourd'hui bien moins abondant que celui de Faulkner. Les textes traduits de Fayet ne se sont donc pas figés dans l'imaginaire collectif francophone comme constituant l'œuvre de McCullers : ils pouvaient être modifiés sans trop perturber la réception du travail de l'autrice dans la sphère littéraire cible. Une autre raison qui a conduit à ces retraductions réside dans les choix opérés par la première traductrice pour traiter la voix africaine américaine : comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent, le choix de la recreation d'un stéréotype d'accent noir était accepté à l'époque des premières traductions, mais l'histoire a vite rendu cette approche obsolète. En outre, dans la préface de Denis de Rougemont, ce dernier mentionne « le problème des Noirs en Amérique », une tournure qui, elle non plus, n'a pas passé l'épreuve du temps. Les éditions Stock ont probablement jugé bon de réviser ces aspects des premières traductions de McCullers.

Nous pouvons à présent nous tourner vers les retraductions elles-mêmes, qui constituent un cas spécifique dans notre étude puisqu'elles n'ont été réalisées ni par la même personne, ni à la même époque. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, *The Member of the Wedding* a été retraduit le premier, chez Stock, par Jacques Tournier, en 1974. *The Heart Is a Lonely Hunter* a ensuite été retraduit par Frédérique Nathan en 1993, chez Stock également.

Nous nous intéresserons dans un premier temps aux stratégies adoptées respectivement par Tournier et Nathan pour traduire les voix africaines américaines dans les deux romans. Dans la traduction de Tournier, voici quelques-unes des premières répliques de Berenice : « Arrivé ? Arrivé ? » ; « Le soleil, dit Bérénice, je crois qu'il t'a fait bouillir la cervelle » ; « Tu es jalouse, dit Bérénice. Va te regarder dans la glace. La couleur de la jalousie, je la vois dans tes yeux »⁴⁸⁴. Le premier élément qui mérite d'être souligné est la disparition de l'élision du [r], et donc de la recreation de l'accent « petit nègre » qui caractérisait les premières traductions de McCullers par Marie-Madeleine Fayet. Le traducteur choisit donc de s'éloigner de cette représentation lourde de sens au regard des identités noires

⁴⁸³ Sapiro, « Faulkner in France », 394.

⁴⁸⁴ Carson McCullers, *Frankie Addams*, trad. par Jacques Tournier (Stock, 2014 [1974]), 8-9.

francophones et très éloignée des enjeux socio-idéologiques du roman lui-même. Ensuite, on remarque d'emblée la structure disloquée à travers laquelle il met en évidence un constituant de la phrase en l'isolant à gauche, qu'il reprend ensuite avec un pronom clitique⁴⁸⁵ (ici, par exemple, « tes oreilles » est repris par le pronom clitique « elles »). Cette particularité syntaxique est systématisée par Tournier tout au long du roman dans sa traduction de la voix de Berenice : « Ton frère, il est venu à la maison avec la fille qu'il veut épouser [...]. Le mariage, il aura lieu dimanche prochain [...] »⁴⁸⁶ ; « Alors tes oreilles, elles sont devenues aussi larges que les feuilles d'un chou »⁴⁸⁷ ; « Ta tante Pet, un jour, elle a dit à Clorina que tu étais une petite fille bien élevée, alors Clorina elle te l'a répété »⁴⁸⁸, etc. Ces éléments sont caractéristiques d'un français oralisé, comme nous l'avons vu plus tôt. Ainsi Tournier fait-il le choix de l'oralité comme marque du non-standard dans sa traduction du texte de McCullers. Le même procédé est appliqué au personnage de Big Mama : « Ce que ça signifie, je vais te le dire maintenant », « Combien de fois je t'ai dit que tes grands pieds, il faut pas que tu les poses sur la table de la cuisine ? », « Ton nez, il va finir par prendre racine dans ton livre, Honey Brown »⁴⁸⁹. Nous pouvons donc en déduire qu'il s'agit là du marqueur utilisé par le traducteur pour signifier au lectorat la voix non-standard des personnages africains américains du roman en général, et non uniquement la voix de Bérénice. Loin d'être associé à une identité racisée dans l'imaginaire francophone, à l'inverse de la première traduction, cet élément ne désigne pas pour autant un parler rural ou populaire mais principalement une oralisation du discours de Bérénice et des autres personnages africains américains. Nous retrouvons bien entendu d'autres marqueurs communs de ce style, comme l'élision régulière de l'adverbe de négation NE. En outre, Tournier a appliqué ce système à la voix africaine américaine sans en observer les variations dans le texte source. Reprenons les exemples employés dans notre étude du texte source en comparant le moment où Berenice semble adopter un parler standard pour raisonner Frankie, et le moment de vulnérabilité où la nourrice s'exprime sur sa condition de personne africaine américaine en usant de l'AAA :

⁴⁸⁵ Christine Tellier et Daniel Valois, « 10. La dislocation », in *Constructions méconnues du français* (Presses de l'Université de Montréal, 2006), <https://doi.org/10.4000/books.pum.10266>.

⁴⁸⁶ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 9.

⁴⁸⁷ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 49.

⁴⁸⁸ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 48-49.

⁴⁸⁹ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 175-76.

Texte source	Traduction de Tournier
‘But still it would be a confusion,’ Berenice insisted. ‘Suppose we all suddenly changed to entirely different names. Nobody would ever know who anybody was talking about. The whole world would go crazy.’ ‘I don’t see—’ ‘Because things accumulate around your name,’ said Berenice. ‘You have a name and one thing after another happens to you, and you behave in various ways and do things, so that soon the name begins to have a meaning. Things have accumulated around the name. If it is bad and you have a bad reputation, then you just can’t jump out of your name and escape like that.’⁴⁹⁰	– Ça serait quand même du désordre, insista Bérénice. Suppose que tout le monde brusquement il change de prénom. Personne il saura plus à qui il parle. Et le monde entier il deviendra fou. – Je ne vois pas... – Parce que autour de ton nom, il y a des choses qui sont entassées, dit Bérénice. Tu as un nom, et les choses elles t’arrivent l’une après l’autre, et toi tu fais des choses et tu as tes façons d’agir, et peu à peu ton nom il commence à avoir une signification. Et les choses elles s’entassent autour de ce nom-là. Si tu es quelqu’un de mauvais avec une réputation mauvaise, alors c’est pas possible de sauter hors de ton nom et de disparaître.⁴⁹¹
‘Because I am black,’ said Berenice. ‘Because I am colored. Everybody is caught one way or another. But they done drawn completely extra bounds around all colored people. They done squeezed us off in one corner by ourself. So we caught that first-way I was telling you, as all human beings is caught.’⁴⁹²	Parce que moi je suis noire. Parce que moi je suis une femme de couleur. Tout le monde il est prisonnier d’une façon ou d’une autre. Mais nous, les gens de couleur, c’est des frontières supplémentaires qu’on a tracées autour de nous. On nous a obligés à vivre parqués dans un coin tous ensemble. Alors on est prisonniers une première fois, comme j’ai dit, parce que tous les êtres humains ils sont prisonniers.⁴⁹³

Ainsi Tournier propose-t-il une représentation plutôt monolithique de la voix africaine américaine, dont il ne suggère la présence linguistique dans le texte qu’à l’aide de l’oralisation du discours, en opposition à la standardisation du parler des personnages blancs. En témoigne cet échange entre Frankie et John Henry :

Texte source	Traduction de Tournier
‘What do you want to do?’ asked Frankie. ‘Would you like for me to read to you out of	– Qu’est-ce que tu veux faire, maintenant ? demanda Frankie. Tu veux que je te lise un

⁴⁹⁰ McCullers, *The Member of the Wedding*, 133.

⁴⁹¹ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 156-57.

⁴⁹² McCullers, *The Member of the Wedding*, 119.

⁴⁹³ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 165.

Hans Brinker or would you rather do something else?’	passage de Hans Brinker, ou tu préfères autre chose ?
‘I rather do something else,’ he said.	– Je préfère autre chose.
‘What?’	– Quoi ?
‘Less play out.’	– Jouer dehors.
‘I don’t want to,’ Frankie said.	– Je refuse.
‘There’s a big crowd going to play out tonight’	– Ce soir, ils sont beaucoup à jouer dehors.
‘You got ears,’ Frankie said. ‘You heard me.’	– Tu as des oreilles, oui ou non ? Tu as entendu ce que j’ai dit ?
John Henry stood with his big knees locked, then finally he said: ‘I think I better go home’	John Henry s’était levé, les genoux serrés l’un contre l’autre.
‘Why, you haven’t spent the night! You can’t eat supper and just go on off like that.’ ⁴⁹⁴	– Je crois que je vais rentrer chez moi, avait-il fini par dire.
	– Mais pourquoi ? La soirée n’est pas finie. Tu n’as pas le droit de filer comme ça, ton dîner à peine avalé. ⁴⁹⁵

Si le discours des personnages blancs est moins marqué par le WSAE que le parler des personnages africains américains par l’AAA dans le texte source, cette distinction est encore amplifiée par la traduction qui neutralise toute trace de non-standard dans le discours de Frankie et John Henry, amplifiant une tendance déjà présente dans le texte source (et les autres textes de l’époque) qui consiste à associer le groupe socialement dominant, les Blancs, à une certaine norme linguistique, même si la réalité extratextuelle est tout autre, puisque le WSAE est minorisé à l’échelle du pays.

Comme il s’agit de la retraduction du roman, et au vu des choix opérés par la première traductrice, il est possible d’envisager que les choix de Tournier reflètent une nécessité de proposer une traduction de la voix africaine américaine moins problématique et plus adaptée à la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Une équivalence fondée sur l’oralité est moins connotée et permet malgré tout d’instaurer un décalage entre l’expression des personnages blancs et noirs dans le roman – en quelque sorte, les indications explicites sur la couleur de peau des personnages se chargeront du reste.

Néanmoins, il était intéressant de confier à Jacques Tournier une retraduction de McCullers. En effet, il a également publié quelques années plus

⁴⁹⁴ McCullers, *The Member of the Wedding*, 10-11.

⁴⁹⁵ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 17.

tard, en 1979, le récit de ses recherches sur l'autrice et son mari, sous le titre *À la recherche de Carson McCullers : retour à Nayack*. Après être entré en contact avec une ancienne domestique africaine américaine de l'écrivaine, Ida, il y écrit ceci :

J'ai entendu **sa voix – cette sombre rivière. J'ai entendu Portia, et Bérénice**, et Vitalis à travers elle – toutes ces femmes qui sont dans les cuisines, avec les instruments de la nourriture et du feu, qui savent mieux, qui savent tout, qui sont l'enfance et la sagesse, qui tiennent tout en main, le cœur de la vie, et elles l'aident à battre. J'ai compris les flammes, l'ombre des flammes sur le mur des chambres, les gestes effrayants de l'ancienne nourrice, celle qui était là avant que la terre soit la terre. Ida parlait d'un médecin, je crois, qui était venu la soigner, qui marchait plus difficilement qu'elle. C'était une histoire qui semblait l'amuser. **Sa voix devenait chantante. Un son limpide et chaud, presque doré.**⁴⁹⁶

La narration de Tournier imite presque trait pour trait le style de McCullers lorsqu'elle décrit les voix africaines américaines dans son œuvre, y compris dans *The Member* :

So Berenice was started, and her voice went on and on. And when she had begun this way, on a long and serious subject, **the words flowed one into the other and her voice began to sing**. In the gray of the kitchen on summer afternoons **the tone of her voice was golden** and quiet, and you could listen to **the color and the singing of her voice** and not follow the words.⁴⁹⁷

Ici, McCullers écrit déjà, à l'aide du commentaire narratif de l'acte langagier (*narrative report of speech act*), ce que Tournier reformule plus tard : la musique, la couleur et le flux, propres à la voix africaine américaine du point de vue du personnage blanc. Ainsi, alors que Tournier semble être conscient – au point d'en produire une réécriture, un pastiche – de cette musicalité chère à McCullers et propre à la voix africaine américaine, nous pouvons nous demander si sa traduction véhicule cette impression. Si la structure disloquée est commune dans le français parlé, Tournier y a recours de manière véritablement systématique, presque peu naturelle, la faisant revenir, en tant que trait stylistique, de manière anaphorique au début des phrases, comme un refrain destiné à rythmer les dialogues. On note dans la description écrite par Tournier une sensibilité à la dimension musicale de l'expression africaine américaine, qui n'est pas sans rappeler l'approche de Françoise Brodsky, attachée au rythme et aux sons. Néanmoins, la traduction de

⁴⁹⁶ Jacques Tournier, *À la recherche de Carson McCullers : retour à Nayack* (Editions Complexe, 1990), 250-51. C'est nous qui soulignons.

⁴⁹⁷ McCullers, *The Member of the Wedding*, 84. C'est nous qui soulignons.

Tournier se veut bien moins expérimentale au regard de la créativité linguistique : si nous avons interprété son usage des dislocations et des antépositions comme un effet rythmique, c'est un élément qui se veut malgré tout discret et isolé dans son système de représentation de la voix africaine américaine, et qui, aux yeux du lectorat, risque de ne créer que des effets d'oralité. Les vingt ans qui séparent la traduction de Tournier et celle de Brodsky n'y sont peut-être pas étrangers, puisque les textes les plus influents sur la traduction de l'altérité, de l'étranger, ne sont pas encore publiés en 1974. En outre, il était peut-être plus important, aux yeux du traducteur ou de la maison d'édition, de republier McCullers avec une nouvelle approche de la voix africaine américaine, moins problématique d'un point de vue historique et plus discrète, comme nous le disions plus haut, au détriment d'une approche plus expérimentale.

Nous pouvons alors nous demander si les mêmes préoccupations ont influencé la retraduction de *The Heart* par Frédérique Nathan, une vingtaine d'années plus tard, en 1993. Bon nombre de questions peuvent être soulevées par la date de cette retraduction, puisque c'est également l'année de la publication de la première traduction de *Their Eyes Were Watching God* par Françoise Brodsky : Nathan montre-t-elle une même conscience des enjeux socio-idéologiques du roman qu'elle traduit ? Est-elle, elle aussi, influencée par l'essor de la jeune discipline qu'est la traductologie ? Le fait de traduire pour une grande maison d'édition comme Stock influence-t-il le texte cible ? En outre, nous avons observé que la recreation de l'AAA dans le texte source de *The Heart* était plus marquée et plus régulière que dans *The Member* : les marqueurs de l'AAA sont ainsi plus nombreux et plus harmonisés dans *The Heart*, moins sujets à la variation que dans le discours de Berenice dans *The Member*. Pour autant, le roman offre une réflexion essentielle sur le non-standard et la marginalité, l'AAA, le WSAE et l'anglais standard. Ce sont tous ces axes de réflexions qui guideront notre étude de la retraduction de *The Heart*.

Regardons les premières occurrences de la voix africaine américaine dans le roman, traduites par Frédérique Nathan :

Texte source	Traduction de Nathan
Willie stammered because he was excited about whatever he was trying to say.	Willie bégayait, tant il était excité par ce qu'il essayait de dire.
'And so he were l-l-lamming his fist against this here brick w-w-wall.' [...]	'Et alors il tab-b-b-assait le mur de brique là. [...]
'Well – I didn't see how it commenced. I were standing in the back door when I heard this here commotion. Sound like a big fight in the alley. So I r-r-run to see. And this here white man had just gone hog wild. He were butting	– Eh ben... Eh ben... J'ai pas vu le début. J'étais sur le seuil de la porte de derrière quand j'ai entendu le tapage. Ça avait l'air d'une grande bagarre dans la ruelle. Alors j'ai couru

his head against the side of this brick wall and hitting with his fists. He were cussing and fighting like I never seen a white man fight before. With just this here wall. He liable to broken his own head the way he were carrying on. Then two white mens who had heard the commotion come up and stand around and look –' [...] 'And he come along and just stood looking around to see what it were all about. And Mr. B-B-Blount seen him and commenced to talk and holler. And then all of a sudden he fallen down on the ground. Maybe he done really busted his head open. A p-p-p-police come up and somebody done told him Mr. Blount been staying here.'⁴⁹⁸	voir. Et ce Blanc il se contrôlait plus. Il donnait des coups de tête contre le mur de brique et le frappait avec ses poings. Il jurait et il se battait comme j'ai jamais vu un Blanc avant. Avec le mur. Il allait s'éclater la tête s'y continuait. Pis deux Blancs qu'avaient entendu le tapage sont arrivés, y f'saient cercle et y regardaient. [...] – Il vient et il s'arrête pour voir ce qui se passe. Et Mr. B-B-Blount le voit et commence à parler et à brailler. Pis tout d'un coup y tombe par terre. Peut-être qu'il s'est vraiment fendu la tête. Un p-p-policier se pointe et quelqu'un lui dit que Mr. Blount habite ici.'⁴⁹⁹

Dans ces premières répliques du personnage de Willie, peu de marqueurs se dégagent : des contractions (« ç'avait », « pis », « y », « f'saient »), un lexique familier (tabasser, brailler, se pointer), et une structure disloquée (« ce Blanc il se contrôlait plus ») sont les marques d'une forte oralité et d'un français populaire. C'est le cas également dans le discours de Portia :

Texte source	Traduction de Nathan
'And that is the various reason why I'm a whole lot more fortunate than most coloured girls,' Portia said as she opened the door. 'Why?' asked Mick. [...] 'You all time pounce in on the very tail of what somebody say and then want to know all about it,' Portia said. She got up and stood over the hot stove, putting dinner on Mick's plate. 'Bubber and me was just talking about my Grandpapa's home out on the Old Sardis Road. I was telling Bubber how he and my uncles owns the whole place themself. Fifteen and a half acre. They always plants four of them in cotton, some years swapping back to peas to keep the dirt rich, and one acre on a	'Et voilà pourquoi j'ai beaucoup plus de chance que la plupart des filles de couleur, affirmait Portia quand elle ouvrit la porte. – Pourquoi ? » interrogea Mick. [...] 'Tu sautes sur le dernier mot de la conversation et après tu veux tout savoir », lui reprocha Portia. Elle se leva et se pencha sur la cuisinière chaude, pour remplir l'assiette de Mick. « Bubber et moi on parlait de la maison de Bon Papa sur Old Sardis Road. J'disais à Bubber qu'elle appartenait à mes oncles et à lui. Sept hectares et demi. Ils en plantent deux de coton, en revenant aux pois certaines années pour que la terre reste riche, et y a un demi-hectare réservé aux pêches sur

⁴⁹⁸ McCullers, *The Member of the Wedding*, 24-25.

⁴⁹⁹ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 38.

hill is just for peaches. They hases a mule and a breed sow and all the time from twenty to twenty-five laying hens and fryers. They hases a vegetable patch and two pecan trees and plenty figs and plums and berries. This here is the truth. Not many white farms has done with their land good as my Grandpapa. ⁵⁰⁰	la colline. Ils ont un mulet et une truie d'élevage et, toute l'année, vingt à vingt-cinq poules pondeuses et des poussins. Ils ont un carré de légumes, deux pacaniers et plein de figues, de prunes et de baies. C'est la pure vérité. Y a pas beaucoup de fermes blanches qui ont aussi bien réussi que Bon Papa. ⁵⁰¹

Les mêmes types de marqueurs apparaissent ici (indiqués en gras ci-dessus), et sont par ailleurs plutôt rares. Comme nous l'avions dit plus haut, ce sont les indications thématiques (« Willie, le garçon de couleur de la cuisine », « j'ai beaucoup plus de chance que la plupart des filles de couleur ») qui servent à faire comprendre au lectorat l'identité des personnages. Les marqueurs sont ensuite répartis de manière plutôt discrète dans leur discours. Dans l'extrait suivant, le lexique argotique et populaire revient également (en gras ci-dessous) :

Texte source	Traduction de Nathan
'That boy too mean to die. He in the hospital, but he going to be out and making trouble again before long.'	– Ce gars-là est trop mauvais pour mourir. Il est à l'hôpital, mais il va sortir et faire du ramdam dans pas longtemps.
'And William?'	– Et William ?
'The police come in and taken him to the jail in the Black Maria. He still locked up.'	– La police est venue et l'a embarqué dans le panier à salade . Il est toujours sous les verrous .
'And he did not get hurt?'	– Il n'a pas été blessé ?
'Oh, he got a busted eye and a little chunk cut out his behind. But it won't bother him none. What I can't understand is how come he would be messing around with that Love.' ⁵⁰²	– Oh, il a un œil poché et un petit bout de fesse arraché. Mais ça ne le gênera pas. Ce que je comprends pas, c'est qu'il en soit venu à traîner avec cette Love. ⁵⁰³

Tout comme pour la traduction de Tournier, la stratégie adoptée par Nathan pour traduire la voix africaine américaine se veut ethnocentrique, mais aussi quasi standardisante : les marqueurs d'un parler spécifique sont peu nombreux, et ceux qui sont utilisés rappellent un français populaire qui n'est pas forcément assimilable à un dialecte en particulier mais qui se veut pour autant très évocateur du non-standard pour un lectorat francophone. Ici encore, les marqueurs sont plus signalétiques que visant un « effet de réel », de manière à distinguer simplement

⁵⁰⁰ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 46.

⁵⁰¹ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 60-61. C'est nous qui soulignons.

⁵⁰² McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 135.

⁵⁰³ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 155-56. C'est nous qui soulignons.

personnages blancs et personnages africains américains. C'est également la dynamique à l'œuvre dans le texte source, même si nous perdons dans la traduction l'identité linguistique des personnages africains américains. Ainsi, la stratégie de Nathan est discrète mais permet pour autant d'opérer les distinctions que le texte source met en exergue, notamment le contraste entre Portia et son père :

Texte source	Traduction de Nathan
'No, I have not eaten.'	'Non, <u>je n'ai</u> pas mangé.'
Portia opened a paper sack she had placed on the kitchen table. 'I done brought a nice mess of collard greens and I thought maybe we have supper together. I done brought a piece of side meat, too. These here greens needs to be seasoned with that. You don't care if the collards is just cooked in meat, do you?'	Portia ouvrit un sac de papier qu'elle avait posé sur la table de cuisine. « J'ai amené plein de choux et j'ai pensé que p't-être on pouvait dîner ensemble. J'ai pris un morceau de poitrine fumée, aussi. Ces légumes ont besoin d'être assaisonnés avec. Ça t'est égal si les choux sont cuits dans la viande, hein ?
'It does not matter.'	– Aucune importance.
'You still don't eat nair meat?'	– Tu manges toujours pas de viande ?
'No. For purely private reasons I am a vegetarian, but it does not matter if you wish to cook the collards with a piece of meat.'	– Non. Pour des raisons strictement personnelles, je suis végétarien, mais <u>cela</u> ne me gêne pas que tu cuises les choux avec un morceau de viande.'
Without putting on her shoes Portia stood at the table and carefully began to pick over the greens. 'This here floor sure do feel good to my feets. You mind if I just walk around like this without putting back on them tight, hurting pumps?'	Toujours pieds nus, Portia, debout, se mit à trier les légumes avec application. « Ce plancher me fait du bien aux pieds. Ça te dérange si je marche comme ça, sans mes escarpins qui me serrent trop ?
'No,' said Doctor Copeland. 'That will be all right.' ⁵⁰⁴	– Non, répondit le Dr Copeland. <u>Je n'ai rien contre</u> . ⁵⁰⁵

Ici, le décalage entre les contractions, l'absence de l'adverbe de négation et les tournures oralisées (interrogative sans inversion) du discours de Portia, et l'articulation du discours de son père (passages soulignés ci-dessus) ne peut échapper à l'attention du lecteur. En somme, la fonction de la stratégie mise en place par Nathan semble être de reproduire les effets de contraste du texte source entre les locuteurs de non-standard (la majorité des personnages africains américains) d'un côté et les locuteurs d'anglais standard et les personnages blancs de l'autre, réduction qui a elle-même des implications idéologiques. Observons en effet la scène de confrontation entre le docteur Copeland et le shérif adjoint :

⁵⁰⁴ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 72.

⁵⁰⁵ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 87-88. C'est nous qui soulignons.

Texte source	Traduction de Nathan
‘What you want?’ ‘Will you please tell me where the judge’s office is located?’ [...] So the white man said, ‘What you want, Reverend?’ The familiar joking title nettled him. ‘I am not a minister,’ he said, ‘I am a physician, a medical doctor. My name is Benedict Mady Copeland and I wish to see the judge immediately on urgent business.’ [...] ‘Is that so?’ he mocked. He winked at his friends. ‘Then I am the deputy sheriff and my name is Mister Wilson and I tell you the judge is busy. Come back some other day.’ ‘It is imperative that I see the judge,’ Doctor Copeland said. ‘I will wait.’ [...] ‘What you say you wanted to see the judge about?’⁵⁰⁶	‘Qu’est-ce que vous voulez ? – S’il vous plaît, pouvez-vous m’indiquer le bureau du juge ?’ [...] ‘Qu’est-ce qui vous amène, révérend ?’ Le titre familier donné par plaisanterie le piqua. ‘Je ne suis pas pasteur, rétorqua-t-il. Je suis médecin, docteur en médecine. Je m’appelle Benedict Mady Copeland et je désirerais rencontrer le juge immédiatement pour affaire urgente.’ [...] ‘Ah oui ?’ railla-t-il. Il cligna de l’œil à l’intention de ses amis. ‘Alors je suis le shérif adjoint, je m’appelle Mr. Wilson et je vous dis que le juge est occupé. Revenez un autre jour. – Je dois impérativement voir le juge, insista le Dr Copeland. J’attendrai.’ [...] – À quel sujet as-tu dit que tu voulais voir le juge ?⁵⁰⁷

Ici, comme dans la première traduction du roman par Fayet, le shérif adjoint, qui utilise dans le texte source un anglais non-standard face au docteur qui parle un anglais soutenu, se voit attribuer un parler standard dans la traduction de Nathan. On remarque même une inversion (« à quel sujet as-tu dit »), marque d’un registre standard à soutenu. Ainsi, même si le style soutenu du docteur est conservé, Nathan ne semble pas avoir retravaillé cette scène en considérant les implications idéologiques que celle-ci contenait dans le texte source, en appliquant au shérif adjoint des marques de non-standard. Peut-être a-t-elle voulu éviter le risque de désorienter le lectorat, qui aurait pu associer une identité linguistique noire au personnage blanc en découvrant dans sa voix les mêmes marqueurs que dans le discours des personnages africains américains : registre familier, oralité, lexique argotique. Néanmoins, la narration se charge ici d’écarter cette confusion, rendant possible la manipulation du parler de ce personnage : « Le Blanc demanda »⁵⁰⁸. Ici encore, les traces discrètes de WSAE dans le texte source sont gommées, comme

⁵⁰⁶ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 258-9.

⁵⁰⁷ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 286-87.

⁵⁰⁸ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 287.

dans le discours des enfants dans *The Member*. Elle essentialise donc la relation entre le facteur linguistique et le facteur social dans le roman, relation qui était présentée de façon plus nuancée dans le texte source.

Ainsi, dans les retraductions de McCullers par Tournier et Nathan, l'oralisation et le registre familial systématiquement appliqués à la voix africaine américaine semblent faire office de marqueurs de distinction linguistique entre personnages blancs et personnages africains américains, tout en offrant une traduction moins controversée de la voix noire dans la sphère francophone des années 1970 et 1990. Le traducteur et la traductrice, tous deux blancs, n'ont pas couru le risque de recréer un parler aux allures noires, créolisantes ou africanisantes, adoptant ainsi une stratégie qui traverse les décennies grâce aux précautions qu'elle prend vis-à-vis de l'identité linguistique noire en français. Le fait de traduire l'AAA à l'aide d'un changement de registre et d'un français rural ou populaire était déjà, comme nous l'avons vu, la stratégie de Coindreau, et sera par ailleurs la stratégie adoptée par Josette Chicheportiche pour sa retraduction d'*Autant en emporte le vent* chez Gallmeister en 2020, plus de quatre-vingts ans après la traduction de Coindreau.

Néanmoins, notre corpus nous amène naturellement à envisager la retraduction de *The Heart* par Frédérique Nathan en regard avec la première traduction de *Their Eyes* par Françoise Brodsky, toutes deux ayant été publiées en 1993. Nous ne pouvons que remarquer la différence de traitement de la voix africaine américaine dans les deux traductions, entre l'approche plutôt expérimentale de Brodsky et la stratégie prudente de Nathan. Certains critères expliquent cependant ce décalage : tout d'abord, Nathan retraduisait McCullers pour une des plus grandes maisons d'édition françaises, Stock, après une première traduction aux implications idéologiques très délicates, à savoir la reproduction d'un accent « petit nègre » comme équivalence à l'AAA. Brodsky, elle, traduisait pour la première fois une autrice dont l'identité et la démarche même poussent à une réflexion sur l'identité africaine américaine, ce qui ne pouvait qu'influencer la réflexion de la traductrice sur sa propre manière de représenter l'identité, non simplement noire, mais africaine américaine du roman. Cette première traduction a été en outre publiée au sein d'une maison d'édition dont la portée est moins grande que Stock, et dont la démarche est moins guidée par un souci de diffusion à grande échelle du texte dans la sphère francophone. En outre, comme nous l'avons expliqué précédemment, les enjeux socio-idéologiques des deux romans diffèrent, et leurs traductions ne pouvaient donc pas être envisagées avec les mêmes objectifs. Le texte de McCullers revêt une dimension sociale que le texte de Hurston ne présente pas dans les mêmes termes puisque la communauté africaine américaine n'y est pour l'essentiel pas représentée dans sa relation à la société blanche. L'ancrage du roman de McCullers dans la société sudiste blanche

pourrait donc influencer la réflexion de la traductrice sur la représentation de la communauté africaine américaine. D'un autre côté, le texte de McCullers n'est pas aussi préoccupé par la culture africaine américaine que le roman de Hurston, et son approche de l'AAA est donc moins ancrée dans sa dimension culturelle et rhétorique. Pour toutes ces raisons, la retraduction de McCullers se distingue de la première traduction de Hurston.

Il est également intéressant d'observer que, malgré son statut de retraduction, le travail de Frédérique Nathan sur la traduction des voix africaines américaines semble vouloir poursuivre un travail d'intégration du roman de McCullers dans le champ littéraire francophone : la première traduction de Fayet étant vite devenue « inadaptée » au regard de ses implications idéologiques, il s'agissait pour Stock de réintégrer le travail de McCullers via une nouvelle traduction. En ce sens, la chronologie des retraductions de McCullers ne correspond pas au schéma présenté par Paul Bensimon dans sa « Présentation » du numéro 4 de la revue *Palimpsestes* dédié à la retraduction :

La première traduction ayant *déjà* introduit l'œuvre étrangère, le traducteur ne cherche plus à atténuer la distance entre les deux cultures ; il ne refuse pas le dépaysement culturel : mieux, il s'efforce de le créer. Après le laps de temps plus ou moins grand qui s'est écoulé depuis la traduction initiale, le lecteur se trouve à même de recevoir, de percevoir l'œuvre dans son irréductible étrangeté, son « exotisme ». La retraduction est généralement plus attentive que la traduction-introduction, que la traduction-acclimation, à la lettre du texte source, à son relief linguistique et stylistique, à sa singularité.⁵⁰⁹

Nous estimons que la retraduction de Nathan n'a pas véritablement prêté attention au « relief linguistique et stylistique » du texte de McCullers : l'étrangeté de la voix africaine américaine est en effet atténuée par le voile de l'oralité familière, du français parlé, et le lectorat n'est pas bousculé dans sa rencontre avec l'autre. Cependant, au sein de ce numéro de *Palimpsestes*, Berman précise dans son article « La retraduction comme espace de la traduction » que toute retraduction ne suit pas forcément ce schéma, et que ce qu'il appelle une « grande traduction », qui ne peut selon lui n'être qu'une retraduction⁵¹⁰, ne « surgit qu'au moment favorable »⁵¹¹, qu'il appelle également *kairos*. Il accorde à la « grande traduction » les caractéristiques suivantes :

⁵⁰⁹ Bensimon, « Présentation », 1.

⁵¹⁰ Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », 3.

⁵¹¹ Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », 6.

Elle se caractérise par une extrême systématité, au moins égale à celle de l'original.

Elle est le lieu d'une rencontre entre la langue de l'original et celle du traducteur.

Elle crée un lien intense avec l'original, qui se mesure à l'impact que celui-ci a sur la culture réceptrice.

Elle constitue pour l'activité de traduction contemporaine ou ultérieure un précédent incontournable.⁵¹²

Or, la langue de Nathan ne semble pas avoir rencontré la recreation de l'AAA de McCullers, et la stratégie qui consiste à substituer un parler familier, oral ou populaire à un dialecte étranger n'est pas « pour l'activité de traduction contemporaine ou ultérieure un précédent incontournable », puisque c'est une approche déjà employée depuis des décennies et encore employée aujourd'hui. Le moment de la traduction de Nathan n'était donc pas le « moment favorable » pour retraduire la voix africaine américaine de manière à marquer le champ de la pratique traductive et de la traductologie, malgré l'émergence des réflexions traductologiques tournées vers la prise en compte de l'autre et de l'étranger.

En effet, une traduction n'est pas le produit du seul domaine de la traduction et de la traductologie. Selon la théorie des polysystèmes, elle fait partie intégrante du polysystème littéraire d'un pays, voire du polysystème socioculturel. Si la traductologie française avait déjà formulé des théories allant dans le sens d'une invitation au décentrement et à l'étrangéisation, les champs littéraire, philosophique et universitaire français n'étaient pas encore prêts, dans les années 1990, à intégrer les questionnements des *Minority Studies* et des *Cultural Studies*. Ces champs d'étude sont mentionnés dans l'article de Sam Bourcier, qui reprend la définition d'Angela McRobbie :

La britannique Angela McRobbie par exemple définit le projet culturaliste comme 'un mode d'analyse engageant et dont le but n'est pas la recherche de la vérité mais de savoirs, de manières de comprendre qui constituent des moyens pratiques et matériels pour communiquer avec et procurer de l'*empowerment* aux groupes et aux mouvements sociaux subordonnés' (McRobbie, 1992, p. 721).⁵¹³

⁵¹² Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », 3.

⁵¹³ Marie-Hélène/Sam Bourcier, « Le nouveau conflit des facultés : biopouvoir, sociologie et queer studies dans l'université néo-libérale française », *SociologieS*, 7 mars 2016.

François Cusset mentionne dans *French Theory* que, face à l'émergence de ces réflexions culturalistes dans la sphère anglophone, la peur du « 'folklore' communautaire » et de « l'émiettement' du sujet »⁵¹⁴ domine le paysage intellectuel français. Il relate également le fait qu'« [e]n 1979, un mot de Bernard-Henri Lévy annonçait clairement le programme du nouvel anticommunautarisme français, et la triste passation de pouvoir en train de se jouer : 'Toutes les politiques fondées sur le primat de la différence sont nécessairement fascistes' ».⁵¹⁵ Sam Bourcier mentionne également ce contexte propre à « la France monoculturelle, universaliste et républicaine », imperméable à « l'agenda des premières -studies anglo-saxonnes »⁵¹⁶ tel que défini plus tôt. Le *Cultural Turn* a lui aussi lieu dans les *Translation Studies* anglophones à la fin du XX^{ème} siècle, et Cristina Marinetti écrit ainsi :

The cultural approach also reflects a more general shift in epistemological stance in the humanities and beyond, from 'positivism' to 'relativity', from a belief in finding universal standards for phenomena to a belief that phenomena are influenced (if not determined) by the observer.⁵¹⁷

On comprend alors que la résistance du champ intellectuel français vis-à-vis des théories culturalistes se soit également étendue aux maisons d'édition et aux œuvres traduites qu'elles publient. On rappelle dans notre corpus le décalage déjà observé entre les traductions publiées chez Gallimard et Stock et celle de Brodsky pour le Castor Astral : les grandes maisons d'édition françaises, dont les choix reflètent l'état et les positions dominantes du champ littéraire mais également des champs universitaire et philosophique, publient des traductions de la voix africaine américaine qui tendent vers l'universalisation, un parler marginal et non-standard représenté uniformément par un registre familier et l'oralisation de la langue écrite. Pour les lecteurs francophones, ce qui ressort de ces traductions est une impression universelle de la marginalité⁵¹⁸, détachée de son contexte d'origine et des systèmes

⁵¹⁴ François Cusset, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Poche/Sciences humaines et sociales (Paris : Cairn, 2019), 22.

⁵¹⁵ Cusset, *French Theory*, 22.

⁵¹⁶ Bourcier, « Le nouveau conflit des facultés ».

⁵¹⁷ Cristina Marinetti, « Cultural Approaches », in *Handbook of Translation Studies*, éd. par Yves Gambier et Luc Van Doorslaer, vol. 2, *Handbook of Translation Studies* (Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2011), 26.

⁵¹⁸ Cette « universalité » se veut néanmoins trompeuse et domestiquée : ces représentations sont universelles à l'échelle française, où toute personne marginalisée parlerait apparemment un français populaire, marqué par le registre familier et l'oralité. Le texte traduit selon cette vision universalise alors l'expérience de la marginalité à l'international aux yeux du lectorat.

d'oppression qui lui sont propres. À l'inverse, le travail, même universitaire, du GRETI est ancré dans un contexte québécois visiblement plus ouvert aux *-studies* anglophones et sensible au tournant éthique amorcé par Berman et Meschonnic.

Néanmoins, il est possible d'observer une récente ouverture, ou en tout cas une certaine curiosité pour les *Minority Studies* en France, non seulement dans la sphère universitaire mais aussi et, surtout, dans le milieu militant, dont l'influence peut s'étendre au monde éditorial ; ainsi, les médias se sont intéressés aux débats qu'a suscité la traduction néerlandaise du poème qu'Amanda Gorman a prononcé lors de l'investiture de Joe Biden, projetant sur le devant de la scène le travail des figures de traducteurs et traductrices, mais aussi le pouvoir et les inégalités du monde éditorial. En effet, le choix d'une traductrice blanche pour traduire *The Hill We Climb* au Pays-Bas a suscité des réactions contradictoires, malgré l'accord de Gorman elle-même sur le choix de la traductrice blanche non-binaire⁵¹⁹ Marieke Lucas Rijneveld. *Le Temps* a publié en mars 2021 un article intitulé « Qui pour traduire la poétesse Amanda Gorman ? Les enjeux d'une polémique », dans lequel Lisbeth Koutchoumoff Arman met en lumière la dimension actuelle d'un tel débat :

Selon Camille Luscher, traductrice indépendante et collaboratrice au Centre de traduction littéraire (CTL) de Lausanne, *'on ne peut pas dégager l'œuvre d'Amanda Gorman d'un contexte politique qui est celui du trumpisme, de la mort de George Floyd et du mouvement Black Lives Matter. Les mobilisations ont été fortes, jusqu'en Suisse, pour dénoncer les violences policières et un racisme systémique qui ne devrait plus avoir cours aujourd'hui. C'est précisément ce contexte qui donne lieu actuellement à toutes les traductions des écrits d'Amanda Gorman. Il y a des moments de l'histoire, et je pense que nous sommes dans un de ces moments, où la question de la représentativité doit prédominer.'*⁵²⁰

On retrouve ici l'importance de la nature profondément historique et polysystémique de l'acte traductif, et la notion de moment que nous mettons en avant dans notre étude afin de justifier certaines stratégies traductives dans notre corpus. La journaliste dresse également un état des lieux du monde éditorial en termes de diversité ; elle cite Caroline Couteau, directrice des éditions Zoé :

⁵¹⁹ « Les personnes non-binaires peuvent ne se sentir ni homme ni femme, les deux, ou toute autre combinaison des deux. Le terme 'non-binaire' désigne donc toutes les possibilités en dehors d'une identité strictement féminine ou masculine », « Qu'est-ce que la non binarité ? », Question Sexualité, <https://questionsexualite.fr/connaître-son-corps-et-sa-sexualité/la-diversité-de-genre/qu-est-ce-que-la-non-binarité#section-0>

⁵²⁰ Lisbeth Koutchoumoff Arman, « Qui pour traduire la poétesse Amanda Gorman ? Les enjeux d'une polémique », *Le Temps*, 19 mars 2021, <https://www.letemps.ch/culture/livres/traduire-poetesse-amanda-gorman-enjeux-dune-polemique>.

Ce que met en lumière le débat, c'est l'absence de diversité dans le monde du livre. Les auteurs mis à part, c'est frappant du côté des éditeurs, des traducteurs, des libraires et des représentants. Le constat est vite fait : je ne connais pas de traducteurs littéraires noirs.⁵²¹

Néanmoins, le monde éditorial francophone semble s'ouvrir aux questions soulevées par les *Minority Studies* et le milieu militant : la traduction de *The Hill We Climb* a été confiée, en France, à « la rappeuse auteure-compositrice-interprète belgo-congolaise de 24 ans Marie-Pierra Kakoma, alias Lous and the Yakuza »⁵²², choix qui est décrit comme ayant fait l'unanimité. En 2022, c'est à Santiago Artozqui que l'on confie la traduction des recueils de Gorman. Ce dernier a répondu aux questions de Tiphaine Samoyault pour le blog *En attendant Nadeau*. Lorsque Samoyault lui demande s'il a été choisi comme traducteur de Gorman pour sa couleur de peau, Artozqui répond ainsi :

Oui, absolument, et sur une demande expresse d'Amanda Gorman qui tient une position qu'on pourrait qualifier d'essentialiste. Elle veut qu'un.e Noir.e porte ce qu'elle énonce et ce qu'elle raconte. Au-delà de l'essentialisme, elle est aussi animée par un esprit de *positive action* : sensible au déséquilibre de représentativité entre la population noire et la population qui traduit aux États-Unis (déséquilibre qui d'ailleurs est le même dans la plupart des pays), elle cherche à contribuer à inverser cette tendance qui consiste à favoriser celles et ceux dont la position sociale est la plus favorable. Je pense pour ma part que l'essentialisme est complètement idiot (on n'a pas besoin d'avoir une barbe blanche pour traduire Tolstoï) ; mais je rejoins une position qui est la vôtre d'un essentialisme stratégique et ponctuel, qui peut avoir du sens dans un certain moment historique : on ne traduit pas seulement le texte, mais aussi le symbole qui porte ce texte.⁵²³

Il met lui aussi l'accent sur l'urgence actuelle ressentie dans le monde éditorial qui mène à des décisions volontairement orientées vers une plus large représentation des minorités dans le monde de la traduction, quitte à recourir à la *positive* ou *affirmative action*, que l'on appellerait en français discrimination positive. Nous entendons ici le fait de chercher à promouvoir de manière intentionnelle le travail de personnes minorisées de manière à rééquilibrer la représentativité d'un milieu.

⁵²¹ Koutchoumoff Arman, « Qui pour traduire la poétesse Amanda Gorman? Les enjeux d'une polémique ».

⁵²² Koutchoumoff Arman, « Qui pour traduire la poétesse Amanda Gorman? Les enjeux d'une polémique ».

⁵²³ Tiphaine Samoyault, « Traduire Amanda Gorman : entretien avec Santiago Artozqui », *En attendant Nadeau* (blog), 2 décembre 2022, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2022/12/03/entretien-santiago-artozqui/>.

Dans le monde de l'édition et de la traduction, cette discrimination positive peut agir en faveur de l'embauche de traducteurs et traductrices noirs dans les maisons d'édition pour traduire des auteurs et autrices noirs ou non, ou encore en faveur de l'acquisition de droits d'œuvres produites par des auteurs et autrices issus de groupes minorisés afin de diversifier l'offre d'œuvres traduites dans un pays. Le reproche adressé par les universalistes (qui défendent l'idée selon laquelle n'importe qui peut traduire n'importe quel texte) à cette démarche, et qu'Artozqui émet également, est le risque essentialiste, qui consisterait à enfermer les personnes minorisées précisément dans la catégorie figée de la minorité, du militantisme, du communautarisme, etc. Pour certaines personnes minorisées mais qui ne souhaitent pas mettre en place des pratiques de traduction orientées vers l'écriture de la minorité, cela risquerait également de restreindre les opportunités de traductions plus « classiques », par exemple la traduction d'auteurs et autrices blanches, qui dominent encore le marché du livre par ailleurs. Sika Fakambi, la seconde traductrice de *Their Eyes Were Watching God*, qui est d'origine béninoise, cite dans un entretien la critique adressée par Aminatta Forna au monde du livre pour son « obsession [...] à vouloir coller sur tous les auteurs une étiquette et une identité »⁵²⁴. Fakambi affirme que sa pratique a été nourrie par tous les horizons linguistiques périphériques de la sphère anglophone, de nombreux « ailleurs » parmi lesquels l'Irlande, l'Australie ou encore le Canada⁵²⁵. Ce que prônent plutôt Samoyault et Artozqui, et qui vient justifier les arguments essentialistes actuels, est une forme d'« essentialisme stratégique et ponctuel » : ce dernier consisterait à accepter que, pendant un temps destiné à rééquilibrer le marché du livre dans son ouverture aux minorités, ces dernières seront favorisées et mises en avant, dans une dynamique qui reconnaîtrait pleinement l'importance de la représentativité.

C'est dans ce contexte contemporain d'ouverture progressive aux enjeux des minorités en littérature et dans le milieu de l'édition de manière large que Sika Fakambi produit en 2018 la deuxième traduction de *Their Eyes Were Watching God* de Zora Neale Hurston pour les éditions Zulma. Il convient tout d'abord de contextualiser la publication de la retraduction de ce roman : la traductrice franco-béninoise a reçu en 2014 le prix Laure Bataillon pour sa traduction du roman *Tail of the Blue Bird* (*Notre quelque part*), de l'auteur d'origine ghanéenne Nii Ayikwei Parkes. Un tel prix a doté son travail de traductrice d'une grande légitimité, notamment dans son traitement du non-standard linguistique et des voix

⁵²⁴ Sika Fakambi et Corinna Gepner, « Traduire en levant les yeux », *Translittérature*, n° 48 (2015) : 19.

⁵²⁵ Fakambi et Gepner « Traduire en levant les yeux », 18.

minoritaires : dans *Tail of the Blue Bird*, l'auteur intègre des termes Twi (langue ghanéenne) et du *pidgin English*. La traduction de Fakambi a été publiée chez Zulma, comme sa retraduction de *Their Eyes*. La traductrice a elle-même évoqué le positionnement de la maison d'édition Zulma dans le podcast *Parler comme jamais* de Laélia Véron, la décrivant comme une « maison qui accomplit son geste jusqu'au bout pour chaque livre qu'elle défend »⁵²⁶. Dans ces conditions d'accompagnement et de défense du projet de traduction littéraire, Fakambi publie sa traduction sous le titre *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*. Ce titre se démarque visiblement de celui de la première traduction et se veut également plus proche du titre original : là où le premier titre, *Une femme noire*, annonçait d'emblée le thème du roman (le traitement des questions de genre au sein de la communauté africaine américaine), celui de la retraduction renoue avec la « lettre du texte source »⁵²⁷ tout en indiquant d'entrée une démarche fondée sur la créativité lexicale et syntaxique en français, une dynamique qui dominera tout le travail de retraduction de Fakambi pour ce roman.

En effet, l'une des caractéristiques les plus marquantes de sa traduction est son travail de création linguistique et stylistique, qu'elle pousse encore plus loin que Brodsky en systématisant véritablement la langue qu'elle a mise au point pour traduire l'AAA, avec des marqueurs reproduisant une certaine redondance grammaticale, entre autres, utilisés de manière à former un nouveau système, identifiable par sa cohérence. Elle fait notamment usage de doubles négations (« Nanny elle voudrait pas faire aucun mal à un seul cheveu que t'as sur la tête. Elle voudrait pas qu'aucune personne te fasse jamais pareil »⁵²⁸, « Toi y a pas personne qu'est ton paa »⁵²⁹), de doubles auxiliaires (« j'avais eu repris »⁵³⁰), et de nombreuses constructions, verbales, prépositionnelles, adverbiales, redondantes telles que « en-dans » (« ces choses que je garde en-dans de moi depuis le temps »⁵³¹), « faut ça que » (« Faudrait ça que je te voye mariée »⁵³²), « si tant » (« une de ces gal si tant jeune qu'elle a même pas aucun poil »⁵³³), « [faire] ça que » (« je savais ça que

⁵²⁶ Laélia Véron, animatrice, *Parler comme jamais*, podcast, « Comment traduire sans trahir », Binge Audio, avril 2021, <https://www.binge.audio/podcast/parler-comme-jamais/comment-traduire-sans-trahir>

⁵²⁷ Bensimon, « Présentation », ix.

⁵²⁸ Zora Neale Hurston, *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*, trad. par Sika Fakambi (Zulma, 2018), 30.

⁵²⁹ Hurston, *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*, 32.

⁵³⁰ Hurston, *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*, 205.

⁵³¹ Hurston, *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*, 28.

⁵³² Hurston, *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*, 28.

⁵³³ Hurston, *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*, 10.

Double-Ugly était »⁵³⁴). À l'aide de ces tournures de phrase, Fakambi reproduit le style redondant de la grammaire de l'AAA. Cela donne lieu à une langue véritablement décentrée, à la croisée de la langue source, de la recreation littéraire d'un dialecte non-standard, et de la langue cible, d'un français qui dépasse la norme et le centre, comme l'explique Claire Placial :

Le produit du travail de Fakambi n'est effet en aucune façon gouverné par les représentations centralisatrices de la langue de l'Académie française, de l'école, des pratiques éditoriales majoritaires qui présupposent d'une traduction qu'elle soit rédigée en « bon français », grammaticalement correct, et conforme à des états de langues attestés dans la littérature française.⁵³⁵

La première occurrence de non-standard dans le texte atteste de la démarche de Fakambi dans l'ensemble du roman :

Texte source	Traduction de Fakambi
'What she doin' coming back here in dem overhalls? Can't she find no dress to put on? – Where's dat blue satin dress she left here in? – Where all dat money her husband took and died and left her? – What dat ole forty year ole 'oman doin' wid her hair swingin' down her back lak some young gal? – Where she left dat young lad of a boy she went off here wid? – Thought she was going to marry? – Where he left her? – What he done wid all her money? – Betcha he off wid some gal so young she ain't even got no hairs – why she don't stay in her class? –'⁵³⁶	Fait quoi encore à s'enrevenir ici dans sa spèce de salopette ? Peut pas se trouver une robe à se mettre ? – L'est où la robe en satin bleu qu'elle avait au dos en partant ? Et les sous de son mari qu'il a massés et cassé sa pipe et tout laissé pour elle ? – C'est quoi cette vieille qu'a passé quarante avec ses cheveux qui swinguent dans son dos comme une jeunette ? – L'a laissé où son tout jeunot de bougue qu'elle est partie d'ici avec ? – Devait pas le marier qu'on disait ? – Où c'est qu'y est parti pour la laisser ? – L'en a fait quoi de son paquet de sous à elle ? – Te parie ça qu'y a filé avec une de ces gals si tant jeunette qu'elle a même pas aucun poil – Peut donc pas se tenir à sa place ?⁵³⁷

Au vu d'un tel traitement de la langue, il est même difficile d'associer les types de marqueurs qu'elle utilise à un quelconque parler non-standard en particulier ; elle évite ainsi l'essentialisation d'une forme de non-standard (et des expériences qui lui

⁵³⁴ Hurston, *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*, 205.

⁵³⁵ Claire Placial, « Notre quelque part, un roman de Nii Ayikwei Parkes traduit par Sika Fakambi : la multiplication des lieux romanesques contre le 'point de vue de nulle part' », in *Nouveaux mondes, nouveaux romans. XLe congrès de la SFLGC* (Amiens, France, 2015), <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01988652>, 195.

⁵³⁶ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 2.

⁵³⁷ Hurston, *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*, 10.

sont associées) comme équivalent d'un autre non-standard. Le système linguistique mis au point est influencé par des formes de français non-standard⁵³⁸ tout comme il est influencé par l'AAA qu'elle traduit. Sa démarche se situe ainsi dans une dynamique de décentrement tel que l'envisageait Meschonnic. Par ailleurs, elle pousse un peu plus loin le décentrement et l'étrangéisation par la conservation de noms, expressions, voire de passages entiers, en anglais portant des marqueurs de l'AAA. Elle a ainsi, à l'inverse de Brodsky, conservé tous les surnoms imagés des personnages africains américains, comme Tea Cake ou Sop-de-Bottom. Dans l'extrait cité ci-dessus, elle a également reporté le mot « gal », une orthographe phonétisée de « girl », ou encore le verbe « swing », conjugué au présent de l'indicatif, « swinguent ». En outre, dans l'extrait suivant, nous pouvons observer la manière dont elle reproduit telle quelle une chanson à caractère religieux en anglais :

Texte source	Traduction de Fakambi
As the word Amen was said, he touched the lighted match to the wick, and Mrs. Bogle's alto burst out in:	À l'instant où fut prononcé le mot Amen, il posa sur la mèche l'allumette embrasée, et le contralto de Mrs. Bogle déferla :
We'll walk in de light, de beautiful light	<i>We'll walk in de light, de beautiful light</i>
Come where the dew drops of mercy shine bright	<i>Come where de dew drops of mercy shine bright</i>
Shine all around us by day and by night	<i>Shine all around us by day and by night</i>
Jesus, the light of the world. ⁵³⁹	<i>Jesus, the light of the world.⁵⁴⁰</i>

Non seulement Fakambi a conservé l'anglais, mais elle a également conservé la phonétisation de l'article THE en « de » dans le texte source. Elle a même ajouté ce marqueur à un endroit où le texte source utilisait « the » (en gras dans l'exemple ci-dessus), poussant encore plus loin l'étrangéisation du texte dans sa traduction. Une stratégie tout à fait similaire a été appliquée à une autre chanson :

Texte source	Traduction de Fakambi
Yo' mama don't wear no <i>Draws</i>	<i>Yo' mama don't wear no Draw</i>
Ah seen her when she took 'em <i>Off</i>	I see her when she took 'em <i>Off</i>
She soaked 'em in alco <i>Hol</i>	<i>She soaked 'em in alcoHol</i>

⁵³⁸ Nous sommes en contact avec la traductrice et attendons actuellement des éclaircissements au sujet des influences linguistiques ayant inspiré le non-standard littéraire mis au point dans *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*.

⁵³⁹ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 46. C'est nous qui soulignons.

⁵⁴⁰ Hurston, *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*, 79. C'est nous qui soulignons.

She sold 'em tuh de Santy <i>Claus</i>	<i>She sold 'em tuh de Santy Claus</i>
He told her 'twas against the Law	<i>He told her 'twas against de Law</i>
To wear dem dirty <i>Draws</i> . ⁵⁴¹	<i>To wear dem dirty Draw's</i> ⁵⁴²

Le contexte de cette chanson est bien différent de celui, plus solennel, du chant précédent, qui avait un caractère religieux. Le deuxième chant est en effet un exemple de *call and response* et de *signifying*, qui correspond plutôt à un contexte ludique et moqueur ; on y retrouve donc un plus grand nombre de marqueurs de l'AAA dans le texte source. Il est alors intéressant de mesurer le travail de retraduction de Fakambi sur ce court extrait : nous avons indiqué en gras les éléments qu'elle modifie par rapport au texte source, tout en conservant l'extrait en anglais. Elle a notamment standardisé *Ab* en *I* et *agin*st en *again*st, et n'a pas mis le verbe irrégulier « see » au passé, ce qui peut avoir pour effet de faciliter la compréhension du lectorat. Néanmoins, comme dans la chanson que nous avons considérée précédemment, elle a transformé un article écrit « the » dans le texte source en « de ». Nous pouvons avancer que, comme elle avait déjà utilisé ce marqueur précédemment, elle pouvait se permettre de le réutiliser ici, de manière à compenser les éléments qu'elle a standardisés pour rendre l'AAA plus accessible au lectorat francophone. Dans ces deux extraits, ce n'est pas un refus de traduction que nous propose Fakambi, mais bel et bien une recherche de déstabilisation du lectorat. On observe ainsi une véritable stratégie d'étrangéisation du texte, une volonté de montrer au lectorat qu'il s'agit d'une traduction, de ne pas invisibiliser le travail de traduction ni l'origine du texte, et de montrer à quoi ressemble le texte source et la culture linguistique qu'il porte en lui. Muguraş Constantinescu parle notamment des emprunts et des reports comme d'« 'inscripteurs' d'altérité dans le texte littéraire »⁵⁴³. Selon la terminologie de Constantinescu, nous parlerons plutôt de report dans le cas du travail de Fakambi, puisque « les emprunts [sont des] unités de langue incorporées dans une autre langue de façon durable – et les reports [des] emprunts occasionnels à usage personnel et souvent éphémère »⁵⁴⁴. Fakambi utilise le report, plus déstabilisant que l'emprunt pour le lectorat français car il n'est pas ancré dans la langue cible ; en reportant (et parfois même en amplifiant, comme nous l'avons vu) des éléments marqués par l'AAA dans le texte de Hurston, Fakambi confère une altérité double au texte : elle transmet au lectorat

⁵⁴¹ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 157. C'est nous qui soulignons.

⁵⁴² Hurston, *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*, 249-50. C'est nous qui soulignons.

⁵⁴³ Muguraş Constantinescu, « L'altérité dans le texte : entre report et emprunt, entre occasionnel et durable », *Palimpsestes*, n° 25 (12 octobre 2012) : 185.

⁵⁴⁴ Constantinescu, « L'altérité dans le texte », 185.

francophone l'altérité du roman en tant qu'œuvre non-francophone bien sûr, mais également l'altérité que renferme le roman au sein de son contexte de publication initial, puisqu'il recrée un dialecte minoritaire propre au contexte états-unien.

Dans la même dynamique de conservation d'éléments du texte source, Fakambi laisse également au lectorat le soin de comprendre par lui-même les références culturelles du roman. Par exemple, elle traduit les mentions de « Big John de Conquer » par « Big John le Conquérant »⁵⁴⁵, ce qui transmet immédiatement l'aspect héroïque et légendaire du personnage tout en conservant le début du nom en anglais ; cependant, elle ne précise pas, à l'aide d'une note de bas de page par exemple, l'histoire ou le rôle de ce personnage dans les récits africains américains, comme l'avait fait Brodsky. C'est également le cas des jeux de cartes : elle traduit « coon can » par « Conquian »⁵⁴⁶, qui est une autre acceptation du nom de ce jeu en anglais, et elle conserve le nom *Florida Flip*⁵⁴⁷, une fois de plus sans préciser la nature de ces références par des notes de bas de page comme Brodsky. Enfin, nous pouvons envisager la référence au *ring-shout*. Là où Brodsky a fait le choix de la créativité stylistique pour traduire cette référence par un double verbe, « danser-braviller », Fakambi, quant à elle, a opté pour une explicitation discrète : là où le texte source n'indique que « doing the ring-shout », Fakambi a utilisé un verbe pour expliciter la nature de cette pratique, dont elle conserve par ailleurs le nom en anglais : « danser le Ring-Shout ». Ce procédé permet au lecteur de se poser la question de l'origine et de la réalité de cette pratique, tout en ayant d'emblée une idée de la nature de celle-ci. On observe alors, entre les deux traductions de Hurston, une légère différence dans le projet de traduction : là où Brodsky et Fakambi ont toutes deux fait preuve de créativité stylistique et linguistique dans le but de reproduire les effets, notamment grammaticaux et rythmiques, de l'AAA, Fakambi semble en outre avoir eu à cœur de confronter directement le lectorat à la réalité culturelle et linguistique mise en avant dans le texte source, évitant l'annexion qui participe de l'invisibilisation de l'acte traductif et que Meschonnic définit ainsi : « L'annexion est l'effacement de ce rapport, l'illusion du naturel, le comme-si, comme si un texte en langue de départ était écrit en langue d'arrivée, abstraction faite des différences de culture, d'époque, de structure linguistique »⁵⁴⁸. Cette étrangéisation, Fakambi la construit quitte à déstabiliser le lectorat dans son confort de lecture ; elle attise la curiosité des

⁵⁴⁵ Hurston, *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*, 110, 249.

⁵⁴⁶ Hurston, *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*, 180.

⁵⁴⁷ Hurston, *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*, 180.

⁵⁴⁸ Meschonnic, « Propositions pour une poétique de la traduction », 50.

lecteurs et lectrices, quitte à leur faire suspendre leur lecture le temps de chercher des explications à certaines références. En cela, elle mène à bien dans le monde éditorial francophone un projet similaire à celui du GRETI dans le monde universitaire ; le groupe de recherche écrivait justement que le lectorat « voit sa tâche de récepteur enrichie, compliquée penseront même certains, par la nécessité de décoder l'insertion dans les dialogues de l'élément vernaculaire »⁵⁴⁹. Elle met en œuvre les idéaux de l'éthique du traduire de Berman :

Si la tâche de la traduction est d'élargir la capacité signifiante et expressive d'une langue, d'une littérature, d'une culture, d'une nation, et donc du lecteur, elle ne peut pas être totalement définie par ce qu'*a priori* la sensibilité de ce dernier peut accueillir ; justement, tout le prix de la traduction est (théoriquement) d'élargir cette sensibilité.⁵⁵⁰

Cette recherche de la confrontation à l'étranger était déjà présente dans le texte source puisqu'un des éléments narratologiques marquants du texte est le dialogisme entre la voix narrative, en anglais standard, et la voix de Janie, qui s'approprie progressivement le dialecte de sa communauté. Nous pouvons dès lors envisager le traitement de cette particularité dans la traduction de Fakambi en considérant le travail qu'elle propose autour du monologue intérieur de Janie :

Texte source	Traduction de Fakambi
Her next thought brought her crashing down. He's just saying anything for the time being, feeling he's got me so I'll b'lieve him. The next thought buried her under tons of cold futility. He's trading on being younger than me. Getting ready to laugh at me for an old fool. But oh, what wouldn't I give to be twelve years younger so I could b'lieve him! ⁵⁵¹	La pensée suivante précipita son effondrement. Y dit n'importe quelle chose juste pour le moment, juste pasqu'y sent qu'y m'a et comme ça je vais le croire. La pensée suivante acheva de l'enterrer sous des tonnes d'inepties glaciales. Y profite qu'il est plus jeune que moi. Y se prépare à bien rire de moi comme une vieille idiote. Ah mais qu'est-ce que je donnerais pas pour être douze ans plus jeune et comme ça je pourrais le croire ! ⁵⁵²
She had ten dollars in her pocket and twelve hundred in the bank. But oh God, don't let Tea Cake be off somewhere hurt and Ah not know nothing about it. And God, please suh, don't let him love nobody else but me. Maybe	Elle avait dix dollars en poche et douze cents dollars à la banque. Mais oh mon Dieu fais que Tea Cake soye pas blessé en quèque part et moi ici je sais même pas rien qu'est-ce qui se passe . Et mon Dieu, je t'en prie Seigneur,

⁵⁴⁹ Vidal et al., « Retraduire *The Hamlet* de Faulkner », 130.

⁵⁵⁰ Berman, cité dans Vidal et al., « Retraduire *The Hamlet* de Faulkner », 132.

⁵⁵¹ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 105.

⁵⁵² Hurston, *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*, 170. C'est nous qui soulignons.

Ah'm is uh fool, Lawd, lak dey say, but Lawd, Ah been so lonesome, and Ah been waitin', Jesus. Ah done waited uh long time. ⁵⁵³	fais qu'y soye pas à aimer personne d'autre que moi. Peutête que moi chuis rien qu'une idiote, Loawd , comme y disent, mais Loawd Jésus , moi j'étais si tant seule et si tant à attendre. Ce si long temps que j'ai attendu. ⁵⁵⁴

Nous avons remarqué, dans le texte source, l'évolution du nombre de marqueurs de l'AAA au sein de ces deux occurrences de monologue intérieur. Au vu des éléments indiqués en gras dans les deux extraits de traduction ci-dessus, on note aisément la gradation des marqueurs dans la traduction de Fakambi. Brodsky a elle aussi reproduit cette illustration de l'évolution du personnage par la narration, mais Fakambi pousse cette représentation plus loin que sa prédécesseuse. En effet, les deux traductrices, dans le premier extrait, ont opté pour des marqueurs d'oralité ou de parler populaire (ici, Fakambi utilise surtout des contractions et une syntaxe relâchée comme dans le segment « profiter que »), pour ensuite insérer des marqueurs propres à sa recreation de la voix africaine américaine en français. Brodsky avait placé dans sa traduction un double adverbe, « si-tellement », mais nous voyons bien, à partir de l'extrait ci-dessus, le travail réalisé par Fakambi pour insérer un grand nombre des marqueurs qu'elle utilise tout au long du roman dans sa recreation de la voix africaine américaine : les redondances « en quèque part » et « si tant », l'anglicisme *Loawd*, la double négation « je sais même pas rien ». On constate alors que les deux traductrices ont relevé le défi de la voix non-standard au sein de la narration et donc de la subversion de la norme narrative, mais que Fakambi a poussé la démarche plus loin. Il est en effet intéressant de noter la manière dont elle a accueilli la difficulté qui consiste à jongler entre le standard et le dialecte, et tout ce que cette transition représente d'un point de vue stylistique et politique, là où, par exemple, Coindreau avait omis tous ces enjeux en ne cherchant pas à recréer une voix non-standard lors de la scène de l'office de Pâques, dans *Le Bruit et la fureur*.

Nous pouvons enfin nous demander si cette stratégie étrangéissante a également été appliquée aux occurrences de *White Southern American English* par la traductrice :

Texte source	Traduction de Fakambi
'Hello, there, Jim,' the tallest one called out. 'We been lookin' fuh you.'	'Salut là-bas, Jim ! l'interpella le plus grand des deux. Justement on était à te chercher.'

⁵⁵³ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 120.

⁵⁵⁴ Hurston, *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*, 194-95. C'est nous qui soulignons.

'Mah name ain't no Jim,' Tea Cake said watchfully, 'Whut you been lookin' fuh me fuh? Ah ain't done nothin'.' 'Dat's whut we want yuh fuh—not doin' nothin'. Come on less go bury some uh dese heah dead folks. Dey ain't gittin' buried fast enough.' Tea Cake hung back defensively. 'Whut Ah got tuh do wid dat? Ah'm uh workin' man wid money in mah pocket. Jus' got blowed outa de 'Glades by de storm.' The short man made a quick move with his rifle. 'Git on down de road dere, suh! Don't look out somebody'll be buryin' you! G'wan in front uh me, suh!' ⁵⁵⁵	– Je m'appelle du tout pas Jim, répondit Tea Cake, sur ses gardes. Pourquoi ça vous étiez à me chercher ? J'ai pas rien fait de mal. – En plein pour ça qu'on te cherche – pour le rien que t'es en train de faire. Allez viens-t'en qu'on alle mettre en terre quèques-uns de ces gens ci-crevés. On est pas assez vite à enterrer tout ça.' Tea Cake restait sur la défensive. 'Qu'est-c'est que j'ai à voir avec ? Moi ici chuis un travailleur avec des sous dans ma poche. C'est juste l'ouragan qui m'a soufflé depuis les Glades jusqu'à ces parages.' Le plus petit saisit son fusil d'un geste brusque. 'Prends-moi cette route vite fait, <i>sir</i> ! Si tu fais pas attention c'est toi qu'on s'en va mettre en terre ! Vas-y en avant de moi, <i>sir</i> !' ⁵⁵⁶

Au premier abord, la démarche de Fakambi ne semble pas différente de celle de Brodsky : elle a évité de standardiser le parler des blancs et a inséré des marqueurs de non-standard qui ressemblent à ceux utilisés pour la voix africaine américaine : dans le texte source, l'homme blanc dit « lookin' fuh you » et Tea Cake lui répond « lookin' fuh me », avec les mêmes marqueurs ; dans la traduction de Fakambi, la même structure est utilisée par les deux personnages également, « on était à te chercher » et « vous étiez à me chercher ». Cependant, on note l'usage du titre anglophone *sir* en anglais, aux endroits où Hurston utilisait la phonétisation *suh*. La standardisation de l'orthographe du mot dans la traduction semble, comme nous l'avons vu plus tôt, relever d'un souci de lisibilité des éléments que la traductrice conserve en anglais. La question qui nous occupe plutôt est celle de la conservation même du titre. En effet, là où *sir* ne correspond qu'à un classique « monsieur » dans ce contexte, le lectorat français peu habitué aux titres anglophones aura l'habitude d'entendre *sir* dans les noms d'hommes anoblis par la Couronne anglaise par exemple (Sir Elton John et autres), l'associant à un certain statut social, d'autant plus qu'il ressemble au titre royal français « Sire ». L'usage de *sir* dans la traduction de Fakambi teinte le discours du personnage blanc d'encore plus de mépris et de moquerie envers Tea Cake, à qui il s'adresse apparemment poliment mais de

⁵⁵⁵ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 169.

⁵⁵⁶ Hurston, *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*, 269-70.

manière probablement sarcastique, au vu de son manque de considération pour les personnes noires.

La traduction de Fakambi acquiert une richesse linguistique et culturelle qui n'avait pas été atteinte dans les traductions de notre corpus auparavant : il est clair que le « geste » de la traductrice a été accepté et accompagné dans son intégralité par sa maison d'édition, Zulma. Fakambi a opéré un tel travail d'étrangéisation et de décentrement dans sa traduction qu'il convient même de se demander si le texte cible n'est pas encore plus déstabilisant pour son lectorat que le texte source pour ses propres lecteurs. Sa nature de retraduction lui a peut-être donné cette possibilité de se détacher des soucis de la lisibilité et de l'accessibilité maximales, et ce également car elle n'est pas publiée dans une très grande maison d'édition comme Stock ou Gallimard (bien que Zulma occupe aujourd'hui une partie non négligeable des présentoirs de librairies). Avant tout, ce travail de traduction est alimenté par les expériences de la traductrice, qu'elle raconte à Corinna Gepner pour *Translittérature*. Même si elle s'est surtout exprimée sur sa traduction de Nii Ayikwe Parkes, certaines de ses remarques semblent également correspondre à son approche de *Their Eyes* :

J'essaie d'aborder les textes que je choisis de traduire par quelque chose qui ressemble à une mise en oreille, en bouche, en corps, en voix – par le rythme.⁵⁵⁷

Une telle perspective se rapproche des enjeux socio-idéologiques de la représentation de l'AAA dans *Their Eyes*, qui se veut visible, audible et ancrée dans une culture langagière et rhétorique. La traductrice adopte également un vocabulaire hérité du tournant culturel et éthique de la traductologie lorsqu'elle parle de « s'étranger » :

Je crois me souvenir que c'est dans cette exploration des 'marges' des littératures anglophones que j'ai trouvé la Caraïbe, qui m'a ramenée vers l'Afrique de l'Ouest anglophone –, avec un sentiment d'évidence peut-être, lorsque je rencontre par exemple quelques années plus tard un texte comme celui de Nii Parkes... Cela étant, je me sens tout aussi façonnée par ces autres ailleurs en moi que sont, par exemple, l'Irlande, l'Australie et le Canada – par tous ces tiers-lieux qui m'ont en quelque sorte sortie de moi-même pour mieux m'y ramener : en '*m'étrangeant*', en me donnant à vivre, à lire, à entendre.⁵⁵⁸

Il semble que les valeurs chères aux représentants du tournant éthique aient très fortement influencé la pratique traductive de Fakambi jusque dans sa poésie même

⁵⁵⁷ Fakambi et Gepner, « Traduire en levant les yeux », 19.

⁵⁵⁸ Fakambi et Gepner, « Traduire en levant les yeux », 18. Italique ajouté.

puisqu'elle joue avec le langage pour décrire sa propre approche. En effet, elle cite elle-même Berman :

Si je regarde aujourd'hui les textes qui m'ont donné ou me donnent envie de traduire, j'ai l'impression que le fil qui les relie est celui d'un plaisir de la langue qui viendrait de loin en moi pour aller loin ailleurs, quelque chose que je ne peux m'empêcher d'associer à l'*être-en-langues* d'Antoine Berman, à la jubilation d'un enfant qui entre dans le langage, lorsque je cherche à refaçonner la matière même de ces textes dans le terreau de langue(s) qui est le mien.⁵⁵⁹

Le plaisir de la langue est visiblement présent dans son travail de traduction de *Their Eyes* à mesure qu'elle pousse le texte source à révéler toute son étrangeté à travers le français aux multiples facettes qu'elle met en place, système linguistique unique à même de célébrer l'approche ludique du langage propre à l'AAA.

La représentation de l'anglais africain américain en traduction a longtemps été considéré comme une forme d'intraduisible : aucune expérience noire francophone ne peut être raisonnablement considérée comme équivalente à l'expérience africaine américaine. Cependant la domestication et la standardisation neutralisent toute possibilité pour le lectorat de se confronter pleinement à l'expérience linguistique et littéraire de l'AAA et des enjeux linguistiques qui s'y rattachent dans les romans de notre corpus. Encore aujourd'hui, le débat demeure. Néanmoins, à la lecture de la traduction de Hurston par Fakambi, nous postulons que l'AAA n'est plus nécessairement intraduisible. Cette conclusion est nourrie par les propos de Meschonnic sur la dimension encore une fois historique et sociale du caractère intraduisible assigné à un texte :

Pour une œuvre donnée dans un rapport interlinguistique-interculturel donné, l'interaction des poétiques et la ré-énonciation historique peut ne s'être pas encore produite, peut ne pas se produire. L'intraduisible comme texte est alors l'effet culturel résultant de ces raisons historiques. L'intraduisible est social et historique, non métaphysique (l'incommunicable, l'ineffable, le mystère, le génie). Tant que le moment de la traduction-texte n'est pas venu, l'effet translinguistique est un effet de transcendance, et l'intraduisible passe pour une nature, un absolu.⁵⁶⁰

La retraduction de Hurston semble ainsi avoir été produite au « moment favorable » dont parle Berman⁵⁶¹, mettant encore en exergue l'historicité de la pratique traductive. Fakambi a proposé sa traduction à un moment où les

⁵⁵⁹ Fakambi et Gepner, « Traduire en levant les yeux », 20.

⁵⁶⁰ Meschonnic, « Propositions pour une poétique de la traduction », 51.

⁵⁶¹ Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », 6.

questionnements sur l'évolution du français sont des plus brûlants et où les réflexions sur les minorités, y compris linguistiques, fleurissent. C'est ainsi que l'AAA ne s'est pas présenté à Fakambi comme un intraduisible : d'un point de vue social, historique et personnel, il lui était aujourd'hui possible de le traduire.

2.

**TRADUIRE DIFFÉRENTES VOIX
MARGINALES DANS LA
LITTÉRATURE DU SUD :
APPROCHE COMPARATIVE DES
MODALITÉS DE
MARGINALISATION ET DES
RISQUES D'INVISIBILISATION**

Le premier volet de notre étude nous a permis de dégager une méthodologie comparative que nous souhaitons appliquer à la question plus large de la voix marginale dans les romans du corpus : nous ajouterons donc à l'analyse des voix africaines américaines celle des voix *queer* et des voix handicapées. Après une étude approfondie de ces voix dans les textes sources ainsi que de leur traduction, nous adopterons une approche comparative des différentes voix marginales et de leurs enjeux socio-idéologiques. Nous nous demanderons si ce travail comparatif sur les textes sources peut informer un projet de traduction destiné à transmettre au lectorat cible une compréhension fine de la marginalité contextuelle⁵⁶² des différents personnages mis en scène dans ces romans.

Lors de notre précédent travail d'analyse, nous avons pris en considération une constellation de personnages centraux et secondaires qui composaient une représentation littéraire de la voix africaine américaine ; malgré des variations et des écarts au sein de chaque système stylistique élaboré par les auteurs et autrices, ces représentations produisaient néanmoins un effet d'ensemble. En effet, si les Africains Américains sont violemment marginalisés du fait de leur couleur de peau, ils constituent néanmoins, à l'époque du corpus, une communauté forte de son héritage culturel et linguistique, à la veille d'un mouvement historique destiné à faire valoir ses droits civiques et humains. Nous allons à présent nous intéresser à des personnages beaucoup plus isolés dans leur marginalité, d'un point de vue diégétique mais également historique. En effet, à l'époque de notre corpus, les identités *queer* et le handicap n'ont pas encore mené à la constitution de communautés aussi cohérentes et visibles que celle des Africains Américains aux États-Unis, comme nous le verrons ci-après ; dans les romans que nous étudions, les personnages *queer* et handicapés sont relativement seuls à vivre leur marginalité : ils ne la partagent pas, ou alors uniquement temporairement, avec d'autres personnages pareillement marginalisés. Néanmoins, lors de la lecture, le lecteur est capable non seulement de les percevoir comme des individus isolés mais aussi de les inclure dans la classe plus large des marginaux du roman. Dans l'introduction de notre propos, nous avons présenté les personnages *queer* et handicapés que nous incluons dans notre analyse, à savoir Mick Kelly, Biff Brannon et John Singer dans *The Heart Is a Lonely Hunter*, ainsi que le personnage secondaire de Bubber, Frankie Addams dans *The Member of the Wedding*, avec le

⁵⁶² Par « marginalité contextuelle », nous entendons une marginalisation sociale due à une identité considérée déviante par l'ordre social normatif blanc, hétérosexuel et valide du Sud des États-Unis au début du XX^{ème} siècle.

personnage secondaire de John Henry, et enfin Benjy Compson dans *The Sound and the Fury*.

Dans cette partie, le roman de Zora Neale Hurston interviendra uniquement à la faveur de considérations comparatives portant à la fois sur les voix africaines américaines et sur les autres voix marginales du corpus. Ce roman servira de point de comparaison avec les représentations de personnages africains américains dans des romans qui incluent d'autres types de marginalité : en effet, nous pourrions nous demander si les différences de traduction de la voix africaine américaine dans notre corpus peuvent être liées au fait que les romans de McCullers et de Faulkner représentent plusieurs types de marginalité, alors que le roman de Hurston s'intéressait exclusivement à la marginalité africaine américaine.

Assurément, la voix de la femme noire, Janie, dans *Their Eyes Were Watching God*, pourrait être considérée comme un autre type de marginalité à part entière du fait de sa dimension intersectionnelle, en tant que voix africaine américaine d'une part et voix de femme de l'autre. Néanmoins, nous avons choisi d'inclure cette voix littéraire dans la constellation de personnages africains américains étudiés, au sein de laquelle elle pouvait être considérée comme une exception. Par ailleurs, notre analyse de cette voix singulière pourra servir de modèle possible pour une approche intersectionnelle d'autres voix, notamment celle de Singer.

2.1. Écrire les voix queer et les voix handicapées dans le Sud des États-Unis au début du XX^{ème} siècle : invisibilisation sociale et poétique des représentations

Nous commencerons notre étude des voix *queer* et handicapées par une exploration du contexte social et historique lié à ces identités, pour enfin mettre en lumière les caractéristiques stylistiques de leurs représentations dans notre corpus, en regard avec leur moment d'écriture.

Tout d'abord, le handicap, et plus précisément l'incapacité à parler, est historiquement associé à une intelligence moindre aux États-Unis comme dans d'autres pays, comme l'explique Brenda Jo Brueggemann dans *Lend Me Your Ear*⁵⁶³. Celle-ci explique aussi la propension de la société valide et validiste à isoler celles et ceux qui présentent un handicap cognitif ou physique.⁵⁶⁴ Nous commencerons par étudier le cas du handicap cognitif dans notre corpus, et nous nous intéresserons donc en premier lieu au personnage de Benjy Compson. Le contexte immédiat dans lequel s'inscrit la représentation de Benjy est marqué par la peur de l'augmentation du nombre de « faibles d'esprit » (« *feeble-minded* ») dans le pays, qui s'est emparée de la société américaine au début du XX^{ème} siècle. Cette peur coïncide avec l'apparition à la fin du XIX^{ème} siècle des théories de la dégénérescence, développées par Benedict Morel dans son étude de 1857 intitulée *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives*, puis par Max Nordau dans une perspective plus socio-littéraire avec son ouvrage *Dégénérescence*⁵⁶⁵, publié en allemand en 1892. Ce texte est traduit en anglais dès 1895, ce qui peut expliquer la rapidité de la diffusion de ces théories

⁵⁶³ Brenda Jo Brueggemann, *Lend Me Your Ear: Rhetorical Constructions of Deafness* (Gallaudet University Press, 1999), 48.

⁵⁶⁴ « Our culture has a long tradition of isolating those who do not hear or speak (or know or see or look or walk or act) like us or at all [...] », Brueggemann, *Lend Me Your Ear*, 122.

⁵⁶⁵ Adriana Sfragaro, « Max Nordau, dégénérescence et littérature », in *Littérature et pathologie*, éd. par Max Milner, L'Imaginaire du texte (Presses universitaires de Vincennes, 1989), <https://doi.org/10.4000/books.puv.1253>.

aux États-Unis et l'intérêt qu'elles suscitent au début du XX^{ème} siècle. Ces théories sont assimilées avec le temps à celles de la décadence sociale ou encore du déclin civilisationnel⁵⁶⁶. On comprend dès lors les conséquences de telles théories sur le traitement des personnes porteuses d'un handicap cognitif, avec notamment l'application de mesures eugénistes. Aux États-Unis en particulier, les « faibles d'esprit » étaient perçus comme des menaces à la réalisation du rêve américain, atteignable par la force d'un esprit individuel et libre⁵⁶⁷. En cela, la discrimination et la marginalisation du « faible d'esprit » chez Faulkner revêt une dimension historique distinctement américaine (nous considérerons également une certaine dimension symbolique qui confère à la voix de Benjy une spécificité sudiste). Faulkner avait visiblement conscience du contexte que nous avons évoqué lorsqu'il écrivait *The Sound and the Fury*⁵⁶⁸ : Alice Hall mentionne dans *Disability and Modern Fiction* le frère d'une des enseignantes de cours primaire de Faulkner, qui présentait le même handicap que Benjy ; Blotner le décrit ainsi dans la biographie de l'auteur : « [His] mind would never grow to adulthood as his body had done years before. Faulkner had seen him behind his iron fence since childhood »⁵⁶⁹. On retrouve ici le traitement caractéristique de l'homme handicapé dans la société américaine, retenu derrière des barreaux, enfermé mais visible, objet de peur et de fascination. Alice Hall mentionne également, dans *Literature and Disability*, la décision de la Cour

⁵⁶⁶ « Généralisée, elle fusionne avec celle de la décadence sociale (assimilée à une dégénérescence des valeurs) pour participer à la naissance d'idéologies eugénistes et racistes et nourrir les théories de déclin civilisationnel », *Wikipédia*, « Théorie de la dégénérescence », 10 juillet 2025. https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie_de_la_d%C3%A9g%C3%A9n%C3%A9rescence

⁵⁶⁷ Alice Hall, *Disability and Modern Fiction: Faulkner, Morrison, Coetzee and the Nobel prize for literature* (Palgrave Macmillan, 2011), 28.

⁵⁶⁸ En outre, l'ouvrage de Taylor Hagood, *Faulkner, Writer of Disability* (2015), démontre l'importance du handicap dans l'œuvre de Faulkner. Hagood mentionne bien entendu le personnage de Benjy et la reconsidération de ses capacités cognitives, mais aussi le personnage de Linda Snopes, une jeune femme sourde qui s'exprime malgré tout vocalement d'une voix nasillarde, dans *The Mansion* (1959). À propos de ce personnage, Diana Roberts écrit : « Unnatural as she is, 'monster' though she is called, there is something great about Linda. Her voice does, as Hee Kang says, break 'the « vault of silence »' that has reduced and bound women in this world. That 'ugly' quacking insists on being heard, even though she cannot hear what is said in reply, an inversion, maybe a parody, of the quiet woman whose real voice is ignored by the world of men as they make of her a fantasy figure, writing her story for her as Gavin tries to write words for Linda – words she usually rejects. Her quacking (Faulkner's description an attempt to link her, however grotesquely, to some residual animal quality?), her 'mannishness,' so unlike her ultrafeminine mother, and her intelligence overturn all the inscribed feminine of Faulkner's earlier work », Roberts, citée dans Taylor Hagood, *Faulkner, Writer of Disability* (LSU Press, 2015), 84-85. La voix handicapée, voix empêchée, est, comme celle de Benjy, l'occasion d'une subversion socio-littéraire et associée à une réelle puissance expressive (« insists on being heard »).

⁵⁶⁹ Blotner, cité dans Hall, *Disability and Modern Fiction*, 28.

Suprême⁵⁷⁰ *Buck v. Bell*⁵⁷¹ : la Cour Suprême a alors approuvé la stérilisation forcée des personnes présentant un handicap mental dans l'État de Virginie, qui avait mis en place le *Virginia Sterilization Act* en 1924. Hall ajoute que la ségrégation spatiale des personnes handicapées placées dans des institutions était de plus en plus répandue à l'époque de l'écriture de *The Sound and the Fury*⁵⁷². Ces deux éléments constituent un contexte très éclairant pour les événements que traverse Benjy dans le roman : après qu'il a passé le portail de la propriété pour se jeter sur une jeune écolière qu'il croit être sa sœur Caddy, reniée par sa famille alors qu'elle constituait le soutien majeur de Benjy, celui-ci est castré car il est considéré comme un prédateur sexuel. En outre, tout au long du roman, Jason menace d'envoyer Benjy à Jackson, l'institution psychiatrique de la région⁵⁷³.

Si la représentation du handicap mental de Benjy fait écho à l'actualité de l'époque à ce sujet, qu'en est-il de l'histoire des représentations littéraires de la figure de « l'idiot » ? Comme l'explique Hall, Faulkner en fit une première représentation littéraire dans la nouvelle « The Kingdom of God » en 1925, dans laquelle « l'idiot » est dépeint comme un personnage statique, passif, incapable de parler ni de penser pour lui-même⁵⁷⁴. La voix narrative n'accède pas à la vie intérieure du personnage, ce qui donne à lire une vision simpliste de celui-ci, en accord avec les représentations littéraires historiques de la figure de « l'idiot » qui la précèdent, comme le recueil de nouvelles *The Ape, the Idiot and Other People* (1897) de W. C. Morrow et les romans de John Kendrick Bangs que nous avons mentionnés dans l'introduction de notre étude, *The Idiot* (1895) et *The Idiot at Home* (1900).

Les différents points de vue présentés dans le roman *The Sound and the Fury* vis-à-vis de ce contexte historique ainsi que de la tradition littéraire sont cruciaux afin de comprendre l'importance de la traduction de la voix de Benjy. En effet, d'un point socio-historique, la plupart des personnages qui entourent Benjy ont

⁵⁷⁰ En 1927, soit deux ans avant la publication de *The Sound and the Fury*.

⁵⁷¹ Hall, *Disability and Modern Fiction*, 31.

⁵⁷² « The so-called 'Ugly Laws' or 'Unsightly Beggar Ordinances' in the United States, for example, legislated to control the rights of 'any person who is diseased, maimed, mutilated, or in any way deformed' to occupy public spaces between the 1860s and the 1970s (Schweik 4). This public and legal refusal to see the disabled was accompanied by the gradual decline in public displays of 'freaks'; it formed part of a wider shift towards institutionalisation, medicalisation and the segregation of people with disabilities », Alice Hall, *Literature and Disability*, 62-63.

⁵⁷³ Cette menace de l'internement est de nouveau développée en 1930 par Faulkner, dans le roman *As I Lay Dying*, à la fin duquel Darl est interné dans ce même institut psychiatrique de Jackson.

⁵⁷⁴ Hall, *Disability and Modern Fiction*, 28.

une vision de lui et de ses capacités mentales qui s'accorde avec le mépris réservé aux personnes porteuses d'un handicap cognitif à cette époque : Luster, le jeune domestique chargé de l'accompagner au quotidien, le présente comme « deaf and dumb »⁵⁷⁵ auprès du reste de la communauté africaine américaine, préférant associer l'incapacité de parler de Benjy à la surdité⁵⁷⁶. Pourtant, Luster et T.P., un autre domestique qui s'est occupé de Benjy avant Luster, se permettent de lui rappeler des éléments douloureux de son histoire ou de sa situation actuelle, ce qui prouve qu'ils savent que Benjy les comprend mais qu'ils profitent de la situation car il est incapable de répliquer ou même de les dénoncer à quelqu'un d'autre. Ces comportements peuvent être vus comme une sorte de vengeance de la part de Luster et T.P., puisqu'ils ont passé toute leur jeunesse à s'occuper de Benjy :

Luster knocked the flowers over with his hand. 'That's what they'll do to you at Jackson when you starts belling.' I tried to pick up the flowers. Luster picked them up, and they went away. I began to cry. 'Beller.' Luster said. 'Beller. You want something to beller about. All right, then. Caddy.' he whispered. 'Caddy. Beller now. Caddy.'⁵⁷⁷

Ici, Luster rappelle la menace d'internement qui pèse sur Benjy s'il continue d'être un poids pour sa famille, notamment parce que son seul moyen d'expression est de crier et de pleurer. Luster dit également tout haut le nom de Caddy, sa sœur reniée et absente, pour provoquer une nouvelle crise chez Benjy.

*You can't do no good looking through the gate, T. P. said. Miss Caddy done gone long ways away. Done got married and left you. You can't do no good, holding to the gate and crying. She can't hear you.*⁵⁷⁸

T.P. insiste également sur le départ de Caddy en présentant cet événement comme un abandon de Benjy. Cette relation tendue entre les jeunes garçons africains américains et Benjy est révélatrice de la place occupée par le personnage handicapé au sein de la famille Compson et plus largement de la société sudiste à l'époque des lois Jim Crow : le handicap est une telle source de stigmatisation que Benjy, homme

⁵⁷⁵ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 40.

⁵⁷⁶ La confusion historique autour du sens de *dumb* en anglais éclaire également cet amalgame de la part de Luster : le terme est issu du vieil anglais liant la notion de silence, de refus ou d'incapacité à parler avec celle de confusion et d'incompréhension. Ainsi, le mutisme, volontaire ou non, est historiquement lié à une déficience sur le plan cognitif. « Origin and history of *dumb* », Etymonline, <https://www.etymonline.com/word/dumb>.

⁵⁷⁷ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 45.

⁵⁷⁸ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 42.

blanc, est confié aux soins des domestiques africains américains toute sa vie, puisque pour Jason, son frère, Benjy n'est qu'une source d'embarras et de gêne pour la famille blanche⁵⁷⁹ ; en outre, même les domestiques noirs peuvent se permettre de le traiter comme un souffre-douleur, ce qui donne la mesure de sa marginalité extrême dans ce contexte socio-historique si particulier⁵⁸⁰.

Tous ces personnages utilisent régulièrement le même terme pour décrire les tentatives de communication de Benjy : le verbe « bellow » (écrit sous la forme « beller » dans les répliques des personnages africains américains) est utilisé quarante fois dans le roman en tout. Si ce verbe peut être utilisé pour décrire des cris humains, il fut aussi historiquement utilisé pour faire référence à des cris d'animaux, notamment celui des bœufs. L'usage récurrent de ce verbe est révélateur du regard que les autres personnages portent sur Benjy, qui est perçu comme un être primitif. Cela justifie d'autant plus la castration de Benjy, opérée de manière aussi sommaire que celle d'un animal aux pulsions incontrôlables. Seules Caddy et Dilsey semblent lui attribuer des capacités de compréhension et de communication, certes alternatives et atypiques, mais bien présentes derrière ses hurlements. L'échange suivant entre Dilsey et Roskus, son mari, offre une autre perspective intéressante d'un point de vue historique et littéraire sur la figure de « l'idiot » :

'Saying a name.' Frony said. 'He don't know nobody's name.'

⁵⁷⁹ « 'Do you want to get that damn loony to bawling in the middle of the square. Drive on, T.P.' », Faulkner, *The Sound and the Fury*, 8.

⁵⁸⁰ Un article d'Adam Nemmers affirme que le traitement réservé à Benjy dans le contexte du Sud en tant que personne atteinte d'un handicap équivaut à celui réservé aux Africains Américains. Il ajoute que Benjy se voit associé par les personnages qui l'entourent aux mêmes stéréotypes eugénistes que les Noirs (il serait un prédateur sexuel motivé par son intuition animale plutôt que par la raison, etc.). Nemmers conclut que toute forme de déviance vis-à-vis de la norme dans le Sud de Jim Crow donnait lieu à des formes de marginalisation similaires :

« Ultimately Benjy's case exposes the unsettling truth that in the South anybody that deviated from the norm could be treated as black, regardless of the appearance or 'blood' of that body—and that the treatment of 'blacks' was so abhorrent in part because it was so arbitrary », Adam Nemmers, « Benjy as 'Black': The Embodiment of Eugenic Stereotypes in *The Sound and the Fury* », *South Atlantic Review* 83, n° 2 (2018) : 103-104.

Bien qu'il s'agisse d'une théorie permettant de remettre les questions raciales du Sud du début du XX^{ème} siècle au cœur du récit de Faulkner, en réponse aux reproches souvent adressés à ce texte, nous maintenons qu'il est important de distinguer entre ces différentes formes de minorité identitaire. L'exemple ci-dessus, dans lequel nous voyons que Benjy subit le mépris et les moqueries de certains des domestiques africains américains, nous permet de comprendre que ce sont deux types de marginalité différents, et qu'elles s'informent l'une et l'autre dans le cadre de notre étude.

‘You just say it and see if he don’t.’ Dilsey said. ‘You say it to him while he sleeping and I bet he hear you.’

‘He know lot more than folks thinks.’ Roskus said. ‘He knowed they time was coming, like that pointer done. He could tell you when hisn coming, if he could talk. Or yours. Or mine.’⁵⁸¹

Ici, Dilsey attribue à Benjy des capacités de perception cognitive et sensorielle, alors que Roskus lui prête plutôt des dons prémonitoires relevant d’un instinct animal, comme si son handicap était en fait une manifestation symbolique de la destinée funeste de la famille Compson. Il le mentionne également dans l’extrait suivant :

‘Tain’t no luck on this place, Roskus said. [...]’

‘What you know about it.’ Dilsey said. ‘What trance you been in.’

‘Don’t need no trance.’ Roskus said. ‘Ain’t the sign of it laying right there on that bed. Ain’t the sign of it been here for folks to see fifteen years now.’⁵⁸²

Cela correspond à une autre dimension stéréotypique du personnage « idiot » dans la fiction. Alice Hall, dans *Literature and Disability*, mentionne le concept de « prothèse narrative », *narrative prosthesis*, mis au point par David T. Mitchell et Sharon L. Snyder :

‘The concept of ‘narrative prosthesis’ is used to articulate the sense in which disability is used as a shorthand or stand-in to signify stereotypical notions of pity and moral or social disorder. [...] Disability is represented not for its own sake, but is instead used to [...] tell readers something about the plot and deepen understandings of central, non-disabled characters.’⁵⁸³

Or, Hall précise que jusqu’à récemment, le handicap de Benjy a longtemps été interprété par la recherche et la critique comme la manifestation physique de la corruption morale de la famille Compson, et plus globalement du déclin du Sud des États-Unis⁵⁸⁴. Cette vision associe le handicap à une forme de malédiction, et si l’on revient aux propos du personnage de Roskus, il s’agit bien d’une des interprétations du handicap au sein même du roman. En outre, si l’on observe les descriptions de Benjy dans la dernière partie du roman, narrée à la troisième

⁵⁸¹ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 25.

⁵⁸² Faulkner, *The Sound and the Fury*, 23.

⁵⁸³ Hall, *Literature and Disability*, 37.

⁵⁸⁴ Hall, *Literature and Disability*, 105.

personne, elles semblent concorder avec une vision symbolique du personnage handicapé et muet comme figure passive représentative de la misère humaine :

Then Ben wailed again, hopeless and prolonged. It was nothing. Just sound. It might have been all time and injustice and sorrow become vocal for an instant by a conjunction of planets. [...]

He came obediently, wailing, that slow hoarse sound that ships make, that seems to begin before the sound itself has started, seems to cease before the sound itself has stopped.⁵⁸⁵

But he bellowed slowly, abjectly, without tears; the grave hopeless sound of all voiceless misery under the sun.⁵⁸⁶

For an instant Ben sat in an utter hiatus. Then he bellowed. Bellow on bellow, his voice mounted, with scarce interval for breath. There was more than astonishment, in it, it was horror; shock; agony eyeless, tongueless; just sound, and Luster's eyes bankrolling for a white instant.⁵⁸⁷

Benjy semble incarner un châtement divin, cosmique, qui se serait abattu sur la famille Compson et sur le Sud en général. En outre, Benjy fête dans le roman son trente-troisième anniversaire, et toute la quatrième partie du récit est centrée sur la fête de Pâques. La dimension christique de ces symboles n'a pas été sans incidence sur les analyses littéraires de la figure de l'idiot dans ce roman : Benjy devient celui qui souffre pour les péchés de sa famille et du Sud, ce qui lui confère une dimension universelle⁵⁸⁸. Cette lecture était dominante tout au long du XX^{ème} siècle, et ce n'est

⁵⁸⁵ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 244.

⁵⁸⁶ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 268-69.

⁵⁸⁷ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 271.

⁵⁸⁸ On peut également mentionner ici les lectures philosophiques de la figure de l'idiot qui ont dominé le XX^{ème} siècle et ont fait passer au second plan les questions liées au handicap mental, à son ancrage contextuel et à la marginalisation des individus. « [L]es idiosyncrasies de l'idiotie », dont parle Frédérique Spill, ont été l'occasion d'une interprétation philosophique de l'idiotie, selon laquelle « les idiosyncrasies de l'idiot se définissent, de manière antithétique, en contrepoint par rapport à un fantasme d'homme normal. [...] Comme chez Nietzsche pour qui la normalité va de pair avec l'étouffement de l'individu, la maladie, l'anomalie physiologique, est ici valorisée : tandis que la normalité est assimilée à un équilibre lénifiant qui abolit toute distinction entre les êtres, tous plongés dans la même 'médiocrité', la maladie est considérée comme un caractère distinctif, comme ce qui singularise un individu et par conséquent le valorise, lui donne une 'valeur' propre. [...] Littéralement hors norme, la valeur de l'idiot serait donc supérieure à celle de l'homme normal, car au moins y a-t-il quelque chose à dire de lui », Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, Monde anglophone (Presses Sorbonne Nouvelle, 2009), <https://books.openedition.org/psn/6772>.

que récemment que Benjy a fini par être analysé comme un personnage handicapé, une lecture plus identitaire et contextuelle facilitée notamment par l'apport des *Disability Studies*. On ne peut donc pas écarter la piste selon laquelle le personnage de Benjy serait utilisé comme véhicule passif d'une morale véhiculée par le roman et par son auteur. Néanmoins, Alice Hall développe l'idée selon laquelle l'entrée dans le roman par l'intermédiaire de la narration à la première personne de la voix intérieure de Benjy subvertit tous ces points de vue extérieurs au personnage. Cette accession à un statut narratif de la voix handicapée conférerait donc à celle-ci une autorité littéraire implicite dans le roman⁵⁸⁹.

Ainsi, la voix de Benjy présente un pouvoir de subversion des normes sociales mais également littéraires ; l'esthétique moderniste fait la part belle à la déstabilisation de la cohérence narrative et à l'émergence du flux de conscience. C'est dans ce contexte d'expérimentation littéraire que se situe la représentation très directe du chemin de pensée de Benjy, qui est replongé dans ses souvenirs en réaction à des stimuli sensoriels, souvenirs qu'il expérimente sur le même plan cognitif que ce qui l'entoure directement dans le présent. La présentation de la voix intérieure de Benjy par la narration à la première personne permet d'invalider dès le début du roman le point de vue des autres personnages sur son handicap : le lecteur découvre en effet une richesse intérieure, atypique certes, mais marquée par une attention poussée à ce qui l'entoure⁵⁹⁰, des liens émotionnels forts aux autres personnages, un désir de communication réel, et une mémoire extrêmement détaillée⁵⁹¹. L'écriture du handicap devient l'occasion d'envisager et de visibiliser

L'individu se distingue ici de la normalité, et de la médiocrité qui lui est associée, par une singularité qui peut passer par la maladie ou le handicap. Cette vision philosophique et littéraire de l'idiotie du personnage de Benjy est certes valorisante et accorde une grandeur philosophique au personnage handicapé (tout comme la dimension christique mentionnée ci-dessus) ; cependant, cette vision est aussi universalisante puisque le handicap n'est pas perçu comme une condition concrète d'existence, un enjeu identitaire à un moment donné et dans une société donnée.

⁵⁸⁹ Hall, *Literature and Disability*, 112.

⁵⁹⁰ Claude Romano, dans « Faulkner phénoménologue », écrit que « Benjy est ici l'opérateur d'une réduction phénoménologique reconduisant l'apparaître à sa pure donation dans le sentir », Claude Romano, « Faulkner phénoménologue », *Esprit*, n° 358 (10) (2009) : 53.

Sa perception des événements sensoriels relèverait donc purement de la nature universellement phénoménologique du monde. En ce sens, il confère une certaine normalité, une certaine universalité à la vie cognitive de Benjy qui diffère de notre interprétation présentée ci-dessus ; néanmoins, nous rejoignons ici le propos selon lequel la vie intérieure de Benjy ne se caractérise pas par un manque de faculté, comme le handicap mental pouvait le laisser penser à l'époque.

⁵⁹¹ Hall, *Literature and Disability*, 113-114.

celui-ci autrement, comme une manière d'être au monde alternative et légitime⁵⁹². L'expérimentation littéraire et le handicap s'entrecroisent ainsi pour donner lieu à une subversion plurielle : littéraire, sociale et représentationnelle. Le personnage de Benjy revêt des aspects socio-historiques, symboliques et stylistiques qui fonctionnent ensemble pour créer une voix qui se veut perturbatrice à la fois d'un point de vue narratif et littéraire, mais également d'un point de vue socio-culturel. On comprend dès lors l'importance que prendra la traduction d'une telle voix, qui fait tant figure d'exception dans le paysage littéraire de l'époque.

À présent que nous avons mis en avant les enjeux contextuels de la représentation du handicap dans *The Sound and the Fury*, nous pouvons nous intéresser aux caractéristiques stylistiques de la voix de Benjy qui représenteront des défis traductologiques importants.

La narration à la première personne nous permet d'avoir un accès direct à la voix littéraire du personnage handicapé élaborée par Faulkner. Tout comme l'expérience cognitive de Benjy se veut atypique du fait de son handicap, sa voix intérieure est marquée par des éléments stylistiques chargés de communiquer l'étrangeté de son expérience au lectorat. L'accès direct à sa voix intérieure, sans la médiation d'une narration à la troisième personne, ainsi que la prise en charge du récit par le personnage comme premier narrateur du roman, donnent lieu à la présentation d'éléments diégétiques non contextualisés que le lectorat doit comprendre par lui-même. C'est le cas dès l'incipit du roman :

Through the fence, between the curling flower spaces, I could see them hitting. They were coming toward where the flag was and I went along the fence. Luster was hunting in the grass by the flower tree. They took the flag out, and they were hitting. Then they put the flag back and they went to the table, and he hit and the other hit. Then they went on, and I went along the fence. Luster came away from the flower tree and we went along the fence and they stopped and we stopped and I looked through the fence while Luster was hunting in the grass.⁵⁹³

Dans ce passage, le lectorat est perturbé par l'évocation d'éléments visiblement connus de l'énonciateur, Benjy, malgré l'imprécision des référents. Par exemple, les pronoms « they » et « them » ne sont reliés à un aucun nom dans tout l'extrait, et leur action principale, « hit », n'est jamais accompagnée d'un complément, de sorte qu'on ne peut savoir qui frappe, ni ce qu'ils frappent. C'est également le cas du verbe « hunt » associé à Luster ; on ne sait pas directement ce qu'il chasse dans

⁵⁹² Hall, *Disability and Modern Fiction*, 27.

⁵⁹³ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 1.

l'herbe, même si l'on apprend ensuite grâce au discours direct qu'il cherche une pièce de monnaie qu'il a perdue. On comprend aussi plus tard dans le roman que « they » sont les joueurs de golf qui jouent sur l'ancien terrain des Compson, et qui frappent donc une balle de golf. L'absence de compléments du nom est également marquante dans l'extrait suivant : « Jason threw into the fire. It hissed, uncurled, turning black. Then it was gray. Then it was gone »⁵⁹⁴. Ici, le dialogue des personnages qui entourent Benjy nous indique que ce que Jason jette dans le feu est du papier, néanmoins l'absence de complément après le verbe transitif « throw » demeure déstabilisant pour le lecteur. Benjy ne semble pas établir de lien entre l'action réalisée par les personnes autour de lui et les objets subissant les actions (la balle de golf, la pièce de monnaie, le bout de papier).

Pour revenir à l'incipit cité plus haut, l'usage de l'article défini, que l'on retrouve à plusieurs reprises dans cet extrait, est également très important dans toute la narration de Benjy : la clôture, le drapeau, l'arbre en fleur, tous ces éléments sont déterminés par l'article défini, qui indique un élément déjà connu de l'énonciateur. La déstabilisation à laquelle est confrontée le lectorat découle ainsi du fait que Benjy sait déjà à quoi il fait référence. Comme nous avons accès à son flux de conscience de manière directe, nous avons également accès à son système de référence tel qu'il est au moment où l'on est plongé dans le récit, sans contextualisation supplémentaire. L'usage de l'article défini se veut encore plus perturbant à d'autres moments de la narration, lorsqu'il détermine des éléments très imprécis. Là où un drapeau, une clôture et un arbre sont facilement imaginables pour le lecteur, l'exemple suivant est beaucoup plus déstabilisant :

I could hear Queenie's feet and the bright shapes went smooth and steady on both sides, the shadows of them flowing across Queenie's back.⁵⁹⁵

Dans cette scène, Benjy est assis dans une calèche tirée par Queenie, une jument. Comme on le découvre au fil du récit, le référent « the bright shapes » est un motif récurrent dans la narration de Benjy ; néanmoins, il s'agit ici de la toute première mention de celui-ci, et il est déterminé par l'article défini, ce qui le rend particulièrement difficile à appréhender à la première lecture : la référence est très abstraite, et pourtant elle semble déjà identifiée dans le récit. En l'occurrence, Benjy sait à quoi il fait référence car, comme nous le découvrons plus tard dans le roman, ce motif fait partie de sa vie depuis toujours : il s'agit vraisemblablement de

⁵⁹⁴ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 59.

⁵⁹⁵ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 8.

n'importe quel objet présent dans son champ de vision qui deviendrait flou du fait d'un mouvement rapide. Il faut continuer la lecture pour observer la récurrence de la référence et comprendre qu'il s'agit simplement pour Benjy d'un élément d'appréhension de la réalité matérielle.

La structure « the shadows of them » est également intéressante dans l'extrait ci-dessus : cette construction syntaxique a le même sens que la structure plus canonique « their shadows », donc Benjy semble faire référence aux ombres des objets en mouvements dans son champ de vision périphérique. Néanmoins ce choix syntaxique beaucoup moins canonique est une manière de transmettre au lectorat l'expérience cognitive atypique de Benjy : tout d'abord, le fait de placer le pronom « them » à la fin de la structure permet de créer un focus final dans la relation internominale sur les « bright shapes », ce qui donne indirectement au lectorat un sens de l'importance de cet élément dans la vie de Benjy. En outre, la déconstruction de l'article possessif « their » par la relation internominale en OF crée une délimitation claire entre les formes et leurs ombres, ce qui révèle une autre particularité de l'approche cognitive de Benjy sur la réalité qui l'entoure : linguistiquement parlant, OF est un rupteur-relateur⁵⁹⁶, ce qui implique que les deux notions sont reliées mais toujours considérées comme indépendantes dans la relation internominale ; Benjy semble alors percevoir les formes et leurs ombres comme deux entités distinctes. C'est également le cas lorsqu'il voit le reflet du feu de la cheminée dans un miroir ou sur le visage des personnes qui l'entourent, puisqu'il ne considère pas cela comme un reflet du tout mais bien comme un autre feu ou une continuation palpable du premier, comme dans l'extrait suivant : « The fire rose and fell behind him and Versh, sliding on his and Versh's face ». Ici, le gérondif « sliding » n'est pas associé à un nom comme « reflection » ou « light », mais bien à « fire » – Benjy considère que c'est le feu lui-même qui glisse sur les visages. L'extrait suivant est également très éloquent :

Versh set me down and we went into Mother's room. There was a fire. It was rising and falling on the walls. There was another fire in the mirror. I could smell the sickness. It was on a cloth folded on Mother's head. Her hair was on the pillow. The fire didn't reach it, but it shone on her hand, where her rings were jumping.⁵⁹⁷

⁵⁹⁶ « Selon [Claude Delmas], OF est un relateur qui sépare autant qu'il unit, en maintenant l'autonomie de chacun des noms (processus de 'séparation-réunion', *Faits de langue* 206) », Jean-Rémi Lapaire, « Le concept de rupture en linguistique : fondements cognitifs et implications méthodologiques », in *Usure et rupture - Breaking points*, éd. par Claudine Raynaud et Peter Vernon, GRAAT (Presses universitaires François-Rabelais, 1995), 23, <https://doi.org/10.4000/books.pufr.4478>.

⁵⁹⁷ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 50.

Une fois de plus, ce n'est pas la lueur du feu qui est décrite comme parcourant les murs (« rising and falling on the walls »), mais bien le feu lui-même. Il identifie également un autre feu dans le miroir. Enfin, comme le feu est trop loin de sa mère pour l'atteindre, il prend conscience d'un certain reflet sur la main, mais ce sont alors les bagues qui sont décrites de manière atypique avec la forme verbale « were jumping » : avec le contexte du feu et de sa lumière, nous pouvons comprendre qu'il s'agit des reflets dynamiques et erratiques des flammes sur le métal des bagues, mais la dimension abstraite du reflet n'est pas quelque chose que Benjy peut appréhender, et à ses yeux, les bagues semblent donc s'agiter d'elles-mêmes. Un autre élément de l'extrait ci-dessus est représentatif de la richesse de l'expérience cognitive de Benjy, puisqu'il sent la présence de la maladie dans le chiffon disposé sur le front de sa mère. Son odorat est en effet un des éléments centraux de sa narration, et sert notamment à faire comprendre des éléments importants de l'intrigue par répétition au fil de la lecture : par exemple, ses souvenirs de Caddy, sa sœur, sont marqués par l'odeur des arbres, symbole de sa pureté et de l'honneur de la famille ; lorsqu'elle porte du parfum, Benjy est bouleversé car Caddy a modifié sa propre odeur pour se rendre plus attirante auprès des hommes ; lorsqu'elle perd sa virginité, Benjy le devine également immédiatement et est pris d'une violente crise de larmes. L'omniprésence de certaines odeurs donne également lieu à des crises, comme lorsqu'il arrive à sentir la mort de son père, associée à la vision des ossements d'une jument qu'il trouve dans un fossé de la propriété des Compson ; lors de cette scène chaotique, le groupe verbal « I could smell it » est répété cinq fois en l'espace d'une page⁵⁹⁸, et le référent « it » n'est jamais précisé. On ne peut que déduire qu'il s'agit de la mort imminente du père, au vu de la crise de Benjy, de l'association aux ossements, et de la mention de la maladie du père. Benjy sait ce qu'il sent mais ne le nomme pas autrement que par « it », probablement parce qu'il n'arrive pas à appréhender exactement la nature de ce qu'il sent et qui le perturbe autant. Les répétitions de syntagmes au sein de certaines scènes sont généralement le signe de l'incapacité de Benjy à se contrôler lorsqu'il se met à crier ; son esprit ne cesse de retourner sur ce qui lui fait du mal, psychologiquement ou physiquement. C'est également le cas dans l'extrait suivant, dans lequel il se brûle la main après l'avoir approchée du feu :

I put my hand out to where the fire had been. [...]

⁵⁹⁸ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 27-28.

My hand jerked back and **I put it in my mouth** and Dilsey caught me. I could still hear the clock between **my voice**. Dilsey reached back and hit Luster on the head. **My voice was going loud** every time.

‘Get that soda.’ Dilsey said. **She took my hand out of my mouth. My voice went louder** then and **my hand tried to go back to my mouth**, but Dilsey held it. **My voice went loud**. She sprinkled soda on my hand.

‘Look in the pantry and tear a piece off of that rag hanging on the nail.’ she said. ‘Hush, now. [...] Look at the fire.’ She opened the fire door. I looked at the fire, but **my hand didn’t stop and I didn’t stop. My hand was trying to go to my mouth**, but Dilsey held it.⁵⁹⁹

Les motifs de la main et de la voix sont répétés et progressivement amplifiés par des adverbes (« back ») ou des comparatifs (« louder ») de manière à démontrer l’absence de maîtrise de Benjy sur ses propres réactions. Ce n’est pas lui qui contrôle sa main et ses cris, puisque les noms « my hand » et « my voice » sont utilisés comme sujets des actions ; dans cette situation, Benjy perd toute agentivité tandis que ses réactions instinctives prennent le dessus et créent une boucle obsessionnelle sur laquelle se focalise la narration de Benjy. Au fil de la lecture, nous sommes donc témoins des obsessions que développe l’esprit du personnage lorsque quelque chose le contrarie. Une des scènes les plus marquantes en ce sens est celle où Benjy franchit le portail de la propriété pour aller voir des écolières qu’il confond avec Caddy :

They looked at me, walking fast, with their heads turned. **I tried to say**, but they went on, and I went along the fence, **trying to say**, and they went faster. Then they were running and I came to the corner of the fence and I couldn’t go any further, and I held to the fence, looking after them and **trying to say**. [...]

I opened the gate and they stopped, turning. **I was trying to say**, and I caught her, **trying to say**, and she screamed and **I was trying to say and trying** and the bright shapes began to stop and I tried to get out.⁶⁰⁰

La répétition de l’expression « trying to say » met en avant le désir impossible de communication et de connexion que ressent Benjy – l’absence de complément, encore une fois, après le verbe « say » nous indique qu’il n’arrive pas à mettre le doigt sur ce qu’il ressent, même dans son esprit, et le marqueur -ING laisse le

⁵⁹⁹ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 48-49. C’est nous qui soulignons.

⁶⁰⁰ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 42-43. C’est nous qui soulignons.

procès « try » ouvert de manière non limitée et présente ses efforts de communication comme vains ; c'est en outre un marqueur d'obstination et donc, ici encore, d'obsession. La répétition fait également écho à un souvenir de son enfance, lorsqu'il allait rencontrer Caddy au portail quand elle rentrait de l'école, et qu'elle lui disait : « What are you trying to tell Caddy ». Quand sa sœur lui demandait ce qu'il essayait de lui dire, elle lui montrait qu'elle comprenait son désir de communication, même si celui-ci n'était jamais concrètement atteint. En l'occurrence, lorsqu'il essaie de parler aux jeunes filles, l'échec de la communication est tel qu'il finit par être castré par sa famille afin de proscrire tout élan sexuel. Il nous paraîtra essentiel de prendre en compte, dans la traduction, ces occurrences de répétitions et de boucles psychiques puisqu'elles sont la manifestation de la marginalité communicationnelle de Benjy. Ces boucles constituent également une tentative du texte pour pallier, à travers l'attention et la sympathie du lecteur, cette marginalité communicationnelle.

De nombreuses descriptions narrées du point de vue de Benjy se veulent déstabilisantes à la lecture, non uniquement à cause de l'imprécision des référents, que nous avons mentionnée plus tôt, mais aussi parce que certaines descriptions sont difficiles à imaginer. En effet, elles ne correspondent pas à une vision typique de la réalité. Comme nous l'avons dit plus haut, Benjy n'est pas capable de distinguer les effets de lumière sur les objets qui l'entourent, et la lumière est considérée par lui comme un objet palpable. Cette relation à la lumière et à la nature des objets est ainsi centrale dans l'extrait suivant : « Versh closed the door black »⁶⁰¹. Il s'agit ici d'une structure résultative, qui n'est pas rare en anglais, si l'on considère des syntagmes typiques comme « she banged the door shut » ou encore « they painted the house blue ». L'adjectif ou participe passé utilisé comme adjectif et placé à la fin de structure indique l'état final du complément d'objet du verbe après avoir subi l'action décrite par le verbe : elle a claqué la porte, et l'état final de la porte est donc d'être fermée ; ils ont peint la maison, et l'état final de la maison après avoir été peinte est d'être de couleur bleue. Mais l'usage de la structure résultative dans l'extrait mentionné ci-dessus est étrange, car si l'on suit notre réflexion, Benjy considère que la porte devient noire après que Versh l'a fermée. Or, dans la réalité physique telle qu'un esprit typique la comprend, la porte ne change pas de couleur, c'est simplement l'absence de lumière qui rend la pièce et ses objets sombres. Mais aux yeux de Benjy, qui considère les changements de lumière comme autant de phénomènes palpables qui affectent ce qui l'entoure, la

⁶⁰¹ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 22.

nature même de la porte change. Faulkner se sert donc de la syntaxe pour créer des sortes d'hypallages propres à la voix atypique de Benjy. L'hypallage consiste ici à déplacer l'adjectif *black* pour l'appliquer à la porte alors qu'en réalité, ce n'est pas la porte qui devient noire, mais bien la pièce lorsque Versh ferme la porte. Faulkner combine ici des marqueurs syntaxiques et poétiques (structure résultative et hypallage) pour illustrer les opérations cognitives atypiques et déstabilisantes de l'esprit de Benjy. L'hypallage n'est pas utilisé ici comme un ornement du discours poétique, mais bien une manière de forcer le lecteur à voir le monde sensible de manière atypique⁶⁰².

L'usage des prépositions permet également de créer un effet d'étrangeté dans les descriptions, comme dans l'extrait que nous avons mentionné plus haut : « I could still hear the clock between my voice »⁶⁰³. Ici, la préposition *between* se voudrait à première vue plutôt déstabilisante, puisqu'elle implique normalement deux éléments entre lesquels se trouverait autre chose. Néanmoins, à ce stade de la lecture, c'est un élément que l'on peut interpréter plus facilement qu'au début du récit, au moment où les caractéristiques de la voix de Benjy sont encore floues. Ici, le lecteur est déjà familiarisé avec les rouages de l'esprit du personnage, si bien que cette préposition, dont l'usage est ici tout à fait étonnant, nous transmet néanmoins immédiatement une idée de la perception subjective que Benjy a de sa propre voix : la préposition *between* donne à la voix de Benjy une ampleur démesurée, et les bruits de l'horloge semblent écrasés dans l'intervalle entre chaque cri poussé par Benjy.

Dans la phrase suivante, l'usage des prépositions permet également de comprendre l'appréhension de Benjy des notions d'intérieur et d'extérieur : « She took my hand and we ran through the bright, rustling leaves. We ran up the steps and out of the bright cold, into the dark cold »⁶⁰⁴. Ici, Benjy et Caddy semblent entrer dans la maison après avoir été à l'extérieur en hiver. L'étrangeté réside dans le fait que Benjy considère qu'ils *sortent* du monde extérieur, le « bright cold », pour pénétrer dans le « dark cold », soit l'intérieur de la maison. On observe alors un mouvement paradoxal qui implique simultanément de sortir et d'entrer. En outre, on comprend que Benjy ne fait pas nécessairement la différence entre intérieur et

⁶⁰² Cet usage de l'hypallage n'est pas sans rappeler le travail de Paul Ricœur sur les métaphores vives et leur potentiel de déstabilisation du sens pour en faire apparaître un nouveau, pour faire bouger les perceptions du lecteur associées, souvent, à des métaphores mortes : « [...] le pouvoir de la métaphore serait de briser une catégorisation antérieure, afin d'établir de nouvelles frontières logiques sur les ruines des précédentes », Paul Ricœur, *La métaphore vive*, L'ordre philosophique (Éd. du Seuil, 1975), 251.

⁶⁰³ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 48.

⁶⁰⁴ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 4.

extérieur ici mais plutôt entre deux mondes de froid, et probablement également deux ambiances⁶⁰⁵. L'expression « dark cold » ne désigne sans doute pas seulement une luminosité plus faible, mais aussi une ambiance affective au sein du foyer, où se trouve sa mère hypocondriaque qui nie le handicap de son fils et refuse de l'aider, son père alcoolique, et son oncle qui profite du peu d'argent que possède encore la famille.

L'une des scènes les plus chaotiques de la narration de Benjy est probablement celle où T.P. lui fait boire de l'alcool à son insu, pensant qu'il s'agit de salsepareille. Les descriptions issues de l'esprit éméché de Benjy sont des plus déstabilisantes :

I wasn't crying, but I couldn't stop. I wasn't crying, but the ground wasn't still, and then I was crying. The ground kept sloping up and the cows ran up the hill. T. P. tried to get up. He fell down again and the cows ran down the hill. Quentin held my arm and we went toward the barn. Then the barn wasn't there and we had to wait until it came back. I didn't see it come back. It came behind us and Quentin set me down in the trough where the cows ate. I held on to it. It was going away too, and I held to it. The cows ran down the hill again, across the door. I couldn't stop. Quentin and T.P. came up the hill, fighting. T.P. was falling down the hill and Quentin dragged him up the hill. Quentin hit T. P. I couldn't stop.⁶⁰⁶

La perte d'équilibre et de repères physiques liée à l'alcool est représentée dans les mouvements de va-et-vient entre ce qui est et ce qui n'est pas (procès à l'affirmative puis à la négative et inversement, adverbe « back »), ce qui monte ou qui descend (alternance des adverbes « up » et « down »). Benjy n'essaie pas de structurer ce souvenir a posteriori, puisqu'il expérimente ses souvenirs sur le même plan de réalité que le présent : dans cette scène, l'ébriété est un état qu'il n'avait jamais vécu auparavant, et ses impressions nous sont livrées telles qu'il les a ressenties sur le moment. Néanmoins, si ce tableau est déstabilisant, la syntaxe de Benjy est des plus simples : on remarque dans sa narration l'absence quasi complète de phrases complexes (à part la précision « where the cows ate »), et donc une omniprésence de la parataxe, syndétique la plupart du temps (les procès sont reliés par les conjonctions de coordination « but » et « and »). « But » met en avant l'incohérence de la scène liée à l'ébriété avec des procès qui s'opposent les uns aux autres, et

⁶⁰⁵ On notera, dans ce passage, une forme de revisite de l'allégorie de la caverne de Platon. La tension entre l'obscurité et la lumière que nous observons est instaurée par la question de l'appréhension atypique de la réalité de Benjy. La charge symbolique de courts extraits comme celui-ci n'est que renforcée par ce genre de référence implicite.

⁶⁰⁶ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 16.

« and » rouvre constamment la liste des procès amorcés, créant une accumulation d'actions difficiles à suivre mais fidèles aux sensations de Benjy. Cette parataxe syndétique est propre à la narration de Benjy en général, comme dans l'incipit que nous avons cité plus haut ou encore dans l'extrait suivant :

Caddy took her dress off **and** threw it on the bank. Then she didn't have on anything but her bodice **and** drawers, **and** Quentin slapped her **and** she slipped **and** fell down in the water. When she got up she began to splash water on Quentin, **and** Quentin splashed water on Caddy. Some of it splashed on Versh **and** me **and** Versh picked me up **and** put me on the bank. He said he was going to tell on Caddy **and** Quentin, **and** then Quentin **and** Caddy began to splash water at Versh.⁶⁰⁷

On observe ici douze occurrences de la coordination *and*. Cette omniprésence de la coordination dans la narration et la relative absence de phrases complexes pourraient évoquer une représentation stéréotypique de « l'idiot », qui décrit les actions qui ont lieu devant lui telles quelles, de manière tout à fait passive, sans les interpréter ni les relier logiquement au reste de l'action – un personnage dont le seul rôle serait de recevoir des informations et de les transmettre au lecteur. Néanmoins, la complexité des descriptions que nous avons mentionnée plus haut vient déjouer ce stéréotype et vient plutôt construire une vision alternative et atypique de la réalité, spécifique de l'esprit de Benjy. La manipulation des prépositions, des adverbes et de la syntaxe pour créer des scènes presque surréalistes donne lieu à une poétique de l'idiotie propre à Benjy et tout à fait moderniste⁶⁰⁸. Cette poétique, couplée au statut de la voix handicapée comme instance narrative de toute la première partie du roman, vient subvertir le stéréotype et donner une légitimité littéraire à la voix handicapée malgré le climat contemporain lié à la vision du handicap cognitif aux États-Unis. Il sera donc essentiel de prendre en compte les enjeux socio-idéologiques que nous venons de dégager dans notre analyse stylistique lorsque nous étudierons la traduction du roman – l'étrangeté de la voix de Benjy a-t-elle été restituée ? Sinon, quels semblent avoir été les obstacles traductifs ? Si oui, quels procédés ont été utilisés pour manipuler la syntaxe française de manière à recréer une vie intérieure foisonnante et atypique ?

⁶⁰⁷ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 14.

⁶⁰⁸ Le fait d'envisager ces descriptions comme surréalistes permet également de prêter à Benjy la capacité de créer des constellations d'images, et donc de faire la synthèse, de manière atypique, de ses propres sensations ; cette approche du flux de conscience chez Benjy renvoie à une vision pionnière du handicap cognitif pour l'époque de publication du roman (1929).

Nous avons mentionné plus haut la confusion de Luster entre le handicap cognitif de Benjy et la surdité. Cela nous permet de nous poser la question de la représentation de cette dernière dans *The Heart Is a Lonely Hunter* (1940) de Carson McCullers : le personnage de Singer s'inscrit-il également dans un contexte historique lié à la perception de la surdité ? Quels aspects symboliques son handicap revêt-il ?

Dans *Literature and Disability*, Alice Hall explique que jusqu'à la fin des années 1950, lorsque l'*American Sign Language* (ASL) a enfin été reconnu comme langue à part entière par des linguistes comme William C. Stokoe Jr., la langue des signes américaine était perçue comme une forme de communication inférieure à la langue parlée⁶⁰⁹. Des études menées sur des documents portant sur la vie de personnes sourdes avant la Guerre de Sécession font également état d'une certaine pitié accordée aux Sourds par les entendants, malgré la capacité des personnes sourdes à se créer une communauté via des moyens de communication alternatifs⁶¹⁰, et malgré la création des écoles sourdes (*deaf schools*) dès 1817 dans le Connecticut⁶¹¹. Baynton décrit le décalage entre la vie des personnes sourdes et la vision des personnes entendantes dans sa recension de *From Pity to Pride: Growing Up Deaf in the Old South* de Hanna Joyner :

Deaf people formed social groups in which visual language and other cultural practices appropriate to a visual people could flourish. Within these groups, Deaf people found acceptance and learned to value their identities, becoming, in other words, not merely deaf but Deaf. Hearing people, for their part, saw deafness as tragedy, and they imagined lives passed in silence and misery. Both Northerners and Southerners in the nineteenth century, in spite of broad cultural differences, responded to deafness in much the same way.⁶¹²

Cette description semble faire état d'une incompréhension presque volontaire de la part des familles et de l'entourage entendant des personnes sourdes. On retrouve cette incompréhension chez l'entourage du personnage de Singer dans *The Heart*, sous un angle différent de la pitié toutefois : les personnages qui interagissent

⁶⁰⁹ Hall, *Literature and Disability*, 76-77.

⁶¹⁰ Douglas C. Baynton, « From Pity to Pride: Growing Up Deaf in the Old South (Review) », *Sign Language Studies* 5, n° 4 (juin 2005) : 497.

⁶¹¹ Douglas C. Baynton, *Forbidden Signs: American Culture and the Campaign against Sign Language* (Chicago, IL : University of Chicago Press, 2011), 3.

Vers le milieu du XIX^{ème} siècle, de nombreux États du Sud possédaient également une école sourde.

⁶¹² Baynton, « From Pity to Pride », 497.

régulièrement avec lui (Mick, Jake et le Dr Copeland) le considèrent comme une toile vierge sur laquelle projeter toutes leurs frustrations et tous leurs rêves, qui seraient immédiatement compris par cette figure passive, à la sérénité presque christique⁶¹³. Il suffit néanmoins d'une incursion dans le chapitre incluant une lettre écrite par Singer pour comprendre que celui-ci n'est pas la figure divine et mystique que les autres s'imaginent, et qu'il ne les comprend pas comme ils le croient : « He thinks he and I have a secret together but I do not know what it is » ; « She knows I am deaf but she thinks I know about music »⁶¹⁴. Le déséquilibre dans la relation qu'entretient Singer avec Mick (et les autres personnages) est souligné à un moment crucial du roman : plus de la moitié du récit s'est déjà déroulée lorsque l'on découvre le détachement ironique que ressent Singer vis-à-vis de ses échanges avec les personnages qui l'idolâtrant. Ces éléments d'incompréhension mutuelle semblent être symptomatiques de la relation entre personnes sourdes et personnes entendant aux États-Unis, si l'on en revient à ce qu'écrivait Baynton.

Nous souhaitons un instant nous attarder sur cette citation de Baynton dans laquelle il évoque également la vision étriquée et stéréotypée de la surdité commune à l'ensemble des États-Unis et non uniquement propre au Sud. C'était également le cas pour le handicap cognitif, comme nous l'avons vu plus tôt, qui provoquait la peur et l'inquiétude dans tout le pays. Mais alors, quels éléments pourraient nous permettre de qualifier les personnages handicapés du corpus de personnages marginalisés dans le contexte spécifique du Sud ? Pour ce qui est de Benjy, nous pouvons trouver une particularité sudiste à ce personnage puisqu'il représente une honte particulière pour sa famille sudiste qui appartenait autrefois au groupe pseudo-aristocratique des propriétaires terriens et qui a dû vendre une partie de son terrain. L'embarras que Benjy provoque chez Jason, son frère et le chef de famille après la mort du père et de Quentin, se manifeste par des comportements très spécifiques au Sud. Dans *Le Sud des États-Unis : rouge, blanc, noir*, Ginette Chenard mentionne notamment la culture de l'honneur sudiste qui implique celle du « chacun son affaire »⁶¹⁵ et celle du silence, que l'on retrouve dans la famille

⁶¹³ Voir par exemple cette comparaison entre Dieu et Singer dans l'esprit de Mick : « When she thought of what she used to imagine was God she could only see Mister Singer with a long, white sheet around him. God was silent – maybe that was why she was reminded. She said the words again, just as she would speak them to Mister Singer: 'Lord forgiveth me, for I knoweth not what I do », McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 117-18.

⁶¹⁴ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 212.

⁶¹⁵ « Le mépris ouvertement affiché à l'égard de toute forme d'interférence dans les affaires privées des individus constitue un autre trait culturel caractéristique du Sud apparenté à la culture de l'honneur », Chenard, *Le Sud des États-Unis*, 111.

Compson tout au long du roman. Jason ne souhaite pas que les voisins voient Benjy, par exemple : « ‘Take him on round to the back,’ I says. ‘What the hell makes you want to keep him around here where people can see him?’ I made them go on, before he got started bellowing good »⁶¹⁶. Tout au long de sa vie, Benjy n’interagit réellement au quotidien qu’avec les domestiques ; sa sœur, la seule qui s’occupait de lui et qui semblait comprendre ses besoins, a été reniée par sa famille justement à cause de l’honneur qu’elle aurait souillé en ayant un rapport sexuel avant le mariage et en tombant donc enceinte d’un enfant illégitime (au moment du récit, il est même interdit de prononcer son nom au sein de la famille Compson). L’isolement et la marginalité de Benjy vis-à-vis de sa propre famille sont ainsi le fruit de cette culture de l’honneur sudiste.

Tentons à présent d’identifier ce qui rend la marginalité de Singer particulière dans le contexte du Sud. Dans *Forbidden Signs*, Baynton retrace l’histoire de l’éducation des personnes sourdes et met en avant plusieurs moments cruciaux de celle-ci. Le deuxième moment, au tournant du XX^{ème} siècle, est marqué par un rejet violent de l’enseignement de la langue des signes de la part des enseignants entendants dans les écoles sourdes et par un renforcement des méthodes basées sur l’oralisme (*oralism*⁶¹⁷), comme la pratique consistant à lire sur les lèvres et à apprendre à parler. L’objectif était de défaire la communauté sourde, dont le moyen de communication principal était la langue des signes, afin de faire de ses membres des citoyens américains intégrés qui ne poseraient pas un risque pour l’unité nationale (inquiétude omniprésente au lendemain de la guerre de Sécession)⁶¹⁸. Les partisans de l’oralisme craignaient la diversité culturelle et linguistique et croyaient aux bienfaits de la normalité pour les enfants sourds, qui pourraient souffrir de leur différence s’ils n’apprenaient pas à s’exprimer de manière orale. Enfin, ils considéraient la langue des signes comme un moyen de communication digne des « races inférieures » et des « animaux peu évolués »⁶¹⁹. Les efforts de l’oralisme coïncident avec un moment culturel crucial : l’émergence de l’Amérique moderne et rationnelle au détriment d’un XIX^{ème} siècle plus pastoral et romantique⁶²⁰. Malgré une résistance forte de la part de la communauté sourde, l’oralisme a bien

⁶¹⁶ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 158.

⁶¹⁷ Baynton, *Forbidden Signs*, 4.

⁶¹⁸ Hall, *Literature and Disability*, 80.

⁶¹⁹ Baynton, *Forbidden Signs*, 9.

⁶²⁰ Baynton, *Forbidden Signs*, 9.

réussi à s'implanter dans les écoles sourdes, comme le montre la chronologie établie par Baynton :

In 1860 almost no deaf students were being taught by exclusively oral methods. In the late 1860s the first oral schools were founded, and in the 1870s and 1880s most schools began to experiment with oral methods of teaching. By the turn of the century, nearly 40 percent of American deaf students were taught without the use of sign language, and more than half were so taught in at least some of their classes. The number of children taught entirely without sign language was nearing 80 percent by the end of the First World War, and oralism remained orthodox until the 1970s.⁶²¹

Baynton précise néanmoins que l'objectif plus large de défaire la communauté sourde n'a pas été atteint, puisqu'elle a continué d'exister avec pour moyen de communication principal la langue des signes ; cependant les méthodes d'apprentissage en école sourde ont été durablement influencées par ce mouvement de l'oralisme. Toutes ces dynamiques décrites par Baynton se retrouvent dans l'histoire du personnage de Singer chez McCullers, qui se souvient de son enfance dans une école sourde :

Singer recalled that, although he had been deaf since he was an infant, he had not always been a real mute. He was left an orphan very young and placed in an institution for the deaf. He had learned to talk with his hands and to read. Before he was nine years old he could talk with one hand in the American way—and also could employ both of his hands after the method of Europeans. He had learned to follow the movements of people's lips and to understand what they said. Then finally he had been taught to speak.

[...] But he could never become used to speaking with his lips. It was not natural to him, and his tongue felt like a whale in his mouth. From the blank expression on people's faces to whom he talked in this way he felt that his voice must be like the sound of some animal or that there was something disgusting in his speech. It was painful for him to try to talk with his mouth, but his hands were always ready to shape the words he wished to say.⁶²²

Le personnage semble avoir été directement touché par l'évolution des méthodes d'apprentissage des enfants sourds à l'école. On ressent dans cette description le passage forcé au discours oral : le verbe « learn » est en effet utilisé à la voix active quand il s'agit d'apprendre à signer et à lire sur les lèvres, alors que pour le discours

⁶²¹ Baynton, *Forbidden Signs*, 4-5.

⁶²² McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 9.

oral on observe le passage à la voix passive et au verbe « teach » ; Singer n'est plus à l'origine de l'action volontaire et positive d'apprendre, il subit l'enseignement qu'on lui donne. Dans cet extrait, le stéréotype de l'animalité de la langue des signes, mis en avant par les idées de l'oralisme, est détourné pour s'appliquer au contraire au discours oral dans la bouche du personnage sourd qui se voit forcé à parler : sa langue devient aussi imposante qu'une baleine, et sa voix semble effrayer les gens autour de lui comme celle d'un animal. De plus, ce passage du roman se termine par le départ de Singer vers le Sud et sa rencontre avec Antonapoulos :

When he was twenty-two he had come south to this town from Chicago and he met Antonapoulos immediately. Since that time he had never spoken with his mouth again, because with his friend there was no need for this.⁶²³

Ici encore, le passage fait écho de manière réaliste à la situation historique que décrit Baynton, à savoir que la communauté sourde a continué d'utiliser la langue des signes en-dehors des écoles sourdes et de leurs méthodes. Néanmoins, il convient d'ajouter que le choix de ne parler qu'en langue des signes grâce à sa rencontre avec Antonapoulos n'est pas symptomatique de sa seule appartenance à la communauté sourde. En effet, Singer et Antonapoulos ne sont pas les membres actifs d'une communauté dans le roman. L'incipit du roman indique bien : « In the town there were two mutes »⁶²⁴. On apprend qu'ils se tiennent au courant de l'actualité sourde grâce à un abonnement à un magazine⁶²⁵, mais ils n'interagissent que rarement avec d'autres Sourds dans le roman, et ces interactions sont marquées par une incapacité à s'ouvrir durablement à d'autres personnes. Le narrateur nous indique qu'au cours de leurs dix années passées ensemble, Singer et Antonapoulos n'ont rencontré que trois autres personnes sourdes⁶²⁶, et qu'aucun n'est entré dans leur vie de manière permanente. La rencontre avec d'autres personnes sourdes dans l'extrait suivant est particulièrement parlante : juste après la mort d'Antonapoulos à l'hôpital psychiatrique où il avait été placé au début du roman, Singer se rend en ville où il rencontre trois hommes sourds en pleine discussion signée et se joint à eux. Il se voit cependant incapable d'entretenir une conversation avec eux après la mort de son ami :

⁶²³ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 9.

⁶²⁴ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 1.

⁶²⁵ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 211.

⁶²⁶ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 198.

He told his own name and the name of the town where he lived. After that he could think of nothing else to tell about himself. He asked if they knew Spiros Antonapoulos. They did not know him. Singer stood with his hands dangling loose. His head was still inclined to one side and his glance was oblique. He was so listless and cold that the three mutes in the bowler hats looked at him queerly. After a while they left him out of their conversation. And when they had paid for the rounds of beers and were ready to depart they did not suggest that he join them.⁶²⁷

Une fois qu'il a indiqué son nom et sa ville, Singer ne trouve aucune information pertinente à partager sur lui-même, et enchaîne immédiatement sur Antonapoulos, qui semble être la troisième information la plus importante à ses yeux. Lorsqu'il comprend que les autres ne le connaissent pas, il abandonne toute tentative de se faire intégrer par le groupe. Ainsi, malgré les rencontres ponctuelles avec d'autres personnes sourdes, Singer n'a de réelles conversations signées dans le roman qu'avec Antonapoulos. Ce détail est tout à fait symptomatique du caractère intersectionnel du personnage de Singer ; en effet, il éprouve des sentiments amoureux forts vis-à-vis d'Antonapoulos, son compagnon de vie, même s'ils ne sont pas nommés directement. Lorsqu'Antonapoulos est interné au début du roman, la vie intérieure de Singer devient hantée par le souvenir de celui-ci, et lorsqu'il décède, Singer se donne lui-même la mort d'une balle dans le cœur, partie du corps symbolique de son amour perdu⁶²⁸. Les quatre chapitres du roman focalisés sur Singer sont remplis de passages dédiés à son ancien compagnon de vie, que ce soient des souvenirs, des rêves ou l'expression d'un manque :

Antonapoulos! Within Singer there was always the memory of his friend. At night when he closed his eyes the Greek's face was there in the darkness—round and oily, with a wise and gentle smile. In his dreams they were always together.⁶²⁹

This was the friend to whom he told all that was in his heart. This was the Antonapoulos who no one knew was wise but him. As the year passed his friend seemed to grow larger in his mind, and his face looked out in a very grave and subtle way from the darkness at night. The memories of his friend changed in his mind so that he remembered nothing that was wrong or foolish—only the wise and good.⁶³⁰

⁶²⁷ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 325.

⁶²⁸ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 326.

⁶²⁹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 198.

⁶³⁰ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 201.

On observe ici une obsession pour Antonapoulos qui tourne à l'idéalisation ; tout comme les autres personnages projettent sur Singer une image de figure messianique capable de comprendre et de recevoir tous leurs maux, Singer projette en réalité le même type d'image sur Antonapoulos : dès le début du roman, la narration indique que Singer n'est pas certain qu'Antonapoulos comprenne tout ce qu'il lui raconte, car Antonapoulos ne signe en réalité que très rarement⁶³¹ et reçoit surtout les paroles de Singer en face de lui⁶³². Un autre élément révélateur de l'identité intersectionnelle indivisible de Singer est la relation qu'il entretient avec ses mains. Lorsque son compagnon n'est plus présent pour parler en langue des signes, les mains de Singer deviennent un véritable fardeau, voire une honte, pour lui. Le passage suivant est particulièrement révélateur :

His hands were a torment to him. They would not rest. [...] He did not like to look at his hands or to think about them. They were slender and brown and very strong. In the years before he had always tended them with care. [...] But now he only scrubbed them roughly with a brush two times a day and stuffed them back into his pockets.

When he walked up and down the floor of his room he would crack the joints of his fingers and jerk at them until they ached. Or he would strike the palm of one hand with the fist of the other. And then sometimes when he was alone and his thoughts were with his friend his hands would begin to shape the words before he knew about it. Then when he realized he was like a man caught talking aloud to himself, it was almost as though he had done some moral wrong. The shame and the sorrow mixed together and he doubled his hands and put them behind him. But they would not let him rest.⁶³³

On remarque le contraste entre le soin que Singer accordait à ses mains quand il pouvait parler avec Antonapoulos et la honte qu'il ressent alors que son compagnon n'est plus là mais que ses mains sont toujours avides de communication, contraste tout à fait représentatif de son identité queer :

⁶³¹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 2.

⁶³² Les deux personnages sourds du roman deviennent comparables à des statues du Christ ou encore de la Vierge qui reçoivent les prières et les demandes de consolation des fidèles. Ces images pieuses et idéalisées des personnages sourds sont le résultat de projections appliquées à un personnage qui ne peut pas s'exprimer de la même manière que celui ou celle qui projette cette image sur lui. On retrouve ici un écho avec le personnage de Benjy, même si dans son cas la mythologie catholique n'est pas utilisée de manière ironique comme chez McCullers (il s'agirait ici plutôt d'une utilisation symbolique du handicap par Faulkner lui-même).

⁶³³ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 203.

maintenant que l'objet de son amour n'est plus présent, Singer semble vouloir oublier sa propre homosexualité, la remettre au placard⁶³⁴, alors que ses mains la lui rappellent constamment, puisqu'il s'agit de sa réelle identité⁶³⁵. La honte qu'il ressent à cause de ses mains n'est pas présente lorsqu'il échange avec Antonapoulos, avec qui il s'autorise à être lui-même ; l'isolement et la marginalité qu'ils partageaient quand ils vivaient ensemble permettaient donc à Singer de garder son homosexualité secrète tout en pouvant l'exprimer dans l'espace privé.

À présent que nous avons établi le lien intersectionnel entre surdité et homosexualité chez Singer, explorons les caractéristiques stylistiques de l'écriture de ce personnage marginal. La voix de Singer nous est communiquée de trois manières différentes dans le récit : par le psycho-récit, la description de la langue des signes, et enfin l'écriture de sa voix à la première personne dans une lettre écrite à Antonapoulos.

⁶³⁴ L'image du placard fait écho à l'ouvrage d'Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (1990). Elle y développe le symbole du placard pour représenter la difficulté de l'expérience sociale pour une personne homosexuelle qui doit constamment évaluer s'il ou elle peut révéler son homosexualité, ou si cette dernière doit, précisément, rester dans le placard afin d'éviter de potentielles violences physiques et psychologiques, ou encore le retrait de leur accès aux services et aux droits dont jouissent les personnes hétérosexuelles : « every encounter with a new classful of students, to say nothing of a new boss, social worker, loan officer, landlord, doctor, erects new closets whose fraught and characteristic laws of optics and physics exact from at least gay people new surveys, new calculations, new draughts and requisitions of *secrecy or disclosure*. Even an out gay person deals daily with interlocutors about whom she doesn't know whether they know or not; it is equally difficult to guess for any given interlocutor whether, if they did know, the knowledge would seem very important », Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (University of California Press, 1990), 68. C'est nous qui soulignons.

⁶³⁵ L'image des mains expressives de Singer comme manifestation incontrôlable et honteuse de son homosexualité n'est pas sans rappeler la nouvelle « Hands » de Sherwood Anderson, publiée dans le recueil *Winesburg, Ohio* en 1919. Observons par exemple l'enthousiasme avec lequel s'exprime le personnage autrement silencieux et solitaire de Wing Biddlebaum lorsqu'il est en présence de George Willard : « Now as the old man walked up and down on the veranda, his hands moving nervously about, he was hoping that George Willard would come and spend the evening with him. [...] The voice that had been low and trembling became shrill and loud. [...] Wing Biddlebaum talked much with his hands. The slender expressive fingers, forever active, forever striving to conceal themselves in his pockets or behind his back, came forth and became the piston rods of his machinery of expression », Sherwood Anderson, « Hands », in *Winesburg, Ohio* (Wilder Publications, 2010 [1919]), 11-12.

Les échos intertextuels entre le roman de McCullers et le texte d'Anderson sont forts : la nouvelle raconte l'histoire de Wing Biddlebaum, chassé de l'école où il enseignait à cause d'accusations d'attouchements sur ses jeunes élèves masculins. Les mains dynamiques et expressives du personnage sont associées par les habitants de la ville à une déviance, à l'homosexualité : « 'Keep your hands to yourself,' the saloon keeper had roared, dancing with fury in the schoolhouse yard », Anderson, « Hands », 15.

Tout d'abord, la voix narrative à la troisième personne se fait le relai de la vie intérieure de Singer, ce qui donne lieu à de nombreuses occurrences de psycho-récit, concept développé par Dorrit Cohn dans *Transparent Minds*. Elle décrit dans les termes suivants la fonction du psycho-récit, qui est opéré par une voix narrative à la troisième personne responsable de rapporter les mouvements de la vie intérieure d'un personnage : « [...] psycho-narration [...] can readily summarize an inner development over a long period of time as it can render the flow of successive thoughts and feelings, or expand and elaborate a mental instant »⁶³⁶. Le psycho-récit englobe donc un ensemble de phénomènes variés. Cette technique narrative nous permet d'avoir accès à la richesse intérieure du personnage dans la durée comme dans l'instant. Grâce à cette technique, Singer ne se réduit pas à une figure passive, sage et réceptive face aux émotions des autres personnages qui se confient à lui, à la manière des représentations stéréotypiques du personnage muet. L'extrait suivant nous donne à voir l'évolution de l'état d'esprit de Singer après le départ de son compagnon :

Those ugly memories wove through his thoughts during the first months like bad threads through a carpet. And then they were gone. All the times they had been unhappy together were forgotten. For as the year went on his thoughts of his friend spiralled [sic] deeper until he dwelt only with the Antonapoulos whom he alone could know. [...] As the year passed his friend seemed to grow larger in his mind, and his face looked out in a very grave and subtle way from the darkness at night.⁶³⁷

On comprend alors qu'il est, lui aussi, capable de se faire une image factice de l'homme qu'il aime ; ses sentiments amoureux le rendent aussi faillible et partial que n'importe quelle personne valide ou hétérosexuelle. Grâce au psycho-récit, le lectorat découvre en Singer un monde d'émotions intenses qui contraste avec son personnage public, calme et serein en apparence. On ressent les effets de la marginalité sur sa vie intérieure dans l'extrait suivant également : « He looked up at the window once more and he saw the strange woman and the man and the child in a group together. The emptiness spread in him »⁶³⁸. L'enchaînement de la première phrase, factuelle, qui rapporte uniquement ce qu'il voit, et de la très courte phrase qui suit, marquée par le terme *emptiness*, possède une certaine puissance évocatrice, et met en relation les sensations et les sentiments du personnage. Le nom *emptiness* est lourd de sens dans cet extrait car il est marqué par le suffixe -ness

⁶³⁶ Cohn, *Transparent Minds*, 34.

⁶³⁷ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 201.

⁶³⁸ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 205.

qui indique un état, une qualité ; l'existence de Singer est donc définie par ce vide affectif après le départ de son ami. De plus, le nom est déterminé par l'article *the*, ce qui indique que la sensation *emptiness* est déjà connue du personnage et amplifiée par la scène dont il est témoin. La vision de la famille hétéronormée le rappelle à sa marginalité, qui le coupe de toute forme conventionnelle de communication, de relations et de désirs. Les trois membres de la famille traditionnelle sont reliés par la conjonction « and », créant une image de Sainte Trinité familiale qui serait prônée par la société hétéronormée conservatrice, tandis que Singer, seul, se retrouve assailli par le vide dans la phrase suivante. En outre, le terme *emptiness* occupe la place de sujet grammatical, ce qui renforce l'impression que Singer est assailli par cette sensation, qu'il ne maîtrise pas sa propre réaction. La place que prend la vie intérieure de Singer dans la narration est illustrée par l'exclamation « Antonapoulos ! » présentes à deux reprises dans le récit. Le point d'exclamation fait éprouver le désir pressant de Singer de communiquer avec son compagnon, dans un chapitre où il lui écrit une lettre, qu'il n'arrive pas à envoyer, avant de se rendre spontanément à l'hôpital psychiatrique pour lui rendre visite malgré la distance. La consonance⁶³⁹ entre la voix narrative et la vie intérieure de Singer est telle que ces interjections sont rendues possibles, illustrant l'obsession de Singer pour son ancien compagnon. Cela n'est pas sans rappeler l'obsession de Benjy pour sa sœur Caddy et les boucles psychologiques que cette obsession déclenche : « *Then I saw Caddy, with flowers in her hair, and a long veil like shining wind. Caddy. Caddy* »⁶⁴⁰.

Une autre force du psycho-récit dans la narration de la vie intérieure de Singer est la focalisation sur les sensations : ainsi, tout comme la narration à la première personne de Benjy nous permet de voir que sa vie sensorielle est tout aussi riche, voire plus riche, que celle des personnages valides, et inextricablement liée à sa vie émotionnelle, la narration à la troisième personne en focalisation interne nous permet également d'arriver à ce constat :

The streets were strung with red and green electric lights because of the holidays. People stood in laughing groups with their arms about each other. Young fathers

⁶³⁹ Dorrit Cohn distingue deux types de psycho-récit, l'un dissonant, l'autre consonant : « one is dominated by a prominent narrator who, even as he focuses intently on an individual psyche, remains emphatically distanced from the consciousness he narrates ; the other is mediated by a narrator who remains effaced and who readily fuses with the consciousness he narrates », Cohn, *Transparent Minds*, 26

⁶⁴⁰ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 32.

nursed cold and crying babies on their shoulders. A Salvation Army girl in her red-and-blue bonnet tinkled a bell on the corner [...].⁶⁴¹

Le personnage sourd accorde une telle attention à ce qu'il voit que les descriptions faites par la voix narrative finissent par inclure des détails de nature auditive : les rires des passants, les pleurs du bébé, le tintement de la cloche. On comprend l'importance de cette représentation de la vie sensorielle de Singer lorsque l'on prend en compte l'histoire des représentations littéraires des personnages muets que nous avons mentionnée. Le psycho-récit, qui permet au lecteur de découvrir la vie intérieure, sensorielle comme émotionnelle, de Singer, est présent pour déjouer les stéréotypes liés au handicap tout en insistant sur la dimension queer⁶⁴² des sentiments de Singer. Une attention particulière sera alors prêtée à ces passages dans notre analyse des traductions, afin de comprendre si leur importance symbolique a été prise en compte.

Nous pouvons à présent nous intéresser à la représentation de la langue des signes dans le roman. Comme nous l'avons dit plus haut, l'usage de la langue des signes par Singer est doublement subversif dans le contexte du récit : il parle en langue des signes à un moment où celle-ci était considérée comme une forme de communication inférieure et menaçante, et il l'utilise en outre uniquement avec son compagnon pour lequel il entretient des sentiments amoureux. La voix narrative nous fait alors comprendre cette double subversion. La première particularité que nous pouvons relever quant à la représentation de conversations signées est le fait que nous n'avons jamais accès au contenu de ces conversations. La voix narrative décrit la performance signée, mais pas le sens de celle-ci. Cette pudeur est symptomatique des sentiments secrets que Singer éprouve pour Antonapoulos, qui ne sauraient être nommés et écrits. Ce non-dit peut également être révélateur de l'échec de la performativité de la langue des signes utilisée par Singer : pensant que son ami le comprend mieux que quiconque, Singer lui parle librement en langue des signes, le langage de son amour pour son ami. Mais le fait que la voix narrative se contente de décrire les gestes réalisés par Singer et non le sens de ceux-ci fait signe vers une impossible performativité du langage. Cette piste peut être appuyée par une indication de la voix narrative au début du roman, selon laquelle

⁶⁴¹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 206.

⁶⁴² Nous préciserons notre acception du terme « queer » plus bas, mais il convient d'ores-et-déjà de préciser que nous l'utiliserons à la fois dans un sens ancien qui décrivait les personnes homosexuelles, mais également dans le sens plus postmoderne de dérangement des normes sexuelles et de genre. Cette définition large nous permettra d'englober à la fois le personnage de Singer et les autres personnages queer de McCullers dans une catégorie commune.

Antonapoulos ne comprend probablement pas la langue des signes⁶⁴³. L'absence de performativité de la langue des signes utilisée par Singer est caractéristique de sa marginalité intersectionnelle : si la langue des signes permet aux personnes Sourdes de faire communauté, même à l'époque du roman, elle ne peut pas permettre au personnage sourd *et* homosexuel d'échapper à sa marginalité affective. Néanmoins, on comprend dès le début du roman que l'empathie de la voix narrative envers le personnage l'amène à présenter la langue des signes comme une forme de communication expressive et chère à Singer :

At home Singer was always talking to Antonapoulos. His hands shaped the words in a swift series of design. His face was eager and his grey-green eyes sparkled brightly. With his thin, strong hands he told Antonapoulos all that had happened during the day.⁶⁴⁴

Tout au long du roman, des verbes comme « talk », « speak » et « tell » sont utilisés pour décrire l'action de Singer quand il signe, attribuant des caractéristiques véritablement communicatives à la langue des signes ; c'est également le cas des adverbes « always » et « all » dans l'extrait ci-dessus, qui soulignent l'aptitude constante de Singer à mobiliser la langue des signes pour dire tout ce qu'il a en tête. La force expressive d'une conversation signée est également mise en avant par la description du langage corporel du personnage et de ses expressions faciales. De plus, la musicalité de la description de la langue des signes illustre la forme pure du langage-performance. La proposition « His hands shaped the words in a swift series of design » présente des allitérations en [s], [z] et [w], qui illustrent la succession fluide et dynamique des signes et donnent une corporéité au texte qui décrit lui-même des corps parlants. Les termes monosyllabiques confèrent également un rythme à la phrase et soulignent l'efficacité de la communication, qui se construit signe après signe. Dans *Literature and Disability*, Alice Hall décrit ainsi les effets scéniques de la langue des signes dans le théâtre :

Spectators come face to face with the power of the body as a signifying mechanism through the use of sign language, gesture and facial expression by the actors on stage.⁶⁴⁵

Or, dans *The Heart*, la voix narrative nous donne à lire, et presque à voir, une telle force locutoire et illocutoire dans sa description de la langue des signes. L'extrait

⁶⁴³ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 2.

⁶⁴⁴ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 2.

⁶⁴⁵ Hall, *Literature and Disability*, 85.

suivant décrit le besoin de communication de Singer lorsqu'il retrouve son ami après plusieurs mois de séparation :

There was so much to say that his hands could not shape the signs with speed enough. His green eyes burned and sweat glittered on his forehead. The old feeling of gaiety and bliss was so quick in him again that he could not control himself.⁶⁴⁶

On observe ici une description similaire à la voix de Benjy dans *The Sound and the Fury*, qui essaie désespérément de communiquer la richesse de ses sentiments par une forme de communication alternative mais parfois insuffisante devant l'étendue de sa vie intérieure. Les choix stylistiques, comme la construction adverbiale « so... that... » utilisée à deux reprises, les verbes « burn » et « glitter », les noms « gaiety and bliss », nous indiquent que Singer prend vie en présence d'Antonapoulos. L'impossible performativité de la langue des signes de Singer découle donc plutôt de la non-réciprocité des sentiments qu'il éprouve pour Antonapoulos, un autre personnage handicapé sur lequel un personnage marginal de notre corpus projette ses désirs. Nous pouvons en outre examiner l'extrait suivant, qui est en réalité la dernière conversation que Singer entretient avec Antonapoulos avant le décès de celui-ci :

Singer raised his hands timidly and began to speak. His strong, skilled fingers shaped the signs with loving precision. [...]

The warm blood flowed back to his face and his hands quickened. He spoke at length of the black man and the one with the jerking moustache and the girl. The designs of his hands shaped faster and faster. Antonapoulos nodded with slow gravity. Eagerly Singer leaned closer and he breathed with long, deep breaths and in his eyes there were bright tears.

Then suddenly Antonapoulos made a slow circle in the air with his plump forefinger. His finger circled towards Singer and at last he poked his friend in the stomach. The big Greek's smile grew very broad and he stuck out his fat, pink tongue. Singer laughed and his hands shaped the words with wild speed. His shoulders shook with laughter and his head hung backwards. Why he laughed he did not know. Antonapoulos rolled his eyes. Singer continued to laugh riotously until his breath was gone and his fingers trembled. [...]

⁶⁴⁶ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 92.

Singer began to talk with his hands again. He knew that he would soon be asked to leave, but the thoughts he had stored in his mind were too big to be said in a short time. He talked with frantic haste. [...]

Singer thought of the dream and he told that, also, to his friend. In his haste the signs sometimes became blurred and he had to shake his hands and begin all over. [...]

Singer's hand faltered. He grasped his friend by the arm and looked intently into his eyes as he used to do each morning when they parted for work. Finally Singer backed himself out of the room. At the doorway his hands signed a broken farewell and then clenched into fists.⁶⁴⁷

Le lecteur est ici témoin de la conversation signée la plus longuement décrite par la voix narrative. On observe une succession rapide de gestes, tendres, mélancoliques ou frénétiques, de sujets de conversations (les autres personnages, la blague d'Antonapoulos et le rire de Singer, le rêve de Singer, la séparation), qui s'enchaînent majoritairement via la parataxe syndétique en « but » ou « and ». La phrase écrite mime la recherche d'une expression simple : le désir de communication est trop grand pour chercher des formulations complexes, et le fait de dire tout ce qu'il souhaite exprimer est plus important que le fait de le dire de manière ordonnée. Si la description d'un point de vue syntaxique est donc relativement simple, la sémantique des adjectifs, des adverbes et des verbes confère une véritable intensité à la performance de Singer : il hésite, se trompe, recommence, entre dans les détails. La phrase « Singer's hand faltered », au moment où Singer doit quitter son ami, s'enrichit également de la polysémie du verbe : *falter* peut être attribué à des parties du corps affaiblies, tremblantes, ce qui est probablement le cas des mains de Singer qui doivent se résoudre à signer un au revoir, mais également au discours qui devient hésitant, ce qui renvoie à la fonction communicationnelle de la langue des signes, qui est alors prise en considération dans toute sa complexité expressive et performative. La conclusion de la conversation par le segment « his hands signed a broken farewell and then clenched into fists » est éloquente, puisque l'adjectif « broken » revêt un double sens : il peut faire écho à l'expression « broken English », et rappeler les préjugés de la société entendante sur la langue des signes, tout en subvertissant ceux-ci par la force émotionnelle de l'image du cœur brisé, *heartbroken*, ce qui fait aussi référence à ses sentiments homosexuels. Singer serre ensuite les poings car il est séparé de son compagnon, et le rôle de communication queer de ses mains est donc

⁶⁴⁷ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 217-220.

immédiatement renié. Il est également intéressant de voir que, dans les scènes de conversation en langue des signes, la voix narrative place souvent les mains de Singer, et non Singer lui-même, en position de sujet de la phrase ; cette fragmentation du corps de Singer est symptomatique de la dualité intérieure du personnage et de la dissociation qui en résulte, puisque ce procédé nous indique implicitement que Singer n'est pas lui-même en accord avec ses sentiments homosexuels et que par conséquent, ce n'est pas lui qui les exprime mais ses mains. C'est un dilemme interne à la vie de Singer que l'on comprend dans l'extrait mentionné plus haut, où le narrateur décrit la honte que Singer ressent à la vue de ses mains et le fait qu'il ne les contrôle pas vraiment quand elles ont besoin de communiquer. Une fois de plus, un parallèle avec Benjy peut être établi, puisque nous avons observé dans la narration du personnage handicapé la position de sujet de l'action qui est occupée par les mains lorsque le personnage semble être incapable de contrôler ses réactions. Chez Singer, le manque de contrôle et la fragmentation du corps liée au handicap s'allient à l'incapacité à refouler trop longtemps ses sentiments homosexuels : « And then sometimes when he was alone and his thoughts were with his friend his hands would begin to shape the words before he knew about it »⁶⁴⁸. On observe ici très clairement l'opposition entre « his hands » et « he », et l'ascendant des mains sur Singer lui-même.

Nous pouvons à présent nous intéresser au troisième moyen par lequel la voix narrative nous donne accès à la voix intérieure de Singer : la lettre qu'il écrit à Antonapoulos.

I see from our magazine that the Society meets this year at a convention in Macon. They will have speakers and a four-course banquet. I imagine it. Remember we always planned to attend one of the conventions but we never did. I wish now that we had. I wish we were going to this one and I have imagined how it would be. But of course I could never go without you. They will come from many states and they will all be full of words and long dreams from the heart [...] I write that I imagine all of this. I both do and do not. My hands have been still so long that it is difficult to remember how it is. And when I imagine the convention I think of all the guests being like you, my friend.⁶⁴⁹

On observe de nouveau l'incapacité à s'intégrer à la communauté Sourde du pays et même du Sud, puisque la convention dont il parle a lieu à Macon en Géorgie, et pourtant, il ne compte pas y participer. L'anaphore « I wish », accompagnée du

⁶⁴⁸ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 203.

⁶⁴⁹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 211.

prétérit de l'irréel, des conditionnel « would » et « could not », annulent toute probabilité de s'intégrer un jour, car il est trop tard maintenant que son compagnon n'est plus avec lui.

Certains indices révèlent que la lettre écrite est une forme d'expression alternative pour Singer. Le début de sa lettre est en effet marqué par l'incertitude dans l'expression de sa vie intérieure et de son imagination, comme l'indiquent les phrases « I write that I imagine all of this. I both do and do not ». Les reprises elliptiques, affirmative puis négative, suivent le flot de pensées de Singer d'une manière peu commune pour une lettre écrite : il semble reproduire la spontanéité d'expression qu'il a avec la langue des signes, qui est son moyen d'expression principal. Pour autant, il met en avant le manque de communication dont il souffre : « My hands have been still so long that it is difficult to remember how it is ». Ici, c'est Singer lui-même qui assigne à ses mains le rôle de sujet grammatical ; on comprend alors que lorsque la voix narrative fait de même dans le roman, c'est en réalité un reflet de la manière dont Singer envisage lui-même ses mains, une sorte de contagion stylistique née du psycho-récit consonant selon la définition de Cohn ; de ce fait, chacune de ces représentations de la voix du personnage sourd semble bénéficier de l'autorité des autres. Ensuite, on comprend l'importance de la performance, du geste comme faisant partie intégrante de la communication sourde, lorsque Singer décrit ses mains avec l'adjectif « still », dont la double sémantique de l'immobilité et du silence est très éloquente. Enfin, l'usage du pronom « it » est également intéressant : l'imprécision du référent n'est pas sans rappeler la narration moderniste de Benjy, qui nous donne un accès direct à son intériorité, sans contexte préalable ou supplémentaire. Ici, « it » semble recouvrir une prodigieuse richesse sémantique : il ne fait pas référence au congrès dont il parle, puisqu'il n'y a jamais assisté et ne peut donc pas s'en rappeler. Singer semble plutôt inclure toute son expérience intersectionnelle sourde et queer dans ce pronom, expérience qu'il ne saurait réellement nommer, même dans sa lettre à Antonapoulos (la langue des signes étant pour lui le moyen d'exprimer ses sentiments, et non l'anglais standard). Il écrit plus loin dans la lettre, au sujet des autres personnages qui se confient à lui : « There are some things I should like to tell you about them but how to put them in words I am not sure »⁶⁵⁰. Une fois de plus, ce sont les mots écrits qui le font hésiter, et qui ne se présentent pas comme une forme d'expression spontanée pour lui.

⁶⁵⁰ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 211-12.

Vers la fin de la lettre, Singer ne contient plus son expression et le caractère impérieux de ses sentiments donne un ton véritablement amoureux à sa lettre :

All of that time I have been alone without you. [...] If I cannot come to you soon I do not know what. [...]

I think of us always and remember everything. [...] The way I need you is a loneliness I cannot bear. [...] I am not meant to be alone and without you who understand.

Always,

John Singer⁶⁵¹

L'usage du *present perfect* dans le groupe verbal « I have been alone » transmet une forte impression de la longueur du temps passé sans son compagnon, puisque le temps et l'aspect sont mobilisés pour créer cette impression de stagnation temporelle, en liant le moment où le procès a commencé au moment présent, où le procès est encore ouvert. Le caractère absolu de la solitude qu'il ressent est amplifié par les pronoms « all » et « everything » et l'adverbe « always ». Par ailleurs, l'ambiguïté référentielle du pronom « everything » n'est pas sans rappeler celle de « it », et peut ainsi recouvrir de manière implicite tout l'expérience intersectionnelle queer et sourde du personnage. L'association de l'adjectif « alone » et du groupe prépositionnel « without you » à deux reprises met également l'accent sur sa marginalité queer et non uniquement sourde, puisqu'il n'est pas littéralement seul, ayant beaucoup de monde autour de lui et potentiellement une communauté sourde qui pourrait l'accueillir, mais c'est bien l'absence de son ami qui crée ce sentiment de solitude. Enfin, la nature elliptique du groupe verbal « I do not know what » et de la signature « always » rappellent la dimension de non-dit et de secret qui font partie intégrante de la représentation de son homosexualité. « Always » est par ailleurs la forme elliptique de la formule « always yours » : ici, le lien fort entre les deux personnages est assimilé à une appartenance, mais la formule entière pourrait révéler des sentiments considérés déviants, qu'il préfère donc passer sous silence.

Ainsi, la lettre de Singer à Antonapoulos, qui est la seule occasion pour le lecteur de lire sans médiation des mots dont Singer est l'auteur, confirme ce que la voix narrative transmet stylistiquement au lecteur tout au long du roman : le caractère indivisible et intersectionnel de sa marginalité du fait de son identité

⁶⁵¹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 213-14.

sourde et queer ; les sentiments amoureux qu'il ressent pour son compagnon mais qui demeurent toujours partiellement tus ; le rôle de ses mains dans l'expression secrète de ses sentiments.

Nous avons donc mis au jour les particularités narratives et stylistiques de la représentation de la voix marginale de Singer dans le roman *The Heart Is a Lonely Hunter*. La narration fait montre d'une grande empathie envers l'expression alternative du personnage en langue des signes, et utilise la focalisation interne et le psycho-récit pour restituer une impression de son expérience au lectorat. On assiste à des descriptions poétiques de la langue des signes, qui acquiert par le biais de la narration une puissance expressive et communicationnelle. Tout comme dans le cas de Benjy chez Faulkner, l'accès à la voix intérieure et aux moyens d'expression alternatifs du personnage déjoue le stéréotype de la passivité diégétique du personnage handicapé. Si son apparente passivité est utilisée par les auteurs afin de les rendre témoins de conversations, de révélations, de contradictions, de dysfonctionnements dans la diégèse, le jeu sur la voix narrative vient défaire l'image stéréotypée que leur appliquent les personnages qui les entourent. Dans le cas de Singer, l'intersectionnalité et le caractère subversif de la voix du personnage marginal se retrouvent dans la description des sentiments queer exprimés dans cette langue considérée comme alternative voire menaçante à l'époque du corpus. Cette intersectionnalité de la voix du personnage sourd et homosexuel sera essentielle à notre étude des traductions du roman : la description poétique du corps qui utilise la langue des signes, les notions de non-dit et d'implicite dans l'identité queer et muette ont-elles été prises en compte ?

Ainsi, les particularités diégétiques et stylistiques chargées de nous faire comprendre la marginalité de Singer dans le contexte du Sud ne relèvent pas uniquement de sa surdité et de son appartenance à une communauté que le système éducatif essayait de défaire à l'échelle nationale ; son homosexualité fait partie intégrante de sa marginalité et la renforcent même, puisqu'il ne fait pas partie de la communauté Sourde en-dehors de sa relation avec Antonapoulos. La surdité et le silence de Singer deviennent alors le symbole du placard dans lequel Singer s'enferme toute sa vie, probablement pour sa propre sécurité dans le contexte du Sud, comme nous le verrons. Même lorsqu'il vivait avec Antonapoulos, les deux hommes n'entretenaient pas une relation amoureuse ouverte ; néanmoins, Singer pouvait ressentir ce qu'il souhaitait sans en avoir honte et la langue des signes était un moyen pour lui d'exprimer ses sentiments sans nécessairement aller plus loin. Par ailleurs, dans *Loney Hunters* (dont le titre fait référence au roman de McCullers), James T. Sears compte Singer parmi les représentations archétypales du personnage homosexuel dans la littérature du Sud, ce qui appuie notre propos :

The mind of the South is also evident in Southern gay or bisexual archetypes: the tomboyish Molly in *Rubyfruit Jungle*, the timid Celie in *The Color Purple*, the Amazonian Miss Amelia in *The Ballad of the Sad Cafe*, the deaf-mute John Singer in *The Heart Is a Lonely Hunter*, and the heroic Idgie in *Fried Green Tomatoes*.⁶⁵²

Singer est un considéré par Sears comme un archétype de l'homosexuel sudiste, et bien qu'il ne précise pas exactement pourquoi, nous pouvons imaginer que la culture du silence sudiste y est pour quelque chose ; la représentation symbolique du placard dans le Sud par le mutisme de Singer est tout à fait justifiée par le contexte historique lié à toute forme de déviance genrée ou sexuelle. Dans un article pour *Scalawag Magazine* intitulé « The Queer South : Where the past is not past, and the future is now », Minnie Bruce Pratt mentionne l'histoire de sa tante lesbienne et probablement transgenre restée dans le placard toute sa vie :

In Alabama in 1925, when my aunt Gilder Brown was six years old, she walked by herself two miles on the dirt road into town to Mr. Hick's barbershop and asked him to 'cut her hair like a boy's.' He laughed and asked if her mama knew what she was doing. Gilder mendaciously said yes, and he indeed gave her a boy's haircut, which she wore when she started to school that fall, where she fell in love with a pretty, very poor little red-headed girl that her mama wouldn't let her get near.⁶⁵³

Dans le contexte du Sud, sa tante a dû vivre dans le secret. Pratt explique que celle-ci ne s'est jamais mariée mais qu'elle n'avait pas pour autant ouvertement vécu sa vie en tant que lesbienne. Elle a cependant conservé sa coiffure courte jusqu'à sa mort, peut-être la seule excentricité qui lui semblait permise par rapport aux normes de genre féminines. L'autrice mentionne également la condition homosexuelle dans la vie publique comme privée dans les années 1970 :

In 1978 I was invited to read my poetry – my lesbian poetry – as an out lesbian at the SEWSA convention in Charlotte. That was a life-altering decision for me. I was just finishing my dissertation and wondering how I was going to earn a living. At the time, everyone I knew who was a teacher who came out as queer, even at the college level, was fired from their job. But I had lost custody of my children, and as a lesbian and a woman I knew that the only hope I had for a future was to struggle. So at this professional conference, I came out as a lesbian.⁶⁵⁴

⁶⁵² James T. Sears, *Lonely hunters: an oral history of lesbian and gay southern life, 1948-1968* (Westview Press, 1997), 5.

⁶⁵³ Minnie Bruce Pratt, « The Queer South: Where the past is not past, and the future is now », *Scalawag Magazine*, 2020, <https://scalawagmagazine.org/2020/01/queer-south-minnie-bruce-pratt/>.

⁶⁵⁴ Pratt, « The Queer South: Where the past is not past, and the future is now ».

On observe ici les conséquences durables qu'impliquait une vie queer assumée ; on comprend dès lors le désir de discrétion de Singer dans le roman de McCullers, dont l'action se situe dans les années 1930 dans le Sud.

Précisons néanmoins ce que représentait le fait d'être perçu comme queer dans les zones rurales du Sud des États-Unis durant la première moitié du XX^{ème} siècle. Dans *Men Like That*, John Howard explique :

At midcentury, to be labeled queer meant to be cast as different in any number of more or less threatening ways – from peculiarities of speech, manner, and daily habits to gender and sexual nonconformity.⁶⁵⁵

Cette acceptation large de la notion de queer est cruciale pour comprendre la place occupée par les personnages queer de McCullers dans les romans de notre corpus, et la manière dont ils sont représentés d'un point de vue stylistique. En effet, les idiolectes, les manières ou l'apparence des personnages queer de McCullers les classent dans la catégorie queer, dans le sens de « différent », par rapport à une norme établie ; mais le roman nous fait comprendre que si, aux yeux de leur communauté, ils sont surtout excentriques mais finalement inoffensifs vis-à-vis de l'ordre social hétéronormé, cette excentricité est en réalité accompagnée de sentiments et de désirs sexuels qui seraient considérés comme plus menaçants pour cet ordre. Ainsi cette dimension plus déviante de leur identité demeure secrète, privée et relève toujours du non-dit : c'est l'accès à leur vie intérieure par le biais de la narration avec focalisation interne qui nous permet de connaître leurs désirs profonds et leurs questionnements. Dans les récits, ces personnages ont des vies intérieures riches et souvent torturées du fait qu'ils n'arrivent pas réellement à comprendre leurs propres sentiments ; mais au sein de la société dans laquelle ils vivent, leurs vies sont relativement paisibles, si l'on considère qu'aucune menace physique ou morale ne semble peser directement sur eux à cause d'excentricités publiques. En effet, la culture sudiste du silence ou du « chacun son affaire » définie par Chenard signifiait que les communautés qui entouraient les personnes queer (famille, voisins, collègues, etc) ignoraient ou niaient ces excentricités qui pouvaient être associées à des identités sexuelles et de genre déviantes. Si les citoyens queer ne représentent pas une menace immédiate pour l'ordre hétéronormé, ils sont alors tolérés. C'est ce qu'explique Robert Park dans son étude de 1925 *The City*, que Colin R. Johnson cite dans son ouvrage *Just Queer Folks* :

⁶⁵⁵ John Howard, *Men Like That: a Southern Queer History* (Chicago : University of Chicago Press, 1999), xi.

[...] every village had one or two eccentric characters who were treated ordinarily with a benevolent toleration, but who were regarded meanwhile as impracticable and queer. These exceptional individuals lived an isolated existence, cut off by their very eccentricities, whether of genius or of defect, from genuinely intimate intercourse with their fellows.⁶⁵⁶

Cet écrit date par ailleurs de la première moitié du XX^{ème} siècle et donne à voir directement les termes utilisés et le regard porté, à l'époque, sur les comportements queer. La situation des personnages queer dans les romans de McCullers est tout à fait comparable à ce que décrit Park : s'ils ne subissent pas de violences et de discriminations ouvertes de la part de leurs communautés, ces individus exceptionnels et excentriques n'en demeurent pas moins relégués à la marge d'un point de vue social et émotionnel. Au début du roman, Biff perd sa femme, qu'il voyait peu car ils alternaient les services au café, et avec qui il n'entretenait plus de relations ni sentimentales ni physiques⁶⁵⁷ ; il redécore ensuite tout son appartement à son propre goût, pour y vivre seul. Il a néanmoins un lien fort avec sa belle-sœur et sa nièce, et c'est précisément dans ce contexte, qui demeure privé, que sa *queerness* s'exprime le plus ouvertement, ce que nous étudierons plus bas. Toujours dans *The Heart*, Mick noue une amitié forte avec Harry, un garçon de son quartier, jusqu'à avoir son premier rapport sexuel avec lui. Cependant, cette expérience est vécue avec détachement mais aussi une certaine violence, puisqu'elle a l'impression que sa tête est arrachée de son corps et qu'elle se contente de compter dans sa tête en regardant directement le soleil⁶⁵⁸. La narration nous indique également qu'elle éprouve des sentiments non seulement pour des garçons mais aussi pour des filles. Ses sentiments ne sont néanmoins jamais actualisés et demeurent toujours de l'ordre de la fascination lointaine :

Celeste never talked to her and she never talked to Celeste. [...] The way she felt about Celeste would never let her go up and make friends with her like she would any other person. [...] Then there was a boy called Buck. [...] She thought about him like she had thought about Celeste. Then there was the lady who sold lottery tickets for a

⁶⁵⁶ Park, cité dans Colin R. Johnson, *Just Queer Folks: Gender and Sexuality in Rural America* (Philadelphia : Temple University Press, 2013), 108. Johnson explique plus loin que Park parle bien ici de personnes présentant des « déviations » de genre et sexuelles pour les normes de l'époque.

⁶⁵⁷ « He was sorry he had talked to Alice. With her, silence was better. Being around that woman always made him different from his real self. It made him tough and small and common as she was », McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 13.

⁶⁵⁸ « It was like her head was broke off from her body and thrown away. And her eyes looked up straight into the blinding sun while she counted something in her mind. And then this was the way », McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 272.

turkey raffle. And Miss Anglin, who taught the seventh grade. And Carole Lombard in the movies. All of them.⁶⁵⁹

Ainsi, elle ne crée pas de lien avec les personnes pour lesquelles elle a une attirance. Elle ne se lie qu'avec Singer mais, comme nous l'avons vu plus haut, cette relation est beaucoup plus illusoire, voire ironique, qu'elle ne le pense puisque Singer ne comprend en réalité pas vraiment ce qu'elle lui dit, surtout quand elle lui parle de musique.

Pour ce qui est de Frankie, dans *The Member of the Wedding*, le roman indique dès l'incipit qu'elle n'est membre de rien du tout (« She belonged to no club and was a member of nothing in the world »⁶⁶⁰), et sa solitude donne lieu à une forme d'amour tout à fait atypique, puisqu'elle souhaite créer avec son frère et sa fiancée une nouvelle communauté, qu'elle décrit à travers l'expression « they are the we of me ». Le caractère atypique de cette construction montre bien l'originalité de sa perception de l'amour et des relations. Pourtant, le rupteur-relateur OF montre bien les limites de son idée dans un ordre social hétéronormé et oppressif : le pronom *we* que forment son frère et sa fiancée demeure distinct du pronom *me*, les deux sont autonomes malgré la volonté de Frankie de les fusionner. Une fois de plus, la syntaxe est au service de la poéticité dans la représentation de l'expérience du personnage marginal, ici queer. Le seul moment du roman où les sentiments de Frankie sont énoncés clairement est lorsque Berenice souligne l'étrangeté de cette situation : « 'No,' said Berenice. 'I never before in all my days heard of anybody falling in love with a wedding. I have knew many peculiar things, but I have never heard of that before' »⁶⁶¹. Même si Berenice ne semble pas comprendre les implications réelles de ce que Frankie cherche à atteindre avec cette relation, elle dénonce ici le fait que ses sentiments n'entrent pas dans la définition d'un amour hétéronormé. Rachel Adams résume le caractère subversif du désir de faire communauté que ressent Frankie :

Frankie's obsession with becoming 'a member of the wedding' – the narrative's eponymous organizing concept – might be interpreted as evidence of a conservative socialization process that conditions young girls to desire a conventional femininity that culminates in marriage and motherhood. But instead of longing to replace the bride, Frankie's ultimate fantasy is to become a part of the community formed by Janice and Jarvis. The queer desire to be not a 'bride' but a 'member' challenges the

⁶⁵⁹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 239-40.

⁶⁶⁰ McCullers, *The Member of the Wedding*, 3.

⁶⁶¹ McCullers, *The Member of the Wedding*, 82.

normative heterosexuality of the marriage couple [sic] by imagining a social organization based on triadic relations, much like those the author sought in her own life.⁶⁶²

Nous verrons d'ailleurs plus en détail le tiraillement à l'œuvre dans la vie intérieure de Frankie, entre ce à quoi elle aspire réellement, une forme de communauté aimante mais qui s'éloigne des normes du mariage et de la famille, et les attentes genrées qui lui sont constamment rappelées⁶⁶³ et auxquelles elle essaye malgré tout d'adhérer.

Ensuite, si les personnages queer présentent des formes d'excentricité visibles, ils ne vivent pas leur identité ou leurs désirs de manière assumée ; cette situation de tolérance relative mentionnée plus haut dans le texte de Park donne lieu à une forme de contrainte implicite que présente Johnson en réponse à Park : « toleration usually ends up as strained détente – a highly compromised form of 'freedom' and an arrangement that arguably helps bolster the social and political legitimacy of the dominant faction »⁶⁶⁴. Cette notion de « détente crispée » est mise en avant par McCullers dans les romans du corpus ; en effet, comme l'explique James T. Sears dans *Lonely Hunters*, si les remises en question assumées de l'ordre hétéronormé n'arriveront qu'une génération plus tard dans le Sud, les tensions sous-jacentes liées au fait d'être queer étaient déjà évidentes pour « l'artiste-citoyen homosexuel »⁶⁶⁵. C'est ainsi que McCullers, en tant qu'artiste sudiste queer, met en récit des personnages queer qui ne comprennent que très imparfaitement leurs propres désirs, n'arrivent pas à les nommer même en leur for intérieur, et vivent donc des vies très solitaires et incomprises, malgré la présence d'autres personnages queer dans leur entourage. Aucune communauté ouverte et cohérente n'existe pour les aider à élucider leurs sentiments, que les personnages gardent donc secrets car ils leur paraissent déviants au regard de l'ordre hétéronormé dans lequel ils

⁶⁶² Adams, « A Mixture of Delicious and Freak », 573.

⁶⁶³ « 'Now you belong to change from being so rough and greedy and big,' said Berenice. 'You ought to fix yourself up nice in your dresses. And speak sweetly and act sly.' »

F. Jasmine said in a low voice: 'I'm not rough and greedy any more. I already changed that way' », McCullers, *The Member of the Wedding*, 83.

⁶⁶⁴ Johnson, *Just Queer Folks*, 109.

⁶⁶⁵ « Insular and inward-looking in their thinking, homosexual Southerners would also undergo a change that would only become obvious a generation later. Yet the underlying stress of a queer Southern life was already apparent to the homosexual citizen-artist. Homosexual muses James Baldwin, Ralph Ellison, Jack Kerouac, Lorraine Hansberry, and Allen Ginsberg were among the lone voices crying outside in the cultural wilderness. They were joined by Southerners like Truman Capote, Carson McCullers, and Tennessee Williams », Sears, *Lonely hunters*, 4.

évoluent. Cet ordre social assigne des rôles très figés aux hommes et aux femmes, rôles évidemment influencés par une vision binaire du genre associée aux valeurs passéistes et paternalistes du Sud. La figure par excellence de l'idéalisation de cet ordre est la figure mythique de la *Southern Belle*, que nous avons mentionnée dans l'introduction de notre propos. À l'époque du corpus, cette figure est également célébrée en littérature avec le personnage de Scarlett O'Hara dans *Gone With the Wind* de Margaret Mitchell, publié en 1936, soit quelques années avant que McCullers ne commence à publier ses romans.

Ainsi, le queer chez McCullers repose en partie sur la subversion de cette figure genrée, notamment par le biais des personnages de jeunes adolescentes de Mick dans *The Heart* et Frankie dans *The Member*. Voici notamment les premières descriptions physiques de ces personnages :

A gangling, towheaded youngster, a girl of about twelve, stood looking in the doorway. She was dressed in khaki shorts, a blue shirt, and tennis shoes – so that at first glance she was like a very young boy.⁶⁶⁶

This summer she was grown so tall that she was almost a big freak, and her shoulders were narrow, her legs too long. She wore a pair of blue black shorts, a B.V.D. undervest, and she was barefooted. Her hair had been cut like a boy's, but it had not been cut for a long time and was now not even parted.⁶⁶⁷

Chacune de ces descriptions inclut une comparaison de leur apparence à celle d'un garçon. Elles ne portent pas de jupe ou de robe, et leurs corps dégingandés sont coincés entre l'enfance et la maturité. La coupe de Frankie n'est pas sans rappeler l'anecdote de Minnie Bruce Pratt dans son article au sujet de sa grand-tante. L'attitude renfrognée et masculine de Mick lui est par ailleurs reprochée par sa mère : « Quit frowning like that, Mick. You're coming to the age where you ought to fix up and try to look the best you can ». On comprend que l'ordre hétéronormé du Sud impose des codes très rigides aux femmes, une apparence et une attitude que Mick et Frankie devront bientôt endosser si elles ne veulent pas rester les excentriques solitaires du village toute leur vie, les *queer* de l'époque. Les personnages semblent néanmoins être conscientes de ces attentes, et vouloir s'y conformer par moments. Par exemple, Mick, lorsqu'elle organise sa première fête chez elle, emprunte une robe auprès de sa sœur Etta qui, elle, est l'archétype de la Belle :

⁶⁶⁶ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 16.

⁶⁶⁷ McCullers, *The Member of the Wedding*, 4.

There was Etta's long blue crepe de chine evening dress and some white pumps and a rhinestone tiara for her hair. These clothes were really gorgeous. It was hard to imagine how she would look in them.

[...] When she thought about putting on the fine clothes she couldn't just sit around and wait. Very slowly she went into the bathroom and shucked off her old shorts and shirt and turned on the water. She scrubbed the rough parts of her heels and her knees and especially her elbows. She made the bath take a long time.

She ran naked into the middle room and began to dress. Silk teddies she put on, and silk stockings. She even wore one of Etta's brassieres just for the heck of it. Then very carefully she put on the dress and stepped into the pumps. This was the first time she had ever worn an evening dress. She stood for a long time before the mirror. She was so tall that the dress came up two or three inches above her ankles – and the shoes were so short they hurt her. She stood in front of the mirror a long time, and finally decided she either looked like a sap or else she looked very beautiful. One or the other.

Six different ways she tried out her hair. The cowlicks were a little trouble, so she wet her bangs and made three spit curls. Last of all she stuck the rhinestones in her hair and put on plenty of lipstick and paint. When she finished she lifted up her chin and half-closed her eyes like a movie star. Slowly she turned her face from one side to the other. It was beautiful she looked – just beautiful.⁶⁶⁸

On assiste ici à une transformation tout à fait incongrue, voire grotesque. Tout d'abord, son corps semble d'emblée l'empêcher de rentrer dans le moule : la robe est trop courte et les chaussures trop petites pour elle, ses cheveux sont rebelles, et elle a des blessures et de la corne aux pieds, aux coudes et aux genoux. Tout cela nous fait comprendre immédiatement que ces habits ne s'accordent pas avec son corps. Le lecteur observe ce corps grotesque qui déborde, qui excède, qui questionne les frontières et les catégories figées, comme le décrit Sarah Gleeson-White dans « Revisiting the Southern Grotesque »⁶⁶⁹. Ensuite, l'incongruité provient également du ton utilisé pour décrire la scène : la voix narrative à la troisième personne opère une focalisation interne sur Mick, et décrit donc la scène d'habillage du point de vue de Mick elle-même. On assiste une fois de plus à une contagion stylistique dans la manière de décrire les actions : les verbes « shucked off », « scrubbed » et « stuck » illustrent des actions brusques par rapport à la délicatesse que l'on pourrait attendre d'une telle scène, et semblent sortir

⁶⁶⁸ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 104-105.

⁶⁶⁹ Gleeson-White, « Revisiting the Southern Grotesque », 110.

directement de la bouche de Mick, tout comme l'expression « just for the heck of it ». Le verbe « stuck » en particulier insère un décalage grotesque, puisqu'il est associé à la tiare qu'elle enfonce sur sa tête. Le quantifieur dans le segment « plenty of lipstick and paint » indique également un manque de douceur et de discrétion. L'adverbe « really » dans le segment « these clothes were really gorgeous » fait montre d'un manque de vocabulaire raffiné, et le quantifieur vague « some » devant « white pumps » semble indiquer une sorte de détachement de la part de Mick. Même si elle conclut qu'elle se trouve belle, le lecteur est conscient de l'impossibilité pour Mick de correspondre à l'idéal qu'elle souhaitait atteindre, ou en tout cas des efforts surhumains qu'elle devra fournir si elle souhaite y correspondre. L'image de la *Southern Belle* est bien détournée dans cette scène pour montrer que certaines femmes ne correspondent pas spontanément aux critères de beauté et d'acceptabilité sociale imposés par la société sudiste. Une fois que Mick est habillée, la voix narrative indique : « She didn't feel like herself at all. She was somebody different from Mick Kelly entirely »⁶⁷⁰. Cela n'est pas sans rappeler l'impression de ne pas pouvoir être lui-même que Biff éprouve en compagnie de sa femme. En outre, Mick ressent les limites de sa tenue lorsque sa fête se transforme en bataille de quartier avec d'autres enfants : « With her tennis shoes she would have landed like a cat – but the high pumps made her slip and her stomach hit this pipe »⁶⁷¹ ; « She took off the blue evening dress. The hem was torn [...] »⁶⁷². Même si elle se convainc elle-même qu'elle ne reportera plus ses habits d'enfants, le lecteur comprend que sa transformation en jeune fille respectable est artificielle et forcée. Ce contexte ne fait que confirmer l'importance de la prise en compte des contrastes et des décalages que nous venons d'évoquer afin de produire une traduction apte à mettre en avant la subversion des rôles genrés par l'adolescente. Il nous semble également important, au regard d'une traduction qui souhaiterait refléter ce décalage grotesque des corps et des voix queer de McCullers vis-à-vis de la norme établie, de ne pas se limiter à une vision universalisante du grotesque. Les corps de Mick, Biff et Frankie peuvent être interprétés comme des manifestations du grotesque spécifiquement car ils sont queer dans le Sud des États-Unis au début du XX^{ème} siècle. Dans son article « Revisiting the Southern Grotesque », Sarah Gleeson-White se saisit de l'œuvre de

⁶⁷⁰ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 105.

⁶⁷¹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 114.

⁶⁷² McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 114.

Bakhtine dans *Rabelais and his World* car sa définition du grotesque est dynamique et inclut un potentiel de résistance vis-à-vis d'un ordre établi :

In Bakhtin's account, the body is a body of excess, and so it queries borders and neat categories. Perhaps most importantly, it is a body in flux, in a constant process of reformation and reemergence: it is becoming. Strictly opposed to the aesthetics of the grotesque is the classic body and its accompanying poetics of closure, coherence, and stasis. The grotesque, then, by its very nature, unnerves the world of classic identity and knowledge, for it tests the very limits of the body and thus of being. Crucially, Bakhtin celebrates this strange body, for it is a site of production: 'the grotesque . . . discloses the potentiality of an entirely different world, of another order, another way of life' (Rabelais 48). This is the invigorating aspect of the Bakhtinian grotesque: it is transgressive because it challenges normative forms of representation and behavior; it disturbs because it loves the abject and will not rest; it is always in a state of becoming. The carnivalesque grotesque, then, is a strategy of resistance.⁶⁷³

Cette vision du grotesque telle qu'elle est utilisée par Gleeson-White est opératoire dans cette étude car appliquée à l'œuvre de McCullers, elle permet de situer le propos et d'éviter l'universalisation qu'implique la théorie de Bakhtine seule. En effet, ce dernier parle de corps « classique », que l'on pourrait associer à la notion d'« idéal ». Ces notions diffèrent de celle de « norme » qui recouvre quant à elle un aspect plus sociétal et contextuel : la norme évolue avec la société qui la définit. Il nous paraît donc essentiel de garder une trace, dans la traduction, des décalages grotesques opérés par McCullers à plusieurs endroits du texte (que ce soit dans la description des corps ou dans la voix même des personnages), par une attention particulière à la stylistique et aux questions narratologiques que nous avons évoquées.

Frankie, dans *The Member*, subit sensiblement la même transformation. Dans son désir de relations humaines profondes, Frankie se rebaptise « F. Jasmine » durant toute la deuxième partie du roman : le prénom épïcène Frankie est réduit à une initiale, toujours présent mais camouflé, et elle se donne un nouveau prénom féminin qui commence par les lettres JA, comme les prénoms de son frère et de sa fiancée, Jarvis et Janice⁶⁷⁴. Rebaptisée ainsi, elle essaie non seulement d'actualiser son désir de faire partie de la cellule affective que forment son frère avec sa fiancée, mais elle adopte aussi une identité sociale normalisée, féminine et expansive. Dans cette deuxième partie du roman, elle discute avec toutes les personnes qu'elle croise

⁶⁷³ Gleeson-White, « Revisiting the Southern Grotesque », 110.

⁶⁷⁴ McCullers, *The Member of the Wedding*, 17.

lorsqu'elle se promène en ville⁶⁷⁵, et lorsqu'elle rencontre un soldat en permission, elle accepte un rendez-vous avec lui le soir même⁶⁷⁶. Lors de leur première rencontre, Frankie emploie un ton très poli et distingué, dont la voix narrative souligne de manière légèrement redondante (et donc saillante) le caractère policé : « 'What state do you come from, if I may ask ?' she said politely »⁶⁷⁷ ; « I would be delighted,' she said. 'Thank you' »⁶⁷⁸. L'usage des modaux et l'absence de contractions démontrent les efforts de Frankie pour paraître acceptable, tout comme l'utilisation de l'adjectif « delighted », qui appartient à un registre plutôt soutenu. Néanmoins nous comprenons qu'il s'agit d'un masque social qu'elle peine à maintenir, comme le démontre l'usage de l'adverbe familier « mighty » dans les répliques « 'Don't you think it is mighty exciting ?' »⁶⁷⁹ ; « 'Yes, it's mighty exciting,' she said again »⁶⁸⁰. Ici, le passage à la contraction « it's » lorsqu'elle se répète montre un retour à un ton plus relâché, et l'usage de l'adverbe met en lumière son expression naturelle, enfantine et familière. Ce rôle de composition joué par Frankie afin de correspondre à une image genrée tout au long de ce passage nous semble être un élément crucial à prendre en compte lors de la traduction. Nous avons néanmoins conscience que cette lecture queer du texte que nous proposons est propre à notre moment de réflexion sur le roman, alimenté par les théories critiques récentes comme les *Queer Studies* et les *Gender Studies*. Les traductions précédant ce moment auront pu omettre ces aspects que nous faisons ressortir : le passage d'un registre à un autre, la contraction et l'usage de l'adverbe n'auront peut-être pas été interprétés par un traducteur ou une traductrice comme les marques d'un parler queer ou même grotesque. Une traduction produite à la lumière des enjeux que nous avons associés à ces phénomènes stylistiques, à l'inverse, pourrait consciemment faire saillir ces décalages en français.

Ensuite, avant son rendez-vous avec le soldat, Frankie essaie la robe de satin orange qu'elle doit porter pour le mariage, et la réaction de sa nourrice, Berenice, met en avant le même aspect grotesque que l'on avait observé chez Mick dans *The Heart* :

⁶⁷⁵ « She walked the streets entitled as a queen and mingled everywhere. It was the day when, from the beginning, the world seemed no longer separate from herself and when all at once she felt included », McCullers, *The Member of the Wedding*, 49.

⁶⁷⁶ McCullers, *The Member of the Wedding*, 74.

⁶⁷⁷ McCullers, *The Member of the Wedding*, 69.

⁶⁷⁸ McCullers, *The Member of the Wedding*, 70.

⁶⁷⁹ McCullers, *The Member of the Wedding*, 71.

⁶⁸⁰ McCullers, *The Member of the Wedding*, 72.

‘You had all your hair shaved off like a convict, and now you tie a silver ribbon around this head without any hair. It just looks peculiar.’

‘Oh, but I’m washing my hair tonight and going to try to curl it,’ F. Jasmine said.

‘And look at them elbows,’ Berenice continued. ‘Here you got on this grown woman’s evening dress. Orange satin. And that brown crust on your elbows. The two things just don’t mix.’

F. Jasmine hunched her shoulders and covered her rusty elbows with her hands.⁶⁸¹

Une fois de plus, l’image de la *Southern Belle* est tournée en ridicule par l’apparence inappropriée de l’adolescente. L’expression « going to try to » dans la réponse de Frankie est également parlante. Outre la sémantique du futur proche « going to » et du verbe « try », qui font référence à un procès qui n’est pas encore entrepris, l’usage de « to » à deux reprises indique l’intention mais repousse toujours un peu plus loin l’actualisation du procès. La redondance sémantique créée par les éléments grammaticaux fait saillir à l’excès l’idéal auquel elle aspire et qui demeure un but hors d’atteinte. L’expression queer grotesque déborde et mime un excès d’un autre ordre, lié aux questions de genre qui occupent Frankie.

Les personnages de John Henry et de Bubber participent, eux aussi, de la subversion de la figure de la *Southern Belle*. Ils affichent en effet des goûts et des comportements plutôt sophistiqués et féminins. Bubber, par exemple, envie les jolis habits roses de Baby, et un enfant du quartier le traite de « sissy »⁶⁸². On remarque dès lors les normes genrées conservatrices qui règnent dans la société sudiste. John Henry est dépeint en train d’essayer le chapeau et les chaussures de Berenice : « She heard him shuffle carefully across the room, for after the bath he had put on Berenice’s hat and was trying to walk in Berenice’s high-heeled shoes »⁶⁸³. Aucune remarque ne lui est faite sur son comportement, probablement du fait de son très jeune âge, mais la projection de codes féminins sur ce personnage contribue néanmoins à la création du queer dans le roman. Enfin, il récupère une des poupées de Frankie et la nomme Belle⁶⁸⁴, ce qui n’est pas anodin : c’est le garçon du foyer qui adopte les codes féminins de la poupée et de la Belle

⁶⁸¹ McCullers, *The Member of the Wedding*, 90.

⁶⁸² McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 163.

⁶⁸³ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 112.

⁶⁸⁴ McCullers, *The Member of the Wedding*, 18.

du Sud ; de plus, la *Southern Belle* est associée ici à un objet, une figure passive, ce qui explique aussi la réaction de Frankie lorsqu'elle dit à John Henry : « [...] In fact, take that doll somewhere out of my sight' »⁶⁸⁵. Ainsi, au début du roman, Frankie rejette catégoriquement les normes qui pourront lui être imposées par la société hétéronormative.

Le décalage entre l'attitude et l'apparence spontanées des personnages d'un côté, et les attentes genrées de la société patriarcale et hétéronormée du Sud de l'autre (qu'elles essayent ponctuellement d'adopter) crée une incongruité que nous avons plus tôt qualifiée de grotesque, mais qui rappelle aussi la notion de *camp* que Jack Babuscio définit ainsi :

If 'role' is defined as the appropriate behaviour associated with a given position in society, then gays do not conform to socially expected ways of behaving as men and women. Camp, by focusing on the outward appearances of role, implies that roles [...] are superficial – a matter of style.⁶⁸⁶

Les personnages de McCullers, en essayant de revêtir une apparence de *Southern Belle*, démontrent la superficialité des normes de genre appliquées dans un ordre social aussi rigide que celui du Sud des États-Unis. Les adolescentes masculines tentent de rentrer dans le moule de cette image afin de s'intégrer, mais leurs tentatives ne font que révéler l'incongruité d'une telle transformation ; quant à John Henry, il adopte spontanément des comportements et des goûts féminins, et Frankie et Berenice ne lui font pas de remarque lorsqu'il enfle les accessoires de cette dernière ; sa « transformation » en *Southern Belle* est fluide, contrairement à celle des filles, alors qu'il serait censé endosser un rôle masculin. Dans *The Heart*, le personnage de Biff appartient lui aussi à cette catégorie de personnages qui mettent en lumière l'artificialité des rôles genrés ; malgré une apparence hypermasculine marquée par une barbe dense et brune et de mains calleuses, il marque un grand intérêt pour la couture et les étoffes, ainsi qu'un instinct maternel qu'il essaie vainement de refouler. Son goût pour les belles choses est décrit comme datant de l'enfance :

He had thought that hairpins were curved as they were to copy the shape of a lady and he would sometimes play with them like dolls. At that time he had a cigar box full of scraps. He loved the feel and colours of beautiful cloth and he would sit with

⁶⁸⁵ McCullers, *The Member of the Wedding*, 18.

⁶⁸⁶ Babuscio, cité dans Keith Harvey, « Translating Camp Talk », in *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (Routledge, 2012), 352.

his scraps for hours under the kitchen table. But when he was six his mother took the scraps away from him.⁶⁸⁷

Dans cet extrait, comme John Henry, il joue à la poupée. L'image du placard dans lequel les personnages queer de McCullers sont coincés est ici représenté par l'expression de son goût pour les belles étoffes, gardée secrète, sous la table de la cuisine. La confiscation des tissus par la mère est également le reflet du sort réservé aux démonstrations d'une excentricité de genre dans l'ordre social sudiste⁶⁸⁸. De même, à l'âge adulte, c'est dans l'intimité de sa salle de bain personnelle qu'il applique du parfum féminin : « Biff uncorked the bottle. He stood shirtless before the mirror and dabbled [sic] some of the perfume on his dark, hairy armpits »⁶⁸⁹. On remarque ici l'ironie et l'incongruité mentionnées par Babuscio lorsqu'il parle du *camp* : « Irony is based upon the principle of 'incongruous contrast between an individual or thing and its context or association' »⁶⁹⁰. Le décalage entre l'application délicate du parfum et l'image des aisselles pileuses, qui rappellent l'allure hypermasculine du corps de Biff, correspond tout à fait à cet aspect du *camp*. Néanmoins, bien qu'il applique le parfum en privé, Jake Blount lui pose la question : « 'Perfume ?' », ce à quoi Biff répond : « 'Shaving lotion,' Biff said composedly »⁶⁹¹. Ainsi, si les goûts et comportements queer de Biff débordent sur sa vie publique, il les nie afin de garder une image masculine acceptable. La traduction de l'adverbe « composedly » présentera donc un enjeu de taille : il s'agira d'utiliser un adverbe ou complément circonstanciel de manière qui retranscrira l'impératif de contrôle et de discrétion auquel est confronté Biff qui doit jouer, de sang-froid, le rôle d'un personnage d'homme hétérosexuel viril.

Un autre détail *camp* que Biff porte en public est l'alliance de sa mère, et là encore, le décalage incongru entre l'individu et le contexte dans lequel il s'inscrit est observable : « On the fifth finger of his calloused hand there was a woman's

⁶⁸⁷ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 223.

⁶⁸⁸ Cet épisode est également révélateur du rôle paradoxal des mères dans le Sud : à travers leur prise en charge de l'éducation et de la discipline des jeunes enfants, elles deviennent les gardiennes privilégiées de l'ordre patriarcal dans lequel les enfants sont élevés. On comprend d'ailleurs dans cette scène que la discipline s'opère silencieusement, ce qui renvoie à la culture du silence sudiste que nous avons déjà mentionnée : le jeune Biff se voit réprimer son impulsion spontanée d'aller vers des objets féminins, mais dans le silence, ce qui implique que c'est également quelque chose dont il ne faut pas parler. Précisément, ces impulsions féminines demeurent secrètes tout au long de sa vie.

⁶⁸⁹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 221-22.

⁶⁹⁰ Babuscio, cité dans Harvey, « Translating Camp Talk », 352.

⁶⁹¹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 226.

wedding ring »⁶⁹². De même, dans une scène avec sa belle-sœur Lucille et sa nièce Baby, Biff adopte des manières qui pourraient être jugées féminines par un observateur sourcilieux : « He sat with his legs crossed, a napkin over his thigh, drinking a cup of tea »⁶⁹³. C'est par ailleurs dans cette scène qu'on observe un des éléments stylistiques qui permettent au lecteur de déceler le queer non seulement dans les descriptions offertes par la voix narrative, mais aussi dans la voix du personnage lui-même :

'I been giving Baby finger waves down at the shop. But they come out so quick I been thinking about letting her have a permanent. I don't want to give it to her myself – I think maybe I'll take her up to Atlanta when I go to the cosmetologist convention and let her get it there.'

'Motherogod ! She's not but four. It's liable to scare her. And besides, permanents tend to coarsen the hair.' [...]

Biff polished his nails on the palm of his hand and shook his head.

'Every time Baby and I go to the movies and see these kids in all the good rôles [sic] she feels the same way I do. I swear she does, Bartholomew. I can't even get her to eat her supper afterwards.'

'For goodness' sake,' Biff said.

'[...] I feel like I got to push Baby all I can. Because the sooner she gets started on her career the better it'll be for both of us.'

'Motherogod !'⁶⁹⁴

Dans ses répliques, Biff fait montre d'une certaine expansivité lorsqu'il exprime son indignation et son inquiétude pour sa nièce, que sa belle-sœur souhaite transformer en vedette de cinéma alors qu'elle n'a que trois ans. Les tournures plutôt recherchées que sont « not but » et « liable to » démontrent une expressivité plutôt théâtrale et exacerbée qui, combinée à ses manières (il s'assoit les jambes croisées, se polit les ongles dans la paume de sa main, et plus tard prend Baby sur ses genoux), créent un personnage très *camp*. Il fait également preuve d'une connaissance de la coiffure, autre activité féminine, lorsqu'il dit que les

⁶⁹² McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 13.

⁶⁹³ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 122.

⁶⁹⁴ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 123.

permanentes abîment les cheveux. Un autre élément de cet échange avec Lucille met en avant la dimension queer du personnage : la répétition de jurons blasphématoires. En particulier, « Motherogod » est répété cinq fois en l'espace des quatre chapitres focalisés sur Biff dans le roman. L'usage répété de ce juron ne nous paraît pas anodin dans des chapitres où Biff exprime le désir de devenir parent⁶⁹⁵ tout en affichant des comportements et des goûts féminins. Nous envisagerons l'utilisation cohérente de cette expression dans le roman comme un point important pour guider la traduction de la voix du personnage : il nous semble important de conserver les notions de religion et de maternité, notamment parce que les personnes queer étaient perçues comme des individus impies dans le contexte conservateur et religieux de Sud et parce que la *queerness* de Biff se loge dans son instinct maternel. Nous apprenons également dans le roman que Biff a rejeté la religion⁶⁹⁶. Ce juron intervient en outre dans un contexte particulier et très révélateur : « And then later when suddenly he lost it. When he could lie with a woman no longer. Motherogod! »⁶⁹⁷ Il est en effet juxtaposé à la mention de son incapacité à avoir des rapports sexuels avec des femmes, et donc de son éloignement de l'hétéronormalité.

Dans l'extrait suivant, la voix narrative se plonge dans la vie intérieure de Biff de manière à faire surgir ce qui s'apparente à du discours indirect libre (que l'on identifie à travers l'usage d'ellipses, de déliaison syntaxique et de phrases nominales) :

To adopt a couple of little children. A boy and a girl. About three or four years old so they would always feel like he was their own father. Their Dad. Our Father. The little girl like Mick (or Baby?) at that age. Round cheeks and gray eyes and flaxen hair. **And the clothes he would make for her – pink crêpe de Chine frocks with dainty smocking at the yoke and sleeves. Silk socks and white buckskin shoes. And a little red-velvet coat and cap and muff for winter.** The boy was dark and black-haired. The little boy walked behind him and copied the things he did. In the summer the three of them would go to a cottage on the Gulf and he would dress the children in their sun suits and guide them carefully into the green, shallow waves.⁶⁹⁸

⁶⁹⁵ « To adopt a couple of little children. A boy and a girl », McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 232.

⁶⁹⁶ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 30.

⁶⁹⁷ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 233.

⁶⁹⁸ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 232-33. C'est nous qui soulignons.

Ce passage ne remet pas en question l'identification de Biff à une figure parentale masculine, puisqu'il imagine être appelé « Dad » et « Father » par ses enfants, mais on comprend rapidement que son imagination déploie une scène de maternage : il n'était pas commun pour un père de coudre les vêtements de ses enfants dans le contexte de notre corpus, ni d'accorder une attention aussi poussée aux vêtements de filles. Les trois phrases en caractères gras dans la citation révèlent l'enthousiasme qu'éveille en lui la perspective des vêtements qu'il souhaite coudre pour sa fille imaginaire : la première proposition n'est pas encore complète lorsque le tiret est utilisé pour introduire soudainement la description des vêtements, dans laquelle on observe une connaissance poussée des tissus et matières (« crêpe de Chine », « red-velvet », « buckskin », « silk ») et de la couture (« smocking », « yoke »), ainsi qu'un goût pour la beauté délicate (« dainty »). L'énumération des vêtements dans des propositions nominales et l'usage de la polysyndète illustrent également l'exaltation que lui procure l'image d'une future parentalité placée sous le signe de la féminité. Ces particularités stylistiques nous permettent de déceler la *queerness* de Biff dans sa voix, puisqu'ici la voix narrative se retire presque complètement pour laisser libre cours à la voix intérieure exaltée de Biff. Ce que l'on peut également remarquer dans cet extrait est l'usage du français emprunté dans « crêpe de Chine ». Celui-ci est de nouveau utilisé dans l'extrait suivant, lorsqu'il doit choisir le tissu qui couvrira l'intérieur du cercueil de sa femme : « 'What is the name of the crêpe of this one – georgette ?' »⁶⁹⁹ Ces indices discrètement disséminés dans le texte de *The Heart* suggèrent une des caractéristiques langagières du parler *camp* que Keith Harvey évoque dans « Translating Camp Talk », à savoir l'utilisation du français : « The use of French, then, does not just decorate the text linguistically. Rather, it alludes to a complex of cultural values and stereotypes that carry decorativeness as an attribute. [...] [T]he use of French signalled a kind of tongue-in-cheek sophistication [...] »⁷⁰⁰. Le goût de Biff pour la décoration et les accessoires sophistiqués est ainsi reflété dans son idiolecte *camp*. Dans *The Member*, Frankie tente de parler français, elle aussi : lorsqu'elle demande à Berenice comment dire « hopping-john » (ou « peas and rice ») en français, et que celle-ci ne connaît pas la réponse à sa question, elle invente une expression avec les mots français qu'elle connaît : « 'Merci a la parlez', F. Jasmine said »⁷⁰¹. Ce n'est pas un hasard si elle essaie de parler français lorsqu'elle se fait appeler F. Jasmine : en effet, c'est dans

⁶⁹⁹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 121.

⁷⁰⁰ Harvey, « Translating Camp Talk », 349.

⁷⁰¹ McCullers, *The Member of the Wedding*, 86.

cette partie du roman qu'elle essaye de correspondre un peu plus à l'image de la *Southern Belle*, bien que ses efforts apparaissent comme grotesque du fait de son apparence et de ses comportements spontanément plus masculins. Ici encore, elle tente de parler français pour feindre une certaine préciosité, mais son rôle de composition tombe à l'eau ; l'ambiguïté de Frankie sur son identité de genre donne lieu à ce décalage, à cette incongruité *camp* lorsqu'elle essaie d'adopter une attitude sophistiquée, que ce soit dans son apparence ou dans son expression. Il conviendra d'étudier comment les traducteurs de McCullers ont traité cet usage du français dans les romans, en nous demandant s'ils l'ont associé ou non à une forme de *camp talk*, et ainsi s'ils ont su l'interpréter comme une des manifestations de la dimension queer de la voix de ces personnages.

Une autre dimension du parler *camp* que définit Harvey réside dans l'expression théâtralisée et l'exagération hyperbolique des codes du comportement féminin, « the emphatics of camp »⁷⁰² :

Alongside exclamations, these emphatics include a taste for hyperbole as well as the use of the 'uninvolved' or 'out of power' adjectives (marvellous, adorable) that Lakoff (1975: 11–14) claimed were typical of women's language.⁷⁰³

[...] the form of the exclamation 'Oh my' in the Kushner extract does more than just suggest a generalized femininity. For a gay reader, it evokes a specific culturally situated and theatricalized type of femininity, namely the 'Southern Belle' made famous by Vivien Leigh in *Gone With the Wind* – see also John Rechy's queens in *City of Night* (1963: 48, 287, 328), who often affect Southern accents.

Le Sud dans lequel les personnages sont présentés semble donc être le lieu idéal de la construction *camp* de cette féminité théâtrale et de la subversion de la *Southern Belle* par des personnages queer, non seulement dans l'apparat mais également dans l'expression verbale. Nous pouvons par exemple citer la réaction emphatique de John Henry lorsqu'il voit Frankie essayer une robe en satin : « 'Oh, how pretty !' John Henry said »⁷⁰⁴. L'interjection, l'exclamation qui combine l'adverbe « how » et l'adjectif « pretty » permet de créer un ton emphatique et théâtral très *camp*, d'autant plus que c'est à la vue d'une robe qu'il réagit de la sorte. Nous pouvons mentionner de nouveau les échanges de Frankie avec le soldat avec qui elle essaye d'adopter un comportement féminin digne de ce que la société attendrait d'une

⁷⁰² Harvey, « Translating Camp Talk », 348.

⁷⁰³ Harvey, « Translating Camp Talk », 348.

⁷⁰⁴ McCullers, *The Member of the Wedding*, 89.

Southern Belle : l'utilisation de l'adverbe « mighty » et de l'adjectif « exciting » ressemblent à ce que Harvey décrit comme des « uninvolved adjectives » ; lorsqu'elle parle du singe de l'homme à l'orgue de Barbarie, elle en parle également de manière emphatique : « 'He certainly is a darling monkey,' F. Jasmine said. 'But it gave me a mighty funny feeling to have him run up me like that' »⁷⁰⁵. L'ajout d'adverbes participe de l'emphase de son expression. En outre, on peut noter un marqueur phonographologique de l'accent sudiste dans le discours direct de Frankie dans l'orthographe de l'adverbe « certainly », qui agglutine le groupe consonantique [nl] en [n]. Ce marqueur est commun à Berenice et à Frankie, le développement commun du VAA et du WSAE étant donc encore visible ici. Dans ce cas de figure, il nous rappelle discrètement l'accent sudiste de Frankie, qui participe ici de la construction de son parler *camp* puisqu'elle essaie d'adopter une expression emphatique et théâtrale de *Southern Belle*. On imagine ici la difficulté, si ce n'est l'impossibilité, de trouver une traduction à cette double exigence dans la voix de Frankie, dont la dimension queer se révèle en partie à travers l'usage d'un parler régional.

Néanmoins, la théâtralité de l'expression de Frankie dans *The Member* n'est pas réservée à son incarnation maladroite de la *Southern Belle* ; l'exclamation est une caractéristique de sa voix tout au long du roman, comme dans cet extrait où elle réagit à la triche de John Henry lors d'un jeu de cartes :

Frankie threw her cards down on the table. 'See!' she said to Berenice. 'He don't even follow the first beginning laws! He's a child! It is hopeless! Hopeless! Hopeless!'

'Maybe so,' said Berenice.

'Oh,' Frankie said, 'I am sick unto death.'⁷⁰⁶

La théâtralité de la réaction de Frankie est signalée par l'accumulation de points d'exclamation, la répétition de l'adjectif non gradable à fort degré d'intensité « hopeless », et l'interjection « oh ». La tournure « I am sick unto death », quant à elle, est peu commune et ne relève pas d'une invention du personnage mais d'une référence implicite à l'ouvrage du philosophe danois Kierkegaard, *The Sickness Unto Death*, *La Maladie à la mort* en français, publié en 1849. Dans une entrevue avec Denis de Rougemont, préfacier de la première traduction française de *Le cœur est un chasseur solitaire*, McCullers fait référence à Kierkegaard comme à l'un de ses

⁷⁰⁵ McCullers, *The Member of the Wedding*, 68.

⁷⁰⁶ McCullers, *The Member of the Wedding*, 16-17.

« maîtres »⁷⁰⁷. On comprend alors l'allusion à celui-ci dans la réplique de Frankie ; la *sickness unto death* se manifeste, selon Kierkegaard, par le désespoir et la non-connaissance de soi⁷⁰⁸. La référence est pleine de sens à un moment où nous suivons l'évolution de Frankie vis-à-vis d'elle-même, de son identité et de sa place dans le monde tout au long du roman. Au début du récit, elle est encore perdue et seule et ne comprend pas pourquoi son cœur est si serré, un motif récurrent dans la première partie du roman et dont la cohérence devra également être prise en compte pour la traduction. La référence implicite à Kierkegaard ajoute une dimension philosophique au mal-être de Frankie et le dramatise, jouant encore avec l'emphase mais aussi avec l'incongruité, puisqu'une référence aussi érudite dans la bouche de Frankie dénote. La théâtralité et la sophistication intellectuelle de la référence détonnent aussi à proximité du marqueur grammatical « he don't », qui réintroduit une touche de non-standard dans la voix de Frankie au moment même où elle s'efforce de s'élever au-dessus de sa condition avec sa réaction grandiloquente.

Ce décalage fait également écho à une dimension supplémentaire de la notion d'emphase *camp*, que Harvey précise dans son article en l'associant à celle d'incongruité, mentionnée précédemment :

Camp speakers, for example, will typically use levels of formality/informality that are incongruous in a particular context, or juxtapose different levels of formality in a way that creates linguistic incongruity.⁷⁰⁹

In 'Notes on Camp', Sontag conceives of camp as a type of aesthetic sensibility that is characterized by a delight in 'failed seriousness' and the 'theatricalization of experience' (1964: 287).⁷¹⁰

L'expression de Biff dans la scène avec sa belle-sœur et sa nièce entre clairement dans cette catégorie de parler *camp* : la juxtaposition du juron « Motherogod » et

⁷⁰⁷ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 7.

⁷⁰⁸ « The accepted significance of the person has increasingly come to consist in the parts he plays in the various social units (political, economic, professional, religious) to which he belongs. [...] The person is forced to live his existence on various, separate levels. On each one he expresses himself differently according to the particular demands of his function; in none does he engage himself unconditionally. Existence withdraws behind a variety of social masks. Kierkegaard has exercised his mordant wit on this comic separation between a shrinking personal existence and an ever-expanding social front », Charles Guignon, *The Existentialists: Critical Essays on Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, and Sartre* (Bloomsbury Publishing USA, 2004), 34.

⁷⁰⁹ Harvey, « Translating Camp Talk », 349.

⁷¹⁰ Harvey, « Translating Camp Talk », 351.

des phrases « She's not but four. It's liable to scare her », dans lesquelles les tournures sont plus sophistiquées, crée ce décalage langagier dans la voix du personnage. Le recours à ce parler *camp* par Biff dans une scène où il exprime son affection et son inquiétude pour une enfant, et donc son instinct maternel, est également crucial. Frankie fait, elle aussi, montre de cette incongruité langagière dans l'extrait suivant : « 'I don't give a durn about it,' Frankie said. 'It is immaterial with me.' »⁷¹¹ Dans cette scène, elle joue aux cartes avec John Henry et Berenice et annonce que le jeu lui importe peu. Elle reformule la même idée mais dans deux registres diamétralement différents, en usant d'une formulation familière en premier lieu, puis d'une tournure plus soutenue. Le personnage de Frankie semble vouloir corriger son naturel fruste, à l'opposé de l'idéal de la *Southern Belle*. Cependant, même la reformulation qu'elle apporte n'est pas standard, puisque l'emploi de la préposition « with » après l'adjectif « immaterial » est plutôt atypique : la préposition la plus communément utilisée dans ce cas serait « to ». Ainsi, le lecteur décèle le manque de naturel que représente un langage soutenu pour Frankie, en raison du décalage incongru qui existe non seulement entre les deux formulations, mais aussi en raison de la manipulation atypique de la langue par Frankie. Une analyse stylistique permet ici de révéler comment Frankie explore son identité de genre puisque son parler revêt des caractéristiques *camp* qui se manifestent par un jeu avec la langue, le registre et les rôles genrés qui y sont culturellement associés. Ce décalage nous paraît ainsi essentiel à notre analyse de la traduction de cette réplique. Dans le contexte de l'incongruité langagière *camp*, la scène où Mick essaye une robe dans *The Heart* est également importante. Nous avons en effet souligné le décalage entre l'idiolecte familier du personnage, qui ressort via la contagion stylistique dans la voix narrative, et l'image sophistiquée qu'elle essaie d'adopter en se parant d'atours et d'accessoires comme un soutien-gorge, un diadème et du maquillage. Nous pouvons également mentionner de nouveau la scène où Bubber exprime le souhait d'avoir de jolis habits colorés :

'That sure is a cute little pink pocket-book,' he said. [...]

'I sure do wish I had a costume,' Bubber said.

'What kind do you want?'

'A real cool costume. A real pretty one made out of all different colors. Like a butterfly. [...]

⁷¹¹ McCullers, *The Member of the Wedding*, 6.

[...]

‘Lookit,’ Bubber said suddenly. ‘Here comes Baby again. She sure is pretty in the pink costume.’⁷¹²

On remarque que l’expression de Bubber est marquée par la familiarité et l’oralité, avec les adjectifs utilisés comme adverbes « sure » et « real », et l’agglutination « lookit », associée au langage des enfants. L’expression enfantine de Bubber est utilisée pour décrire la beauté d’habits féminins, qualifiés par l’adjectif « pretty », comme chez le personnage de John Henry. À travers les personnages des jeunes garçons et des adolescentes chez McCullers, il est possible de considérer l’enfance comme un moment de subversion acceptable des rôles genrés (leur excentricité est innocente et tolérée) et donc le lieu même de la théâtralité et du jeu identitaire. En ce sens, il nous paraît logique que la marginalité des personnages de Biff et de Singer demeure de l’ordre du privé, contrairement aux personnages jeunes qui s’expriment et se comportent spontanément d’une manière que l’on qualifierait de *camp*. Le décalage *camp*, que l’on retrouve donc dans chacun des personnages de Biff, Mick et Frankie, et chez les personnages secondaires, sera au cœur de notre analyse traductologique de la voix de ces personnages, à la fois dans le discours direct et dans la narration en focalisation interne.

En outre, on trouve chez McCullers des effets de répétition et de cohérence intra- et intertextuelles chez les personnages queer qui semblent construire implicitement une représentation stylistique de la *queerness* à l’échelle de l’œuvre de l’autrice. Le premier exemple de cette cohérence est l’usage de l’adjectif *queer* : l’autrice l’utilise à vingt-trois reprises dans *The Heart* et à vingt-sept reprises dans *The Member*. Cette cohérence au sein de l’œuvre de l’autrice nous semble essentielle à l’analyse traductologique des romans. Dans *The Heart*, le terme est utilisé dans la narration et dans le discours direct de nombreux personnages, y compris de certaines figures qui ne sont pas queer. Dans *The Member*, il est utilisé par Frankie ou la voix narrative qui se focalise sur Frankie et adopte donc son idiolecte. Ainsi, plus que la marque de la voix de certains personnages, il semble être le signal de la voix de l’autrice elle-même. À l’époque d’écriture des romans, l’adjectif *queer* désignait déjà, comme nous l’avons vu plus haut, des personnes excentriques de manière générale mais également des personnes homosexuelles. Selon l’*Oxford English Dictionary*, le terme s’est vu attribuer une coloration négative, en référence aux personnes homosexuelles, par le Marquis de Queensberry dès 1894⁷¹³. Carson

⁷¹² McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 163-64.

⁷¹³ https://www.oed.com/dictionary/queer_n2?tab=meaning_and_use#27444157

McCullers elle-même se considérait comme marginale par rapport aux normes de genre : elle arborait un style volontairement androgyne, a éprouvé des sentiments amoureux forts pour des femmes malgré son mariage avec un homme (notamment pour l'autrice suisse Annemarie Schwarzenbach), et ses amitiés les plus fortes l'ont liée à des hommes homosexuels, tels qu'Edwin Peacock et son partenaire John Zeigler ou encore le dramaturge Tennessee Williams. Jenn Shapland, dans *My Autobiography of Carson McCullers*, décrit ainsi l'apparence de McCullers :

As I flipped through her photos, I saw that Carson got more and more androgynous with age. Her hair only got shorter. She started out camping it up, in the costume of a grown man from the time she was a kid: she wore a huge tie and shorts and knee-socks and, in the photos, looks completely pleased with herself. Then came the lapels and cuffs, the pants, the look she's best known for. It's what she's wearing on her first book cover. The same look that got her in trouble with family friends when she came back to Columbus and dressing across gender lines wasn't funny or cute anymore, like it had been when she was a girl. People often mistook her for a man when they met her, even a boy.⁷¹⁴

Dans la description de la jeune McCullers en short, on reconnaît aisément Frankie et Mick. Néanmoins, comme nous l'avons formulé plus haut, le fait d'adopter un style androgyne à l'âge adulte devient immédiatement plus subversif dans un contexte conservateur. McCullers a donc éprouvé elle-même les difficultés liées à la rigidité des rôles genrés dans le Sud. Elle a néanmoins longtemps vécu dans la région de New York, ce qui lui a permis de fréquenter des lieux et des groupes progressistes, comme la February House, une communauté d'artistes localisée à Brooklyn Heights et à laquelle appartenait notamment W. H. Auden. Ses relations proches avec des hommes homosexuels pourrait expliquer son utilisation du style *camp* pour représenter la voix de ses personnages queer, puisque la notion est généralement associée à l'identité gay. Selon l'*Oxford English Dictionary*, le terme *camp* était déjà utilisé comme adjectif pour faire référence à des hommes maniérés dans les écrits de J. R. Ware en 1909⁷¹⁵. L'esthétique *camp* semble donc être utilisée par McCullers pour transmettre implicitement la *queerness* des personnages, que ce soit dans leur identité sexuelle ou de genre ; nous utilisons volontairement la notion d'implicite puisque comme nous l'avons dit, l'homosexualité ou la transidentité ne sont jamais mentionnées directement. Les personnages semblent vouloir exprimer des sentiments qu'ils ne comprennent pas eux-mêmes, et leur langage *camp*, si

⁷¹⁴ Jenn Shapland, *My autobiography of Carson McCullers* (Tin House Books, 2020), 133.

⁷¹⁵ https://www.oed.com/dictionary/camp_adj?tab=meaning_and_use#10256011

McCullers l'utilise volontairement, n'est pas présenté comme un acte volontairement subversif et revendicatif pour les personnages, marginalisés du fait de leur excentricité ; il s'agirait plutôt d'indices disséminés par McCullers, à l'attention de qui pourra et voudra les comprendre. Un autre effet de cohérence lié à la marginalité queer des personnages se retrouve dans un phénomène d'inversion syntaxique que l'on observe dans le traitement des personnages de Mick, Singer et Frankie, et dont voici les occurrences, tout d'abord dans *The Heart Is a Lonely Hunter* :

I want – I want – I want – was all that she could think about – but just what this real want was she did not know.⁷¹⁶

It was as though in some way she was waiting – but what she waited for she did not know.⁷¹⁷

There are some things I should like to tell you about them but how to put them in words I am not sure.⁷¹⁸

Why he laughed he did not know.⁷¹⁹

He had agreed with each of them in turn, though what it was they wanted him to sanction he did not know.⁷²⁰

Il est intéressant de noter ici que la structure apparaît toujours au sein de la narration. La voix narrative semble suivre les mouvements de l'esprit des personnages de manière spontanée, ce qui aboutit à une structure non canonique et à une double mise en relief linguistique. Le sujet syntaxique est une subordonnée qui commence par un élément en WH- (« what this real want was », « what she waited for », « how to put them in words », « why he laughed », « what it was they wanted him to sanction ») qui marque un déficit d'information à propos de l'objet du questionnement, ce qui met en avant l'incapacité à nommer des sentiments, des désirs ou des intentions de la part des personnages queer. En second lieu, la principale « s/he did not know » est extraposée de manière à créer une emphase finale sur le verbe négativé *know* et donc sur les notions d'ignorance et

⁷¹⁶ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 51.

⁷¹⁷ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 314.

⁷¹⁸ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 212.

⁷¹⁹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 218.

⁷²⁰ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 320.

d'incompréhension liées au fait de nommer certains sentiments. La récurrence de cette structure est particulièrement notable car elle est employée à des moments qui relèvent toujours de la marginalité des personnages. Dans la première occurrence, Mick traverse un moment émotionnel difficile car elle garde pour elle les sentiments qu'elle a pu éprouver pour de nombreuses personnes, filles et garçons. Dans le deuxième extrait, elle exprime une attente qui précède directement son entrée dans le monde du travail et l'abandon, en public, de son apparence et de ses comportements masculins afin de correspondre à l'image que le poste exigera d'elle, poste dont on apprend par ailleurs qu'il est réservé aux femmes. Pour ce qui est de Singer, sa difficulté à nommer ce qu'il pense des personnages qui gravitent autour de lui et ce qu'ils attendent de lui est tout à fait révélatrice d'une marginalité liée à sa surdité et de l'ironie tragique déjà mentionnée en vertu de laquelle les personnages croient à tort que Singer les comprend de manière absolue. Enfin, l'extrait dans lequel Singer ne sait pas pourquoi il rit intervient dans la scène de ses retrouvailles avec Antonapoulos à qui il rend visite à l'hôpital (l'exaltation le dépasse et il ne contrôle plus ses réactions).

Examinons à présent les occurrences de cette structure dans *The Member of the Wedding* :

- (1) The name for what had happened to her Frankie did not know.
- (2) In the MacKeans' garage, with Barney MacKean, they committed a queer sin, and how bad it was she did not know.
- (3) So that Sunday when it happened, when her brother and the bride came to the house, Frankie knew that everything was changed; but why this was so, and what would happen to her next, she did not know.
- (4) It was the sad horn of some colored boy, but who he was she did not know.
- (5) Then suddenly it started, though why and how they did not know; the three of them began to cry.
- (6) But his head was not broken, or even cracked, and whether he was dead or not she did not know.
- (7) Where she was going she did not know; however, she was leaving town that night.

(8) How the next thought occurred to her she did not know, but suddenly it seemed she might as well ask the soldier to marry with her, and then the two of them could go away.⁷²¹

On observe ainsi que la structure est beaucoup plus fréquente dans *The Member* que dans *The Heart*, comme si McCullers, après avoir l'avoir mise en place dans son premier roman, avait choisi d'y recourir de manière plus soutenue comme indice implicite mais cohérent de la voix queer de Frankie dans *The Member*. Grâce à cette récurrence intra et intertextuelle (même si elle n'est pas appliquée à Biff dans *The Heart*), on comprend l'importance de cette structure peu commune dans la construction stylistique de la *queerness* qui se manifeste à travers un empêchement de la parole. Dans les extraits (1) et (3), Frankie est incapable de nommer les sentiments qui s'emparent d'elle après la visite de son frère et de sa fiancée. Les extraits (2) et (6) concernent des scènes de violence sexuelle commise par des hommes envers elle ; on comprend dans le roman que le jeune MacKean l'a probablement agressée sexuellement ou violée, puisqu'elle exprime ouvertement la haine qu'elle éprouve envers lui⁷²² et qu'elle indique qu'il lui a montré quelque chose d'immoral⁷²³. Le soldat qu'elle rencontre la mène dans sa chambre d'hôtel et lorsqu'il se jette sur elle, elle lui porte un coup à la tête avec une carafe d'eau. Ces relations avec les hommes présentent l'hétéronormalité comme une perspective menaçante et violente pour Frankie, ce qui expliquerait aussi qu'elle s'en détache. Les extraits (7) et (8) ont trait à sa tentative de fugue à la fin du roman, après qu'elle a essayé vainement de fuir son frère et sa belle-sœur à la fin du mariage et qu'elle s'est rendu compte de l'impossibilité de constituer la communauté qu'elle désirait tant. L'extrait (5) est crucial car il unit les trois personnages marginaux du roman, Frankie, John Henry et Berenice, dans une tristesse inconnue mais commune. Seul l'extrait (4) n'a pas trait à la marginalité de Frankie. Néanmoins, l'ensemble des occurrences au sein des deux romans suffit à faire ressortir des moments d'incompréhension liés à l'identité de genre ou l'identité sexuelle, à une marginalité provenant de sentiments et de désirs impossibles à nommer. En ce sens, la structure non canonique de ces occurrences est révélatrice et devra être prise en compte lors de notre étude traductologique.

⁷²¹ McCullers, *The Member of the Wedding*, 6, 25-26, 26, 44, 121, 137, 149, 155.

⁷²² « She hated Barney and wanted to kill him. Sometimes alone in the bed at night she planned to shoot him with the pistol or throw a knife between his eyes », McCullers, *The Member of the Wedding*, 26.

⁷²³ « But she did not let herself remember the unknown sin that he had showed her, that later made her want to throw a knife between his eyes », McCullers, *The Member of the Wedding*, 83.

Dans les pages qui précèdent, nous avons mis en avant les stratégies stylistiques déployées dans notre corpus pour représenter les voix marginales handicapées et queer. Ces voix sont d'autant plus importantes pour notre étude traductologique des textes qu'elles représentent une subversion de l'ordre social validiste et hétéronormatif sudiste. Passons à présent en revue les traductions existantes de ces voix en gardant en tête les enjeux socio-idéologiques qui sont associés à ces particularités stylistiques : dans quelle mesure ces traductions ont-elles tenu compte de ces enjeux ?

2.2. Traduire et retraduire les voix queer et les voix handicapées : une reconstitution paradoxale des dynamiques d'invisibilisation

Nous avons souligné l'importance de l'analyse stylistique pour l'étude de la construction d'une poétique du handicap et du queer, poétique qui fait saillir la marginalité des personnages de *The Sound and the Fury*, *The Heart Is a Lonely Hunter*, et *The Member of the Wedding* dans le contexte sudiste. Nous pouvons donc nous demander si les traducteurs de ces romans ont pris en compte les marqueurs stylistiques que nous avons relevés comme autant d'indices participant à la compréhension de cette marginalité par le lecteur et à l'appréhension des voix marginales des personnages, au-delà des éléments de la diégèse.

Puisque les textes de McCullers ont été retraduits, contrairement à celui de Faulkner, nous nous proposons dans un premier temps d'examiner en parallèle les premières traductions et les retraductions de *The Heart* et *The Member* par Marie-Madeleine Fayet (1947, 1949), Jacques Tournier (1974) et Frédérique Nathan (1993). Nous nous demanderons de nouveau si la compréhension des marqueurs stylistiques de la marginalité des personnages queer et handicapés chez McCullers est différente en fonction du moment de traduction.

Pour dégager une vue d'ensemble de la question de la traduction du *queer* par les différents traducteurs et traductrices de McCullers, nous pouvons dans un premier temps envisager le traitement de la structure inversée dont nous avons précédemment relevé la cohérence.

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Nathan
(1) I want – I want – I want – was all that she could think about – but just what this real want was she did not know.	(1) Je veux... je veux... je veux... c'était tout ce qu'elle pouvait penser. Mais que voulait-elle exactement ? Elle n'en savait rien.	(1) Je veux, je veux, je veux – elle était incapable de penser à autre chose ; mais qu'est-ce qu'elle voulait au juste ?
(2) It was as though in some way she was waiting – but what she waited for she did not know.	(2) Elle avait l'impression d'attendre... mais ne savait pas ce qu'elle attendait.	(2) Obscurément, elle attendait – sans savoir quoi.
(3) There are some things I should like to tell you about	(3) Je voudrais vous dire plusieurs choses à leur sujet	(3) J'aimerais te les décrire plus précisément, mais je ne suis pas sûr d'y arriver avec des mots.

them but how to put them in words I am not sure.	mais je ne suis pas très sûr de pouvoir les exprimer.	(4) Il ne savait pas pourquoi il riait.
(4) Why he laughed he did not know.	(4) Pourquoi riait-il ? Il n'en savait rien.	(5) Singer les avait approuvés à tour de rôle, sans savoir vraiment de quoi il retournait. ⁷²⁶
(5) He had agreed with each of them in turn, though what it was they wanted him to sanction he did not know. ⁷²⁴	(5) Il les avait approuvés, chacun à leur tour, tout en ignorant ce qu'ils lui demandaient de sanctionner. ⁷²⁵	

À la lecture de ces traductions, on remarque que le seul choix traductif qui implique une forme d'inversion est l'utilisation de l'interrogation dans la traduction des extraits (1) et (4) par Fayet, la première traductrice. La structure « Que voulait-elle exactement ? Elle n'en savait rien » nous semble reproduire les effets de focalisation syntaxique atypiques du texte source : l'interrogation placée en position initiale met en elle-même l'accent sur une forme d'ignorance et de réflexion, de questionnement, ce qui fait écho à notre analyse de l'élément en WH – et donc au déficit d'information dans le texte source. Elle permet également de rendre la narration à la troisième personne en focalisation interne consonante, c'est-à-dire que la voix narrative s'efface et ne fait qu'un avec la psyché du personnage narré : la question puis sa réponse, qui relève elle aussi de l'ignorance, semblent suivre le cheminement des pensées du personnage en pleine introspection. On observe en outre une cohérence entre les deux extraits avec la réponse « Il/Elle n'en savait rien », où le pronom indéfini « rien » accentue l'idée selon laquelle les personnages sont incapables de mettre des mots sur leur expérience queer (il y a bien un vide, un manque à l'endroit de la définition de leurs propres sentiments). Ainsi, même si le procédé question/réponse respecte un ordre syntaxique et discursif logique, plus que dans le texte source, ce procédé permet malgré tout de reproduire les effets du texte source, c'est-à-dire la mise en saillance du déficit d'information dans une première interrogation, puis l'accentuation finale, par extraposition, de la réponse négative. Néanmoins, les trois autres extraits ne présentent pas cette structure en question/réponse. Quant à la traduction de Nathan, elle ne reproduit pas l'inversion de l'ordre canonique que nous avons observée dans le texte source. Elle opte pour la forme interrogative dans l'extrait (1) mais n'y appose pas de réponse, ce qui ne crée donc pas d'effet de

⁷²⁴ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 51, 314, 212, 218, 320.

⁷²⁵ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 72, 393, 270, 277, 400.

⁷²⁶ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 65, 347, 237, 243, 353.

dialogisme interne. On perd ainsi la cohérence avec le discours indirect libre qui, comme dans le texte source, dramatiserait les mouvements de l'esprit des personnages en quête de connaissance de soi. Néanmoins, stylistiquement parlant, le fait de ne pas avoir de réponse à la question est intéressant car cela laisse une sensation de vide suite à l'interrogation : la réponse étant inconnue, la suspension de celle-ci peut servir à mettre en relief le manque de connaissance de soi chez les personnages. On observe cependant que ce choix traductif n'est reproduit dans aucune des autres occurrences du phénomène, pour lesquelles Nathan utilise la structure canonique, où le verbe négativé « ne pas savoir » est placé avant l'objet du questionnement. Nous pouvons donc d'ores-et-déjà relever un manque de systématisme dans la prise en compte du style d'expression queer de la part des deux traductrices.

L'étude de ces extraits nous permet en outre de mentionner un point de divergence évident entre les traductions de Fayet et de Nathan : la ponctuation. Dans la narration focalisée sur Mick dans le texte source, on remarque, dans les extraits (1) et (2), l'utilisation du tiret ; il sert ici à fragmenter l'énoncé de manière à reproduire les mouvements erratiques de l'esprit de la jeune adolescente qui semble vouloir dire quelque chose mais en est finalement incapable, comme l'atteste l'utilisation de la structure inversée en conclusion de ces extraits. L'incapacité à nommer est toujours présente et accentuée par la ponctuation, qui ajoute une dimension frénétique à la recherche de sens et d'explication. Fayet, dans sa traduction, a choisi d'utiliser les points de suspension, ce qui crée un effet rythmique tout à fait différent de celui du texte source : cette ponctuation neutralise toute l'urgence que revêt le tiret dans le texte source, de manière à insérer une impression de patience, de langueur, tout à fait à l'opposé de l'esprit agité de Mick. Nathan, elle, a choisi de conserver dans une certaine mesure le tiret, sauf entre les groupes verbaux « je veux », qu'elle a juxtaposés avec des virgules, et entre les propositions « elle était incapable de penser à autre chose ; mais qu'est-ce qu'elle voulait au juste ? » séparées par un point-virgule. Cette ponctuation est intéressante car elle semble suspendre la pensée le temps de quelques secondes, comme si la réflexion n'était pas terminée, simplement pour la conclure sur une incertitude, une question sans réponse. Les virgules, elles, créent un effet différent des tirets du texte source, car elles semblent accumuler différentes occurrences du groupe verbal « je veux », comme si le nombre de ses désirs était illimité ; les tirets du texte source semblent plutôt répéter sans cesse le même « je veux » qu'elle essaierait vainement de compléter à chaque occurrence. En ce qui concerne l'usage du tiret en ponctuation française, il est important de le replacer dans un contexte historique précis : jusqu'à très récemment, dans l'édition française, il est en effet limité dans les normes de ponctuation à des usages comme le dialogue, pour marquer le

passage d'une réplique de personnage à une autre, et dans le corps du texte à la seule mise en relief d'un élément⁷²⁷. Il est donc normal que Fayet, dans les années 1940, n'ait pas dérogé à ces normes et n'ait pas anglicisé la ponctuation du texte cible. À l'inverse, l'usage du tiret par Nathan coïncide avec la progressive anglicisation de la ponctuation française. Il n'en demeure pas moins, selon nous, que le rythme créé par les points de suspension chez Fayet ne nous semble pas restituer l'intensité et la détresse ressenties dans le texte source, et que les effets des virgules que nous avons relevées chez Nathan sont plus appropriés au ton de ces extraits. On comprend alors l'importance de la ponctuation dans la transmission de l'agitation des personnages queer de McCullers, agitation qui est liée à une introspection constante, à la recherche d'une définition claire de leurs sentiments et de leurs désirs. Le choix traductif de Fayet ne met pas en exergue cette dimension de la voix intérieure queer, alors que son choix traductif concernant l'inversion syntaxique était plutôt éloquent. À l'inverse, Nathan semble avoir appréhendé les enjeux de la ponctuation sans avoir nécessairement envisagé la récurrence et la cohérence de l'inversion.

Avant de tirer des conclusions de ces différentes observations, nous nous intéresserons au traitement de cette structure dans les traductions de *The Member* :

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Tournier
(1) The name for what had happened to her Frankie did not know.	(1) Elle ne pouvait donner un nom à ce qui lui était arrivé.	(1) Le nom de ce qui lui arrivait, elle ne le savait pas.
(2) In the MacKean's garage, with Barney MacKean, they committed a queer sin, and how bad it was she did not know.	(2) Dans le garage de Mac Kean, avec Barney Mac Kean, elle commit un étrange péché, et à quel point il était grave, elle n'en savait rien.	(2) Dans le garage des MacKean, avec Barney MacKean ils avaient commis un péché bizarre, et elle ignorait à quel point c'était grave.
(3) So that Sunday when it happened, when her brother and the bride came to the house, Frankie knew that everything was changed; but why this was so, and what would happen to her next, she did not know.	(3) En sorte que, lorsque son frère et la fiancée arrivèrent à la maison, Frankie comprit que tout était changé ; mais pour quelle raison et ce qui lui arriverait ensuite, elle n'en savait rien.	(3) Aussi, ce vendredi-là, quand arriva l'événement, quand son frère et sa fiancée pénétrèrent dans la maison, elle comprit que tout venait de changer. Mais elle ignorait
	(4) C'était le mélancolique cornet à pistons de quelque	

⁷²⁷ « Le tiret dans la mise en valeur d'un passage », Office québécois de la langue française, <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/23378/la-ponctuation/tiret/le-tiret-dans-la-mise-en-valeur-dun-passage>

(4) It was the sad horn of some colored boy, but who he was she did not know. (5) Then suddenly it started, though why and how they did not know; the three of them began to cry. (6) But his head was not broken, or even cracked, and whether he was dead or not she did not know. (7) Where she was going she did not know; however, she was leaving town that night. (8) How the next thought occurred to her she did not know, but suddenly it seemed she might as well ask the soldier to marry with her, and then the two of them could go away.⁷²⁸	nègre, mais qui il était, elle ne le savait pas. (5) Puis brusquement, sans savoir pourquoi ni comment, les trois se mirent à pleurer. (6) Mais sa tête n'était pas cassée, ni même fendue, et elle ne savait pas s'il était mort ou non. (7) Où elle irait, elle n'en savait rien ; cependant elle quitterait la ville cette nuit même ; [...]. (8) Comment se présenta la pensée suivante, elle ne le sut pas mais il lui sembla brusquement qu'elle pourrait aussi bien demander au soldat de l'épouser et ils partiraient tous les deux.⁷²⁹	pourquoi, et ce qui allait lui arriver. (4) C'était un jeune Noir qui jouait de cette trompette mais Frankie ne savait pas qui. (5) Et brusquement, cela les prit, et ils étaient incapables de savoir pourquoi, ni comment ; brusquement, tous les trois ensemble, ils se mirent à pleurer. (6) Mais il n'avait pas la tête cassée, ni même fendue, et elle ne savait pas s'il était mort ou non. (7) Elle n'avait pas pu faire partie du mariage, mais elle allait quand même s'en aller à travers le monde. Où ? Elle n'en savait rien encore. (8) Comment lui vint l'idée suivante, elle n'en savait rien, mais elle eut soudain le sentiment que le mieux était de demander au soldat de l'épouser, et ils partiraient tous les deux ensemble.⁷³⁰

Nous remarquons d'emblée la récurrence de la structure inversée, en gras ci-dessus, dans la traduction de Fayet. Cette structure n'est pas utilisée dans tous les extraits, mais assez souvent pour s'imposer comme un élément saillant, d'autant plus que la proposition « elle n'en savait rien » est reprise et fait écho à sa traduction de *The Heart*. La récurrence intertextuelle de cette structure donne lieu à une cohérence stylistique qui rend possible l'identification de marqueurs implicites de la voix queer dans la fiction traduite de McCullers. Néanmoins, dans la traduction de ce deuxième roman de l'autrice, Fayet abandonne la structure question/réponse

⁷²⁸ McCullers, *The Member of the Wedding*, 6, 25-26, 26, 44, 121, 137, 149, 155.

⁷²⁹ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Fayet, 22, 55, 56, 86, 215, 241, 259, 268. C'est nous qui soulignons.

⁷³⁰ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 11, 37-38, 39, 63, 168, 190, 204, 212. C'est nous qui soulignons.

qu'elle avait mise au point pour la traduction de *The Heart* de manière à reproduire beaucoup plus fidèlement l'étrangeté de l'inversion du texte source. Si l'on perd la cohérence intertextuelle à ce niveau-là, cette cohérence est au moins construite au niveau intratextuel dans sa traduction de *The Member*. Tournier, quant à lui, ne reproduit les effets de l'inversion de l'ordre canonique du texte source qu'à trois reprises, une fois par la structure en question/réponse et deux fois par l'inversion syntaxique atypique. Il utilise également la réponse « elle n'en savait rien » à deux reprises. Il nous semble cependant que la répétition n'est pas assez fréquente pour acquérir un relief significatif lors de la lecture et faire système comme c'est le cas dans le texte source et, dans une moindre mesure, dans les traductions de Fayet. Actuellement, la seule traduction de Fayet encore diffusée par les éditions du Livre de Poche est celle de *The Heart* ; pour *The Member*, c'est la traduction de Tournier qui est commercialisée. Cependant, aux éditions Stock, seules les traductions de Nathan et de Tournier sont distribuées. Ainsi, quelle que soit la maison d'édition, la cohérence intertextuelle des traductions de Fayet dans le traitement de cette structure inversée est perdue pour le lectorat francophone. Comme nous l'avons vu lors de notre étude de la traduction des voix africaines américaines, Stock a vraisemblablement souhaité revoir la traduction du vernaculaire africain américain à l'attention d'un lectorat plus contemporain et progressivement plus sensibilisé aux questions raciales. Une autre raison pourrait être également liée au décalage entre l'effet produit par les choix traductifs de Fayet et les intentions apparentes de McCullers dans le texte source (notamment l'usage du terme « nègre » alors que McCullers utilise l'expression « colored people »). Nous examinerons plus tard les enjeux liés à la comparaison entre la traduction des différentes voix marginales dans les romans. Néanmoins, en ce qui concerne uniquement les voix queer et handicapées, il nous semble d'ores et déjà que la cohérence stylistique de l'œuvre de McCullers n'a pas été prise en compte à sa juste valeur par les seconds traducteurs et traductrices.

Le deuxième effet de récurrence mentionné plus tôt, l'utilisation de l'adjectif *queer*, est en outre nécessairement perdu dans la traduction puisque le terme ne fait partie du vocabulaire relativement courant en français que depuis la fin du XX^{ème} siècle ; de plus, cet emprunt à l'anglais possède un sens plus restrictif en français qu'en anglais et sert uniquement aujourd'hui à « qualifier tout ce qui n'est pas hétéronormé (ou cisnormé, selon le vocabulaire ad hoc) et l'ensemble de la

communauté LGBTQ⁷³¹. Le report du mot anglais « queer » en français ne permettra pas de préserver l'effet de double énonciation que l'usage du terme « queer » créait au début du XX^{ème} siècle en anglais et aux États-Unis, où il pouvait signifier la simple excentricité pour tel lecteur, et l'homosexualité pour tel autre. Quant aux termes « bizarre » ou « étrange », ils neutralisent la référence possible à l'homosexualité ou au trouble de genre. Il nous semble alors d'autant plus important d'essayer de reproduire les marqueurs stylistiques de la voix queer emphatique et incongrue. Étant donné qu'il est inadéquat d'utiliser le marqueur lexical « queer », il s'agit de trouver d'autres marqueurs afin de faire ressortir ces caractéristiques *camp* comme étant systématiques dans la voix des personnages queer en français.

Nous nous proposons donc d'aborder la traduction de la voix queer chez McCullers en procédant personnage par personnage : certaines voix ont-elles été identifiées comme queer par les traducteurs alors que d'autres figures potentiellement queer auraient été ignorées ? Si oui, pourquoi ?

Considérons en premier lieu le personnage de Biff. Puisque nous évoquions l'intraduisible ambiguïté de l'adjectif « queer » en français, nous pouvons également nous poser la question de la potentielle intraduisibilité d'éléments de l'anglais, marques de *camp talk*, vers le français. En effet, dans les extraits présentant du français dans le texte source, Fayet et Nathan ont conservé les expressions telles quelles :

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Nathan
What is the name of the crêpe of this one – georgette ?	Quel est le nom du crêpe de celui-ci... Georgette ?	Comment s'appelle le crêpe de celui-ci – georgette ?
pink crêpe de Chine frocks ⁷³²	des robes de crêpe de Chine rose ⁷³³	des robes de crêpe de Chine rose ⁷³⁴

La mention des tissus, même en français, est immédiatement évocatrice des goûts féminins de Biff, puisque le crêpe georgette est une variété spécifique de tissu crêpe ; la connaissance de ce tissu par le personnage trahit immédiatement son intérêt pour l'activité traditionnellement féminine qu'est la couture et apporte ainsi

⁷³¹ Stéphane Baillargeon, « Q comme queer, ou comment nommer des identités multiples », *Le Devoir*, 9 juillet 2021, <https://www.ledevoir.com/societe/616815/des-mots-pour-mieux-dire-q-comme-queer-ou-comment-nommer-des-identites-multiples>.

⁷³² McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 121, 233.

⁷³³ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 159, 295.

⁷³⁴ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 140, 260.

un élément de caractérisation supplémentaire du personnage. Dans le texte source, le décalage *camp* entre la sophistication des goûts de Biff et son apparence est remarquable : non content de se tenir au courant des dernières avancées de la couture (ce tissu n'a en effet été inventé qu'au début du XX^{ème} siècle), il utilise un terme français. La part de féminité de Biff est toujours observable dans la traduction en français par la simple mention de la couture ; néanmoins, la dimension *camp* d'un homme anglophone qui utilise un emprunt au français se perd.

Nous continuerons notre exploration des goûts féminins et délicats de Biff en nous intéressant à la traduction de deux descriptions, celle des enfants qu'il rêve d'avoir, et celle de son intérieur fraîchement redécoré :

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Nathan
The little girl like Mick (or Baby?) at that age. Round cheeks and gray eyes and flaxen hair. And the clothes he would make for her – pink crêpe de Chine frocks with dainty smocking at the yoke and sleeves. Silk socks and white buckskin shoes. And a little red-velvet coat and cap and muff for winter. ⁷³⁵	La petite fille comme Mick (ou Baby) à cet âge. Des joues rondes, des yeux gris et des cheveux de lin . Et les vêtements qu'il ferait faire pour elle – des robes de crêpe de Chine rose avec des fronces aux manches et à l'empiècement . Des chaussettes de soie et des souliers de daim blanc. Et un petit manteau de velours rouge et une toque et un manchon pour l'hiver. ⁷³⁶	La petite fille ressemblerait à Mick (ou à Baby ?) à cet âge. Des joues rondes, des yeux gris et des cheveux filasse . Et il lui confectionnerait ses vêtements – des robes de crêpe de Chine rose délicatement ornées de smocks à l'empiècement et aux manches . Des socquettes de soie et des chaussures en daim blanc. Et un petit manteau de velours rouge avec un bonnet et un manchon pour l'hiver. ⁷³⁷

La première polysyndète utilisée par McCullers dans l'énumération « Round cheeks and gray eyes and flaxen hair » est traduite avec une virgule pour séparer les deux premiers éléments de l'énumération, puis avec la conjonction de coordination « et » pour séparer les deux derniers éléments. Cela relève probablement plus de la

⁷³⁵ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 233.

⁷³⁶ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 295. C'est nous qui soulignons.

⁷³⁷ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 260. C'est nous qui soulignons.

convention syntaxique francophone que d'un choix stylistique assumé⁷³⁸, mais cela implique également une atténuation de la tonalité enthousiaste que recouvre l'usage de la polysyndète, plus courante en anglais. Néanmoins, Fayet reproduit le procédé plus loin en écrivant « Et un petit manteau de velours rouge et une toque et un manchon pour l'hiver ». Elle utilise même la conjonction en début de phrase, ce qui permet de reproduire l'engouement, voire l'impatience que ressent Biff en imaginant cette scène : il semble constamment ajouter des détails à cette description qui l'exalte tant. Nathan, quant à elle, écrit : « Et un petit manteau de velours rouge avec un bonnet et un manchon pour l'hiver ». La conjonction en début de phrase est conservée, mais la traductrice choisit d'utiliser ensuite la préposition « avec », ce qui réintroduit de la logique dans la description : le manteau est implicitement présenté comme la pièce principale de l'ensemble, qui est par ailleurs complété d'un bonnet et d'un manchon, l'enchaînement logique réduisant le désordre syntaxique créé par l'enthousiasme du personnage.

Le traitement de l'adjectif « flaxen » diffère également entre les deux traductions : l'adjectif signifie en effet « blond pâle » ou « filasse », un blond sans éclat. Il nous paraît néanmoins plus approprié de traduire « flaxen » par « cheveux de lin » comme l'a fait Fayet : la description se veut lyrique et idéalisante avec l'usage de la comparaison des cheveux au lin, ce qui donne lieu à une image plus idyllique que la réalité triviale, voire péjorative, de l'adjectif « filasse » (et de son suffixe en -asse⁷³⁹). En revanche, Nathan fait usage d'un étoffement pour traduire « pink crêpe de Chine frocks with dainty smocking at the yoke and sleeves » : « des robes de crêpe de Chine rose délicatement ornées de smocks à l'empiècement et aux manches ». La préposition suivie de l'adjectif, « with dainty », est traduite par le groupe « délicatement ornées », qui confère une certaine élégance à la description et correspond tout à fait à la sensibilité de Biff. Ce genre de liberté par rapport au texte source peut agir comme une forme de compensation de la perte symbolique du français comme marque d'un parler *camp*.

Enfin, on observe un autre détail d'une importance capitale de cette description : Fayet a traduit le segment « And the clothes he would make for her » par « Et les vêtements qu'il ferait faire pour elle ». Le choix de la traductrice est

⁷³⁸ Voir par exemple cette analyse d'un extrait de la nouvelle « The Kiss of Life » de Jane Gardam par Hélène Chuquet dans *Pratique de la traduction : anglais-français* : « La coordination des différents procès (avec la répétition de *and*) évoque une succession de gestes machinaux et le glissement de Mew vers la rêverie. Mais cette coordination est plus caractéristique de la syntaxe de l'anglais que de celle du français », Hélène Chuquet, *Pratique de la traduction : anglais-français* (Editions OPHRYS, 1990), 19.

⁷³⁹ « Le suffixe -asse est un suffixe évaluatif dépréciatif tout comme -ouille et -aille », Stéphanie Lignon, « Suffixer ou suffixouiller ? », *Silexicales*, n° 2 (avril 1999) : 124.

tout à fait révélateur d'une vision binaire du genre : elle utilise la structure causative en « faire faire », ce qui implique que Biff ne confectionnerait pas les vêtements lui-même, car c'est un homme, alors que le texte source indique bien le contraire (« he would make »). Le choix traductif de Fayet entre en contradiction avec la construction du personnage de Biff tout au long du roman, puisqu'il coud lui-même son linge d'intérieur, par exemple⁷⁴⁰. La traduction de Nathan indique bien « il lui confectionnerait ses vêtements », et corrige ainsi le contresens de la première traduction de manière à rendre à Biff son rôle parental féminin, emblématique de sa *queerness*. De plus, on remarque l'utilisation du terme technique emprunté de l'anglais, « smocks », à la place de « fronces » dans la traduction de Nathan. Il s'agit d'un choix particulièrement intéressant si l'on se réfère à ce qu'explique Keith Harvey dans son article sur la traduction du *camp talk* :

It is interesting to note that French camp, in a parallel gesture, resorts to the use of English words and phrases 'Well, thank you very much, kind Sir . . .' (Camus 1988: 64, italics in original); 'C'est exciting!' (Navarre 1976: 177). While the English use of French signalled a kind of tongue-in-cheek sophistication, the French use of English here points (perhaps with equal ironic distance) to the spread of English-language popular culture across the world in the late twentieth century. Indeed, a phrase like 'Well, thank you very much, kind Sir' suggests the intertextual reference to Hollywood heroines already noted.⁷⁴¹

On remarque que Harvey fait référence à l'implantation de la culture populaire anglophone dans le monde entier vers la fin du XX^{ème} siècle. Ainsi, l'utilisation de l'anglais comme marque de *camp talk* pour le personnage de Biff est peut-être anachronique ; néanmoins, dans les années 1990, Nathan avait peut-être connaissance d'un tel échange interculturel et de ses potentielles utilisations dans des milieux marginaux et queer. De plus, le recours à l'anglais pour mentionner un terme de couture dans cet extrait est tout à fait apte à compenser la perte des effets de l'emprunt au français « crêpe de Chine » dans la traduction.

L'extrait suivant est tout à fait complémentaire de nos remarques précédentes. La voix narrative y décrit le nouvel intérieur de l'appartement de Biff, redécoré par ses soins :

⁷⁴⁰ « [...] he had borrowed Lucile's sewing-machine to make deep red curtains for the windows », McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 222.

⁷⁴¹ Harvey, « Translating Camp Talk », 349.

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Nathan
He traded the iron bed for a studio couch. There was a thick red rug on the floor, and he had bought a beautiful cloth of Chinese blue to hang on the side of the wall where the cracks were worst. He had unsealed the fireplace and kept it laid with pine logs. Over the mantel was a small photograph of Baby and a colored picture of a little boy in velvet holding a ball in his hands. A glassed case in the corner held the curios he had collected – specimens of butterflies, a rare arrowhead, a curious rock shaped like a human profile. Blue-silk cushions were on the studio couch, and he had borrowed Lucile's sewing-machine to make deep red curtains for the windows. He loved the room. It was both luxurious and sedate. On the table there was a little Japanese pagoda with glass pendants that tinkled with strange musical tones in a draught.⁷⁴²	Le lit de fer avait fait place à un divan. Un épais tapis rouge couvrait le plancher et un splendide tissu de Chine cachait le mur le plus lézardé. Des rondins de pins s'empilaient dans le foyer. La cheminée était ornée d'une petite photographie de Baby et d'un portrait en couleurs représentant un petit garçon en costume de velours tenant une balle à la main. Dans un coin, une vitrine contenait les raretés qu'il avait collectionnées – des spécimens de papillons, un fer de lance ouvragé, un caillou qui représentait un profil humain. Le divan s'égayait de coussins de soie bleue et il avait emprunté la machine à coudre de Lucile pour confectionner d'épais rideaux rouges pour les fenêtres. Il aimait la chambre. Elle était à la fois luxueuse et tranquille. Une petite pagode japonaise était posée sur la table et, au moindre courant d'air, ses pendentifs de verre s'entrechoquaient comme des clochettes.⁷⁴³	Le lit de fer, il l'avait troqué contre un divan. Une épaisse carpette rouge tapissait le plancher, et il avait acheté un beau tissu bleu de Chine pour en couvrir le côté du mur où les fissures étaient le plus visibles. Il avait dégagé la cheminée, désormais garnie de bûches de pin. Sur la tablette trônaient une petite photographie de Baby et une reproduction en couleurs d'un garçonnet en costume de velours tenant un ballon à la main. Dans le coin, une vitrine abritait les curiosités qu'il collectionnait – des spécimens de papillons, une pointe de flèche rare, un caillou bizarre qui avait la forme d'un profil humain. Des coussins de soie bleue ornaient le divan, et il avait emprunté la machine à coudre de Lucile afin de confectionner d'épais rideaux rouges pour les fenêtres. Biff aimait cette pièce. Elle était à la fois luxueuse et reposante. La table était surmontée d'une petite pagode japonaise avec des pendeloques de verre qui produisaient d'étranges sonorités musicales dans les courants d'air.⁷⁴⁴

On remarque dans les deux traductions une tendance à remplacer de simples prépositions ou encore la structure existentielle « there was » par des verbes ou des

⁷⁴² McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 222.

adjectifs (en gras ci-dessus) qui font écho à ce que nous avons relevé précédemment dans la traduction de Nathan : la voix narrative en français revêt ainsi une certaine sophistication dans les descriptions, ce qui correspond bien au personnage de Biff sur lequel elle est focalisée, et ce qui participe donc à rendre saillante l'incongruité queer que le lecteur est censé déceler à mesure que le personnage se construit dans le roman. Cela peut, encore une fois, compenser la perte des expressions françaises comme marque de *camp talk* dans le texte source. Si l'on considère ce que nous avons observé plus haut, les traductrices, en particulier Frédérique Nathan, semblent avoir appréhendé la grande place que l'élégance et les goûts féminins de Biff doivent prendre dans la narration, puisque c'est surtout dans les espaces privés de son appartement et de son esprit que Biff manifeste le plus volontiers sa *queerness*.

À l'inverse, en public, surtout lors d'interactions avec des personnes dont il n'est pas proche, le personnage queer se doit d'adopter une attitude normée, acceptable. Dans ce dialogue avec Jake Blount, Biff doit mentir pour protéger son intimité, et la narration nous permet de comprendre le masque, le rôle d'homme hétéronormé que joue Biff au quotidien :

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Nathan
'Perfume?'	'Parfum ?	'Parfum ?
'Shaving lotion,' Biff said composedly. ⁷⁴⁵	– Lotion pour la barbe', dit Biff tranquillement. ⁷⁴⁶	– Lotion après-rasage', répondit posément Biff. ⁷⁴⁷

Le choix des adverbes est très révélateur dans les traductions. Fayet ne semble pas avoir appréhendé le ton tristement complice de la voix narrative dans le texte source : cette dernière insiste en effet, à l'attention du lecteur, sur le rôle joué par Biff, qui doit garder son sang-froid malgré la menace d'être percé à jour. L'adverbe « tranquillement » utilisé par Fayet fait plutôt référence à une certaine sérénité, sans enjeu particulier, et ne sous-entend pas l'idée que Biff doit rester calme pour maintenir son image d'homme viril. À l'inverse, l'adverbe « posément » utilisé par Nathan insiste sur la notion de calme qu'il s'impose pour garder la face. Nathan semble donc mieux comprendre les enjeux implicites liés à la voix narrative et aux personnages queer.

⁷⁴³ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 282-83. C'est nous qui soulignons.

⁷⁴⁴ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 248-49. C'est nous qui soulignons.

⁷⁴⁵ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 226.

⁷⁴⁶ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 288.

⁷⁴⁷ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 253.

Si nous observons une forte consonance entre la voix narrative et la perception et l'expression de Biff, il convient en outre de nous attarder sur le discours direct du personnage, en particulier sur le dialogue suivant avec Lucile, lorsqu'il prend la défense de Baby :

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Nathan
'Motherogod ! She's not but four. It's liable to scare her. And besides, permanents tend to coarsen the hair.' [...] 'For goodness' sake,' Biff said. [...] 'Motherogod !'⁷⁴⁸	– Bon Dieu ! Elle n'a que quatre ans. C'est capable de l'effrayer. D'ailleurs, les permanentes durcissent les cheveux. [...] – Pour l'amour de Dieu ! [...] – Bon Dieu !⁷⁴⁹	– Bonté divine ! Elle n'a que quatre ans. Ça risque de l'effrayer. Et en plus, les permanentes rendent les cheveux plus rugueux. [...] – Bonté divine ! [...] – Jésus Marie !⁷⁵⁰

Deux éléments étaient ressortis de notre étude du texte source : la répétition du juron blasphématoire « Motherogod », qui fait référence à la figure maternelle divine et à la *queerness* sacrilège de Biff, et le décalage incongru entre ces jurons et une expressivité plutôt précieuse dans les phrases « She's not but four. It's liable to scare her ». Pour ce qui est de la cohérence du juron, Fayet écrit bien « Bon Dieu » dans les deux occurrences où « Motherogod » est utilisé ; néanmoins, cette exclamation ne fait aucunement référence à la Mère, là où par exemple, l'expression « Jésus Marie » utilisée par Nathan introduit une référence à une figure maternelle. Cependant, le juron utilisé par Nathan n'est pas récurrent dans la traduction comme il peut l'être dans le texte source ; dans les deux autres occurrences du roman où l'exclamation « Motherogod » apparaît, la traductrice utilise « Doux Jésus »⁷⁵¹ puis « Sainte Mère »⁷⁵². Ce dernier choix nous semble d'ailleurs être une autre solution tout à fait adaptée à la traduction du texte source mais, une fois de plus, il n'est pas utilisé de manière récurrente. La cohérence interne dans le texte source ne semble pas avoir été identifiée comme un des marqueurs du langage *queer* de Biff par Nathan ; ainsi, le fait de ne pas répéter le même juron à chaque fois empêche le lecteur d'identifier la récurrence et de l'associer à l'identité marginale du personnage, à son statut de sacrilège dans une société sudiste hétéronormée et

⁷⁴⁸ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 123.

⁷⁴⁹ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 162. C'est nous qui soulignons.

⁷⁵⁰ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 142-43. C'est nous qui soulignons.

⁷⁵¹ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 260.

⁷⁵² McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 261.

religieuse. Fayet, de son côté, utilise l'expression « Bon Dieu » à trois reprises dans le roman, ce qui pourrait permettre d'identifier un certain systématisme dans l'expression, mais on perd en revanche la dimension symbolique de la maternité dans la construction stylistique du personnage queer de Biff.

Par ailleurs, la traduction de « she's not but four » par « elle n'a que quatre ans » montre les limites de la compréhension par les traductrices du décalage *camp* à l'œuvre dans l'expression de Biff. En effet, le registre de la phrase traduite est tout à fait standard et ne crée pas de décalage avec la dimension blasphématoire du juron utilisé précédemment. La phrase suivante est traduite par « c'est capable de l'effrayer » par Fayet, la première traductrice ; le choix de traduction semble relever d'un calque de l'adjectif « liable », ce qui ne nous donne pas vraiment d'information sur le potentiel registre de cette phrase, puisque l'usage du verbe « capable » avec le sujet impersonnel « ce » est peu idiomatique en français. Quant à Nathan, elle a traduit cette phrase par « Ça risque de l'effrayer », où la notion de risque peut être liée à l'instinct de protection que Biff manifeste envers Baby, ce qui met donc en avant ses comportements maternels et sa *queerness*, mais gomme le registre un peu précieux de « to be liable to ».

À travers l'étude de ces extraits, nous remarquons que la retraduction de Nathan semble rendre compte de manière relativement cohérente du caractère incongru de la vie intérieure de Biff, caractérisée par des goûts féminins et des désirs maternels qui contrastent avec son apparence physique. Nous avons pu observer certains choix traductifs qui pourraient servir à compenser certaines spécificités stylistiques qui ont été négligées par Nathan. Néanmoins, si l'on observe son traitement des formes récurrentes, comme la structure inversée et le juron « motherogod », on comprend également que la cohérence interne du récit dans la construction de la voix des personnages queer a été ignorée par la seconde traductrice. La raison en est peut-être qu'elle n'a pas traduit à la fois *The Heart* et *The Member* qui, comme nous l'avons vu dans notre analyse stylistique des textes sources, œuvrent ensemble à la construction de la voix queer dans l'œuvre de l'autrice. Ce défaut d'appréhension de la cohérence interne peut contribuer à amoindrir, aux yeux du lecteur, l'appartenance commune des personnages à une constellation queer implicite dans les romans. Néanmoins, si Fayet, la première traductrice, a souvent fait des choix similaires près de cinquante ans plus tôt, certains détails trahissent tout de même l'époque de la traduction, en particulier l'usage de la structure causative que nous avons mentionnée. La reproduction par Fayet de caractéristiques stylistiques spécifiques, comme la polysyndète ou la structure inversée dans *The Heart* et *The Member*, pourrait en outre être imputable, d'un côté, à son travail sur les deux œuvres de manière successive, et d'un autre côté à la tendance de la traductrice à recourir au calque de manière générale.

Afin de préciser ces tendances, observons le traitement d'un autre personnage queer dans *The Heart*, Mick. Nous pouvons notamment nous focaliser sur la traduction de la scène d'habillage :

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Nathan
There was Etta's long blue crepe de chine evening dress and some white pumps and a rhinestone tiara for her hair. These clothes were really gorgeous. It was hard to imagine how she would look in them. [...] Very slowly she went into the bathroom and shucked off her old shorts and shirt and turned on the water. She scrubbed the rough parts of her heels and her knees and especially her elbows. She made the bath take a long time. She ran naked into the middle room and began to dress. Silk teddies she put on, and silk stockings. She even wore one of Etta's brassieres just for the heck of it. Then very carefully she put on the dress and stepped into the pumps. This was the first time she had ever worn an evening dress. She stood for a long time before the mirror. She was so tall that the dress came up two or three inches above her ankles – and the shoes were so short they hurt her. She stood in front of the mirror a long time, and finally decided she either looked like a sap or else she looked very beautiful. One or the other.	Il y avait la robe du soir d'Etta, en crêpe de Chine bleu, et des escarpins blancs et un diadème en pierres du Rhin pour ses cheveux. Ces vêtements étaient vraiment splendides. C'était difficile d'imaginer de quoi elle aurait l'air là-dedans. [...] Elle se dirigea très lentement vers la salle de bain, enleva son vieux short et sa chemise et tourna le robinet. Elle frotta longtemps la corne de ses talons et de ses genoux et spécialement ses coudes. Puis elle prit un bain très long. Elle courut, nue, dans la chambre et commença à s'habiller. Elle enfila une culotte de soie et des bas de soie. Elle mit même un soutien-gorge à Etta pour le plaisir de le porter. Puis elle passa la robe et chaussa les escarpins. C'était la première fois qu'elle se voyait en robe de soirée. Elle resta longtemps debout devant le miroir. Elle était si grande que la robe s'arrêtait à plusieurs centimètres au-dessus de ses chevilles et les souliers étaient si courts qu'ils la blessaient. Elle resta longtemps debout devant le miroir et décida finalement ou qu'elle avait l'air d'une idiote ou qu'elle	Il y avait la longue robe du soir en crêpe de Chine bleu d'Etta, des escarpins blancs et un diadème en strass pour ses cheveux. C'étaient des parures somptueuses. Mick avait du mal à s'imaginer avec. [...] Très lentement, dans la salle de bains, elle se débarrassa de son vieux short et de sa chemise, et ouvrit le robinet. Elle s'attarda longuement dans le bain, frottant les parties rugueuses de ses talons, de ses genoux et surtout de ses coudes. Mick se précipita nue dans la chambre, et commença à s'habiller. Elle enfila une culotte de soie, des bas de soie, et passa même un soutien-gorge d'Etta, pour faire encore plus chic. Puis, avec beaucoup de précaution, elle mit la robe et chaussa les escarpins. Sa première robe du soir. Mick resta longtemps debout devant le miroir. Elle était si grande que la robe lui arrivait à six ou sept centimètres au-dessus des chevilles – et les chaussures trop petites lui faisaient mal. Après une longue station devant le miroir, elle finit par se trouver soit complètement cruche, soit superbement belle. L'un ou l'autre.

Six different ways she tried out her hair. The cowlicks were a little trouble, so she wet her bangs and made three spit curls. Last of all she stuck the rhinestones in her hair and put on plenty of lipstick and paint. When she finished she lifted up her chin and half-closed her eyes like a movie star. Slowly she turned her face from one side to the other. It was beautiful she looked – just beautiful.⁷⁵³	était très belle. L'un ou l'autre. Elle essaya six coiffures différentes. Ses frisons la gênaient aussi, elle mouilla sa frange et en fit trois boucles. Pour finir, elle posa le diadème sur ses cheveux et ne ménagea ni le rouge à lèvres ni le fard. Ses apprêts terminés, elle leva le menton et ferma les yeux à demi comme une étoile de cinéma. Lentement elle tourna la tête, regardant son visage sous tous les angles. Sans hésitation possible, elle était belle... belle, pas autre chose.⁷⁵⁴	Elle essaya six coiffures différentes. Les mèches posaient un problème ; Mick humecta sa frange, se fit trois accroche-cœurs et enfonça le diadème dans ses cheveux, puis se couvrit abondamment de maquillage et de rouge à lèvres. Le menton levé et les paupières mi-closes, comme une star de cinéma, elle tourna lentement son visage d'un côté à l'autre : superbe – tout simplement superbe.⁷⁵⁵

Si Fayet commence la description en respectant le ton enfantin et oral observable dans la polysyndète, la suite est en revanche marquée par l'usage de termes tout à fait standards qui n'insistent pas sur le décalage entre l'essayage d'atours très féminins et la perception de la scène du point de vue fruste et enfantin de Mick : les verbes « enlever », « froter », « poser », et l'expression « pour le plaisir de le porter », n'introduisent aucune familiarité incongrue dans la description. Nathan, de son côté, fait des choix traductifs surprenants : les groupes verbaux « elle se débarrassa de son vieux short », « elle enfonça le diadème dans ses cheveux, puis se couvrit abondamment de maquillage et de rouge à lèvres » traduisent bien les actions brusques réalisées par Mick lors de l'essayage. L'expression « pour faire encore plus chic » est également assez familière. Néanmoins, on observe également des occurrences relevant d'un registre beaucoup plus soutenu, comme le groupe nominal « parures somptueuses » ou l'adjectif « superbe », créant un ton plus précieux que dans le texte source. On remarque en outre l'ajout récurrent d'adverbes intensifieurs, qui participent à la création d'une langue riche : « soit complètement cruche, soit superbement belle », « se couvrit abondamment », « tout simplement superbe ». La seconde traductrice semble insister sur

⁷⁵³ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 104-105.

⁷⁵⁴ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 139-40. C'est nous qui soulignons.

⁷⁵⁵ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 123-24. C'est nous qui soulignons.

l'incongruité de la situation en recourant à un ton précieux et emphatique par moments, tout en essayant de conserver la description des gestes frustes de Mick. Cette stratégie se distingue du texte puisque celui-ci décrit d'un ton familier la réalisation pataude de gestes censément sophistiqués ; tout, à la fois son corps et son attitude, empêche Mick d'atteindre son objectif. Si les choix de Nathan mettent en lumière un effort de la part de Mick pour correspondre à la sophistication de la situation, ils n'en éveillent pas moins la curiosité du lecteur sur les contradictions de cette scène, fondées sur le mélange de registre et la tension que cela révèle entre les attentes sociales et la réalité identitaire brouillée.

Envisageons à présent la question de la ponctuation soulevée plus tôt en nous intéressant au passage suivant :

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Nathan
If only she could tell him about this, then it would be better. She thought of how she would begin to tell him. Mister Singer – I know this girl not any older than I am – Mister Singer, I don't know whether you understand a thing like this or not – Mister Singer. Mister Singer. She said his name over and over. She loved him better than anyone in the family, better even than George or her Dad. It was a different love. It was not like anything she had ever felt in her life before. ⁷⁵⁶	Si seulement elle pouvait lui raconter tout, cela irait mieux. Elle pensait à ce qu'elle dirait pour commencer. 'Monsieur Singer, je connais cette fille qui n'est pas plus âgée que moi. Monsieur Singer, je ne sais pas si vous comprendrez ou non une chose pareille – Monsieur Singer – Monsieur Singer.' Elle répétait son nom indéfiniment. Elle le préférerait à tous les membres de sa famille, même à Georges et à Papa. C'était un amour différent. Elle n'avait encore rien éprouvé de semblable. ⁷⁵⁷	Si seulement elle pouvait le lui raconter, ça irait mieux. Comment s'y prendrait-elle ? Mr. Singer... je connais une fille pas plus vieille que moi... Mr. Singer, je ne sais pas si vous comprenez ce genre de choses... Mr. Singer. Mr. Singer. Elle répétait son nom sans fin. Elle l'aimait plus que n'importe quel membre de sa famille, plus même que George ou son papa. C'était un amour différent. Ça ne ressemblait à rien de ce qu'elle avait éprouvé auparavant. ⁷⁵⁸

Dans ce passage introspectif, Mick souhaite ardemment pouvoir expliquer à Singer les sentiments amoureux qu'elle ressent pour une fille. La ponctuation contribue à transmettre au lecteur les mouvements erratiques et affolés de l'esprit de l'adolescente qui contient de plus en plus difficilement ses sentiments queer. La narration fait en outre apparaître le monologue intérieur au discours direct libre

⁷⁵⁶ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 312. C'est nous qui soulignons.

⁷⁵⁷ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 390. C'est nous qui soulignons.

⁷⁵⁸ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 344-45. C'est nous qui soulignons.

lorsque la voix narrative utilise le pronom personnel « I » sans l'usage de guillemets : l'intensité des sentiments de Mick est tellement forte que la voix du personnage prend le dessus sur la voix narrative sans transition ni médiation typographique. En outre, la répétition du nom de Singer n'est pas sans rappeler la répétition obsessionnelle du nom d'Antonapoulos dans les passages où Singer est le personnage focal, ou encore la répétition du nom de Caddy dans la narration de Benjy, chez Faulkner. L'incapacité à communiquer, partagée par ces personnages, donne lieu à des pensées obsessionnelles autour de certains personnages qui pourraient les comprendre mais qui demeurent à jamais hors d'atteinte. Cela confirme le caractère foncièrement solitaire de la marginalité telle qu'elle est éprouvée par ces personnages, si on les compare aux personnages africains américains par exemple, contraste sur lequel nous reviendrons par la suite. En outre, l'usage de la ponctuation comme procédé de représentation de l'intensité des sentiments queer contribue également à créer l'impression d'emphase propre à la voix queer chez McCullers : la manipulation de la ponctuation normalement appliquée au discours direct dans l'exemple ci-dessus permet de faire déborder les sentiments queer dans la voix narrative standard. La traduction, par sa ponctuation, peut exprimer un débordement d'émotion à travers un effet de liste où la phrase déborde continuellement ses limites en résistant à la clôture du point final ; ce débordement verbal mime alors les débordements physiques d'un corps échappant à son rôle genré, comme il mime les débordements du désir queer échappant aux normes sociales. Couplée à la représentation des corps et des désirs queer dans l'œuvre de McCullers, la ponctuation est un des éléments contribuant à l'élaboration d'un effet de grotesque dans la représentation de l'expression queer. Cela peut être rapproché de la notion de « feu d'artifice » invoquée par Rémi Astruc dans *Le Renouveau du grotesque* : « La parole devient [...] l'occasion d'un véritable feu d'artifice, aux couleurs changeantes, insaisissable et mobile »⁷⁵⁹. L'usage de la ponctuation dans le texte source permet de mettre en lumière la parole tantôt hésitante, tantôt exaltée, qui verbalise les questionnements queer des personnages. La subversion des normes de ponctuation (notamment dans le cas du discours direct) permet également de grossir la voix queer au point qu'elle empiète sur la voix narrative. Les potentialités que présente la ponctuation dans tout système linguistique, même si elles ne sont pas équivalentes entre l'anglais et le français par exemple, permet de recréer ces effets même dans une autre langue, si l'on y prête attention et que l'on arrive à les interpréter comme faisant partie du système de

⁷⁵⁹ Astruc, *Le Renouveau du grotesque*, 185.

représentation poétique de la voix queer. Le grotesque est élargi au-delà du corps (la définition bakhtinienne se focalise sur les corps grotesques) pour contaminer la voix qui sort, elle aussi, des frontières préétablies.

Ainsi, lorsque Fayet utilise des guillemets pour contenir les mots de Mick, ce processus de la voix queer grotesque qui déborde des limites narratives préétablies est immédiatement invisibilisé ; la voix queer est narrativement normalisée. En outre, les guillemets donnent l'impression que ces paroles peuvent potentiellement être verbalisées plus tard, face à Singer, alors que le discours direct libre au cœur de la narration condamne d'avance ces paroles à demeurer dans l'espace mental de Mick, à jamais tues et secrètes. Ensuite, si l'on observe le traitement des tirets, le premier tiret est traduit par un point final, ce qui donne un aspect fini et complet à la proposition « je connais cette fille qui n'est pas plus âgée que moi » ; or, le texte source ponctuait cette proposition d'un tiret, qui permettait non pas de finaliser la phrase mais de la suspendre, créant une impression de pensée incomplète car interrompue par une autre pensée. Fayet use néanmoins du tiret plus tard, alors qu'elle avait plutôt tendance à neutraliser cette marque de ponctuation. La représentation de l'urgence dans la répétition du nom de Singer est donc en partie reproduite.

En l'occurrence, Nathan, qui utilisait volontiers le tiret dans d'autres extraits, insère ici des points de suspension : ce choix nous semble modifier l'intensité du texte source, de pensées queer qui s'entrechoquent (ici, Mick s'interroge sur son attirance pour une autre fille de son âge). En effet, les points de suspension créent plutôt un effet d'hésitation, comme si Mick cherchait calmement ses mots, alors que le tiret insistait plutôt sur l'accumulation incontrôlable des pensées liées aux sentiments queer de la jeune fille. En revanche, l'utilisation de la forme interrogative dans la phrase « Comment s'y prendrait-elle ? » est intéressante ; au lieu de décrire le cheminement des pensées de Mick de façon logique comme le faisait la voix narrative dans le texte source avec l'utilisation du groupe verbal « she thought of how », l'interrogative permet d'introduire progressivement le passage du monologue intérieur en discours direct libre qui suit immédiatement – la voix narrative est encore en charge du récit avec la troisième personne du singulier, mais la consonance s'intensifie déjà avec la formulation de la question comme dans l'esprit de Mick.

Dans ce même chapitre, un dernier élément tout à fait révélateur de la perspective de Mick sur ses sentiments queer est l'utilisation du néologisme « afraidness » à trois reprises :

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Nathan
She had to be around somebody all the time. Doing	Il lui fallait la compagnie de quelqu'un. Il fallait qu'elle	Il lui fallait une compagnie en permanence. S'occuper à

something every minute. And if she was by herself she counted or figured with numbers. She counted all the roses on the living-room wallpaper. She figured out the cubic area of the whole house. She counted every blade of grass in the back yard and every leaf on a certain bush. Because if she did not have her mind on numbers this terrible afraidness came in her.⁷⁶⁰ In bed she lay awake. A queer afraidness came to her. It was like the ceiling was slowly pressing down toward her face. [...] In the night there was creaking. Was that somebody walking – somebody else awake besides her – Mister Singer?⁷⁶¹ Had ever he felt a terrible afraidness like this one? No. He had never done anything wrong. He had never done wrong and his heart was quiet in the night-time. Yet at the same time he would understand.⁷⁶²	fasse quelque chose. Elle compta toutes les roses de la tapisserie du living-room. Elle calcula le cubage de la maison. Elle compta les brins d'herbe de la cour et les feuilles d'un certain buisson. Parce que, si elle n'appliquait pas son esprit à des chiffres, une peur terrible l'envahissait.⁷⁶³ Maintenant elle restait éveillée dans son lit. Elle éprouvait une étrange frayeur. On aurait dit que le plafond descendait lentement sur son visage. [...] Dans la nuit, il y avait un craquement. Est-ce que quelqu'un marchait... quelqu'un éveillé comme elle... M. Singer ?⁷⁶⁴ Avait-il jamais éprouvé une frayeur aussi terrible que celle qu'elle éprouvait ? Non. Il n'avait jamais rien fait de mal. Il n'avait jamais rien fait de mal et son cœur était calme la nuit. Et pourtant, il comprenait.⁷⁶⁵	chaque instant. Et quand elle était seule, elle comptait ou elle manipulait des chiffres. Elle comptait les roses du papier peint dans le salon, calculait le volume de la maison, dénombrait chaque brin d'herbe du jardin et chaque feuille sur tel buisson. Parce que, si elle ne s'absorbait pas dans des chiffres, une immense frayeur l'envahissait.⁷⁶⁶ Elle restait éveillée dans le lit. Une peur bizarre l'envahissait. Comme si le plafond descendait lentement vers son visage. [...] Pendant la nuit, elle entendait des craquements. Est-ce que quelqu'un marchait – quelqu'un d'autre qui ne dormait pas –, Mr. Singer ?⁷⁶⁷ Avait-il jamais ressenti une peur affreuse comme celle-ci ? Non. Il n'avait jamais rien fait de mal. Il n'avait rien à se reprocher et son cœur était paisible dans la nuit. Pourtant, en même temps, il comprendrait.⁷⁶⁸

⁷⁶⁰ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 304-305 C'est nous qui soulignons.

⁷⁶¹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 310. C'est nous qui soulignons.

⁷⁶² McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 312. C'est nous qui soulignons.

⁷⁶³ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 382. C'est nous qui soulignons.

⁷⁶⁴ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 388-89. C'est nous qui soulignons.

⁷⁶⁵ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 391. C'est nous qui soulignons.

⁷⁶⁶ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 337. C'est nous qui soulignons.

⁷⁶⁷ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 343. C'est nous qui soulignons.

⁷⁶⁸ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 344-45. C'est nous qui soulignons.

L'ensemble du chapitre explore ce nouveau sentiment que ressent Mick après avoir eu sa première relation sexuelle avec son voisin Harry, qui fuit ensuite la ville et qu'elle souhaite oublier à tout jamais⁷⁶⁹. Non seulement son honneur de femme sudiste est à présent entaché, mais cette expérience ne lui a pas permis de dépasser ses sentiments amoureux queer – en résulte ce nouveau sentiment, « afraidness ». Le choix de créer un néologisme avec le suffixe *-ness* est lourd de sens. McCullers aurait pu utiliser des adjectifs comme *scared*, *afraid*, ou des noms comme *fear*, *terror*, *dread*, *anxiety* ou encore *anguish* ; mais la sémantique du suffixe apposé au nom, qui décrit une qualité, un état, permet à Mick de distinguer ce sentiment des autres synonymes déjà existants pour la notion de « peur » et d'inventer un nouvel état, une nouvelle qualité d'existence dont le lecteur comprend qu'elle est spécifiquement queer et dominée par une peur constante. Ce nouvel état n'est pas sans rappeler la détente crispée mentionnée par Johnson dans *Just Queer Folks*, provoquée par la relative tolérance de la communauté envers les personnes queer tant qu'elles ne perturbent pas l'ordre social établi. En outre, le fait de répéter ce néologisme à trois reprises au cours de ce chapitre permet d'ancrer ce terme dans le vocabulaire spécifique de l'expérience de Mick en cette fin de roman, à un moment où celle-ci est plus perdue que jamais. Les deux traductrices n'ont pas cherché à créer de néologisme à partir d'un mot français désignant la peur, et n'ont en outre pas reproduit la cohérence entre les différentes occurrences du mot : les enjeux idéologiques d'un tel choix stylistique sont donc perdus. Il est bien sûr important de comprendre que l'anglais se prête plus facilement que le français à la création de néologisme grâce aux préfixes et aux suffixes⁷⁷⁰, ce qui peut expliquer la plus grande timidité des traductrices dans leur démarche. Pour conserver les enjeux socio-idéologiques du néologisme du texte source, la traduction française requerrait une plus grande audace créative encore. Il s'agirait en effet d'assumer le risque d'une surtraduction afin d'éviter un autre risque, que nous estimons plus dommageable du point de vue de notre étude, qui est celui de négliger l'inventivité et la singularité de la voix queer.

⁷⁶⁹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 310.

⁷⁷⁰ Vinay et Darbelnet expliquait déjà dans leur *Stylistique comparée du français et de l'anglais* : « Ici encore s'affirme le caractère synthétique de l'anglais qui lui permet d'employer un seul mot là où le français préfère une locution, ou même n'a pas d'autre recours. Outre que les adverbes en « -ment » donnent vite une impression de lourdeur, le français n'en possède pas un jeu complet. Au contraire, le suffixe « -ly » peut se fixer à n'importe quel adjectif et même aux participes », Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Bibliothèque de stylistique comparée (Paris, Didier ; Montréal, Beauchemin, 1958), 126.

On observe un phénomène similaire dans le cas de Frankie dans *The Member of the Wedding* ; il ne s'agit pas d'un néologisme, mais le terme « tightness » est répété sept fois au sein de la première partie du roman, où l'adolescente n'arrive pas encore à mettre de mots sur ses sentiments et la nature de sa solitude :

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Tournier
(1) there was a tightness in her that would not break.	(1) Elle pensait à son frère et à la fiancée et se sentait le cœur serré .	(1) elle avait comme un poids sur la poitrine, qu'elle ne parvenait pas à soulever.
(2) She was afraid, and there was a queer tightness in her chest.	(2) Elle avait peur et son cœur se serrait étrangement.	(2) Elle était effrayée, et elle sentait sur sa poitrine un poids terrible qui l'étouffait.
(3) there was the tightness in her that would not break.	(3) rien ne desserrait son cœur .	(3) elle sentait toujours ce poids terrible sur sa poitrine.
(4) she could not break this tightness gathering within her	(4) elle ne pouvait briser cette contrainte qui l'étouffait	(4) Incapable de se délivrer de ce poids qui l'étouffait
(5) There was the same tightness and in the same queer way she was afraid.	(5) La même contraction bizarre dont elle avait peur.	(5) La même sensation d'étouffer , et le même effroi.
(6) the drawn tightness of her heart made her knees lock and her throat feel stiffened.	(6) le cœur serré , les genoux collés, la gorge contractée.	(6) son cœur était tellement angoissé qu'elle serrait les genoux et sentait sa gorge se contracter.
(7) And the drawn tightness she could no longer stand. ⁷⁷¹	(7) Et elle ne pouvait plus supporter cette terrible angoisse . ⁷⁷²	(7) Et l'angoisse était si forte au fond de son cœur qu'elle ne pouvait plus la supporter. ⁷⁷³

Dans ces extraits, on observe par moments une récurrence dans les choix traductifs. Cependant, comme dans le cas des personnages de Biff et de Mick, les effets de cohérence interne dans la voix de chaque personnage queer ne semblent pas être reproduits de bout en bout, que ce soit dans les premières traductions de Fayet ou dans les retraductions de Tournier et de Nathan. Or, la répétition de certains termes participe de la construction narrative de la voix queer par effet de consonance entre, d'un côté, les idiolectes des personnages, qui tournent souvent autour des mêmes termes dans un effort de définition de leurs sentiments queer et, d'un autre côté, la voix narrative qui nous donne accès à leur intériorité. La perte

⁷⁷¹ McCullers, *The Member of the Wedding*, 21, 24, 25, 25, 27, 44, 44. C'est nous qui soulignons.

⁷⁷² McCullers, *Frankie Addams*, trad. Fayet, 48, 53, 53, 54, 57, 86, 87. C'est nous qui soulignons.

⁷⁷³ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 31, 36, 36, 37, 40, 63, 63. C'est nous qui soulignons.

de ces effets de cohérence dans les traductions de McCullers empêche le lecteur d'identifier les efforts que font les personnages pour définir et exprimer leur expérience queer dans le Sud, un ordre social fondé sur le silence, qui ne dit pas le nom de leurs sentiments ou de leurs identités. Nous pouvons néanmoins envisager, ici encore, l'argument de la différence des normes linguistiques et traductives entre l'anglais et le français : la répétition est en effet un procédé plus courant en anglais, avec une lourdeur sémantique et une valeur stylistique d'insistance moindre par rapport au français⁷⁷⁴. À travers les exemples étudiés jusqu'ici, nous comprenons donc que les normes traductives ont eu un impact conséquent sur les traductions existantes de McCullers et sur les effets stylistiques du texte source, au point de perdre certains enjeux idéologiques. Nous nous demanderons par la suite s'il est possible d'envisager certains emprunts stylistiques et syntaxiques de l'anglais afin de restituer certains effets dans le texte cible, notamment grâce à l'introduction croissante dans la langue française d'éléments lexicaux et structuraux issus de l'anglais (phénomène que nous avons notamment mentionné dans le cas de l'usage du tiret en français, par exemple).

Un autre effet de consonance entre la voix du personnage et la voix narrative est également visible dans l'extrait suivant :

⁷⁷⁴ Voir ici encore une analyse d'Hélène Chuquet qui parle d'alourdissement provoqué par la répétition en français : « L'introduction nécessaire d'un second verbe en français marquant le but des recherches nous amène à ne pas respecter la répétition présente en anglais, qui risquerait d'alourdir inutilement la phrase », Chuquet, *Pratique de la traduction*, 37.

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Tournier
‘It gives me this kind of a pain,’ she said, ‘to think about them.’ [...] Frankie sat on the bottom step of the stairs to her room, staring into the kitchen. But although it gave her a kind of a pain, she had to think about the wedding.⁷⁷⁵	‘Cela me fait de la peine de penser à eux, dit Frankie. [...]’ Frankie assise sur la dernière marche de l’escalier de sa chambre regardait la cuisine. Mais malgré la peine qu’elle éprouvait, il lui fallait penser au mariage.⁷⁷⁶	– Quand je pense à eux, dit-elle, c’est comme si j’avais mal. [...] Frankie était assise sur la première marche de l’escalier qui conduisait à sa chambre, et elle regardait la cuisine. Quand elle pensait au mariage, c’était avec une sorte de douleur, mais il fallait qu’elle y pense.⁷⁷⁷

Ici encore, la voix narrative rend compte de l’idiolecte du personnage en répétant le groupe nominal « this/a kind of a pain », qui est par ailleurs plutôt atypique à cause de l’article indéfini devant « pain », et qui relève de la voix plutôt enfantine de Frankie qui n’arrive pas à nommer ses sentiments. Cette idée est renforcée par la valeur d’extraction de l’article indéfini, qui isole cette mention du nom « pain » comme une nouvelle information, ici la douleur inédite que ressent Frankie, seule face au couple que forment son frère et sa fiancée, et qu’elle a du mal à nommer (« kind of »). La contagion stylistique entre la voix du personnage et la voix narrative sont tout à fait caractéristiques de la narration de McCullers qui se focalise sur les personnages marginaux de manière consonante⁷⁷⁸ et empathique de manière à attribuer une légitimité littéraire et humaine à l’expérience marginale, que cette dernière soit queer, handicapée ou racisée. Ainsi, comme les deux traducteurs ne reproduisent pas fidèlement l’expression qu’ils utilisent dans la voix au discours direct du personnage, ce jeu d’empathie et de consonance narrative est perdu. C’est encore une fois un exemple de cohérence stylistique qui participe de la définition de la voix queer et qui n’est pas reproduite par les traducteurs.

Nous pouvons également nous demander, pour le personnage de Frankie, si les marques de *camp talk* dans la voix du personnage ont été identifiées et restituées par les traducteurs. Examinons par exemple cet extrait :

⁷⁷⁵ McCullers, *The Member of the Wedding*, 27. C’est nous qui soulignons.

⁷⁷⁶ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Fayet, 57. C’est nous qui soulignons.

⁷⁷⁷ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 39. C’est nous qui soulignons.

⁷⁷⁸ Selon la définition de Dorrit Cohn énoncée plus tôt.

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Tournier
'I don't give a durn about it,' Frankie said. 'It is immaterial with me.' ⁷⁷⁹	– Je m'en fous, dit Frankie. C'est immatériel pour moi. ⁷⁸⁰	– Je ne monte pas plus haut, dit Frankie. De toute façon, ça m'est complètement égal. ⁷⁸¹

La première traduction conserve le ton familier de la première partie de la réplique. Cependant, l'adjectif « immatériel » ne revêt pas la même signification (« insignifiant ») qu'en anglais, ce qui laisse à penser qu'il s'agit ici encore d'un calque non corrigé par la traductrice. Ce calque pourrait cependant avoir un effet intéressant sur le lectorat francophone, puisqu'il insère une certaine étrangeté et pourrait être perçu comme un anglicisme maladroit et incongru. Délibérément ou non, la traductrice reproduit un certain décalage linguistique aux aspects *camp*. Au contraire, la traduction de Tournier nous indique que le traducteur n'a pas opéré de calque lexical, mais n'a pas non plus relevé le pouvoir symbolique de cet extrait. La première partie de la réplique est reformulée afin de correspondre plus directement au contexte du jeu de cartes, ce qui annule complètement l'exploration de registres entreprise par l'autrice dans le texte source et dépouille le passage de son décalage et de son incongruité *camp*.

Continuons notre exploration du registre comme marque de *camp talk* dans la voix du personnage de Frankie. Dans la scène de rencontre avec le soldat, au début de la deuxième partie du roman où elle se fait appeler F. Jasmine, elle adopte une expression affectée, sophistiquée, que le lecteur peut percevoir comme surprenante et incongrue au vu de l'attitude masculine et peu raffinée de Frankie tout au long de la première partie du roman. Ce registre apparaît alors comme un effort de la part de l'adolescente pour gommer sa personnalité enfantine, tout comme Mick dans *The Heart* doit faire un effort pour rentrer dans la robe de soirée de sa sœur :

⁷⁷⁹ McCullers, *The Member of the Wedding*, 6.

⁷⁸⁰ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Fayet, 22.

⁷⁸¹ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 11.

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Tournier
‘What state do you come from, if I may ask ?’ she said politely. ⁷⁸²	‘Puis-je vous demander de quel État vous venez ?’ dit-elle poliment. ⁷⁸⁵	– De quel État êtes-vous, si je peux me permettre cette question ? demandait-elle d’une voix cérémonieuse. ⁷⁸⁸
‘Don’t you think it is mighty exciting ?’ ⁷⁸³	‘Ne trouvez-vous pas que c’est terriblement excitant ?’ ⁷⁸⁶	– Vous ne trouvez pas ça terriblement excitant ? ⁷⁸⁹
‘Yes, it’s mighty exciting,’ she said again. ⁷⁸⁴	‘Oui, c’est terriblement excitant’, répéta-t-elle. ⁷⁸⁷	– Oui, c’est terriblement excitant répéta-t-elle. ⁷⁹⁰

Nous pouvons observer certaines disparités dans le traitement du ton précieux adopté par Frankie : dans le premier extrait, Tournier a clairement eu recours à une forme pompeuse, non seulement dans le discours direct avec la formule de politesse « si je peux me permettre cette question », mais également dans l’incise de report avec l’étoffement « d’une voix cérémonieuse », cette expression permettant de mettre en lumière le masque de la féminité exacerbée qu’arbore Frankie, plus encore que dans le texte source. Quant à Fayet, elle construit l’interrogation dans un registre soutenu avec l’inversion et la requête « puis-je vous demander », mais elle ne grossit pas le trait comme Tournier. Dans les autres répliques, néanmoins, Tournier ne met pas autant l’accent sur le registre soutenu utilisé par Frankie : dans l’interrogation « Vous ne trouvez pas ça terriblement excitant ? », il ne reproduit pas l’inversion et le pronom « cela » est contracté en « ça » ; ces deux marqueurs donnent lieu à un registre beaucoup plus standard, voire familier, même si l’adverbe « terriblement » contribue à rendre le ton légèrement plus emphatique. Nous pouvons cependant envisager ce choix comme une forme de restitution du léger changement de registre dans le texte source entre « it is mighty exciting » et « it’s mighty exciting », où Frankie relâche légèrement le registre soutenu qu’elle avait adopté jusque-là en utilisant la contraction « it’s » ainsi que l’adverbe « mighty » :

⁷⁸² McCullers, *The Member of the Wedding*, 69.

⁷⁸³ McCullers, *The Member of the Wedding*, 71.

⁷⁸⁴ McCullers, *The Member of the Wedding*, 72.

⁷⁸⁵ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Fayet, 126.

⁷⁸⁶ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Fayet, 130.

⁷⁸⁷ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Fayet, 131.

⁷⁸⁸ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 95.

⁷⁸⁹ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 98.

⁷⁹⁰ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 100.

ces éléments nous rappellent en effet une tendance spontanée à aller vers des registres familiers et un parler rural, ainsi que l'incapacité du personnage à se conformer aux attentes sociales ; dans la mesure où cette contraction ne peut pas être reproduite dans une phrase comme « c'est terriblement excitant » en français, nous pouvons peut-être considérer que Tournier déplace le relâchement dans la première réplique à travers la question « Vous ne trouvez pas ça terriblement excitant ? », qui n'est pas construite avec une inversion du type « ne trouvez-vous pas » et dans laquelle « cela » est contracté en « ça ».

Frankie affecte également un ton sophistiqué dans l'extrait ci-dessous lorsqu'elle s'adresse à sa nourrice Berenice :

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Tournier
'Don't call me Frankie!' she said. 'I don't wish to have to remind you any more.' ⁷⁹¹	– Ne m'appellez pas Frankie. Je ne veux plus avoir à vous le rappeler. ⁷⁹²	– Je t'interdis de m'appeler Frankie. C'est la dernière fois que je te le dis. ⁷⁹³

Dans le texte source, l'exclamation spontanée trahit le faible contrôle de Frankie sur ses sentiments, et démontre également combien ce changement d'identité est important pour elle puisqu'il est la condition de son intégration à la société et surtout au trio qu'elle formerait avec son frère et sa fiancée. À la suite de cette phrase impérative et exclamative, Frankie essaie de se reprendre en usant d'un ton beaucoup plus formel et contenu dans la deuxième partie de la réplique, à travers l'expression « I don't wish to ». Cette dernière, plus formelle que le verbe « want », permet à Frankie de remettre le masque de F. Jasmine. Dans les traductions, l'exclamation disparaît, ce qui empêche le lecteur de comparer la réaction spontanée de Frankie avec la suite, où elle s'exprime dans un registre soutenu, et donc d'observer le décalage linguistique incongru propre à l'expression *camp*. De plus, chez Tournier, la tournure « je t'interdis de » met en place un ton autoritaire maîtrisé dès le début de la réplique, ce qui n'est pas le cas dans le texte source qui oppose le naturel de Frankie à ce qu'elle aspire à devenir.

Dans l'extrait suivant, nous avons remarqué la référence implicite à l'œuvre de Kierkegaard et la théâtralité de l'expression des sentiments du personnage queer :

⁷⁹¹ McCullers, *The Member of the Wedding*, 77.

⁷⁹² McCullers, *Frankie Addams*, trad. Fayet, 140.

⁷⁹³ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 107.

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Tournier
Frankie threw her cards down on the table. 'See!' she said to Berenice. 'He don't even follow the first beginning laws! He's a child! It is hopeless! Hopeless! Hopeless!' 'Maybe so,' said Berenice. 'Oh,' Frankie said, 'I am sick unto death.' ⁷⁹⁴	Frankie jeta ses cartes sur la table. 'Vous voyez, dit-elle à Bérénice. Il ne suit même pas les premières règles du jeu. C'est un enfant. C'est désespérant ! Désespérant ! Désespérant ! – Peut-être bien, dit Bérénice. – Oh ! j'en ai par-dessus la tête !' s'exclama Frankie. ⁷⁹⁵	Frankie jeta ses cartes sur la table. – Il ne respecte même pas la règle du jeu. C'est un gosse. C'est à désespérer ! À désespérer ! À désespérer ! – Peut-être, dit Bérénice. – Oh ! soupira Frankie. Je suis triste à mourir. ⁷⁹⁶

Nous avons noté l'oscillation entre le registre non-standard dans « he don't even follow » et le ton emphatique et grandiloquent de la répétition du terme « hopeless », entre l'interjection « oh » et la référence à une œuvre philosophique sur le désespoir. L'incongruité *camp* se trouve donc bien dans la voix queer de ce personnage. Fayet n'a pas vraiment reproduit ce décalage linguistique, puisque la totalité de sa traduction du passage relève plutôt d'un registre standard exclamatif. La référence à Kierkegaard est également gommée au profit d'une expression orale, « j'en ai par-dessus la tête ». Tournier, de son côté, a reproduit un certain décalage puisqu'il a modifié le registre standard de « child » en le traduisant par le terme familier « gosse ». L'expression « triste à mourir » présente un ton hyperbolique similaire à celui du texte source, même si la référence à Kierkegaard disparaît.

Enfin, la voix *camp* de Frankie est également audible, nous l'avons vu, dans sa tentative de parler français lorsqu'elle demande à Berenice comment dire « peas and rice », ou « hopping john » :

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Tournier
'Merci a la parlez', F. Jasmine said. ⁷⁹⁷	– Merci du renseignement », dit F. Jasmine. ⁷⁹⁸	– Merci a la parlez*, dit F. Jasmine. ⁷⁹⁹

⁷⁹⁴ McCullers, *The Member of the Wedding*, 16-17.

⁷⁹⁵ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Fayet, trad. Tournier, 40.

⁷⁹⁶ McCullers, *Frankie Addams*, 25.

⁷⁹⁷ McCullers, *The Member of the Wedding*, 86.

⁷⁹⁸ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Fayet, 155.

⁷⁹⁹ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 119.

Face à l'intraduisibilité du décalage linguistique et culturel du texte source, Fayet a simplement prêté à Frankie un ton sarcastique face à Berenice, qui n'a pas su répondre à sa question. Le décalage est donc perdu. Néanmoins, Tournier a conservé la phrase fautive en français dans la traduction, et l'a accompagnée d'une note de bas de page indiquant « en français dans le texte ». L'utilisation du paratexte pour communiquer au lecteur francophone l'étrangeté du texte source est efficace : le lectorat comprend immédiatement que cette jeune Américaine ne sait pas parler français malgré ses efforts pour avoir l'air cultivée et sophistiquée. L'échec de Frankie devient ainsi perceptible pour le lectorat francophone par rapport à la première traduction, et les lecteurs sont alors amenés à se demander pourquoi Frankie souhaite parler français et ce qu'implique cette recherche de sophistication culturelle dans le contexte source.

Nous souhaitons étudier un dernier extrait tout aussi éloquent avant de tirer des conclusions traductologiques sur nos différentes analyses :

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Tournier
'You had all your hair shaved off like a convict, and now you tie a silver ribbon around this head without any hair. It just looks peculiar.' 'Oh, but I'm washing my hair tonight and going to try to curl it,' F. Jasmine said.⁸⁰⁰	'Vos cheveux sont 'asés comme ceux d'un bagna' et vous attachez un 'uban d'a'gent autou' d'une tête qui n'a pas de cheveux. Ça fait biza'. – Oh ! mais je me laverai la tête ce soir et j'essaierai de boucler mes cheveux.⁸⁰¹	– Tes cheveux, ils sont rasés comme ceux d'un bagnard et toi, tu t'attaches un ruban en argent autour de la tête, et cette tête elle a pas de cheveux. C'est tout à fait bizarre. – Mais ce soir, je vais me laver les cheveux et j'essaierai de les faire boucler.⁸⁰²

Nous avons noté dans notre analyse stylistique préliminaire l'impression d'effort vain qu'exprimait par des moyens syntaxiques la proposition « going to try to curl it ». Le choix de Tournier d'ajouter une structure causative dans « j'essaierai de les faire boucler » est tout à fait intéressant puisque cette structure implique une notion de contrainte : ses cheveux ne sont pas naturellement bouclés mais elle va les forcer à l'être pour répondre aux attentes sociales, tout comme elle s'efforce elle-même de rentrer dans le moule de la féminité tout au long de cette deuxième partie du roman au détriment de son caractère spontané que l'on a découvert durant la première partie du récit. La proposition de Fayet est moins marquée d'un point de

⁸⁰⁰ McCullers, *The Member of the Wedding*, 90.

⁸⁰¹ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Fayet, 161.

⁸⁰² McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 124.

vue syntaxique et insiste moins sur les efforts que doit fournir l'adolescente pour correspondre à l'idéal de féminité auquel elle se sent contrainte, efforts qui ne donnent lieu qu'à un résultat grotesque.

Ainsi, au vu des extraits que nous venons d'étudier, nous pouvons de nouveau affirmer, pour le roman *The Member* et dans le traitement du personnage de Frankie, que la traduction du queer chez McCullers est plutôt inégale : si Tournier semble avoir trouvé davantage de solutions stylistiques que Fayet, y compris sous forme de compensation parfois, certains extraits que nous avons étudiés, pourtant déterminants pour la construction de la voix, ont été ignorés par le traducteur. Les systèmes de récurrence et de cohérence dans la voix de Frankie ont été négligés par les traducteurs, comme dans le cas du traitement des personnages queer dans *The Heart*.

Si la voix des personnages principaux queer a été envisagée de manière plutôt inégale⁸⁰³, nous pouvons nous demander comment les traducteurs ont abordé la voix des personnages queer plus secondaires que sont Bubber dans *The Heart* et John Henry dans *The Member*. Comme nous l'avons observé, leur subversion des codes genrés masculins, leurs manières et leurs goûts plutôt féminins, sont assez aisément perceptibles pour le lecteur, peut-être plus encore que pour les personnages principaux, plus ambigus dans leurs questionnements. Observons tout d'abord un extrait révélateur de la voix du personnage de Bubber :

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Nathan
'That sure is a cute little pink pocket-book,' he said. [...]	'Pour sûr, c'est un chic petit portefeuille rose, dit-il. [...]	'C'est vraiment un chouette petit carnet rose, insista-t-il. [...]
'I sure do wish I had a costume,' Bubber said.	'Comme je voudrais avoir un costume ! dit Bubber.	'J'aimerais avoir un costume, dit Bubber.
'What kind do you want?'	– Quel costume ?	– Quel genre ?
'A real cool costume. A real pretty one made out of all different colors. Like a butterfly. [...]	– Un vrai costume. Quelque chose de très joli avec beaucoup de couleurs. Comme un papillon. [...]	– Un super-costume. Un vraiment beau, de toutes les couleurs. Comme un papillon. [...]
'Sissy,' said Spareribs. [...]	– Quel imbécile !' dit Spareribs. [...]	– Fillette !' lança Spareribs. [...]
'Lookit,' Bubber said suddenly. 'Here comes Baby	'Regardez, dit Bubber brusquement. Baby revient.	'Regarde, cria soudain Bubber. Rev'la Baby. Elle est

⁸⁰³ Dans les effets de style *camp* et queer communs à tous les personnages queer mais déclinés de manière idiolectale et cohérente pour chaque personnage.

again. She sure is pretty in the pink costume. ⁸⁰⁴	C'quelle est jolie avec ce costume rose ! ⁸⁰⁵	drôlement jolie dans son costume rose. ⁸⁰⁶

De manière générale, l'oralité enfantine de Bubber est reproduite : on observe l'expression familière « pour sûr » et la contraction « C'quelle » chez Fayet. Nathan, quant à elle, utilise la construction « super-costume », la contraction « Rev'là » et l'adverbe « drôlement ». L'enthousiasme emphatique de l'enfant en réaction aux atours sophistiqués de Baby se retrouve dans les adjectifs « chic » et « joli/e » chez Fayet et « chouette » et « jolie » chez Nathan. De plus, dans la retraduction, la construction « super-costume » avec le tiret rappelle l'univers très masculin des super-héros⁸⁰⁷, ce qui instaure un décalage *camp* avec la description colorée et féminine du costume qu'il souhaite avoir. Néanmoins, l'expression du désir dans la tournure « I sure do wish I had a costume », qui est doublement intensifiée par l'adverbe « sure » et l'auxiliaire d'emphase « do », n'est pas reproduite de manière aussi poussée chez Nathan, qui utilise uniquement le conditionnel dans « j'aimerais avoir un costume ». Fayet met en exergue le désir de l'enfant à l'aide du conditionnel complété de l'adverbe exclamatif « comme », mais également en ajoutant un point d'exclamation ; ces éléments sont révélateurs des impossibles désirs queer des enfants qui devront un jour entrer dans les cases hétéronormées de la société sudiste. Cependant, un dernier élément de cette scène, et non des moindres, est la réaction homophobe de Spareribs qui insulte Bubber : « Sissy ». Fayet neutralise complètement le ton du texte source et les enjeux d'une telle scène en optant pour le nom « imbécile », alors que Nathan rend compte de la dimension insultante et discriminatoire de la réplique avec le terme « fillette ». On observe donc, d'une traduction à l'autre, une certaine irrégularité dans le traitement de la voix queer enfantine de Bubber et dans la restitution des enjeux socio-idéologiques de la scène.

De la même manière, nous pouvons nous demander comment Fayet et Tournier ont traduit la voix de John Henry dans *The Member of the Wedding*. Dans les extraits suivants, John Henry exprime une grande sensibilité vis-à-vis de ce qu'il trouve beau :

⁸⁰⁴ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 163-64.

⁸⁰⁵ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 211-12.

⁸⁰⁶ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 185-86.

⁸⁰⁷ La référence culturelle à Marvel, par exemple, est à la fois appropriée pour un texte états-unien et demeure dans le même temps transparente pour un lecteur français.

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Tournier
(1) 'I don't think you smell so bad,' he said. 'You smell sweet.'	(1) 'Je ne trouve pas que tu sentes si mauvais que ça, dit-il. Tu sens bon.	(1) — Moi, je ne trouve pas que tu sentes mauvais. Tu sens très bon.
[...]	[...]	[...]
'I can smell you the minute you walk in the house without even looking to see if it is you. Like a hundred flowers.'	— Je peux te sentir à la minute où tu entres dans la maison sans regarder si c'est toi. C'est comme un tas de fleurs.	— Quand tu entres dans la maison, je sens tout de suite que c'est ton odeur. On dirait des centaines de fleurs.
'I don't care,' she said. 'I just don't care.'	— Je m'en fiche, dit-elle. Je m'en fiche absolument.	— Je m'en fous. Je m'en fous complètement !
'Like a thousand flowers,' said John Henry, and still he was patting his sticky hand on the back of her bent neck.	— Des tas et des tas de fleurs', dit John Henry, et il continuait à tapoter de sa petite main poisseuse le cou penché de Frankie.	— Des centaines de fleurs, répétait John Henry. Et il y avait toujours cette petite main poisseuse qui lui caressait doucement la nuque.'
(2) 'Those beautiful butterflies,' he said. 'They are trying to get in.'	(2) 'Les beaux papillons, dit-il. Ils essaient d'entrer ?'	(2) — Ils sont beaux, dit John Henry. Ils essaient d'entrer.
(3) 'Oh, how pretty !' John Henry said. ⁸⁰⁸	(3) Oh ! que c'est joli !' dit John Henry. ⁸⁰⁹	(3) — Oh ! que c'est joli ! dit John Henry. ⁸¹⁰

Dans l'extrait (1), l'utilisation de l'adjectif « sweet » dans la proposition « you smell sweet » est une marque de la personnalité délicate et féminine de John Henry : il est sensible au parfum de sa cousine et le décrit avec un adjectif qui démontre cette sensibilité de manière beaucoup plus claire que des adjectifs moins marqués mais tout aussi idiomatiques comme « nice » ou « good ». L'expression « tu sens bon » utilisée par les traducteurs (complétée de l'adverbe « très » chez Tournier) est plutôt standard et neutre en français et ne transmet pas vraiment les goûts particuliers de l'enfant et sa recherche de termes spécifiques pour les exprimer. De plus, l'emphase propre à la voix queer de l'enfant se retrouve dans les intensifieurs « the minute » et « without even », que Fayet reproduit, ayant tendance à calquer un certain nombre de tournures du texte source. Tournier, en revanche, les neutralise en les remplaçant par les structures adverbiales « quand » et « tout de suite », qui ne créent pas d'effet d'hyperbole. Enfin, la gradation de « a hundred flowers » vers « a

⁸⁰⁸ McCullers, *The Member of the Wedding*, 12-13, 13, 185-86.

⁸⁰⁹ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Fayet, 33-34, 35, 160.

⁸¹⁰ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 20, 21, 123.

thousand flowers » est reproduite par Fayet mais, une fois de plus, pas par Tournier, qui répète « des centaines de fleurs » et réduit ainsi l'effet d'emphase *camp* dans la voix de l'enfant. Dans l'extrait (2), l'utilisation de l'article démonstratif « those » et la proposition nominale « those beautiful butterflies » continuent d'accroître le ton emphatique du personnage, impressionné par la beauté des papillons. Fayet reproduit la nominale mais l'article défini donne une dimension plus enfantin que féminin à la voix de John Henry. Tournier, quant à lui, ne mentionne pas directement les papillons dans la réplique de John Henry : l'absence de désignation directe de la part de l'enfant amoindrit non seulement son enthousiasme pour leur beauté, mais annule également l'écho à l'admiration que Bubber exprimait pour le même insecte coloré dans le roman précédent. De plus, le fait de recréer une phrase canonique avec un verbe conjugué prive cette réplique de son emphase originale. Les accents *camp* de la voix de John Henry sont atténués, par la traduction de Tournier en particulier. Enfin, on observe une traduction et une retraduction cohérentes pour l'extrait (3), dans lequel les traducteurs ont même ajouté le point d'exclamation après « Oh ! ». L'adverbe exclamatif « que » retranscrit également la valeur emphatique de « how » dans le texte source.

Le traitement des voix des personnages secondaires est donc tout aussi inégal que celui des voix des principaux personnages queer dans les traductions de *The Heart* et *The Member*. En outre, le fait que les retraductions aient été réalisées par différents traducteurs et traductrices contribue au manque de cohérence dans l'ensemble des voix queer construites par McCullers et qui se font écho entre les deux romans. Si la traduction de Fayet démontre une vision du queer propre à son époque, avec une tendance plus prononcée à l'invisibilisation de certains enjeux que dans les retraductions, elle a au moins bénéficié de l'occasion de développer certaines stratégies de manière répétée dans les deux romans. Les retraductions, produites par deux personnes différentes et à deux époques différentes, offrent au lectorat francophone une découverte inégale, d'un point de vue stylistique, de la voix queer dans l'œuvre de McCullers. Les autres romans de l'autrice ont également été traduits par d'autres traducteurs et traductrices : *Reflections in a Golden Eye* par Pierre Nordon et *Clock Without Hands* par Colette M. Huet. Seul le recueil de nouvelles *The Ballad of the Sad Café* et l'autobiographie *Illumination and Night Glare* sont également traduits par Tournier. Le fait qu'il soit le principal traducteur de McCullers aujourd'hui peut s'expliquer en partie par l'intérêt qu'il portait à l'autrice elle-même : comme nous l'avons déjà mentionné, il a écrit l'ouvrage biographique *À la recherche de Carson McCullers : retour à Nayak* en 1979, revu et republié en 1990. Néanmoins, il aborde dans son ouvrage la vie de McCullers par le prisme de sa relation avec Reeves McCullers, son mari. Josyane Savigneau écrit que selon

Tournier, « tout doit être ‘lu’ en fonction de Reeves »⁸¹¹. Il mentionne Annemarie Schwarzenbach comme son « amie la mieux aimée »⁸¹², abordant la question de leur amour en adoptant la perspective de Reeves, qui lui demande si elle est amoureuse d’Annemarie avant de la gifler⁸¹³. Pour autant, Tournier semble reconnaître une vie de couple s’écartant des exigences hétéronormées entre Carson et Reeves ; il décrit leur relation comme celle de deux « frères »⁸¹⁴, une relation où un « retour à Éros n’est plus possible »⁸¹⁵. Toujours est-il que Tournier n’aborde pas la question des sentiments amoureux de l’écrivaine pour Schwarzenbach comme étant réellement fondés sur une attirance homosexuelle ; il décrit l’écrivaine suisse comme le double de McCullers, sa jumelle⁸¹⁶. Il imagine les mots de McCullers si elle avait eu l’occasion de s’expliquer sur ses sentiments : « Ce n’est pas Anne-Marie, en tant qu’être humain, que j’aime avec un tel désespoir. C’est le danger où je me suis mise, la demande que j’ai faite, l’humiliation que j’en ai ressentie »⁸¹⁷. Cette explication demeure mystérieuse, et elle n’identifie pas clairement sa potentielle homosexualité comme étant la raison de sa fascination pour Annemarie. De même, lorsqu’il mentionne Edwin Peacock, un des plus vieux amis de McCullers, il parle de son partenaire John Zeigler comme « l’un de ses amis »⁸¹⁸. Tournier adopte une perspective floue sur la part de *queerness* qui a traversé la vie de l’écrivaine, et c’est peut-être cette indétermination qui brouille les contours de la voix queer telle que McCullers l’a construite dans *The Member of the Wedding*. La position éthique de Tournier, au vu de son traitement biographique de l’autrice, semble avoir été la suivante : préserver le flou là où l’autrice l’a elle-même cultivé dans son roman. Néanmoins, il nous semble que certaines réserves ou omissions du traducteur participent à amplifier ce flou, à rendre difficilement fiables certains phénomènes qui participent néanmoins de la construction implicite de la voix queer, détectables dans le texte source. À l’inverse, un autre positionnement éthique reviendrait à mettre en relief les manifestations stylistiques

⁸¹¹ Tournier, *A la recherche de Carson McCullers*, 15.

⁸¹² Tournier, *A la recherche de Carson McCullers*, 135.

⁸¹³ Tournier, *A la recherche de Carson McCullers*, 136.

⁸¹⁴ Tournier, *A la recherche de Carson McCullers*, 142.

⁸¹⁵ Tournier, *A la recherche de Carson McCullers*, 143.

⁸¹⁶ Tournier, *A la recherche de Carson McCullers*, 142.

⁸¹⁷ Tournier, *A la recherche de Carson McCullers*, 142.

⁸¹⁸ Tournier, *A la recherche de Carson McCullers*, 82.

de la queerness des personnages partout où elles sont identifiables, afin d'éviter de l'invisibiliser (ce que préconiserait notre analyse des textes).

Si les personnages queer de McCullers, dans toute leur diversité, n'ont pas été identifiés par les traducteurs et traductrices comme contribuant à la création englobante d'une stylistique queer propre à l'œuvre de l'autrice, qu'en est-il de la traduction de la voix intersectionnelle de Singer ? La médiation de sa voix sourde et queer par le biais de la narration, empathique et consonante, a-t-elle été perçue par les traductrices de *The Heart* ? Explorons un premier extrait dans lequel la voix narrative décrit une conversation signée afin d'envisager les positions des traductrices :

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Nathan
His hands shaped the words in a swift series of designs. ⁸¹⁹	Ses mains formaient rapidement les mots. ⁸²⁰	Ses mains façonnaient les mots par touches rapides. ⁸²¹

Nous observons immédiatement la simplification à l'œuvre dans la traduction de Fayet : les consonances⁸²² en [s], [z] et [w] dans le complément de manière « in a swift series of designs » sont perdues alors qu'elle résume le groupe prépositionnel à un adverbe, « rapidement ». Le sens profond de la phrase est conservé, mais la poéticité de la description de la langue signée dans le texte source, qui participe de la légitimation littéraire de cette forme d'expression non-standard, n'est pas retranscrite. Nathan reproduit l'usage d'un complément de manière avec « par touches rapides », qui est intéressant dans sa sonorité grâce à la présence de plosives en [p], [t], et [d], proposition qui s'éloigne de l'impression de fluidité du texte source mais crée tout de même un nouvel effet de rythme. La sémantique et les consonances du complément semblent convoquer l'image d'un chef d'orchestre aux mouvements de baguette nets et précis, dirigeant une symphonie cohérente et dynamique. La poétisation de la langue des signes par la voix narrative est ici bien reproduite par la traductrice. De plus, l'utilisation du verbe « façonner » confère aux mains une capacité de création du sens qui légitime encore un peu plus l'expression de Singer.

Il est également intéressant d'examiner les occurrences de report de discours de Singer par la voix narrative : dans l'exemple ci-dessus, il est indiqué que

⁸¹⁹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 2.

⁸²⁰ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 15.

⁸²¹ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 14.

⁸²² Nous utilisons ici le terme consonance dans son sens prosodique, et non au sens narratologique que nous avons mobilisé plusieurs fois.

ses mains formaient les mots (« his hands shaped the words ») ce qui est répété plus tard dans le roman. Les mains sont le sujet de l'action créatrice, l'origine de l'expression en langue des signes. Immédiatement à la suite de cet extrait, la voix narrative indique néanmoins : « with his thin, strong hands he told »⁸²³. Dans cette proposition, Singer devient le sujet de l'action, et les mains son instrument lui permettant de s'exprimer. Mais Fayet a traduit ce passage en remplaçant les mains comme sujet de la phrase : « ses mains maigres et fortes racontaient »⁸²⁴. Elle déplace donc l'agentivité de manière à créer une sorte d'hypallage pour les lecteurs entendants : pour eux, l'action de raconter est produite par les cordes vocales et se manifeste par la parole entendue. Mais Fayet vient perturber cette vision commune en associant les mains au verbe « raconter », ce qui participe de la légitimation déjà évoquée et d'une confrontation du lectorat à la forme d'expression non-standard qu'est la langue des signes. Dans cet extrait, Nathan reproduit pour sa part la syntaxe du texte source en faisant de Singer le sujet de l'action. On observe alors déjà des choix manquant de systématisme chez Fayet, et nous pouvons même nous demander si certains procédés sont délibérés ou non. Nathan, quant à elle, semble s'efforcer de rester relativement proche des effets du texte source.

Nous pouvons compléter ces premières observations en étudiant les traductions de la dernière conversation signée entre Singer et Antonapoulos, dont voici quelques extraits :

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Nathan
The warm blood flowed back to his face and his hands quickened. He spoke at length of the black man and the one with the jerking moustache and the girl. The designs of his hands shaped faster and faster. [...]	Le sang lui monta aux joues et ses mains s'agitaient sans répit. Il parlait du nègre et du moustachu et de la jeune fille. Ses mains s'agitaient de plus en plus vite. [...]	Le sang chaud reflua à son visage et ses mains accélérèrent leur mouvement pour parler longuement du Noir, de l'homme à la moustache trépidante et de la gamine. Les dessins de ses mains se formaient de plus en plus vite. [...]
In his haste the signs sometimes became blurred and he had to shake his hands and begin all over. [...]	Dans sa hâte il dessinait parfois confusément les signes et il fallait recommencer. [...]	Dans sa hâte, les signes se brouillaient parfois, et il devait secouer les mains et tout recommencer. [...]
Singer's hand faltered. [...] At the doorway his hands	Singer laissa retomber ses mains. [...] Sur le seuil de la porte, ses mains formèrent	La main de Singer vacilla. [...] Sur le seuil, ses mains

⁸²³ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 2.

⁸²⁴ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 15.

signed a broken farewell and then clenched into fists. ⁸²⁵	confusément les signes d'adieu puis se crispèrent. ⁸²⁶	exécutèrent un adieu entrecoupé, et ses poings se serrèrent. ⁸²⁷

Observons tout d'abord le passage suivant : « his hands quickened. He spoke at length ». Il est traduit par : « ses mains accélérèrent leur mouvement pour parler longuement » chez Nathan. Le texte source sépare les deux propositions principales par un point et crée une parataxe asyndétique. Cette parataxe domine par ailleurs ces passages, que ce soit de manière asyndétique comme dans l'extrait précédent ou de manière syndétique à d'autres endroits ; mais cette parataxe n'est pas utilisée pour signifier un manque d'articulation et de logique qui relèverait d'une forme d'expression inférieure, mais pour insister sur la valeur émotionnelle de la conversation. Ce procédé permet de d'établir un lien direct avec la dimension queer de l'expression signée de Singer : face à l'homme qu'il aime, Antonapoulos, il ne se contrôle plus et déverse son flot de paroles sans chercher à construire son discours de manière articulée et cohérente. Ainsi, le choix de Nathan d'insérer la préposition « pour » dans cet extrait réintroduit une logique discursive qui semble calmer la voix de Singer, pourtant frénétique dans le texte source.

Nous pouvons ensuite nous intéresser aux traductions de la phrase suivante : « The designs of his hands shaped faster and faster ». Fayet, de nouveau, résume le sens de la phrase sans s'attarder sur les spécificités stylistiques de celle-ci : « Ses mains s'agitaient de plus en plus vite ». De plus, le procès « ses mains s'agitaient » s'éloigne de la dimension créative et expressive du terme « designs » pour ne garder qu'une impression de chaos sans signification ; elle ne mentionne pas les signes dans cette traduction, mais uniquement les mains qui s'agitent dans une sorte de vide sémantique. Nathan écrit : « Les dessins de ses mains se formaient de plus en plus vite ». L'usage du verbe pronominal « se formaient » nous fait comprendre l'intensité des sentiments et des pensées de Singer qui ne demandent qu'à être exprimés. Ce sont les dessins qui se forment eux-mêmes, sans que Singer ait besoin d'occuper la position de sujet de la phrase. La perte d'agentivité, ici encore, crée une impression de perte de contrôle liée aux émotions queer, et Nathan la reproduit ici.

La réduction, parfois quantitative mais surtout sémantique, qui est à l'œuvre dans le travail de Fayet sur la voix de Singer se retrouve également dans sa

⁸²⁵ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 217-20.

⁸²⁶ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 277-80.

⁸²⁷ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 243-46.

traduction de la phrase « In his haste the signs sometimes became blurred and he had to shake his hands and begin all over » : « Dans sa hâte il dessinait parfois confusément les signes et il fallait recommencer ». Toute la proposition « he had to shake his hands » est omise, ainsi que la richesse discursive qu'elle comporte, c'est-à-dire les notions d'hésitation et de reformulation liées à la recherche de sens et d'explication propre aux voix queer chez McCullers. Nathan traduit les trois propositions du texte source et reproduit en outre la polysyndète et les impressions de confusion et de frénésie qui l'accompagnent : « Dans sa hâte, les signes se brouillaient parfois, et il devait secouer les mains et tout recommencer ».

Enfin, nous avons noté la force évocatrice des adieux de Singer à Antonapoulos, notamment la polysémie des termes « falter » et « broken » qui font ressortir les enjeux intersectionnels de la voix du personnage. Dans la traduction de Fayet, le groupe verbal « laissa retomber ses mains » indique la fin de la conversation de manière définitive, alors que « falter » créait un moment d'hésitation et d'affaiblissement face à la perspective de la séparation d'avec Antonapoulos, mais ne signifiait pas pour autant une fin ; Singer doit encore formuler un au revoir. À l'inverse, dans la traduction de Nathan, le verbe « vacilla » implique non seulement la notion de perte d'équilibre, mais il peut également être lié à l'image de la flamme, métaphore de l'amour encore vivant de Singer pour Antonapoulos malgré le temps et la distance.

Nous avons également observé, dans notre analyse stylistique du texte source, l'importance de la description des sensations de Singer, et notamment son appréhension des bruits qui l'entourent malgré sa surdité, preuve d'une attention et d'une compréhension poussées de la réalité qui l'entoure. Examinons donc la traduction du passage que nous avons mentionné :

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Nathan
The streets were strung with red and green electric lights because of the holidays. People stood in laughing groups with their arms about each other. Young fathers nursed cold and crying babies on their shoulders. A Salvation Army girl in her	Les rues étincelaient de lumières rouges et vertes. Des bandes joyeuses passaient, bras dessus, bras dessous. De jeunes pères tenaient sur leurs épaules des bébés qui pleuraient de froid. Une jeune fille de l'Armée du Salut, en bonnet rouge et bleu, agitait	Les rues étaient ornées de lumières rouges et vertes en l'honneur des fêtes. Les gens, rassemblés en groupes, riaient en se tenant par la taille. De jeunes pères berçaient sur leurs genoux des bébés qui avaient froid et qui pleuraient. Une fille de l'Armée du Salut avec son bonnet rouge et bleu

red-and-blue bonnet tinkled a bell on the corner [...]. ⁸²⁸	une cloche à un coin de la rue [...]. ⁸²⁹	agitait une cloche au coin de la rue [...]. ⁸³⁰

Fayet traduit « laughing » par « joyeuses », ce qui ne reproduit pas l'effet sonore décrit dans le texte source, alors que Nathan a bel et bien recours à « riaient », qui implique un bruit. En anglais, le verbe « cry » est très riche sémantiquement parlant : ici, il renvoie à la fois au fait de pleurer, de verser des larmes, mais aussi de pousser des cris, ce que font les bébés qui pleurent. Malheureusement, le français « pleurer » a un sens plus restreint et ne fait pas forcément référence au cri. En outre, le verbe onomatopéique « tinkle » est traduit par les deux traductrices par « agitait », ce qui semble désigner une action sans bruit : le lecteur francophone envisage une action mais pas nécessairement le bruit qui l'accompagne. Toujours est-il que, d'un point de vue quantitatif, c'est encore la traduction de Frédérique Nathan qui se rapproche le plus des enjeux socio-idéologiques que nous avons soulevés dans cette scène.

Nous compléterons notre analyse des traductions de la voix de Singer en étudiant sa lettre à Antonapoulos, seule occurrence de sa voix au discours direct dans le roman.

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Nathan
I write that I imagine all of this. I both do and do not. ⁸³¹	J'imagine tout cela et je ne l'imagine pas. ⁸³²	J'écris que j'imagine comment ce sera. C'est vrai et c'est faux en même temps. ⁸³³

La première traductrice omet ici la dimension écrite de la lettre, ainsi que le décalage qu'il existe donc entre les mots utilisés par Singer pour écrire et la manière dont il ressent réellement ce qu'il écrit. Comme nous l'avons expliqué plus tôt, ce décalage peut être lié à la distance entre son expression non-standard en langue des signes, qu'il privilégie et qui semble être le moyen d'expression le plus fidèle de ce qu'il ressent, et l'usage nécessaire de l'anglais standard qu'implique l'écriture de cette lettre. Dans la traduction de Fayet, ce gouffre entre l'anglais écrit, défaillant aux yeux de Singer pour exprimer ce qu'il ressent, et la langue des signes, est perdu. Néanmoins, la formulation « j'imagine tout cela et je ne l'imagine pas » insère une

⁸²⁸ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 206.

⁸²⁹ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 263.

⁸³⁰ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 232.

⁸³¹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 211.

⁸³² McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 269.

⁸³³ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 236.

certaine étrangeté dans le texte traduit : les deux phrases, si elles sont parfaitement antithétiques, ne sont pas séparées d'un mot de liaison appuyant cette contradiction mais par la simple conjonction « et ». Celle-ci implique plutôt l'existence simultanée de sentiments incompatibles en Singer, et est donc révélatrice de son expérience intersectionnelle telle que nous l'avons envisagée. En ce sens, la proposition de Fayet, si elle perd l'enjeu lié à l'écrit, souligne un autre enjeu qui nous semble également important, et l'étrangeté de la formulation peut attirer l'attention vers cette question. Dans la traduction de Nathan, les propositions « c'est vrai et c'est faux en même temps » illustrent également cette discordance mais le complément « en même temps » souligne l'évidence de la contradiction aux yeux du lecteur, tandis que chez Fayet l'étrangeté se présentait de manière plus illogique et perturbante, laissant au lecteur le soin d'élucider le sens. La seconde traductrice n'en met pas moins en relief l'insuffisance de l'écrit dans l'expression des sentiments de Singer, idée qui est illustrée par la traduction de l'extrait suivant :

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Nathan
There are some things I should like to tell you about them but how to put them in words I am not sure. ⁸³⁴	Je voudrais vous dire plusieurs choses à leur sujet mais je ne suis pas très sûr de pouvoir les exprimer. ⁸³⁵	J'aimerais te les décrire plus précisément, mais je ne suis pas sûr d'y arriver avec des mots. ⁸³⁶

Nathan retranscrit bien l'idée des « mots » qui ne semblent pas suffire à délivrer les pensées de Singer, tandis que dans la traduction de Fayet l'usage du verbe « exprimer » indique de manière plus tranchée le fait qu'il ne saurait comment exprimer ce qu'il pense, que ce soit avec des mots à l'écrit ou même en langue des signes ; on perd encore le décalage entre l'écrit et les signes. Le passage suivant est lui aussi tout à fait représentatif des approches traductives de Fayet et de Nathan vis-à-vis des difficultés d'expression de Singer :

⁸³⁴ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 212.

⁸³⁵ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 270.

⁸³⁶ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 237.

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Nathan
My hands have been still so long that it is difficult to remember how it is. ⁸³⁷	Mes mains sont restées tranquilles si longtemps qu'il est difficile de se rappeler comment c'est. ⁸³⁸	Mes mains sont restées si longtemps muettes que je ne me souviens pas bien. ⁸³⁹

Dans cet extrait, on comprend que la contradiction « I both do and do not » s'explique par la rareté des occasions qu'il a de s'exprimer en langue des signes dans son quotidien, si bien que Singer peine maintenant à appréhender et donc à exprimer ce qu'il pense. Il est également difficile pour lui de se rappeler ce qu'une conversation signée lui fait ressentir, si bien que les sensations ne sont plus résumées que par ce mystérieux « it ». Pour ce qui est des traductions, nous voyons en premier lieu que Fayet, pour traduire l'adjectif « still » appliqué aux mains de Singer, a utilisé l'adjectif « tranquille ». On comprend aisément que ce dernier revêt un sens trop positif de repos par rapport au manque et à l'immobilité que suggère le texte source, immobilité qui donne lieu à ces difficultés d'expression. Nathan choisit l'adjectif « muet », qui est particulièrement intéressant ici : là où le texte source insiste sur l'absence de mouvements, et donc de signes, qui sont les mots de la langue de Singer, la retraduction relie les mains à la parole et à l'absence de celle-ci en les qualifiant de « muettes », renvoyant à la légitimation de la langue des signes comme véritable langue au potentiel expressif et discursif. En outre, si la traduction de « it is difficult to remember how it is » par Fayet est très proche du texte source (au point d'apparaître comme un calque), celle de Nathan inclut l'expression « je ne me souviens pas bien » ; l'utilisation du verbe « se souvenir » semble très efficace car le verbe ne nécessite pas de complément, ce qui permet à Nathan de recréer l'impression d'oubli, de manque, d'absence. Le calque de Fayet peut aussi créer une sorte d'étrangeté liée à l'impression du pronom « ce », mais Nathan utilise les potentialités de la langue française pour se détacher légèrement du texte source et proposer une traduction tout aussi éloquente pour le lecteur francophone.

Nous avons décelé certaines disparités dans la traduction des voix des personnages queer comme Mick et Biff dans *The Heart*, Fayet et Nathan proposant toutes deux des solutions intéressantes à des endroits différents en laissant parfois de côté certaines spécificités mais surtout certaines cohérences stylistiques

⁸³⁷ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 211.

⁸³⁸ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Fayet, 269.

⁸³⁹ McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Nathan, 237.

importantes. Or, le cas de la traduction de la voix de Singer nous semble assez différent. En effet, les traductions étudiées ci-dessus mettent en évidence une compréhension affirmée de la voix de Singer et une retranscription assez poussée de cette dernière de la part de la seconde traductrice, Frédérique Nathan, par rapport au travail de la première traductrice, Marie-Madeleine Fayet. Fayet semble opter pour une stratégie de réduction qui implique d'amoindrir la charge poétique que recèle le texte de McCullers afin de représenter le potentiel expressif de la langue des signes utilisée par le personnage queer de Singer. Peut-être ce décalage entre les deux traductions est-il dû à une reconnaissance tardive mais propre aux années 1990 du personnage de Singer en tant qu'homosexuel et de sa surdité comme symbole du placard dans lequel il cache ses sentiments homosexuels durant toute sa vie. Le handicap comme symbole de l'homosexualité refoulée aura pu rendre plus transparente la compréhension du personnage et des particularités stylistiques qui lui sont liées, là où les autres personnages queer sont représentés de manière moins imagée et demeurent ainsi plus difficiles à décrypter stylistiquement parlant. Nathan aura peut-être également été informée du fait que John Singer était inspiré du meilleur ami de McCullers, Edwin Peacock, qui était lui aussi homosexuel, lui aussi atteint de surdité, même si celle-ci était seulement partielle. Dans *À la recherche de Carson McCullers*, Tournier, qui rencontre Peacock, mentionne ce « début de surdité » qui « lui impose l'apprentissage du silence »⁸⁴⁰. Ce lien avec la biographie de l'autrice, probablement connu par Nathan dans les années 1990 grâce aux œuvres biographiques consacrées à McCullers⁸⁴¹, aura pu faciliter l'interprétation du personnage de Singer dans la perspective de traduire sa voix non seulement comme une voix sourde mais aussi comme celle d'un personnage homosexuel. De plus, la relation entre Singer et Antonapoulos, au début du roman, repose non seulement sur une économie domestique mais également sur une certaine asymétrie dans leurs sentiments qui ne fait qu'exacerber l'amour ressenti par Singer : ces éléments permettent au lecteur, et donc à la traductrice des années 1990, de reconnaître une relation amoureuse et non seulement amicale. Nous en revenons nécessairement au caractère daté de toute traduction et de toute retraduction : l'homosexualité est dépénalisée en France en 1982 ; les années 1990 sont celles de la visibilité croissante de la communauté gay en France grâce aux luttes d'Act Up lors de la crise du Sida ; enfin, les années 1990 marquent le début des années Butler et des *Queer Studies* dans les humanités états-uniennes, qui vont

⁸⁴⁰ Tournier, *À la recherche de Carson McCullers*, 82.

⁸⁴¹ Comme l'ouvrage de Tournier, mais également la biographie de référence à l'époque, *The Lonely Hunter*, de Virginia Spencer Carr.

peu à peu atteindre les humanités en France. Nous insistons également sur ce dernier détail, car comme nous l'avons souligné précédemment, l'infusion des humanités états-uniennes en France a été très progressive. Cela peut notamment expliquer la moindre compréhension, de la part de la seconde traductrice, des personnages queer moins facilement identifiables de McCullers.

Pour approfondir notre étude des traductions des voix liées aux situations de handicap, abordons la restitution de la voix littéraire de l'autre personnage muet de notre corpus, celle de Benjy dans *The Sound and the Fury* : puisque la traduction de Coindreau date de la première moitié du XX^{ème} siècle comme celle de Fayet, le traducteur de Faulkner a-t-il également lissé les idiosyncrasies stylistiques atypiques dans la voix du personnage handicapé ?

Nous pouvons d'ores et déjà citer l'article de Sapiro, « Faulkner in France », qui nous avait fourni des éléments de lecture essentiels lors de notre étude de la traduction des voix africaines américaines. Sapiro écrit :

[Coindreau] went on to discuss Faulkner's complex style – his uses of unspecified pronouns or of muddled symbols, his 'daring ellipses' that reproduce the 'swift movements of the mind' or the juxtaposition of ideas with no transitions, identical names given to two characters – and his own contribution as translator, explaining that he had respected the written form of the novel and that he didn't add any obscurity.⁸⁴²

Sapiro souligne la fidélité de la traduction de Coindreau, néanmoins celui-ci reconnaît lui-même dans son article « On Translating Faulkner » que les exigences de la langue française lui ont posé des obstacles traductifs dans sa quête de restitution du style et de la syntaxe cryptiques de l'auteur :

The only means of avoiding the substitution of one's own style for that of the author is to respect scrupulously all of his stylistic habits. [...] Should the original author be obscure or difficult to follow, or should he impose upon his readers a constant effort, the translation must exact from its public the same labor, and force its readers to surmount the same obstacles, thus refraining from rendering simple a text which is not so in the original language.

This last point is one on which the translation of Faulkner presents the greatest difficulties for a French translator. It is more difficult to be obscure in French than in English. This phenomenon is due largely to the virtually complete absence in French of neuter pronouns and to grammatical rules which require that adjectives and participles agree in gender and number. I do not know what William Faulkner thinks

⁸⁴² Sapiro, « Faulkner in France », 405-6.

of my translation of *The Sound and the Fury*, or if he finds in it more of Coindreau than of Faulkner, but I know that in spite of my constant efforts to preserve the obscurities of the text, the story in French is clearer than in English, a fact which causes me some regret.⁸⁴³

Coindreau admet avoir rendu plus explicite le texte de Faulkner dans la traduction à cause des contraintes linguistiques entre la langue source et la langue cible. La clarification du texte faulknerien en français ne relève donc pas d'une volonté du traducteur qui aurait pu souhaiter faciliter l'introduction du roman dans le système littéraire francophone. Ainsi, nous pouvons dire que la première traduction du roman par Coindreau correspond – même à son insu – à la dynamique définie par Berman selon laquelle une première traduction rendrait souvent le texte accessible au lectorat cible afin de pouvoir introduire durablement l'œuvre dans le paysage littéraire cible, et ce en minimisant son étrangeté originelle. Néanmoins, Sapiro précise que la préface de Coindreau n'avait pas pour objectif d'introduire et de présenter le travail de Faulkner au lectorat français, qui l'avait déjà découvert et reçu favorablement avec la première traduction de *Sanctuaire*, mais bien de fournir une sorte de guide de lecture pour que le lectorat puisse appréhender ce texte très exigeant⁸⁴⁴. Coindreau avait donc malgré tout à cœur de rendre le texte accessible d'une manière ou d'une autre. Ces éléments nous permettent d'ores et déjà d'anticiper, dans notre étude traductologique du roman, des clarifications ponctuelles du texte, et l'on peut décemment imaginer que la voix de Benjy n'a pas échappé à cette stratégie : sa perspective atypique ouvre le roman et devient l'autorité narrative première malgré les spécificités cognitives du personnage qui n'offrent au lecteur que des bribes elliptiques, éparpillées, obsessionnelles, d'éléments de la diégèse. Néanmoins, comme nous l'avons dit, la première traduction de Coindreau pour Gallimard demeure encore aujourd'hui la seule traduction existante de ce roman, qui n'a fait l'objet que de très légères révisions par Michel Gresset en 1977. Ainsi, le lectorat francophone ne découvre encore aujourd'hui la voix de Benjy qu'à travers le filtre explicitant qui a été appliqué au texte par le premier traducteur en 1938. Nous pouvons à présent nous plonger dans l'étude de cette traduction en nous demandant comment les enjeux socio-idéologiques que nous avons énoncés plus tôt sont pris en charge et retranscrits dans la traduction de Coindreau.

Examinons tout d'abord l'incipit :

⁸⁴³ Coindreau, « On Translating Faulkner », 109-110.

⁸⁴⁴ Sapiro, « Faulkner in France », 406.

Texte source	Traduction de Coindreau
Through the fence, between the curling flower spaces, I could see them hitting. They were coming toward where the flag was and <i>I went along the fence</i>. Luster was hunting in the grass by the flower tree. They took the flag out, and they were hitting. Then they put the flag back and they went to the table, and he hit and the other hit. Then they went on, and <i>I went along the fence</i>. Luster came away from the flower tree and <i>we went along the fence</i> and they stopped and we stopped and I looked through the fence while Luster was hunting in the grass. [...] They were hitting little, across the pasture. <i>I went back along the fence</i> to where the flag was.⁸⁴⁵	À travers la barrière, entre les vrilles des fleurs, je pouvais les voir frapper. Ils s'avançaient vers le drapeau, et <i>je les suivais le long de la barrière</i>. Luster cherchait quelque chose dans l'herbe, près de l'arbre à fleurs. Ils ont enlevé le drapeau et ils ont frappé. Et puis ils ont remis le drapeau et ils sont allés vers le terre-plein, et puis il a frappé, et l'autre a frappé aussi. Et puis, ils se sont éloignés et <i>j'ai longé la barrière</i>. Luster a quitté l'arbre à fleurs et <i>nous avons suivi la barrière</i>, et ils se sont arrêtés, et nous nous sommes arrêtés aussi, et j'ai regardé à travers la barrière pendant que Luster cherchait dans l'herbe. [...] Ils frappaient un peu, là-bas, dans la prairie. Je me suis dirigé vers le drapeau, <i>le long de la barrière</i>.⁸⁴⁶

Le traitement de la polysyndète (en gras ci-dessus) peut être intéressant à observer dans un premier temps. Certaines occurrences de la conjonction « et » sont accompagnées de l'adverbe « puis », qui possède une valeur d'enchaînement chronologique de deux ou plusieurs procès ; le traducteur semble donc réinsérer une certaine logique dans la manière dont les actions sont énumérées dans cet incipit, donnant déjà à la voix de Benjy un aspect plus accessible en termes de narration. L'adverbe « aussi », rajouté dans les propositions « l'autre a frappé aussi » et « nous nous sommes arrêtés aussi », contribue à cette clarification : il instaure un lien clair entre des actions réalisées par deux personnes, un effet de répétition et de miroir que le texte source ne mettait pas en avant aussi clairement dans sa syntaxe. Grâce à cet ajout, le lectorat francophone comprend plus directement le lien entre les actions et mouvements des joueurs de golf et ceux de Benjy et Luster. La traduction de la répétition du groupe verbal « went along the fence » (en italiques ci-dessus) est également intéressante à ce titre. Lors de la première occurrence, Coindreau écrit : « je les suivais le long de la barrière ». On remarque immédiatement l'ajout du verbe « suivre » qui explicite la relation entre les personnages qui jouent au golf et Benjy. Dans le texte source, les actions « they were coming » et « I went along the fence » ne sont à première vue aucunement

⁸⁴⁵ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 1. C'est nous qui soulignons.

⁸⁴⁶ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 21. C'est nous qui soulignons.

liées, parce que la perspective de Benjy n'offre pas ce type de lien logique entre les événements. Les autres occurrences sont traduites par « je longeais la barrière », « nous avons suivi la barrière », et « je me suis dirigé vers le drapeau, le long de la barrière ». On comprend donc que la première occurrence avait pour objectif de clarifier la situation avant l'adoption d'un point de vue plus propre à Benjy. La proposition « nous avons suivi la barrière » rétablit même une certaine étrangeté au regard de l'utilisation du verbe « suivre » dans la première occurrence, donnant presque l'impression, ici, que la barrière elle-même se déplace et qu'ils doivent la suivre. Néanmoins, il convient de noter que la dernière occurrence, « je me suis dirigé vers le drapeau, le long de la barrière », a été ensuite révisée par Gresset pour donner : « Je suis revenu vers le drapeau en longeant la barrière »⁸⁴⁷. Dans la traduction de Coindreau, le complément « le long de la barrière » placé à la fin de la phrase, après une virgule, fait revenir le motif de manière obsessionnelle, comme si Benjy éprouvait le besoin de préciser qu'il longe encore la barrière, cette barrière qui symbolise la rupture avec son enfance et ce qu'il y associe, sa sœur notamment. Dans la révision, le lien logique entre les deux actions, revenir vers le drapeau et longer la barrière, est clairement explicité par la préposition « en » et le participe présent qui indiquent la simultanéité des deux actions et la progression d'un moyen vers une fin. Ainsi, dès l'incipit, et en particulier dans la version révisée de Gresset présente dans l'édition de la Pléiade, la voix narrative atypique de Benjy est rendue plus claire, plus logique par le travail de traduction, permettant une entrée dans le roman plus fluide que dans le texte source. Nous pouvons dès lors nous demander si de tels choix sont motivés par l'importance de l'incipit et son rôle d'accroche narrative pour le lecteur, ou si la stratégie d'explicitation de certaines structures et donc de fluidification de la voix narrative de Benjy s'étend à toute la première partie du roman.

Nous pouvons nous intéresser aux occurrences d'étrangetés syntaxiques abordées dans le volet stylistique de notre analyse, qui forment la manifestation stylistique de la voix atypique du personnage handicapé :

⁸⁴⁷ Faulkner, *Œuvres romanesques*. I, 351.

Texte source	Traduction de Coindreau
[...] we ran up the steps and out of the bright cold, into the dark cold. ⁸⁴⁸	Nous avons monté les marches en courant, et nous sommes entrés du froid brillant dans le froid noir. ⁸⁴⁹

Nous avons observé plus tôt l'étrangeté de l'utilisation de l'adverbe « out » dans la structure « out of the bright cold », puisque celle-ci implique un mouvement qui consisterait à sortir du dehors, « bright cold », pour ensuite, de manière plus logique, entrer dans la maison, « into the dark cold ». Le mouvement contradictoire de « out » à « into » est rationalisé dans la traduction, qui ne conserve que l'idée d'entrer avec la structure en « nous sommes entrés [...] dans [...] ». Une fois de plus, le mouvement est rendu plus logique, plus fluide par les choix syntaxiques du traducteur. Ce sont néanmoins ces étrangetés du texte source qui confrontent le lecteur à l'esprit atypique du personnage de Benjy, le perturbent et le forcent à embrasser une appréhension différente de la réalité telle qu'un esprit typique l'ordonnerait et à envisager une autre manière d'être au monde. Cette perception étrange de l'intérieur et de l'extérieur, liée à la lumière ou à l'obscurité, donne même lieu à un contresens dans la traduction de cet extrait : « we went out the door, out of the dark »⁸⁵⁰. Ici, l'extrait se situe au moment où le père de la famille Compson décède ; Benjy est donc emmené loin de la maison par T.P. car l'événement provoque chez lui une crise de larmes. « Out of the dark » fait écho au « dark cold » mentionné ci-dessus, à savoir l'intérieur de la maison. Cependant, le traducteur écrit : « nous sommes sortis dans le noir »⁸⁵¹. Nous comprenons donc qu'il y a eu confusion entre la perception de l'intérieur de la maison par Benjy comme d'un espace sombre, notamment à cause de l'ambiance qui y règne, et la compréhension du traducteur⁸⁵², qui a associé l'obscurité à la nuit dans laquelle sortent les personnages dans cette scène⁸⁵³.

Pour revenir à l'extrait précédent, nous soulignerons malgré tout le fait que la plupart des étrangetés lexicales du texte source, comme ici « the bright cold » ou « the dark cold », dont la référence est floue au premier abord, sont souvent

⁸⁴⁸ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 4.

⁸⁴⁹ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 25.

⁸⁵⁰ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 28.

⁸⁵¹ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 54.

⁸⁵² La référence à la caverne de Platon, que nous avons évoquée plus tôt, n'est rendue que plus puissante à travers cette confrontation des points de vue, entre celui que Faulkner a construit pour Benjy et celui du traducteur, régi par une vision typique de la réalité.

⁸⁵³ Le contresens n'est par ailleurs pas corrigé par Gresset dans sa révision de la traduction.

reproduites par Coindreau, qui s'en tient dans ce type de cas à une certaine fidélité vis-à-vis des expressions du texte source. C'est également le cas lorsqu'il traduit, dès la deuxième page du roman, « the broken place » par « l'endroit cassé », sans préciser pour le lecteur qu'il s'agit du trou dans la barrière par lequel se faufilent depuis toujours Benjy, ses frères et sœurs et les jeunes domestiques qui les accompagnent pour se rendre à un point d'eau. Cependant, la traduction de l'occurrence dont l'ambiguïté lexicale demeure la plus forte tout au long de la partie narrée par Benjy, « bright, smooth shapes » et ses variantes, est intéressante à observer :

Texte source	Traduction de Coindreau
The bright shapes went	des choses lumineuses passaient
The shapes flowed on	Les formes ont passé
The shapes began	les formes ont commencé
Some of the shapes had stopped	quelques-unes des formes s'étaient arrêtées
The bright shapes began to stop	les formes lumineuses ont commencé à s'arrêter
The bright shapes were going again	les formes lumineuses étaient reparties
Into the bright, whirling shapes	parmi les formes lumineuses et tourbillonnantes
The bright, smooth shapes went again	les formes brillantes et douces ont recommencé
I looked at the bright, smooth shapes	j'ai regardé les formes douces et brillantes
the dark began to go in smooth, bright shapes ⁸⁵⁴	le noir a commencé à s'en aller en formes douces et brillantes ⁸⁵⁵

On observe immédiatement l'abandon du substantif « choses » dans la première occurrence au profit de « formes » dans les autres, comme si, une fois l'étrangeté installée et reconnue par l'entité abstraite et sous-déterminée « choses », le référent se précisait légèrement pour devenir « formes », qui possède une dimension plus concrète. Une certaine logique est de nouveau introduite afin d'accompagner le lecteur dans sa découverte de la vie intérieure du personnage, avec un mouvement allant de l'abstrait vers le concret. Présenter les formes comme des « choses » en premier lieu insiste sur l'étrangeté et crée l'impression que le personnage lui-même n'a pas encore défini ce que sont ces « choses », alors que le référent est pourtant

⁸⁵⁴ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 8, 9, 17, 27, 43, 43, 47, 53, 62.

⁸⁵⁵ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 30, 31, 41, 53, 73, 73, 77, 85, 96.

très clair dans l'esprit de Benjy, qui vit et appréhende la réalité avec ces « formes » lumineuses depuis toujours. Nous évoquerons plus tard l'enjeu de la détermination dans ces occurrences.

Le second changement par rapport au texte source est le passage de l'adjectif « lumineuses » à « brillantes », alors que le texte source utilise invariablement l'adjectif « bright ». Il nous paraît difficile de déterminer les raisons qui ont motivé ce choix, puisque les termes sont synonymes, mais cette légère variation vient tout de même minimiser la cohérence de la voix de Benjy aux yeux du lecteur ; elle oblitère la dimension obsessionnelle de la psyché de Benjy, qui est très sensible aux changements et aux perturbations dans sa vie quotidienne et semble justement trouver du réconfort dans des habitudes. En accord avec cette caractéristique psychologique du personnage, Benjy utilise toujours les mêmes expressions pour désigner certaines réalités dans le texte source.

Nous souhaitons revenir sur la première de ces occurrences, car la traduction de la phrase dans laquelle elle apparaît mérite toute notre attention :

Texte source	Traduction de Coindreau
I could hear Queenie's feet and the bright shapes went smooth and steady on both sides, the shadows of them flowing across Queenie's back. ⁸⁵⁶	Je pouvais entendre les pas de Queenie et, de chaque côté de la route, des choses lumineuses passaient, doucement, régulièrement, et leurs ombres couraient sur le dos de Queenie. ⁸⁵⁷

Plusieurs éléments de cette traduction nous semblent révélateurs de l'approche traductive de Coindreau. Tout d'abord, l'utilisation du verbe « pouvoir » dans la traduction du groupe verbal « I could hear Queenie's feet » est intéressante car le français peut généralement omettre ce verbe lié à la capacité dans l'expression d'une perception. C'est bien l'anglais qui nécessite généralement la présence des auxiliaires modaux CAN ou COULD pour accompagner les verbes de perception ou de cognition. Ainsi, le calque de l'anglais crée une légère étrangeté dans le texte cible et permet également d'insister sur la notion de capacité, donc sur le fait que Benjy n'est pas un être incapable de ressentir quoi que ce soit, et sur la prévalence de la sensation et de la perception dans l'expérience cognitive riche du personnage. Ce choix semble avoir été permis par le fait qu'il n'implique pas une trop grande étrangeté dans la langue cible ; il n'entrave pas la compréhension à la première lecture mais permet tout de même de mettre en avant la richesse et l'intensité de la

⁸⁵⁶ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 8.

⁸⁵⁷ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 30.

vie sensorielle du personnage, au-delà des perceptions d'objets auxquels ces sensations pourraient se rattacher chez un esprit typique.

Ainsi, ce choix peut se présenter comme une forme de compensation des autres étrangetés lissées par la traduction dans cet extrait. Par exemple, le groupe nominal « the bright shapes » devient « des choses lumineuses » ; l'article défini dans le texte source devient un article indéfini dans la traduction, ce qui change considérablement notre manière de lire ce passage. En effet, la valeur anaphorique de l'article défini était précisément ce qui pouvait perturber inconsciemment le lecteur dans le texte source, qui était alors confronté à ce référent très vague mais présenté comme s'il était déjà connu du lecteur, comme s'il avait déjà été mentionné auparavant, alors qu'il s'agit bien de la première occurrence de ces formes lumineuses dans le texte. Le fléchage de l'article défini déstabilise le lecteur dans sa découverte de la psyché du personnage ; il est également la marque de l'ancrage du texte dans le mouvement moderniste avec le procédé du flux de conscience, cette plongée dans l'esprit du personnage. Le fait de le transformer en article indéfini, qui présente les formes lumineuses dans toute leur nouveauté aux yeux du lecteur, permet bien d'accompagner ce dernier dans sa découverte, et gomme en partie, pour ce faire, un aspect radicalement déstabilisant du texte en anglais.

De plus, la traduction du complément « on both sides » par « de chaque côté de la route » participe encore de l'explicitation de l'environnement qui était seulement allusivement évoqué dans le texte source. Au vu des descriptions offertes du point de vue de Benjy dans le roman, par exemple si l'on se réfère au « bright cold » et au « dark cold » comme l'opposition entre le monde extérieur et l'intérieur de leur maison, il paraît peu probable que Benjy conscientise la route de manière aussi explicite.

Examinons à présent la traduction de la structure atypique « the shadows of them ». Nous avons déjà déterminé les implications stylistiques de cette structure possessive sous la forme de la relation internominale en OF : une vision fragmentée de la réalité, qui ne conscientise pas les notions d'ombres et de reflets. La structure classique choisie par Coindreau, qui utilise l'article possessif en français, « leurs ombres », lisse entièrement l'étrangeté du texte source et démontre la timidité du traducteur quant à la perspective d'une traduction créative qui jouerait avec la syntaxe pour révéler des aspects de la psyché du personnage handicapé, de sa manière d'être au monde.

Une autre structure syntaxique utilisée de manière atypique et tout à fait représentative de l'expérience de Benjy est la proposition que nous avons étudiée

plus tôt : « Versh closed the door black »⁸⁵⁸. Coindreau la traduit ainsi : « Versh a fait le noir en fermant la porte »⁸⁵⁹. Dans cette traduction, la syntaxe ne confronte pas le lecteur à une quelconque étrangeté dans la compréhension de la réalité par le personnage. Même si elle est atypique, l'expression « faire le noir » indique un manque de lumière, et comme nous l'avions indiqué dans notre étude de l'incipit, l'utilisation du gérondif français (« en » + participe présent) crée un lien clair et logique entre l'action et le résultat. Dans le texte cible, Benjy comprend que la pièce devient sombre lorsque Versh ferme la porte et empêche donc la lumière d'entrer. La récurrence de telles explicitations par un usage canonique de la syntaxe et de la grammaire françaises de la part de Coindreau minimise l'expérience atypique de la réalité du personnage de Benjy.

L'exemple suivant nous permettra néanmoins de préciser un aspect de l'approche traductive de Coindreau :

Texte source	Traduction de Coindreau
I wasn't crying, but I couldn't stop. I wasn't crying, but the ground wasn't still, and then I was crying. The ground kept sloping up and the cows ran up the hill. T. P. tried to get up. He fell down again and the cows ran down the hill. Quentin held my arm and we went toward the barn. Then the barn wasn't there and we had to wait until it came back. I didn't see it come back. It came behind us and Quentin set me down in the trough where the cows ate. I held on to it. It was going away too, and I held to it. The cows ran down the hill again, across the door. I couldn't stop. Quentin and T. P. came up the hill, fighting. T. P. was falling down the hill and Quentin dragged him up the hill. Quentin hit T. P. I couldn't stop. [...] They held me. It was hot on my chin and on my shirt. 'Drink.' Quentin said. They held my head. It was hot inside me, and I began again. I was crying now, and something was	Je ne pleurais pas, mais je ne pouvais m'arrêter. Je ne pleurais pas, mais le sol n'arrêtait pas de bouger, et puis je me suis mis à pleurer. Le sol montait toujours et les vaches grimpaient la colline en courant. T. P. a essayé de se relever. Il est retombé, et les vaches ont descendu la colline au galop. Quentin m'a pris par le bras et nous sommes allés vers l'étable. Et puis l'étable n'était plus là, et il a fallu attendre qu'elle revienne. Je ne l'ai pas vue revenir. Elle est revenue derrière nous, et Quentin m'a mis dans l'auge où mangeaient les vaches. Je m'y suis cramponné. Je m'en allais, moi aussi, et je m'y suis cramponné. De nouveau les vaches ont descendu la colline au galop en travers de la porte. Je ne pouvais pas m'arrêter. Quentin et T. P. ont remonté la colline en se battant. T. P. a dégringolé en bas, et Quentin l'a traîné jusqu'en haut. Quentin a frappé T. P. Je ne pouvais pas m'arrêter. [...]

⁸⁵⁸ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 22.

⁸⁵⁹ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 46.

happening inside me and I cried more, and they held me until it stopped happening. Then I hushed. It was still going around, and then the shapes began. 'Open the crib, Versh.' They were going slow. 'Spread those empty sacks on the floor.' They were going faster, almost fast enough. 'Now. Pick up his feet.' They went on, smooth and bright. I could hear T. P. laughing. I went on with them, up the bright hill.⁸⁶⁰	Ils m'ont tenu. C'était chaud sur mon menton et sur ma chemise. « Bois », dit Quentin. Ils m'ont tenu la tête. C'était chaud dans mon estomac et j'ai recommencé. Je criais maintenant, et quelque chose se produisait en moi, et je n'en criais que davantage. Et ils m'ont tenu jusqu'à ce que ça ait cessé. Alors, je me suis tu. Ça tournait toujours, et puis les formes ont commencé. « Ouvre le grenier, Versh. » Elles allaient lentement. « Étends ces sacs vides par terre. » Elles allaient plus vite, presque assez vite. « Maintenant, prends-le par les pieds. » Elles allaient toujours, douces et lumineuses. Je pouvais entendre rire T. P. Je les ai accompagnées jusqu'au haut de la colline brillante.⁸⁶¹

Nous avons déjà observé dans nos analyses stylistiques la relative rareté des phrases complexes dans le discours de Benjy et l'utilisation majoritaire de la parataxe, syndétique comme asyndétique. Ce mode d'expression renvoie à une perception très immédiate de la réalité qui l'entoure, perception qui n'implique quasiment jamais de liens complexes et logiques entre les procès qui se déroulent autour de lui. Dans l'extrait ci-dessus, aussi étrange soit-il, l'enchaînement de propositions parfois contradictoires et des conjonctions « but » et « and » est toujours respecté par le traducteur. En témoignent les premières phrases : « Je ne pleurais pas, mais je ne pouvais m'arrêter. Je ne pleurais pas, mais le sol n'arrêtait pas de bouger, et puis je me suis mis à pleurer ». Tout au long de l'extrait, l'enchaînement syntaxique des actions n'est pas modifié par le traducteur, ce qui permet de conserver une grande partie de l'étrangeté de la voix de Benjy qui relate sa première expérience d'ivresse. L'extrait suivant illustre également ce point :

Caddy a enlevé sa robe et l'a jetée sur la rive. Et puis, il ne lui est plus resté que sa chemise et sa culotte, et Quentin lui a donné une claque, et elle a glissé, et elle est tombée dans l'eau. Quand elle s'est relevée elle s'est mise à éclabousser Quentin, et Quentin a éclaboussé Caddy. Et Versh et moi, on a été éclaboussé un peu aussi, et

⁸⁶⁰ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 16-17.

⁸⁶¹ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 39-40.

Versh m'a pris et m'a mis sur la rive. Il a dit qu'il rapporterait ce que Caddy et Quentin avaient fait, et alors Quentin et Caddy se sont mis à éclabousser Versh.⁸⁶²

On ne compte ici pas moins de douze occurrences de la conjonction « et », le même nombre que dans le texte source. Ainsi, la polysyndète comme figure de style ne semble poser aucun problème de traduction pour Coindreau, qui la reproduit aisément dans les deux extraits ci-dessus. Ainsi, si le traducteur éclaircit le texte, il perçoit tout de même l'importance de ne pas soumettre cette expérience moderniste aux normes d'un style classique en français, où il faudrait éviter les répétitions. La polysyndète est d'autant plus importante à reproduire dans ce dernier passage qu'elle marque la voix enfantine de Benjy dont le souvenir remonte à une époque où il était encore un très jeune enfant, le soir de la mort de leur grand-mère Damuddy. Comme Benjy revit ses souvenirs sur le même plan d'expérience et de réalité que le présent, il paraît alors logique que sa perception originelle et enfantine, exprimée dans un style largement dominé par la parataxe, de ce souvenir lui revienne telle quelle. Coindreau permet ici la conservation de cet aspect de l'expérience temporelle de Benjy.

Néanmoins, si l'on revient à l'extrait précédent où Benjy nous offre sa perception de l'ivresse, certains points sont de nouveaux explicités, comme le complément « inside me » qui est traduit dans sa première occurrence par « dans mon estomac ». Tout comme, plus haut, la précision « des deux côtés de la route » semblait plutôt adressée au lecteur pour faciliter sa compréhension du contexte, la conscientisation de l'estomac par Benjy est peu probable et encore une fois au service du lecteur dans une scène particulièrement difficile à déchiffrer : la précision de Coindreau permet au lecteur de comprendre que cette scène est provoquée par quelque chose que Benjy a ingéré. Plus loin, la traduction de cette phrase mérite également notre attention : « I was crying now, and something was happening inside me and I cried more, and they held me until it stopped happening ». La proposition « and I cried more » est traduite par « et je n'en criais que davantage ». Ici, la complexité de la construction en « ne... que » vient créer un effet de gradation avec les propositions « je criais maintenant, et quelque chose se produisait en moi », créant un lien très explicite entre ce qui se produit en lui et le redoublement de ses cris. La syntaxe du texte source était ici beaucoup plus concise, et Coindreau donne à Benjy un ton beaucoup plus soutenu que dans le texte source, ce qui crée par ailleurs un certain décalage avec le fait qu'il s'agisse ici

⁸⁶² Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 37.

d'une scène d'ivresse où les perceptions de Benjy sont encore plus atypiques que d'habitude.

Quelques exemples supplémentaires nous permettront de mettre en évidence le caractère véritablement systématique de la stratégie d'explicitation de Coindreau. Dans la phrase suivante, l'étrangeté syntaxique provient de l'absence de complément d'objet direct après le verbe transitif « throw » : « Jason threw into the fire ». ⁸⁶³ Coindreau, lui, réintroduit un complément : « Jason a jeté quelque chose dans le feu ». ⁸⁶⁴ En l'occurrence, la standardisation de la syntaxe par Coindreau est si marquée par rapport à l'étrangeté du texte source que Gresset a révisé ce passage pour retrouver l'étrange usage intransitif du verbe : « Jason a jeté dans le feu » ⁸⁶⁵.

Nous pouvons également prendre en considération le passage où Benjy tente vainement et désespérément d'expliquer sa situation aux jeunes écolières qui passent devant la barrière de la propriété, où Faulkner n'a une fois de plus pas inclus de complément à la proposition « I was trying to say » :

Texte source	Traduction de Coindreau
They looked at me, walking fast, with their heads turned. I tried to say, but they went on, and I went along the fence, trying to say, and they went faster. Then they were running and I came to the corner of the fence and I couldn't go any further, and I held to the fence, looking after them and trying to say. [...] I opened the gate and they stopped, turning. I was trying to say, and I caught her, trying to say, and she screamed and I was trying to say and trying and the bright shapes began to stop and I tried to get out. ⁸⁶⁶	Elles m'ont regardé en marchant vite, la tête tournée. J'ai essayé de leur dire, mais elles ont continué, et j'ai longé la grille, m'efforçant de leur dire, et elles ont marché plus vite. Et puis, elles se sont mises à courir, et je suis arrivé au coin de la barrière, et je n'ai pas pu aller plus loin, et je me suis cramponné aux barreaux. Je les regardais, j'essayais de leur dire. [...] J'ai ouvert la grille et elles se sont arrêtées, la tête tournée. J'essayais de leur dire, et je l'ai saisie, j'essayais de dire, et elle a hurlé, et j'essayais de dire, j'essayais, et les formes lumineuses ont commencé à s'arrêter, et j'ai essayé de sortir. ⁸⁶⁷

⁸⁶³ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 59.

⁸⁶⁴ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 93.

⁸⁶⁵ Faulkner, *Œuvres romanesques*. I, 410.

⁸⁶⁶ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 42-43. C'est nous qui soulignons.

⁸⁶⁷ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 72, 73. C'est nous qui soulignons.

Plusieurs éléments méritent notre attention dans ce passage : pour commencer, on remarque l'ajout du pronom complément d'objet indirect « leur » qui fait référence aux jeunes filles. Bien qu'il n'utilise pas de complément d'objet direct comme « quelque chose », par exemple, le fait de mobiliser un complément d'objet indirect permet malgré tout de réintégrer une forme de logique syntaxique dans la phrase. En outre, l'alternance avec le verbe « s'efforcer » dans le segment « m'efforçant de leur dire » est difficilement justifiable ; il s'agit d'un verbe plus complexe, plus soutenu en termes de registre que « essayer », et ne s'explique pas par une alternance similaire dans le texte source. Une fois de plus, la dimension obsessionnelle, non seulement d'un point de vue psychologique mais également linguistique, de la voix de Benjy n'est pas respectée de bout en bout par le traducteur. Seule la disparition progressive des compléments dans la deuxième partie de l'extrait (« j'essayais de leur dire », « j'essayais de dire », « j'essayais ») permet d'intégrer une certaine étrangeté dans l'extrait, mais elle semble servir un objectif lié à la dramatisation de la scène ; à mesure que Benjy panique et semble se perdre dans les formes lumineuses, il perd également le contrôle de sa syntaxe. S'il s'agit là d'une forme de dramatisation intéressante, cette stratégie ne correspond néanmoins pas exactement aux enjeux du texte source.

La traduction de l'extrait dans lequel Benjy se brûle la main contient également un certain nombre d'éléments pertinents. Par exemple, la phrase « I could still hear the clock between my voice »⁸⁶⁸, dans laquelle la préposition « between » participait de la construction stylistique des perceptions atypiques de Benjy, est traduite ainsi : « Je pouvais encore entendre la pendule à travers ma voix »⁸⁶⁹. La locution prépositive « à travers » insiste bien sur la place que prend la voix de Benjy et la rend presque palpable, épaisse et opaque, un mur qui atténue tous les autres sons. Néanmoins, la locution prépositionnelle relève plus de l'image poétique, de la figure de style, que de l'expression atypique de la réalité presque impossible à saisir pour le lecteur, que l'on ressentait avec la préposition « between ». L'action de traverser quelque chose d'épais demeure facilement imaginable pour le lecteur alors que le fait de se situer « entre » un élément singulier se veut beaucoup plus perturbant, difficile à concevoir.

Dans cet extrait, une cohérence interne est également assurée par les expressions suivantes : « my voice was going loud », « my voice went louder », « my

⁸⁶⁸ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 48.

⁸⁶⁹ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 79.

voice went loud »⁸⁷⁰, en l'espace de quelques lignes. Coindreau perpétue l'image de la voix comme élément palpable en traduisant les deux premières occurrences par « ma voix enflait » et « ma voix s'est enflée davantage ». Le verbe « enfler » insiste en effet sur une augmentation visuelle plus que sonore. Néanmoins le dernier exemple est traduit par « ma voix était forte », ce qui souligne la dimension sonore au détriment de l'image et de la cohérence construites jusqu'alors. Il nous paraît toutefois essentiel, au rebours de certains choix de Coindreau, de reproduire les redondances idiolectales de Benjy, comme nous l'avions mentionné plus tôt à propos des occurrences « bright, smooth shapes », afin de transmettre au lecteur la dimension souvent obsessionnelle de l'esprit du personnage.

Enfin, la traduction de la proposition « my hand tried to go back to my mouth »⁸⁷¹ est également intéressante. Coindreau écrit en effet : « j'ai tâché de remettre ma main dans ma bouche »⁸⁷². On perd ici la vision désarticulée, fragmentée que Benjy a de son propre corps et de ses réflexes physiques ; on perd l'agentivité de la main qui bouge indépendamment de la volonté du personnage, qui perd le contrôle de ses propres réactions. Toutefois, à d'autres moments de la scène, Coindreau utilise des phrases comme « ma main ne s'est pas arrêtée » ou « ma main essayait d'aller à ma bouche »⁸⁷³. On peut alors se demander pour quelle raison l'étrangeté n'est reproduite par le traducteur que de manière discontinue.

Un dernier exemple nous permettra d'observer de nouveau cette réticence à reproduire un trop grand nombre de répétitions dans la voix de Benjy. Le soir de la mort du père Compson, la proposition « I could smell it » est répétée cinq fois en l'espace d'une page⁸⁷⁴. Benjy semble pouvoir sentir la mort, mais la référence demeure toujours implicite avec l'utilisation du pronom « it ». Coindreau a traduit ainsi les cinq occurrences : « il y avait quelque chose que je pouvais sentir », « je pouvais sentir », « je pouvais sentir la chose », « la chose, je l'ai sentie plus que jamais », et enfin, « je pouvais sentir encore »⁸⁷⁵. Il est intéressant de noter les deux endroits où Coindreau introduit de l'étrangeté en supprimant le complément d'objet direct après le verbe « sentir ». Peut-être cette manipulation atypique de la syntaxe était-elle envisagée par le traducteur comme une forme de compensation

⁸⁷⁰ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 48-49.

⁸⁷¹ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 49.

⁸⁷² Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 79.

⁸⁷³ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 80.

⁸⁷⁴ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 27-28.

⁸⁷⁵ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 53-54.

des explications répétées du texte source, notamment la première occurrence ici, « il y avait quelque chose que je pouvais sentir ». On retrouve la stratégie utilisée par Coindreau qui consiste à accompagner le lecteur dans sa découverte d'un des éléments les plus étranges de la narration de Benjy. Alors que dans le texte source, le lecteur est confronté à une référence connue du personnage mais tout à fait mystérieuse à la première lecture, Coindreau guide le lecteur en insistant sur le caractère nouveau et étrange de la référence lors de sa première occurrence : la structure existentielle « il y avait » et le pronom « quelque chose » permettent au lecteur de comprendre que l'élément n'est pas encore clairement identifié, y compris pour Benjy, ce qui ne correspond pas à la plongée dans la psyché du personnage handicapé que le texte source essayait de créer. Ce n'est qu'après cette mise en situation que le traducteur se permet d'avoir recours à l'article défini devant le nom « chose », ainsi qu'à certaines manipulations de la syntaxe, comme l'omission du complément mentionnée ci-dessus.

À l'aide de tous ces exemples, nous comprenons donc que Coindreau agit très clairement en faveur d'une navigation dans le roman qui est facilitée pour le lecteur : l'étrangeté, lorsqu'elle apparaît, est soulignée par le traducteur de manière à ce que le lecteur la remarque et la comprenne, alors que la narration de Benjy dans le texte source confronte le lecteur à ces étrangetés sans aucune forme de médiation. La manipulation de la syntaxe dans le texte source, qui participe à l'élaboration d'une poétique de l'être au monde atypique, est souvent standardisée et lissée par Coindreau, avec quelques compensations ponctuelles que nous avons pu identifier. Aussi, lorsque l'étrangeté est transmise par des outils lexicaux ou poétiques, comme la polysyndète, plus que syntaxiques, Coindreau reproduit aisément l'étrangeté puisqu'elle n'entrave pas l'approche du texte d'un point de vue linguistique. Enfin, la répétition idiolectale de certains termes et tournures est souvent boudée par le traducteur, qui opte pour des variations synonymiques, mais qui interfère alors avec la cohérence interne de la voix narrative. Cette cohérence nous paraît pourtant cruciale à l'élaboration de la voix handicapée, par la création d'un système stylistique permettant au lecteur d'identifier l'idiolecte du personnage handicapé, qui perçoit le monde et se perçoit lui-même de manière atypique.

Un certain manque de systématisme apparaît ainsi dans la reproduction des voix idiolectales queer et handicapées, que ce soit chez McCullers ou chez Faulkner. Ces disparités donnent lieu à un lissage partiel des systèmes stylistiques mis au point par l'auteur et l'autrice, qui avaient pour fonction de faire apparaître, à la lecture, une représentation riche et complexe des voix marginales dans un ordre sudiste qui leur imposait le silence ou l'invisibilité.

En outre, les retraductions de McCullers ont été réalisées par différentes personnes et à différentes époques. Aujourd'hui, ces diverses retraductions donnent lieu à une lecture brouillée de la voix queer telle que McCullers la développe à l'échelle de plusieurs de ses romans. En effet, la cohérence et la continuation du travail de construction stylistique de la voix queer dans les deux œuvres est majoritairement perdue. Néanmoins, on note que les problématiques liées à la voix intersectionnelle de Singer dans *The Heart Is a Lonely Hunter* ont été appréhendées avec une certaine justesse par la seconde traductrice, Frédérique Nathan, à une époque où la théorisation du queer et la mobilisation de la communauté LGBTQIA+ donnent lieu à une plus grande visibilité de ces enjeux et à une compréhension accrue des aspects queer de la vie et de l'œuvre de McCullers. On comprend malgré tout que le symbolisme qui lie la surdité et l'homosexualité dans le roman (qui fait référence au silence entourant l'homosexualité dans le Sud) facilite l'approche traductive des particularités stylistiques de ce personnage plutôt que celle des autres personnages que nous avons inclus dans la catégorie queer des romans, puisque la problématisation de la binarité du genre n'est encore qu'à ses débuts en France dans les années 1990 (comme nous l'avons dit, les théories pionnières de Butler aux États-Unis s'implantent très progressivement en France).

En ce qui concerne la voix handicapée de Benjy, les lecteurs français la découvrent encore aujourd'hui à travers la première traduction du roman par Coindreau, qui date de 1938. Toutefois, le texte et l'œuvre de Faulkner en général sont aujourd'hui profondément ancrés dans le champ littéraire français et francophone, comme en témoigne leur publication aux éditions de la Pléiade. En outre, le lectorat est depuis longtemps sensibilisé au style moderniste ; pour cette raison, les particularités stylistiques résolument modernistes de la voix de Benjy ne représentent plus un défi de lecture aussi complexe que lorsque Coindreau œuvrait à l'introduction du roman en France. Néanmoins, le lecteur rencontre encore aujourd'hui la voix de Benjy à travers le voile de la clarification et de l'explicitation stylistique et syntaxique proposée par Coindreau en 1938.

Dans la suite de notre étude, nous nous demanderons si de nouvelles pistes de traduction peuvent être envisagées afin de proposer des textes cibles qui pourraient faire écho aux enjeux socio-idéologiques des textes sources que nous avons relevés à partir de notre étude stylistique sur les voix littéraires marginales.

2.3. Approche dialogique du corpus : faire saillir chaque voix marginale et ses spécificités pour une traduction idéologiquement et stylistiquement informée

Il s'agit à présent de mettre en perspective notre analyse de la traduction des voix marginales queer et handicapées en nous appuyant sur notre étude de la traduction des voix africaines américaines. Nous voulons mettre en évidence les différences entre les stratégies de traduction utilisées par un même traducteur ou traductrice pour traduire les voix africaines américaines d'une part et les voix marginales queer et handicapées d'autre part. Une analyse traductologique comparative de ces différentes voix littéraires permettra de rendre compte des aspects stylistiques et sociolinguistiques de certains choix traductifs dans les traductions existantes et ainsi de proposer une nouvelle approche des voix marginales de notre corpus et de leurs traductions en fonction de leurs enjeux socio-idéologiques. Notre approche comparative englobera par ailleurs les deux dimensions intratextuelle et intertextuelle : il s'agira non seulement de nous demander comment un traducteur a envisagé et traité différents types de voix marginales au sein d'un même roman, mais également de comparer ces dynamiques d'une traduction à l'autre, et d'un traducteur à l'autre.

Notre démarche repose notamment sur une approche dialogique du style du roman, fondée sur la notion de dialogisme développée par Bakhtine. Ce dernier écrit que le style du roman se démarque des autres genres littéraires par son langage, qui consiste en « un système où les énoncés s'éclairent mutuellement en des dialogues »⁸⁷⁶. Nous souhaitons ainsi faire dialoguer les différentes voix marginales de nos romans à travers une approche comparative de leurs modes de représentation : la narration, les modalités de discours et les liens établis dans le texte avec les thèmes de la communauté et de l'isolement. À la suite de Bakhtine, nous postulons que les traductions traduisent des systèmes de voix, des ensembles de voix qui s'opposent et s'éclairent mutuellement non seulement à l'échelle d'un échange verbal, dans le sens ordinaire du mot « dialogue », mais aussi à l'échelle d'un roman, ici dans un sens bakhtinien. Nous envisageons donc ce dialogue bakhtinien, dans notre corpus, comme un système de contrastes entre les

⁸⁷⁶ Bakhtine, « L'énoncé dans le roman », 130.

voix qui est homologue du système de contrastes entre les groupes sociaux auquel le roman renvoie obliquement. Enfin, nous ajouterons une troisième définition à ce terme de « dialogue », en l'appliquant à l'échelle d'un ensemble de romans produits à la même période (nous élargissons ici le sens bakhtinien du terme). Ce dialogue entre toutes les différentes unités stylistiques, les voix des différents personnages marginaux, à l'échelle de chaque roman et entre les romans d'une même époque et aire géographique, nous permettra de tirer de nouvelles conclusions sur les textes sources et sur les traductions. Bakhtine écrit :

The stylistic uniqueness of the novel as a genre consists precisely in the combination of these subordinated, yet still relatively autonomous, unities (even at times comprised of different languages) into the higher unity of the work as a whole: the style of a novel is to be found in the combination of its styles; the language of a novel is the system of its 'languages.'⁸⁷⁷

Les voix des personnages sont ainsi considérées par Bakhtine comme un type d'unité stylistique dans le roman, tout comme les différentes manifestations de la voix narrative ; ces unités ne sont pas hiérarchisées et la voix narrative n'est pas considérée comme ayant un précédent sur les voix des personnages⁸⁷⁸, même si elle constitue un principe unifiant qui organise à l'échelle du récit le dialogisme au sein du roman. Elle se distingue de ce que Bakhtine appelle le « langage poétique », qui « se hisse hors du chaos du langage littéraire vivant, plurilingual et plurivocal, de son temps »⁸⁷⁹ ; la voix narrative romanesque, au même titre que les voix des personnages, relève de ce langage littéraire vivant. Dans cet extrait, Bakhtine apporte une précision cruciale sur le langage romanesque, qu'il considère comme relevant « de son temps ». Cette conception du style romanesque dialogique rend d'autant plus pertinente la mobilisation de la pensée bakhtinienne dans notre étude de la traduction des voix sudistes marginales et littéraires au début du XX^{ème} siècle. C'est en partie leur ancrage dans un moment historique et littéraire qui les caractérise d'un point de vue stylistique, et c'est cet ancrage qui lance tant de défis à une traduction qui se voudrait à la fois respectueuse des enjeux du texte et de son propre moment de traduction.

⁸⁷⁷ Bakhtin, « Discourse in the Novel », 262.

⁸⁷⁸ « These heterogeneous stylistic unities, upon entering the novel, combine to form a structured artistic system, and are subordinated to the higher stylistic unity of the work as a whole, a unity that cannot be identified with any single one of the unities subordinated to it », Bakhtin, « Discourse in the Novel », 262.

⁸⁷⁹ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 119.

Pour résumer, les modalités de représentation des différents types de voix marginales dans les romans de notre corpus constituent le dialogue stylistique historiquement ancré à partir duquel nous pourrions faire apparaître les spécificités de représentation littéraire de chaque voix ou type de voix en les comparant entre elles, tout en gardant en tête leur relation avec la voix narrative et la notion de norme. L'ensemble des voix marginales au sein de chaque roman forme, en lui-même, un des systèmes stylistiques de l'œuvre. C'est la raison pour laquelle il nous paraît à présent crucial de faire dialoguer les voix que nous avons jusqu'à présent étudiées séparément : africaines américaines, queer et handicapées.

Nous tenons en premier lieu à revenir sur les caractéristiques des voix marginales dans les textes sources afin de faire apparaître très clairement les contrastes stylistiques et narratologiques entre ces voix, contrastes liés à leur nature même, à leur appartenance à certains groupes et à la manière spécifique dont elles sont marginalisées au sein de l'ordre social sudiste. En effet, nous ne pouvons considérer les voix africaines américaines, queer et handicapées comme équivalentes sous prétexte qu'elles relèveraient toutes de groupes opprimés dans le contexte du Sud. Ainsi, à ces différents groupes qui ne sont pas traités de manière équivalente dans la réalité extra-littéraire sont associées des voix littéraires qui se manifestent de manières très diverses dans les romans, notamment dans leur rapport à la notion de norme, que cette dernière soit sociale, littéraire ou linguistique. Nous verrons justement l'intérêt de l'étude conjointe de ces voix pourtant si différentes à travers une étude stylistique et traductologique comparative des textes du corpus. Nous nous efforcerons de faire dialoguer ces voix de manière intratextuelle et intertextuelle afin de faire ressortir des tendances et, chemin faisant, des exceptions qui seraient propres à un moment et à un lieu spécifiques dans lequel s'ancre cette représentation de la marginalité. Cela nous permettra ainsi de faire apparaître des contrastes entre les traductions des différents romans, mais aussi au sein même de chaque traduction.

Nous commencerons notre étude comparative par un retour aux textes sources. Les premières notions qui différencient les représentations des voix africaines américaines de celles des voix queer et handicapées sont celles de dit et de non-dit, de communauté et d'isolement, notamment d'un point de vue narratif. Les techniques narratives utilisées (narration à la première ou à la troisième personne, discours direct, indirect, indirect libre, monologue intérieur, psychorécit) permettent implicitement au lecteur de comprendre à quel point les modalités de la marginalisation diffèrent pour chacune de ces communautés dans l'ordre social sudiste. Au cours de notre exploration de la place occupée par ces différentes minorités au sein du Sud à l'époque du corpus, nous avons observé le contraste

entre la visibilité de l'identité noire des Africains Américains, ouvertement et même légalement discriminés, et l'invisibilité d'individus queer implicitement forcés à se faire discrets, à taire leurs désirs afin de ne pas être entièrement rejetés par leurs proches et les différentes institutions de la vie quotidienne, dans les domaines du travail ou encore de la religion. Cette invisibilité est également propre à l'individu muet : ainsi, l'homosexualité de Singer donne lieu à une invisibilisation intersectionnelle ; dans le cas de Benjy, la honte que représente son handicap mental pour sa famille lui vaut d'être relégué à la marge de la société, loin du regard des autres.

En ce sens, dans le corpus, les voix africaines américaines sont marquées par une appartenance commune, portée notamment par l'anglais africain américain. L'existence de ce sociolecte permet aux auteurs du corpus de systématiser la voix africaine américaine, d'en faire véritablement un type de voix, tout en incluant des variations vis-à-vis de ce système de base. L'association des personnages africains américains et de l'anglais africain américain permet de créer des voix communautaires, dans lesquelles on retrouve des marqueurs communs que le lecteur peut aisément identifier et lier à la communauté africaine américaine au fil de sa lecture. Ce facteur d'identification stylistique est présent au sein de chaque œuvre et rencontre donc des échos dans tout le corpus. Chaque auteur et autrice élabore sa propre banque de marqueurs de l'AAA, grammaticaux, lexicaux ou phonographologiques, qu'il ou elle utilisera pour créer son système de représentation de l'AAA et les voix de la plupart des personnages africains américains. Néanmoins, on trouve des points de convergence entre ces systèmes distincts, c'est-à-dire des marqueurs communs, récurrents et immédiatement associables à l'AAA pour un lecteur anglophone. Nous pouvons par exemple observer l'utilisation du double participe dans les quatre romans de notre corpus :

I **done brought** a nice mess of collard greens and I thought maybe we have supper together.⁸⁸⁰

But they **done drawn** completely extra bounds around all colored people. They **done squeezed** us off in one corner by ourself.⁸⁸¹

After I **done went** all the way to town to buy you that cake.' »⁸⁸²

⁸⁸⁰ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 72. C'est nous qui soulignons.

⁸⁸¹ McCullers, *The Member of the Wedding*, 120. C'est nous qui soulignons.

⁸⁸² Faulkner, *The Sound and the Fury*, 1. C'est nous qui soulignons.

Ah **done waited** uh long time.⁸⁸³

Ce genre d'éléments typiques de la grammaire de l'AAA permet clairement au lecteur d'identifier le sociolecte reproduit dans le texte littéraire et d'y associer les personnages africains américains, qui font partie d'une communauté renforcée par une langue partagée. Elle permet également d'identifier les personnages qui font exception dans cette communauté en raison de leur éloignement vis-à-vis de cette appartenance linguistique⁸⁸⁴, tels que le Dr Copeland chez McCullers ou les personnages capables de *code-switching* chez Faulkner.

Ainsi, la visibilité de l'identité africaine américaine, instrument principal de sa discrimination et de sa marginalisation, se retrouve dans le texte lui-même, par la présence physique de marqueurs grammaticaux et parfois phonographologiques. Si ces marqueurs permettent au lecteur d'associer les personnages africains américains à une communauté, ils lui permettent aussi d'observer leurs différences vis-à-vis de la norme linguistique, qui est d'ailleurs souvent représentée par la voix narrative. Cette spécificité narrative sera également explorée plus loin.

À l'inverse, la représentation de la marginalité des personnages handicapés et queer du corpus est caractérisée par la notion d'isolement et non de communauté, ce qui est lié, comme nous l'avons vu, aux réalités extra-littéraires sociologiques propres à l'époque et au Sud. Cette notion d'isolement se retrouve dans leurs voix également, puisque les auteurs élaborent pour ces personnages des idiolectes qui ne se recoupent pas, ou alors uniquement de manière implicite. Chez McCullers, les voix des adolescentes Mick et Frankie peuvent être associées thématiquement par le lecteur puisque ces deux personnages traversent des épreuves similaires liées au genre et à la sexualité : le désir de pouvoir faire ce que font les hommes, la difficulté à correspondre aux attentes genrées relatives à la féminité, des expériences hétérosexuelles marquées par la violence et le besoin d'oublier. Biff, lui aussi, est concerné par des questionnements sexuels et de genre. Mais si ces personnages sont liés par les mêmes problématiques, ils ne sont pas pour autant présentés comme constituant une communauté soudée dans les romans. Dans *The Heart*, Mick exprime une véritable hostilité envers Biff⁸⁸⁵, dont

⁸⁸³ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 120. C'est nous qui soulignons.

⁸⁸⁴ Bien que « faire exception » dans une communauté reste une modalité d'appartenance à cette communauté.

⁸⁸⁵ « Only Mister Brannon halfway smiled at Mick, but she squinted her eyes back at him in a tough way », McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 171.

elle n'arrive pas à comprendre les intentions⁸⁸⁶, et qui l'observe constamment ; Biff, quant à lui, ne l'observe que parce qu'il souhaiterait pouvoir prendre soin d'elle comme une mère le ferait⁸⁸⁷. Frankie, quant à elle, est également isolée dans *The Member of the Wedding*, dans lequel elle ne partage pas ses problèmes avec d'autres personnages qui traverseraient les mêmes épreuves et questionnements⁸⁸⁸. Toutefois, nous avons déjà identifié des récurrences au sein de chaque voix queer ainsi que des échos entre les idiolectes des personnages queer de McCullers, que ce soit à travers des termes spécifiques et sémantiquement forts (nous avons notamment relevé des termes polysémiques et connotés ainsi que des hyperboles) utilisés à plusieurs reprises, ou des tournures et situations qui créent des effets d'incongruité. Mais tout cela ne relève que de l'implicite. Les récurrences propres à chaque personnage peuvent être identifiées par une lecture attentive, mais encore faut-il les lier à leurs questionnements queer. De plus, ces différentes voix peuvent être associées à des notions similaires d'incongruité et de théâtralisation, mais la mise en œuvre de ces concepts est différente pour chaque personnage : on se rappellera l'utilisation du français dans le domaine de la couture ou encore de l'utilisation de jurons blasphématoires dans le cas de Biff ; la voix de Mick est remarquable par son décalage avec l'image féminine qu'elle essaie vainement d'adopter, et l'utilisation de la ponctuation et du néologisme « afraidness » soulignent son désir irrépressible de définir ses sentiments. Frankie tente régulièrement, contrairement à Mick, de s'exprimer de manière sophistiquée afin de correspondre à l'idéal de la féminité distinguée mais se confronte régulièrement à ses propres limites linguistiques. Ainsi, ces personnages ne se reconnaissent pas entre eux et ne sont pas reconnus par les autres comme queer du fait des particularités stylistiques de leurs voix respectives qui signent leur individualité ; c'est au lecteur de faire sens de ces marqueurs discrets et de créer des ponts, thématiques et stylistiques, entre les personnages. La notion de *camp* nous a paru ici opératoire pour l'appréhension de tous ces phénomènes stylistiques et pour leur

⁸⁸⁶ « 'I hate Mister Brannon,' Mick said. It was true that even though he never said anything mean to her he always spoke in a rough, funny way. He must have known all along about the pack of chewing-gum she and George swiped that time. And then why would he ask her how her business was coming along – like he did up in Mister Singer's room? Maybe he thought they took things regular. And they didn't. They certainly did not », McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 243.

⁸⁸⁷ « Always he wanted to set her up to something, to give to her. And not only a sundae or some sweet to eat – but something real », McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 230.

⁸⁸⁸ John Henry est, comme Bubber dans *The Heart*, un personnage secondaire tellement jeune que sa subversion des rôles genrés ne donne pas lieu à des remises en question de la part des personnages qui les entourent, au contraire de Frankie qui subit notamment les remarques de sa nourrice, Berenice.

mise en relation avec les questionnements queer des personnages. Il s'agit cependant d'un concept contemporain, ce qui nous force à mesurer les limites de sa mobilisation dans la perspective d'une retraduction des textes de McCullers. En effet, il est ici crucial de prendre en compte la notion d'horizon d'attente de manière diachronique : l'horizon d'attente de l'autrice qui écrit ces voix queer à un moment précis (en se servant de l'implicite, du non-dit), l'horizon d'attente du traducteur ou de la traductrice à un moment différent, mais aussi celui du lectorat : nous nous demanderons donc pour quels acteurs de la vie du roman le concept de *camp* peut être opératoire, et dans quelle mesure il peut être convoqué pour produire une nouvelle traduction des textes de McCullers qui restituerait les enjeux socio-idéologiques que nous avons définis.

Comme nous l'avons vu, les individus queer à l'époque et dans le contexte du Sud ne formaient pas une communauté consciente d'elle-même et unie autour de références ou d'un langage commun. Leurs identités et désirs étaient la plupart du temps tus. La représentation du queer chez McCullers imite la réalité sociologique de l'époque car elle reproduit cet isolement et ce silence imposés aux individus queer. De ce fait, la représentation du queer se fait discrète, par un réseau de cohérences stylistiques internes aux voix de chaque personnage, liées comme nous l'avons vu par les notions de *camp* et de grotesque. Cette discrétion a certainement donné lieu à l'époque à deux types de lectorat tout à fait différents des romans de McCullers, surtout *The Heart Is a Lonely Hunter* et *The Member of the Wedding*⁸⁸⁹ : d'un côté, un lectorat qui souscrivait, plus ou moins consciemment, à la culture du silence qui entourait notamment la question de l'homosexualité, et qui passait donc à côté du système de représentation stylistique du queer chez McCullers⁸⁹⁰ ; de l'autre, un lectorat qui pouvait reconnaître les désirs et les souffrances des

⁸⁸⁹ La représentation de l'homosexualité dans *Reflections in a Golden Eye* et dans *Clock Without Hands* est beaucoup plus explicite. En attestent les menaces de mort reçues par la famille de McCullers peu après la parution de *Reflections in a Golden Eye*, « [q]ui provoquera [...] la colère du Ku Klux Klan, lorsqu'il sera publié, en 1941.

– Prends garde, dira la voix au téléphone. Toi qui aimes les nègres et les tantes. Prends garde. Cette nuit est ta dernière nuit.

Il faudra prévenir la police, faire garder la maison. Et Lamar lui-même – car c'est à Columbus – passera la nuit derrière la porte, un fusil à la main », Tournier, *À la recherche de Carson McCullers*, 134.

⁸⁹⁰ Sarah Gleeson-White explique notamment la vision universalisante des questionnements intérieurs des adolescentes, Mick et Frankie : « Early readers of McCullers' adolescent girls position Mick and Frankie with their male literary counterparts – such as Huck Finn and Holden Caulfield – as 'sensitive youths,' gender-neutral exemplars of the universal experience of initiation into adulthood and of the modern hero as rebel-victim », Gleeson-White, « Revisiting the Southern Grotesque », 112.

personnages queer (Biff, Mick, Frankie, Singer), et ainsi appréhender leurs voix dans leur dimension queer, potentiellement grâce à une connaissance de l'esthétique *camp*. Si le texte source ne change pas avec le temps, l'horizon d'attente du lectorat évolue bel et bien, et le caractère divisé du lectorat de McCullers est probablement moins marqué qu'auparavant. Les lectures critiques publiées depuis les années 1990 et alimentées par les *Queer Studies* n'y sont sans doute pas étrangères (on pourra par exemple citer les travaux de Sarah Gleeson-White ou encore de Harold Bloom⁸⁹¹). Il est aujourd'hui difficile d'ignorer la dimension queer de l'œuvre de McCullers pour les lecteurs contemporains, avec « l'horizon d'attente qui leur est propre »⁸⁹². Nous verrons plus tard comment cette notion d'horizon d'attente propre aux lecteurs, critiques et traducteurs d'une époque donnée interagit avec les traductions existantes des romans de McCullers.

Enfin, le seul autre personnage queer avec lequel Mick et Biff échangent dans *The Heart* est Singer, mais ces interactions sont marquées par l'incompréhension mutuelle. De plus, la voix de ce personnage se déploie de manière tout à fait différente des autres personnages queer du roman du fait de l'intersectionnalité entre son handicap et son homosexualité. Si les autres voix queer se faisaient largement écho d'un point de vue stylistique, que le lecteur pouvait relever à partir d'une lecture attentive, la voix de Singer ne présente que peu d'échos, voire aucun, avec celles des autres personnages queer. Dans les parties focalisées sur Singer, nous avons relevé la présence de la structure inversée, étudiée précédemment, mais c'est le seul point commun que la voix du personnage présente avec celles des autres. La représentation poétique de la langue des signes est tout à fait unique et dédiée à ce personnage seul ; même lorsqu'il parle avec Antonapoulos, celui-ci ne lui répond presque jamais et se contente d'écouter ou d'exprimer des besoins primaires⁸⁹³. Ce phénomène de voix marginale isolée est également présent chez Faulkner avec Benjy, reclus du fait de son handicap et de ses moyens de communication atypiques, et dont la voix est développée à partir d'expérimentations stylistiques propres uniquement à ce personnage, fondées sur

⁸⁹¹ Sarah Gleeson-White a notamment publié un ouvrage dédié à l'étude du queer chez McCullers, sous le titre *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers* (2003). Harold Bloom, quant à lui, publie un recueil d'articles universitaires sur l'œuvre de l'autrice, *Bloom's Modern Critical Views: Carson McCullers* (2009). On y retrouve des articles de Gleeson-White et de Rachel Adams, entre autres.

⁸⁹² Jauss et al., *Pour une esthétique de la réception*, 49.

⁸⁹³ « It was seldom that he ever moved his hands to speak at all – and then it was to say that he wanted to eat or to sleep or to drink. These three things he always said with the same vague, fumbling signs », McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 2.

le caractère exceptionnel de son expérience cognitive du monde physique, du temps et des relations humaines.

D'un point de vue narratif et discursif, le décalage entre la visibilité et le sentiment de communauté autour des voix africaines américaines d'une part, et l'isolement et l'individualisation des voix queer et handicapées d'autre part est également remarquable. En effet, la représentation de l'AAA se manifeste presque uniquement au sein des dialogues dans notre corpus, alors que les voix queer et handicapées sont surtout des voix intérieures, auxquelles la narration nous donne accès. Dans *The Sound and the Fury* et les deux romans de McCullers, l'AAA n'apparaît jamais dans la narration, et la seule voix africaine américaine à laquelle nous avons accès en focalisation interne est celle du Dr Copeland dans *The Heart*, seul personnage africain américain qui n'utilise pas l'AAA. Le non-standard est donc restreint à sa dimension orale dans ces romans. Seule Zora Neale Hurston mêle la voix narrative et la voix intérieure au sociolecte et au non-standard : la focalisation interne sur le personnage de Janie nous donne à lire la voix de Joe Stark au discours indirect libre et, à mesure que Janie s'approprie son identité de femme africaine américaine, la narration focalisée sur sa voix intérieure adopte des marqueurs de l'AAA au discours direct libre. Ce contraste entre le roman de Hurston et les autres textes pourra également donner lieu à des éclaircissements sur les stratégies de traduction à l'œuvre au sein de notre corpus.

À l'inverse, les voix queer et les voix handicapées se manifestent beaucoup plus souvent sous la forme de voix intérieures. Les voix muettes de Benjy et de Singer, par ailleurs, ne peuvent être que des voix intérieures, portées par la narration. Nous verrons cependant les différences qu'impliquent la narration à la première personne et celle à la troisième personne vis-à-vis de la réception de ces voix et de leur positionnement par rapport à la norme, notamment. Les voix de Biff, Mick et Frankie expriment la plus grande partie de leurs questionnements queer au sein de la narration et non au discours direct sous forme de dialogue avec d'autres personnages. Le seul échange qui a trait à des sentiments queer avec un personnage hétéronormé nous est présenté au discours indirect sous forme d'analepse dans *The Member*, et l'idée de Frankie est immédiatement discréditée par Berenice :

[Frankie] planned it so that people could instantly change back and forth from boys to girls, which ever way they felt like and wanted. But Berenice would argue with

her about this, insisting that the law of human sex was exactly right just as it was and could in no way be improved.⁸⁹⁴

Nous n'avons pas non plus accès aux discussions entre Mick et Singer, et nous apprenons que Mick parle surtout de musique lorsqu'elle est avec Singer ; par ailleurs, la narration nous indique clairement que ses sentiments amoureux pour les garçons et les filles sont réservés à sa vie intérieure uniquement, qu'elle appelle « the inside room »⁸⁹⁵. Elle est également seule lors de la scène d'essayage de la robe de sa sœur et ne partage pas le grotesque de la situation avec qui que ce soit. Les occurrences d'incongruité linguistique dans les répliques au discours direct de Biff et de Frankie sont identifiables comme la manifestation de leur voix queer uniquement parce qu'il est possible de faire le lien avec leurs vies intérieures, remplies de moments d'interrogation et d'introspection liés au genre, à l'amour ou à la sexualité, tels que les suivants :

By nature all people are of both sexes. So that marriage and the bed is not all by any means. The proof? Real youth and old age. Because often old men's voices grow high and reedy and they take on a mincing walk. And old women sometimes grow fat and their voices get rough and deep and they grow dark little mustaches. And he even proved it himself – the part of him that sometimes almost wished he was a mother and that Mick and Baby were his kids. Abruptly Biff turned from the cash register.⁸⁹⁶

And then later when suddenly he lost it. When he could lie with a woman no longer. Mothergod! So that at first it seemed everything was gone.⁸⁹⁷

She wanted to be a boy and go to the war as a Marine. She thought about flying aeroplanes and winning gold medals for bravery. But she could not join the war, and this made her sometimes feel restless and blue.⁸⁹⁸

There was her brother and the bride, and it was as though when first she saw them something she had known inside of her: *They are the we of me.* [...] She loved her

⁸⁹⁴ McCullers, *The Member of the Wedding*, 97.

⁸⁹⁵ « He was the only person in the inside room. A long time ago there had been others. She thought back and remembered how it was before he came. She remembered a girl way back in the sixth grade named Celeste », McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 239.

⁸⁹⁶ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 130.

⁸⁹⁷ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 233.

⁸⁹⁸ McCullers, *The Member of the Wedding*, 23.

brother and the bride and she was a member of the wedding. The three of them would go into the world and they would always be together.⁸⁹⁹

Mary had long braids that she could very nearly sit on, braids of a woven mixture of corn-yellow and brown, fastened at the ends with rubber bands and, on occasions, ribbons. [...] The Littlejohns were Catholics, and even on this point Berenice was all of a sudden narrowminded, saying that Roman Catholics worshiped Graven Images and wanted the Pope to rule the world. But for Frances this difference was a final touch of strangeness, silent terror, that completed the wonder of her love.⁹⁰⁰

La voix intérieure des personnages queer et handicapés se présente donc comme une clé de compréhension de leur construction stylistique et des enjeux socio-idéologiques de cette construction. Cette modalité de représentation est liée à la notion d'isolement, opposée à celle de communauté, qui caractérise leur expérience de la marginalité.

Le type de narration est également crucial dans la réception de la voix marginale en lien avec la notion de norme. Comme nous l'avons dit, les voix africaines américaines dans notre corpus sont toujours celles de personnages présentés à la troisième personne par la voix narrative. McCullers n'utilise pas de marqueurs de l'AAA même lorsqu'elle utilise la contagion stylistique puisque le personnage du Dr Copeland, seul personnage africain américain sur lequel la narration se focalise, n'a pas recours à ce sociolecte. Chez Faulkner, la voix narrative à la troisième personne de la dernière partie du roman *The Sound and the Fury* n'opère qu'une focalisation externe sur les personnages africains américains. Cette délimitation nette entre la voix narrative, qui utilise un anglais standard, et celle de personnages africains américains utilisant l'AAA implique que la voix africaine américaine, et par association l'AAA, ne sont pas associés à une potentielle redéfinition de la norme linguistique et littéraire dans les romans de Faulkner et de McCullers ; autrement dit, l'AAA est toujours envisagé comme non-standard dans ces romans par rapport à la voix narrative construite avec l'anglais standard. Néanmoins, pour revenir au dialogisme de Bakhtine, ce n'est pas pour autant que la voix narrative a préséance sur la voix africaine américaine ; elle représente toutefois la norme linguistique dans le roman, tandis que la voix africaine américaine illustre une forme de non-standard. Le lecteur est amené à observer ce contraste fécond entre standard et non-standard et, à partir des positions occupées par le standard et le non-standard dans le récit, à déduire la

⁸⁹⁹ McCullers, *The Member of the Wedding*, 42, 46.

⁹⁰⁰ McCullers, *The Member of the Wedding*, 160.

discrimination et la ségrégation à l'œuvre dans la société sudiste représentée dans les romans. La présence du standard dans la narration peut engendrer plusieurs effets chez le lecteur : une certaine aisance linguistique dans la découverte des romans, puisque la voix narrative ancre le récit dans une identité linguistique standard, et ce malgré la présence du non-standard dans les dialogues, non-standard originaire d'une aire géographique précise du monde anglophone. Mais la restriction du non-standard au discours direct et donc à la dimension orale peut avoir un autre effet, celui d'ancrer visuellement et textuellement la marginalité de la communauté africaine américaine vis-à-vis de la norme, linguistique ou sociale : le lecteur observe concrètement, dans le texte, la séparation entre la voix narrative et les voix des personnages africains américains dans les dialogues. Seul le roman de Hurston présente l'AAA comme une variété linguistique apte à retranscrire les mouvements de la vie intérieure d'un personnage, lorsque les pensées de Janie prennent le pas sur la voix narrative standard via le discours direct libre :

She had ten dollars in her pocket and twelve hundred in the bank. But oh God, don't let Tea Cake be off somewhere hurt and Ah not know nothing about it. And God, please suh, don't let him love nobody else but me. Maybe Ah'm is uh fool, Lawd, lak dey say, but Lawd, Ah been so lonesome, and Ah been waitin', Jesus. Ah done waited uh long time.⁹⁰¹

Les implications socio-idéologiques de ces choix narratifs sont donc considérables, et elles peuvent également influencer l'approche de la transcription littéraire de l'AAA dans l'optique de sa traduction.

Nous avons en effet observé que les traductions de l'anglais africain américain chez Faulkner et McCullers par Coindreau, Fayet et Tournier étaient marquées par des représentations très monolithiques du non-standard malgré certaines variations présentes dans les textes sources. Il en est ainsi des voix de Deacon et Shegog dans *The Sound and the Fury* qui utilisent le *code-switching*, ou encore de la voix de Berenice dans *The Member of the Wedding* qui fait usage de l'AAA de manière plus ou moins étendue en fonction du contexte et du ton. Nous avons en effet mentionné le ton changeant de Berenice qui utilise l'AAA lors de moments de relâchement émotionnel mais qui a recours à un anglais standard lorsqu'elle essaie d'avoir de l'autorité sur Frankie. Tournier n'avait pas observé ces changements dans sa traduction, qui est très uniforme et ne prend pas en compte la variation liée à la nature des interactions entre Berenice et Frankie, jeune fille blanche. De même, chez Faulkner, Coindreau ne reproduit pas le *code-switching*, le

⁹⁰¹ Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, 120.

changement du standard vers l'AAA opéré par le Révérend Shegog lors de la messe de Pâques. Cela peut être dû à une appréhension biaisée de ce sociolecte par les traducteurs et traductrices en raison de la place subalterne qu'il occupe dans les récits de Faulkner et McCullers, restreint au discours direct et à la dimension orale⁹⁰². Ainsi, même si les textes sources peuvent présenter des exceptions et des variations dans leur représentation de l'AAA (des phénomènes observés en sociolinguistique notamment), le fait que le sociolecte soit limité à des personnages secondaires et au discours direct peut transmettre une impression réductrice de leur représentation chez les traducteurs et traductrices, qui les traduisent donc en conséquence de manière monolithique, c'est-à-dire en appliquant de manière identique leur système de représentation du non-standard (que ce soit l'usage d'un registre familier, d'un parler rural ou populaire) à l'ensemble des occurrences de la voix africaine américaine dans les romans. Pourtant, si l'on envisage le roman de manière dialogique, la voix africaine américaine n'est pas une unité stylistique subalterne mais bien un élément à part entière de l'ensemble du système stylistique des voix marginales dans les romans. C'est leur position dans la diégèse, et probablement leur utilisation par l'ensemble d'une communauté identifiable dans les romans, qui peut amener les traducteurs et traductrices à omettre les marques d'idiolectes propres à certains personnages, pourtant réalistes en termes sociolinguistiques.

D'un point de vue diachronique, il est également intéressant de comparer la première traduction de Hurston par Françoise Brodsky et la retraduction de *The Heart Is a Lonely Hunter* par Frédérique Nathan, qui ont été produites à la même époque, le début des années 1990. Néanmoins, le travail de Nathan n'offre pas du tout la même réflexion sur la traduction du non-standard, en particulier sur les enjeux de la voix africaine américaine et de l'AAA en littérature. La traductrice a donc opté pour l'utilisation du registre familier, de l'oralité et d'un parler argotique pour signaler une voix non-standard. En plus des considérations éditoriales que nous avons évoquées précédemment, nous pouvons postuler que les modalités de représentation de la voix africaine américaine dans les textes sources peuvent expliquer certains biais dans les deux approches traductives. La subversion plus radicale de la norme linguistique opérée par le roman de Hurston grâce à l'introduction de certains marqueurs de l'AAA au sein même de la voix narrative,

⁹⁰² Nous pourrions également postuler que Coindreau n'aurait pas utilisé de sociolecte lié à l'identité noire afin d'anoblir l'orateur africain américain dans le dialogue et d'accroître son autorité aux yeux d'un lectorat francophone. Une telle stratégie relèverait, de nouveau, d'un processus d'universalisation des personnages africains américains, qui ferait sens à l'époque de traduction du roman.

ainsi que la combinaison de ces marqueurs avec des enjeux intersectionnels sur les questions de race et de genre, ont pu influencer la vision nuancée de ce sociolecte littéraire par la traductrice et donc son travail de représentation et de traduction. Le roman de McCullers, quant à lui, présente deux approches opposées du lien entre identité, race et langue, entre le Dr Copeland et le reste de sa communauté, mais surtout entre lui et sa fille Portia, ce qui offre une vision nuancée de la communauté africaine américaine. Néanmoins, à l'inverse du roman de Hurston, l'opposition nette entre le langage standard du Dr Copeland que l'on peut trouver dans la narration grâce à la focalisation interne et le langage non-standard de Portia et ses proches qui se voit limité au discours direct a pu donner lieu à cette approche traductive réductrice de la voix africaine américaine. La traductrice avait certainement conscience de la dimension raciale de cette variante non-standard de l'anglais américain, de l'identité qu'elle porte et de la communauté qui la partage. Mais la stratégie de Nathan ne fait que réduire la portée historique et contextuelle de ces voix qui sont présentées comme subalternes dans la diégèse, précisément en raison de leur place dans l'ordre social sudiste blanc et raciste. Elle opte pour des marqueurs d'un registre familier, argotique, et d'un parler plutôt rural, et affaiblit ainsi l'AAA pour le faire apparaître aux yeux du lecteur comme une simple variante qui se distingue vaguement de la norme, mais pas comme la voix d'une des communautés les plus longtemps et violemment discriminées de l'histoire des États-Unis. En revanche, la seconde traductrice de *The Heart* a réussi à restituer en grande partie les effets et les enjeux intersectionnels de la voix de Singer, portée par la narration à travers des procédés comme le psycho-récit ou la description de son expression en langue des signes. Nous pouvons donc nous demander si l'intersectionnalité du personnage de Singer, tout comme celle de Janie dans *Their Eyes*, n'aurait pas rendu les enjeux de leurs voix plus saillants aux yeux des traductrices, Brodsky et Nathan. En effet, les problématiques très spécifiques portées par ces identités doublement minorisées donnent lieu à des choix stylistiques très riches et complexes dans les textes sources : la voix africaine américaine de plus en plus affirmée de Janie s'immisce progressivement dans la narration construite en anglais standard depuis le début du roman ; la voix queer et sourde de Singer donne lieu à des descriptions poétiques de la langue des signes qui mêlent la performance physique de ce mode d'expression alternatif et la puissance des sentiments amoureux interdits par un ordre social hétéronormé. On pourrait alors postuler que les deux voix intersectionnelles de notre corpus ont donné lieu aux traductions de la marginalité les plus satisfaisantes au regard des enjeux des textes sources que nous avons définis tout au long de notre étude.

En résumé, si une étude diachronique des traductions, qui s'intéresse aux normes traductives de différentes époques, ne peut à elle seule rendre compte des différences entre deux approches traductives, alors nous pouvons nous fonder sur les modalités de représentation de la voix marginale dans le texte source lui-même. Cette approche plus synchronique des œuvres issues d'une même période et d'une aire géographique peut aussi éclairer certains choix de traduction produits à la même époque, comme nous venons de le voir.

Nous pouvons donc observer des décalages entre les différentes traductions de la voix africaine américaine, que l'on peut expliquer à la fois au moyen d'une approche diachronique des traductions mais également au moyen d'une approche centrée sur les textes sources eux-mêmes et sur leurs modalités de représentation, surtout narratives, de la voix africaine américaine dans les romans de notre corpus. Néanmoins, il convient à présent de comparer la traduction de la voix africaine américaine et celle des voix queer et handicapée. Même si les voix africaines américaines, dans les romans de Faulkner et McCullers, sont traduites de façon uniforme et ethnocentrique, elles semblent toujours avoir été construites à partir de choix traductifs conscients, de techniques appliquées de manière cohérente sur l'ensemble de la traduction : de Coindreau à Fakambi, en passant par l'approche aujourd'hui problématique de Fayet ou par les premières ébauches expérimentales et rythmiques de Brodsky, tous les traducteurs et traductrices du corpus ont consciemment élaboré des stratégies à partir d'une réflexion sur la représentation des voix africaines américaines dans les textes sources, stratégies informées par les travaux de traducteurs et traductrices qui les ont précédés ou par l'état de la recherche en traductologie à un moment donné. Coindreau expliquait dans « On Translating Faulkner » que des équivalents de la dévotion et de l'abnégation de Dilsey se retrouvaient dans toutes les familles blanches françaises, et que le parler de ces femmes suffisait à adapter ce personnage africain américain pour le lectorat francophone⁹⁰³. Fayet reproduit la stratégie que Pierre-François Caillé avait appliquée dans sa traduction de *Gone With the Wind*, à savoir la représentation d'un accent « petit nègre », familier du lectorat francophone à l'époque, sans se soucier nécessairement du point de vue adopté par McCullers par rapport à Margaret Mitchell. Tournier travaille, comme Coindreau, avec le registre familier et l'oralisation en introduisant des structures disloquées de manière constante dans les répliques de Berenice, jouant par la même occasion sur une impression de

⁹⁰³ « All men of my generation in France have known in the homes of their parents and their grandparents white counterparts of Dilsey. We know how they spoke and this is the only thing that concerns us », Coindreau, « On Translating Faulkner », 112.

rythme entêtant à travers la répétition de cette structure. Cet effet de rythme, de refrain grammatical, a pu être motivé par l'impression musicale qu'avaient McCullers et Tournier de l'élocution africaine américaine : « And when she had begun this way, on a long and serious subject, the words flowed one into the other and her voice began to sing »⁹⁰⁴ ; « Sa voix devenait chantante »⁹⁰⁵. Il demeure malgré tout difficile de parler d'expérimentation dans ce cas précis, car la structure syntaxique et grammaticale de la langue n'est pas subvertie par cette stratégie, et c'est surtout une impression de registre familier et d'oralité qu'éprouve le lecteur lorsqu'il découvre la voix de Berenice. Nathan, enfin, se situe dans la lignée de cette conception ethnocentrique du registre familier comme équivalent de toute forme de non-standard dans le texte source. Toutes ces stratégies relèvent de choix conscients, dont on peut trouver les origines et les motivations.

À l'inverse, comme nous l'avons vu, les voix queer donnent lieu à des traductions hétérogènes, parfois incohérentes, au sein de chaque roman, et même d'un roman à l'autre de McCullers. Et si les particularités narratives de la voix africaine américaine dans les textes sources semblent influencer les regards et ainsi les choix des traducteurs et traductrices, le contraste entre le traitement de ces voix et celui des autres voix marginales, queer et handicapées, s'explique plutôt par les éléments que nous avons observés au début de ce chapitre, et donc par les notions de dit et de non-dit, de visible et d'invisible, de communauté et d'isolement. Les voix queer et handicapées du corpus sont développées comme des voix individuelles, et non communautaires, par les auteurs. En outre, les échos que nous pouvons relever entre les voix queer chez McCullers demeurent toujours implicites. De ce fait, il est très probable que les traducteurs et traductrices de McCullers n'aient pas prêté attention à ces échos ni, par conséquent, à l'importance des effets stylistiques de récurrence et de cohérence dans la construction des enjeux socio-idéologiques des voix queer et handicapées. Même si McCullers est l'autrice qui utilise les plus rarement les marqueurs de l'AAA dans notre corpus, ne mobilisant presque que des marqueurs grammaticaux et donc très peu de marqueurs phonographologiques, ces caractéristiques linguistiques partagées par plusieurs personnages de la communauté sont néanmoins beaucoup plus notables à la première lecture que les échos stylistiques implicites entre les personnages queer, isolés, qui ne partagent pas un sociolecte identifiable à l'époque, surtout dans les espaces ruraux des États-Unis. En ce sens, la présence de voix queer dans les

⁹⁰⁴ McCullers, *The Member of the Wedding*, 84.

⁹⁰⁵ Tournier, *A la recherche de Carson McCullers*, 250-51.

textes de McCullers relève d'un coup de force interprétatif, y compris de la part des traducteurs et traductrices, qui voient ce qu'ils et elles souhaitent voir dans le texte source et restituer dans la traduction, en lien avec leur positionnement idéologique.

On comprendra donc que les traducteurs ont consciemment mis en œuvre des stratégies de traduction de la voix africaine américaine, alors que leurs choix traductifs concernant les idiolectes queer développés par McCullers n'ont probablement pas été pensés consciemment comme participant à l'élaboration d'un système de représentation de la voix queer, en réponse à ce qui serait présent dans les textes sources. Cela peut être en partie lié à l'évolution de l'horizon d'attente des différents types de lectorat de McCullers à travers le temps, grâce aux lectures critiques des romans qui se sont de plus en plus souvent intéressées à la dimension queer de l'œuvre de l'autrice. Ce qui est discrètement présent dans le texte source est aujourd'hui plus aisément identifiable comme la construction d'un système de représentation de la voix queer. Cette évolution de l'horizon d'attente, de l'auteur au traducteur et au lecteur, est un des grands défis traductologiques du corpus : le système de représentation de la voix africaine américaine est aisément observable dans les textes sources depuis la publication des romans au début du XX^{ème} siècle, tandis que le système de représentation des voix queer est implicite, au point où, pour certains lecteurs à l'époque de publication du roman, ce système que nous identifions n'en était même pas un. On comprendra peut-être ainsi plus facilement les manques que nous avons identifiés dans les traductions de Fayet et de Tournier. Mais dans le cas de Frédérique Nathan, qui a retraduit *The Heart*, la position de la traductrice vis-à-vis de la représentation du queer est plus incertaine : elle a en effet produit cette retraduction à un moment charnière pour le développement des *Queer Studies* dans le milieu universitaire anglophone ; ce moment est identifiable aujourd'hui avec notre recul contemporain, mais Nathan n'avait peut-être pas connaissance de ces nouvelles lectures émergentes de McCullers. Ce contraste entre des choix conscients pour traduire la voix africaine américaine saillante dans les textes sources et des choix inconscients vis-à-vis des enjeux des voix des personnages queer de McCullers signifie également que l'horizon d'attente du traducteur évolue autant que celle du lecteur, et que ce que nous considérons comme des problèmes de traduction présentent une grande part d'historicité. Comme nous avons pu le constater dans notre étude des textes sources de McCullers, nous considérons en effet qu'aujourd'hui, la représentation des voix queer par l'autrice présente des enjeux de traduction.

Le contraste entre la traduction de la voix de Benjy et la traduction des voix africaines américaines par Coindreau dans le texte de Faulkner est de nature légèrement différente. En effet, nous ne pouvons affirmer que Coindreau n'avait

pas conscience de la construction stylistique de la voix handicapée de Benjy, mais plutôt qu'il a dû, en raison de certaines contraintes linguistiques entre l'anglais et le français, opérer une édulcoration linguistique et stylistique de cette voix pour ce qui constituait la première traduction de ce roman expérimental et moderniste en France. Ces contraintes tiennent notamment à la souplesse et à la labilité de l'anglais, plus propice à l'ellipse et à la fragmentation que le français et donc plus favorable à ce type d'écriture du flux de conscience du personnage handicapé. Il en résulte que les virtualités poétiques de la voix handicapée n'ont pas donné lieu à des choix syntaxiques et stylistiques similaires chez Faulkner et chez son traducteur. Le langage poétique mis en place par Coindreau est ainsi plus lisible que celui de l'auteur. Par conséquent, la poésie accessible de Coindreau invisibilise certains enjeux que nous avons identifiés plus tôt. Pourtant, la narration à la première personne sur laquelle s'ouvre le roman et dans laquelle le lecteur découvre la voix de Benjy présente un réel potentiel de subversion de la norme syntaxique et narrative du texte littéraire, à l'inverse des voix africaines américaines et de leur statut textuel subalterne. Néanmoins, une telle lecture identitaire du personnage de Benjy en tant que personnage handicapé n'était pas aussi prévalente dans les études faulknériennes au XX^{ème} siècle qu'elle peut l'être aujourd'hui grâce aux apports des *Disability Studies*. La lecture humaniste et universalisante de l'idiot comme individu exceptionnel et digne d'attention, mais également celle de l'homme-enfant, ont largement prédominé tout au long du XX^{ème} siècle.

En fin de compte, l'atténuation stylistique de la voix handicapée, l'inattention prêtée aux voix queer et la domestication des voix africaines américaines par Coindreau, Fayet, Tournier et Nathan minimisent de manière considérable les enjeux liés à chacune de ces voix marginales dans le contexte précis du Sud durant la première moitié du XX^{ème} siècle. Le lecteur découvre certes des personnages marginalisés dans la diégèse, à travers la représentation de dynamiques sociales discriminantes, mais il n'entend pas leurs voix et ne perçoit pas les enjeux contextuels sous-jacents qu'elles impliquent. S'ensuit une vision universalisante de la marginalité, qui n'est pas associée à la question des minorités politiques représentées dans le contexte du Sud des États-Unis. Cela nous ramène aux propos de Sam Bourcier au sujet du paysage intellectuel français, d'une « France monoculturelle, universaliste et républicaine », imperméable à « l'agenda des premières *-studies* anglo-saxonnes »⁹⁰⁶ : les traducteurs et traductrices français adhèreraient donc indirectement à ce schéma. Cette invisibilisation fait également

⁹⁰⁶ Bourcier, « Le nouveau conflit des facultés ».

écho à la figure littéraire du sujet moderne, à vocation universalisante, développée tout au long de la première partie du XX^{ème} siècle par le roman moderniste : un *outsider* représentant de la condition humaine moderne, motif beaucoup plus aisément exportable en France au début du XX^{ème} siècle que les identités politiques minorisées que nous envisageons aujourd'hui comme constituant les enjeux de traduction de ces textes. Le fait que les romans de notre corpus aient été publiés durant la première partie du XX^{ème} siècle peut expliquer cette vision universalisante de la marginalité de la part des traducteurs. En outre, Faulkner met bel et bien en œuvre les codes littéraires et narratifs du modernisme. Mais nous revenons de nouveau ici à la question de l'horizon d'attente qui conditionne notre réflexion, puisque nous souhaitons à travers cette étude remettre au cœur de la réflexion traductologique la question de la représentation des voix des minorités marginalisées dans un contexte précis.

Finalement, en dépit de ces approches universalisantes (et paradoxalement, souvent ethnocentriques), une différence apparaît entre les voix marginales dans les textes cibles : les voix africaines américaines demeurent visibles, même dans les traductions, puisque leurs voix sont souvent mises en avant par un changement de registre ou les marques d'un accent. En revanche, les voix handicapées et queer deviennent souvent encore plus invisibles que dans les textes sources. Nous avons néanmoins noté le caractère exceptionnel des voix intersectionnelles de Singer dans *The Heart* et de Janie dans *Their Eyes*, qui a donné lieu à des traductions plus conscientes des enjeux liés à ces voix. La cohérence interne des autres voix marginales (et les échos intertextuels dans le cas des voix queer de McCullers) n'est pas prise en compte par les traducteurs et traductrices pour créer des représentations littéraires aussi systématiques que dans les textes sources, ce qui peut avoir pour effet de minimiser la compréhension de leurs enjeux par le lecteur. Il est crucial d'envisager les implications de l'effet produit par les textes cibles. L'invisibilisation sociale des individus queer et handicapés représentés dans les romans est transmise au lectorat source par les caractéristiques stylistiques et narratives de leurs voix : des monologues intérieurs, des voix qui s'expriment peu dans les dialogues, qui ne sont pas identifiables grâce aux marqueurs d'un sociolecte partagé mais au travers de la construction discrète d'un système de représentation stylistique. Le fait que cette dimension de la représentation du queer et du handicap n'ait pas été comprise ou prise en compte dans les traductions ne fait que renforcer ce que les textes sources dénonçaient par le biais des choix stylistiques des auteurs et autrices : leur invisibilisation.

En outre, les traductions et retraductions des voix queer et handicapées dans notre corpus s'arrêtent au début des années 1990. À l'inverse, la traduction de la voix africaine américaine s'étend jusqu'à 2018 avec la retraduction de *Their Eyes*

Were Watching God par Sika Fakambi. Nous avons donc pu observer une véritable évolution de la traduction de la voix africaine américaine allant jusqu'aux stratégies de décentrement et d'étrangéisation dans la retraduction du roman de Hurston, en accord avec les idées véhiculées par le tournant éthique en traductologie. L'existence de cette retraduction dans le champ de la littérature traduite en France peut être due à la focalisation du texte sur des enjeux liés uniquement à la voix africaine américaine, malgré des considérations intersectionnelles sur le genre. Cette spécificité aura permis aux traductrices de s'engager dans des réflexions traductologiques et traductives approfondies et ciblées sur les enjeux socio-idéologiques soulevés par la représentation littéraire de la voix noire états-unienne. Toujours est-il que la retraduction de Fakambi nous permet aujourd'hui d'envisager de réelles potentialités stylistiques et linguistiques contemporaines pour l'approche de la voix africaine américaine dans les romans de notre corpus dont les traductions s'arrêtent dans les années 1990. Le jeu sur le rythme et la musicalité, qui est l'un des fers de lance de Fakambi⁹⁰⁷, est une manière d'envisager la traduction de la voix africaine américaine de manière créative ; Brodsky et Fakambi nous montrent également que l'étrangéisation de la traduction française peut également passer par le calque de certaines structures grammaticales propres à l'AAA, comme la double négation ou les doubles participes. Tout cela évite d'invoquer l'usage de sociolectes ou de créoles francophones noirs comme autant d'équivalents possibles de l'AAA.

En revanche, notre corpus n'offre pas d'exemples de formules contemporaines renouvelées pour la traduction des voix queer de McCullers ou pour les voix handicapées de McCullers et de Faulkner. Il convient ici de rappeler que nous adoptons délibérément une approche anachronique des voix queer chez McCullers pour mettre en lumière, à l'aide de termes contemporains et souvent empruntés aux *Queer Studies*, les particularités stylistiques des voix des personnages et leurs ressemblances potentielles avec ce qui est aujourd'hui caractérisé comme le *camp*, les questions liées au genre et à l'artificialité de la binarité des rôles genrés, et ce, même si nous avons tenu à définir ce que « queer » signifiait également à l'époque de l'écriture des romans. Nous considérons par ailleurs que toute traduction ou lecture critique se situe dans son propre moment historique et est déterminée par son propre horizon d'attente. Mais cette approche contemporaine

⁹⁰⁷ « Rejoignant plutôt les idées du théoricien Antoine Berman [...], Sika Fakambi défend dans la traduction l'attention à la forme du texte, à son rythme et à sa voix propre », « Rencontre avec Sika Fakambi », Master Création Littéraire Université Paris 8, 25 novembre 2014, <https://master-creation-litteraire.univ-paris8.fr/Rencontre-avec-Sika-Fakambi-25#compte-rendu-de-la-rencontre-avec-sika-fakambi-du-25-novembre-20>

des textes de McCullers ne doit pas nous faire oublier l'époque et le contexte d'écriture de ces personnages : dans ces textes, il n'est pas encore question de dégenrer la langue (même la grammaire anglaise qui compte bien moins de marques de genre que la française) même si certains personnages remettent bel et bien en question le genre, ou encore d'assumer ses désirs et son identité sexuelle ou de genre, que les personnages n'arrivent d'ailleurs généralement pas à nommer. La représentation du queer chez McCullers ne vient pas perturber la norme linguistique, et les normes de genre sont encore tellement présentes et ancrées qu'elles conditionnent entièrement la vie des individus queer. Pour cette raison, les personnages sont isolés dans leur marginalité, et style et narration permettent à l'autrice de signifier leur différence sexuelle et de genre sans faire de celle-ci une force de subversion active : leurs voix présentent des échos mais ne sont pas unies au sein d'un sociolecte commun et identifié. Elles sont surtout des voix intérieures, tues, solitaires. Elles sont narrées à la troisième personne mais la force de leur solitude et de leur errance émotionnelle empiète parfois sur l'instance narrative. Cette représentation reflète tout à fait la manière dont le queer était considéré à l'époque et les conséquences que ce traitement pouvait impliquer. Nous pouvons donc nous demander comment la traduction pourrait au mieux communiquer une impression du queer tel qu'il est représenté par McCullers. Ce double l'horizon d'attente, un horizon fondé sur le passé et la production originale du texte et un horizon d'attente présent, confère toute sa complexité à notre exploration de la traduction de la voix queer chez McCullers.

Il s'agirait alors de proposer une traduction qui réussirait à mettre en lumière les particularités stylistiques discrètes des voix queer, mais il convient de nous demander quelle contemporanéité nous souhaiterions intégrer à la représentation du queer dans le texte de McCullers : pourrait-on envisager une écriture non-genrée, à l'aide de termes épiciens ou de pronoms combinés comme « iel » ? Une démarche ouvertement queer pourrait se saisir des textes et produire une nouvelle traduction volontairement anachronique et spectaculaire de manière à faire saillir la dimension queer des textes de McCullers pour un lectorat contemporain. Luise Von Flotow évoque ainsi dès 1991 dans « Feminist Translation » le « déplacement du propos » à l'œuvre dans une traduction féministe qui élaborerait une « écriture au féminin »⁹⁰⁸. Elle utilise comme exemple de traduction féministe cette réplique : « Ce soir j'entre dans l'histoire sans relever ma jupe »⁹⁰⁹, traduite ainsi par Linda

⁹⁰⁸ Luise von Flotow, « Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories », *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction* 4, n° 2 (1991) : 72.

⁹⁰⁹ Flotow, « Feminist Translation », 69.

Gaboriau : « this evening I'm entering history without opening my legs »⁹¹⁰. Ce genre de réécriture du texte source permet de déplacer le propos sur les enjeux, ici féministes, que le traducteur ou la traductrice souhaite mettre en relief. Un exemple de texte littéraire qui pourrait inspirer une traduction militante de McCullers est le roman de Radclyffe Hall, *The Well of Loneliness*, publié en 1928. L'autrice y fait souvent référence à sa protagoniste, Stephen Gordon, par des termes neutres décrivant des figures abstraites, ce qui lui permet d'utiliser le pronom « he » et de subvertir l'identité féminine assignée à Stephen : « And Stephen spoke such words as a lover will speak when his heart is burdened to breaking »⁹¹¹. Léo Lack traduit ainsi cette phrase : « Et Stephen parla comme parle un amant lorsque son cœur est lourd à se briser »⁹¹². Puisque l'article possessif s'accorde avec ce qui est possédé et non avec le possesseur en français, le traducteur se sert du terme genré « amant » pour introduire le masculin dans la phrase. Il n'y a pas ici de subversion par rapport au texte source, de déplacement du propos, puisque le texte source proposait lui-même déjà une subversion du genre de sa protagoniste. Mais ce procédé discret pourrait servir d'inspiration pour une réécriture du texte de McCullers, pour subvertir les identités féminines ou masculines assignées aux personnages queer de McCullers, qui remettent en question les rôles genrés, comme dans cet extrait :

Texte source	Traduction de Tournier	Proposition de retraduction
She wanted to be a boy and go to the war as a Marine. ⁹¹³	Elle aurait voulu être un garçon, et faire la guerre dans les marines. ⁹¹⁴	Elle aurait voulu être un garçon et devenir marin pour pouvoir faire la guerre.

Le désir de Frankie de devenir un garçon pour rejoindre la marine permet d'utiliser le terme « marin » : ce genre de déplacements d'accords pour changer le genre d'un personnage constituerait une mise en avant discrète du queer par rapport au texte de McCullers.

Certains extraits semblent même inviter à une certaine audace créative en traduction, plus grande encore que dans le texte source, notamment parce que l'alternative à cette audace est la neutralisation de certaines spécificités du texte source. Nous avons déjà mentionné le cas du terme « afraidness » utilisé par Mick

⁹¹⁰ Flotow, « Feminist Translation », 70.

⁹¹¹ Radclyffe Hall, *The Well of Loneliness* (Penguin Classics, 2015), 159.

⁹¹² Radclyffe Hall, *Le puits de solitude*, trad. par Léo Lack (Gallimard, 2005), 206.

⁹¹³ McCullers, *The Member of the Wedding*, 23.

⁹¹⁴ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 34.

dans *The Heart*, qui lui permet de faire référence aux sentiments inconnus et queer qui hantent sa vie intérieure. Comme nous l'avons dit, l'anglais est prompt à recourir aux néologismes aisément générés par le suffixe « -ness », bien plus que ne l'est le français avec ses propres suffixes. Nous pouvons ici nous demander s'il convient d'essayer de trouver un néologisme, ou si l'utilisation cohérente d'un terme comme « frayeur » suffirait à marquer l'esprit du lectorat francophone. Les traductrices, Fayet et Nathan, ont eu recours aux termes existants « peur » et « frayeur » en français, mais nous leur avons reproché un manque d'homogénéité dans leurs choix. Cependant, nous pouvons également arguer que l'usage répété de « frayeur » ne semble pas assez fort pour retranscrire la quête de sens de la jeune Mick : le ton enfantin du personnage, qu'elle conserve tout au long du roman, pourrait être plus efficacement rendu par un néologisme comme « terrifitude » par exemple. Comme nous le voyons, cette créativité morphologique est une alternative à la neutralisation que représente le terme existant « frayeur ». Néanmoins, le néologisme est moins naturel en français que l'ajout du suffixe « -ness » à la fin du nom « afraid » en anglais, et ainsi beaucoup plus remarquable que dans le texte source. C'est une liberté créative qu'il convient tout de même de considérer si nous voulons éviter la neutralisation de la dramatisation des sentiments de Mick.

Toutefois, si nous essayons de retranscrire la représentation du queer de McCullers tel qu'il est représenté dans les textes sources, c'est-à-dire marqué par son contexte d'écriture, d'autres stratégies peuvent être envisagées pour faire saillir la dimension queer. Il s'agirait toujours ici d'une approche anachronique, seulement plus discrète : anachronique car le choix de retraduire McCullers en remettant l'accent sur le queer est une entreprise contemporaine et influencée par les lectures critiques de McCullers fondées sur les *Queer Studies* ; plus discrète car elle ne reposerait pas sur des choix qui déplaceraient le propos queer de manière à l'amplifier. Il s'agit en effet de relire et de relier les choix stylistiques de l'autrice qui participent à l'élaboration d'un système intertextuel de représentation de la voix queer dans *The Heart* et *The Member*. Nous suggérerons ici de nouvelles propositions de traduction de la voix queer chez McCullers en accord avec l'époque et les modalités de leur représentation : les personnages ne sont pas représentés comme utilisant ou partageant un sociolecte marqué d'un point de vue social, économique ou géographique. La compréhension et la définition des enjeux des identités queer, et non seulement homosexuelles, n'était pas encore un domaine de réflexion à l'époque de McCullers : sa représentation se veut ainsi implicite et tâtonnante, empruntant aux milieux homosexuels citadins que fréquentait McCullers après avoir quitté son Sud natal, mais sans mentionner ceux-ci explicitement. Cette ébauche de la voix queer repose ainsi surtout sur le style de l'autrice et sur les effets

de cohérence que le lecteur peut déceler. Il ne sera donc pas question pour nous de chercher des équivalents sociolinguistiques dans une quelconque voix queer francophone, et de faire preuve d'essentialisme, écueil que nous chercherons à éviter aussi bien pour la traduction de la voix queer que pour celle de la voix africaine américaine. La voix queer que nous traitons ici n'est pas un sociolecte queer lié à une réalité extra-littéraire, elle est la voix queer des œuvres et des personnages de McCullers. Notre étude stylistique du texte source nous a permis de déceler les effets narratifs et poétiques grâce auxquels l'autrice construit son système de représentation, et nous pensons qu'il serait intéressant mettre en exergue des enjeux socio-idéologiques importants pour la compréhension des textes de l'autrice en essayant de retranscrire certains de ces procédés stylistiques en français.

Le premier élément qui nous semble essentiel à la transmission d'une lecture renouvelée du queer par le lectorat français de McCullers est la reproduction des répétitions idiolectales au sein de chaque voix queer. Nous pourrions par exemple envisager l'homogénéisation de certains termes sur lesquels se reposent les personnages pour exprimer certains sentiments en lien avec leur expérience queer. Biff, dans *The Heart*, utilise le juron blasphématoire « Motherogod » à plusieurs reprises dans des épisodes où il exprime des désirs ou des expériences déviantes par rapport au système hétéronormatif. Nous avons déjà exploré les implications symboliques de ce choix de juron, et le fait de retrouver une cohérence en français nous paraît donc crucial. Comme nous l'avons dit, l'exclamation « Sainte Mère » en français, utilisée une seule fois par Frédérique Nathan dans sa retraduction, nous paraît être un choix tout à fait approprié pour transmettre au lectorat français les enjeux des désirs maternels de Biff. Nous pourrions donc proposer d'utiliser cette exclamation de manière répétée. De même, Frankie dans *The Member* ressent une pression dans la poitrine tout au long de la première partie du roman, alors qu'elle cherche à comprendre la nature des sentiments qu'elle éprouve pour le couple que forment son frère et sa compagne. Elle décrit ce sentiment à l'aide du terme « tightness » à sept reprises. La répétition de ce dernier dans le texte source aide le lecteur à comprendre que les problèmes de Frankie tournent autour d'un même thème : des sentiments qui ne rentrent pas dans la norme du couple hétérosexuel, des envies qui ne correspondent pas à la féminité que la société attend d'elle, et la solitude qui en découle. Il nous paraît donc important de remettre au centre de l'expérience de Frankie cette pression, ce poids, cette tension mentionnée à sept reprises :

Texte source	Traduction de Fayet	Traduction de Tournier	Proposition de retraduction
(1) there was a tightness in her that would not break.	(1) Elle pensait à son frère et à la fiancée et se sentait le cœur serré .	(1) elle avait comme un poids sur la poitrine, qu'elle ne parvenait pas à soulever.	(1) Elle avait dans la poitrine un poids impossible à déloger.
(2) She was afraid, and there was a queer tightness in her chest.	(2) Elle avait peur et son cœur se serrait étrangement.	(2) Elle était effrayée, et elle sentait sur sa poitrine un poids terrible qui l'étouffait.	(2) Elle avait peur, et dans sa poitrine pesait un poids étrange.
(3) there was the tightness in her that would not break.	(3) rien ne desserrait son cœur .	(3) elle sentait toujours ce poids terrible sur sa poitrine.	(3) et il y avait toujours dans sa poitrine ce poids impossible à déloger.
(4) she could not break this tightness gathering within her	(4) elle ne pouvait briser cette contrainte qui l'étouffait	(4) Incapable de se délivrer de ce poids qui l'étouffait	(4) elle n'arrivait pas à déloger ce poids qui lui pesait sur la poitrine
(5) There was the same tightness and in the same queer way she was afraid.	(5) La même contraction bizarre dont elle avait peur.	(5) La même sensation d'étouffer , et le même effroi.	(5) Il y avait encore ce poids dans sa poitrine et elle avait toujours peur, de la même façon étrange.
(6) the drawn tightness of her heart made her knees lock and her throat feel stiffened.	(6) le cœur serré , les genoux collés, la gorge contractée.	(6) son cœur était tellement angoissé qu'elle serrait les genoux et sentait sa gorge se contracter.	(6) Ce poids si lourd dans son cœur lui bloquait les genoux et lui serrait la gorge.
(7) And the drawn tightness she could no longer stand. ⁹¹⁵	(7) Et elle ne pouvait plus supporter cette terrible angoisse . ⁹¹⁶	(7) Et l'angoisse était si forte au fond de son cœur qu'elle ne pouvait plus la supporter. ⁹¹⁷	(7) Et ce poids si lourd, elle ne pouvait plus le supporter.

Nous optons ici pour le terme « poids », que nous pouvons appliquer à toutes les occurrences du terme « tightness », comme nous pouvons le voir ci-dessus. Nous avons également tenu à conserver d'autres répétitions au sein de ces extraits, comme le groupe verbal « would/could not break » ou la variation « the drawn

⁹¹⁵ McCullers, *The Member of the Wedding*, 21, 24, 25, 25, 27, 44, 44. C'est nous qui soulignons.

⁹¹⁶ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Fayet, 48, 53, 53, 54, 57, 86, 87. C'est nous qui soulignons.

⁹¹⁷ McCullers, *Frankie Addams*, trad. Tournier, 31, 36, 36, 37, 40, 63, 63. C'est nous qui soulignons.

tightness ». En effet, ces répétitions sont aussi la marque de la voix idiolectale de Frankie et donc de la contagion stylistique de la voix narrative par la voix de Frankie. L'expression de l'adolescente est conditionnée par cette image car elle lui semble apte à décrire des sentiments dont elle ne comprend pas exactement la portée. Nous avons également profité de l'occurrence « in her chest » pour créer une nouvelle répétition, « dans sa poitrine », dans les extraits qui nous semblaient exiger un complément circonstanciel pour être plus idiomatiques.

Nous pouvons également revenir sur la répétition du néologisme « afraidness » : serait-il possible d'envisager une piste qui se situerait entre le néologisme trop saillant en français et la neutralisation impliquée par un terme déjà existant comme « frayeur » ? Reprenons les occurrences du terme « afraidness » dans le texte source :

Texte source	Proposition de retraduction
(1) Because if she did not have her mind on numbers this terrible afraidness came in her.	Parce que si elle ne se concentrait pas sur les chiffres, elle était envahie d'une terrible frayeur.
(2) In bed she lay awake. A queer afraidness came to her.	Elle restait éveillée dans son lit. Elle était envahie d'une frayeur bizarre.
(3) Had he ever felt a terrible afraidness like this one? ⁹¹⁸	Avait-il jamais été envahi d'une frayeur aussi terrible que celle-ci ?

Pour commencer, nous avons bien entendu systématisé l'usage du terme « frayeur », mais nous avons également répété le verbe à la voix passive « être envahi(e) ». Nous avons emprunté le verbe « envahir » aux traductions existantes de Fayet et Nathan car il nous paraissait retranscrire de manière adaptée le sens de la construction « came in/to her ». Nous avons également utilisé la structure « être envahi » dans la troisième occurrence, même si le texte source n'utilisait pas le même verbe. En outre, la voix passive permet de créer l'impression que les personnages queer ne choisissent pas de ressentir ces émotions qui les dépassent et qu'ils subissent. Cette systématisation du verbe et de la forme passive aiderait peut-être le lecteur à relever la répétition de manière plus évidente que si nous utilisions uniquement le terme « frayeur ». Dans ce cas de figure, l'utilisation de la répétition dans l'entour permet de créer un effet de saillance, de faire éprouver au lecteur la spécificité des sentiments exprimés, et enfin de restituer la cohérence propre à l'expression idiolectale du personnage.

⁹¹⁸ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 305, 310, 312.

En plus de la répétition de certains termes propres aux voix des personnages queer, qui permet de rendre palpable l'individualité de leurs voix et leur identité marginale, il conviendrait de remettre l'accent sur l'incongruité de leurs voix, sur les décalages de registre qui confèrent une dimension *camp* à leur expression. Examinons par exemple la scène d'essayage de la robe de soirée de Mick :

Texte source	Proposition de retraduction
There was Etta's long blue crepe de chine evening dress and some white pumps and a rhinestone tiara for her hair. These clothes were really gorgeous. It was hard to imagine how she would look in them. [...] Very slowly she went into the bathroom and shucked off her old shorts and shirt and turned on the water. She scrubbed the rough parts of her heels and her knees and especially her elbows. She made the bath take a long time. She ran naked into the middle room and began to dress. Silk teddies she put on, and silk stockings. She even wore one of Etta's brassieres just for the heck of it. Then very carefully she put on the dress and stepped into the pumps. This was the first time she had ever worn an evening dress. [...] She stood in front of the mirror a long time, and finally decided she either looked like a sap or else she looked very beautiful. One or the other. Six different ways she tried out her hair. The cowlicks were a little trouble, so she wet her bangs and made three spit curls. Last of all she stuck the rhinestones in her hair and put on plenty of lipstick and paint. When she finished she lifted up her chin and half-closed her eyes like a movie star. Slowly she turned her face from one side to the other. It was beautiful she looked – just beautiful.⁹¹⁹	Il y avait la longue robe de soirée d'Etta, en crêpe de Chine bleu, et des espèces d'escarpins blancs, et un diadème en strass pour mettre dans ses cheveux. Ces vêtements étaient très très beaux. Elle avait du mal à imaginer à quoi elle ressemblerait dedans. Très lentement, elle alla dans la salle de bain et se dépêtra/se débarrassa de son vieux short et de sa vieille chemise et ouvrit le robinet. Elle passa du temps dans le bain à décrasser les endroits rugueux de ses talons et de ses genoux, et surtout de ses coudes. Elle retourna dans sa chambre en courant, nue, et commença à s'habiller. Elle enfila une culotte en soie et des collants en soie. Elle passa même un des soutiens-gorge d'Etta, juste pour la forme. Puis, délicatement, elle enfila la robe et chaussa les escarpins. [...] Elle se regarda un long moment dans le miroir, et décida en fin de compte que soit elle avait l'air d'une cruche, soit elle était très belle. L'un ou l'autre. Elle essaya de coiffer ses cheveux à six reprises. Ses épis posaient problème, alors elle mouilla sa frange et en fit trois boucles. Finalement, elle enfouça le diadème dans ses cheveux et se barbouilla de rouge à lèvres et de fard. Quand elle eut fini, elle leva le menton et ferma les yeux à demi comme les stars de cinéma. Elle tourna lentement son visage de droite à gauche. Elle était belle, voilà ce qu'elle était.

⁹¹⁹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 104-105.

Nous avons ici essayé de reproduire l'effet de contraste que nous avons identifié dans le texte source entre la scène elle-même et le ton avec lequel elle est narrée, du point de vue enfantin et peu sophistiqué de Mick. Pour ce faire, nous avons choisi des termes reflétant ses actions frustes, « se dépêtrer », « décrasser », « enfoncer », et « se barbouiller ». Nous avons également souhaité reproduire un ton enfantin à l'aide d'un vocabulaire et d'expressions plutôt sommaires, « mettre dans ses cheveux », la reduplication de « très » dans « très très beaux », et du terme argotique « cruche ». Les expressions « des espèces d'escarpins » et « juste pour la forme » permettent également de restituer l'effet du déterminant « some » et de l'expression « just for the heck of it », qui donnent l'impression que Mick ne s'y connaît pas vraiment ou du moins n'accorde que très peu de valeur à ce genre d'objets. Enfin, la tournure oralisante « voilà ce que » permet d'apporter une note conclusive cohérente à la scène dans un registre familier.

Les voix des personnages de Frankie dans *The Member* et de Biff dans *The Heart* présentent également des formes d'incongruité sur lesquelles nous pourrions recentrer le propos :

Texte source	Proposition de retraduction
The little girl like Mick (or Baby?) at that age. Round cheeks and gray eyes and flaxen hair. And the clothes he would make for her – pink crêpe de Chine frocks with dainty smocking at the yoke and sleeves. Silk socks and white buckskin shoes. And a little red-velvet coat and cap and muff for winter.⁹²⁰	La petite fille ressemblerait à Mick (ou Baby) à cet âge. Des joues rondes, des yeux gris et des cheveux de lin. Et les vêtements qu'il lui confectionnerait – des robes de crêpe de Chine rose délicatement ornées de smocks aux manches et à l'empiècement. Des chaussettes de soie et des souliers en daim blanc. Et un petit manteau de velours rouge et une toque et un manchon pour l'hiver.

Nous avons ici utilisé certaines propositions de Marie-Madeleine Fayet et de Frédérique Nathan pour recomposer cet extrait de manière à reproduire l'enthousiasme que provoque en Biff cette vision de la parentalité. Chaque traductrice proposait des éléments intéressants à différents endroits qui, combinés, permettent de restituer de manière cohérente le ton de Biff, dans lequel on peut lire son identité queer : c'est un personnage à la voix sophistiquée et féminine qui se languit du rôle de mère. Nous avons conservé la description romantique des « cheveux de lin » formulée par Fayet, ainsi que la polysyndète qu'elle a reproduite tout au long de l'extrait. L'expression « cheveux de lin » n'est d'ailleurs pas sans rappeler le titre d'un morceau de Claude Debussy de 1910, « La fille aux cheveux

⁹²⁰ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 233.

de lin ». Cette référence est chargée de connotations pertinentes dans le cadre d'une traduction de McCullers, qui était passionnée de piano et dont toute l'œuvre est traversée par l'amour de la musique. Nous avons ensuite combiné la forme elliptique de la proposition principale, « les vêtements qu'il lui ferait faire », que Fayet a construite à partir du texte source, avec le verbe « confectionner » utilisé par Nathan pour insister sur la délicatesse et l'intérêt prononcé de Biff pour cette activité typiquement féminine. En outre, nous avons utilisé la forme active et non la forme passive. Nous avons également conservé l'expression « délicatement ornées de smocks » proposée par Nathan, encore une fois dans un souci de restitution de la voix intérieure sophistiquée et féminine de Biff ; de plus, l'emprunt de l'anglais dans le vocabulaire de la couture fait écho aux emprunts du français utilisés dans le texte source. Cette proposition de retraduction a donc été construite à partir d'éléments déjà existants dans les traductions de Fayet et de Nathan, ce qui prouve un peu plus l'irrégularité à l'œuvre pour la traduction des voix queer dans le travail des deux traductrices.

Texte source	Proposition de retraduction
'Motherogod ! She's not but four. It's liable to scare her. And besides, permanents tend to coarsen the hair.' ⁹²¹	– Sainte Mère ! La pauvre petite n'a que quatre ans. Ça risque de l'effrayer. Et puis d'ailleurs, les permanentes ont tendance à durcir les cheveux.

Dans cet extrait, nous avons utilisé le juron sélectionné plus tôt en nous accordant une certaine liberté dans la traduction du segment « she's not but four ». En effet, la charge emphatique de cette expression n'étant pas reproductible en français, nous avons choisi de refléter l'inquiétude et l'outrage emphatique de Biff avec le groupe nominal « la pauvre petite », qui rappelle également l'instinct de protection maternel incongru du personnage. Ensuite, nous avons réutilisé l'adverbe « risquer » utilisé par Nathan dans sa traduction, qui nous semblait recouvrir l'instinct maternel inquiet de Biff.

Texte source	Proposition de retraduction
'I don't give a durn about it,' Frankie said. 'It is immaterial with me.' ⁹²²	– Je m'en fous, dit Frankie. Cela m'est tout à fait égalitaire.

⁹²¹ McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 123.

⁹²² McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*, 6.

Dans le cas de la voix de Frankie, nous avons souhaité rendre très clair, aussi clair que dans le texte source, le contraste entre son expression spontanée, enfantine, familière, et le ton qu'elle affecte pour essayer de correspondre à l'idéal féminin qui lui est imposé. Nous nous sommes également efforcée de reproduire la maladresse de l'utilisation de la préposition « with » en détournant l'expression « cela m'est tout à fait égal » : Frankie, feignant un ton sophistiqué, utiliserait alors maladroitement un mot qui lui semble complexe et approprié, « égalitaire ».

Texte source	Proposition de retraduction
Frankie threw her cards down on the table. 'See!' she said to Berenice. 'He don't even follow the first beginning laws! He's a child! It is hopeless! Hopeless! Hopeless!' 'Maybe so,' said Berenice. 'Oh,' Frankie said, 'I am sick unto death.' ⁹²³	Frankie jeta ses cartes sur la table. 'Vous voyez ! dit-elle à Bérénice. Il suit même pas les règles du jeu. C'est un enfant. Il est désespérant ! Désespérant ! Désespérant ! – Peut-être bien, dit Bérénice. – Oh, je suis malade à la mort !' s'exclama Frankie.

De même, dans cet extrait, nous avons fait se succéder le segment au registre familier « il suit même pas », sans l'adverbe de négation, et le ton emphatique, théâtral de la répétition exclamative de l'adjectif « désespérant ». Enfin, nous avons souhaité préserver la référence à Kierkegaard en incluant une variation autour du titre de l'ouvrage implicitement mentionné par McCullers, *La Maladie à la Mort*. Cela nous paraissait également important puisque nous avons relevé le thème de l'ouvrage de Kierkegaard, le désespoir lié à la non-connaissance de soi, que nous pouvons lier à l'incompréhension de Frankie vis-à-vis de ses propres sentiments queer et du masque social de la féminité exacerbée qu'elle se voit obligée d'adopter.

Ces quelques exemples permettent ainsi d'envisager de nouvelles pistes de traduction de la voix des personnages queer des romans *The Heart Is a Lonely Hunter* et *The Member of the Wedding*. Nous avons tenté de proposer des traductions qui ne déplacent pas le propos de McCullers pour l'adapter à nos questionnements et nos définitions actuelles ; nous avons plutôt essayé de recentrer le propos sur les choix stylistiques de McCullers qui permettent de signifier discrètement au lecteur l'élaboration systématique de ces voix queer. Néanmoins, comme nous l'avons dit plus tôt, tout lecteur n'associera pas forcément l'incongruité linguistique à l'esthétique *camp*, ni les répétitions lexicales aux problématiques queer qui hantent ces personnages. Simplement, nous lui laissons la possibilité de percevoir ou non les traits spécifiques d'une expression queer dans le texte. De ce fait, nous pouvons

⁹²³ McCullers, *The Member of the Wedding*, 16-17.

également envisager la solution de l'appareil critique qui pourrait accompagner aujourd'hui les textes de McCullers : des notes de bas de page ou encore une note sur la traduction, comme l'a fait par exemple Françoise Brodsky pour sa traduction de *Their Eyes Were Watching God*. Cela pourrait permettre à un lectorat contemporain de comprendre les enjeux queer implicites des textes de McCullers et leur pertinence contextuelle dans le Sud au début du XX^{ème} siècle, tout en utilisant des termes critiques définis après les publications de McCullers mais qui permettraient aujourd'hui d'en comprendre et d'en communiquer la portée au plus grand nombre.

Il convient à présent de nous concentrer sur le traitement des voix handicapées dans notre corpus. Celles-ci se situent plutôt au carrefour des voix africaines américaines et des voix queer en ce qui concerne leur traduction. Comme nous l'avons vu, Marie-Madeleine Fayet, la première traductrice de McCullers, semble avoir simplifié et lissé l'expressivité signée de Singer, décrite par la voix narrative qui s'en fait la médiatrice dans *The Heart*. Néanmoins, Frédérique Nathan, la seconde traductrice, s'est montrée plus attentive à la charge poétique du mode d'expression alternatif de ce personnage et de sa vie intérieure, et a ainsi rendu compte de la dimension intersectionnelle de sa voix. Dans notre étude du travail traductif de Nathan, nous avons exploré les raisons potentielles du décalage entre son discernement de la voix homosexuelle de Singer et son manque de cohérence avec le travail des autres voix queer : nous avons mentionné l'époque de traduction, les travaux biographiques existants sur McCullers à l'époque de cette retraduction, mais également l'utilisation du handicap comme symbole pour un autre thème abordé de manière implicite, et la dimension intersectionnelle qui résulte de ce choix. Ici, le handicap est utilisé pour symboliser une forme de déviance vis-à-vis de la norme dans le cas de l'homosexualité de Singer. Dans *The Sound and the Fury*, c'est le déclin moral et matériel du Sud que représente implicitement la voix de Benjy. Cet usage de « prothèses narratives », c'est-à-dire la convocation du thème du handicap afin de représenter une dimension symbolique du récit, permet aux lecteurs de prêter une attention peut-être plus grande à ces personnages puisqu'ils sont toujours directement au cœur de la diégèse, dont ils symbolisent les enjeux. Ainsi Coindreau avait-il lui aussi conscience des enjeux liés à la représentation du handicap et de la voix de Benjy, malgré les obstacles l'ayant empêché de reproduire toute la complexité du travail syntaxique et stylistique mené par Faulkner pour construire la voix handicapée, atypique et marginalisée de Benjy. Que ces obstacles lui aient été insurmontables ou que Coindreau se les soient imposés à lui-même dans une optique d'introduction facilitée du texte de Faulkner en France, le résultat et les effets du texte cible sont les mêmes : sa représentation de la voix de Benjy ne respecte pas la cohérence originale de cette voix, qui lui procurait une véritable

individualité à travers un mode de fonctionnement consistant bien qu'atypique, et qui conférait à Benjy une richesse cognitive malgré le handicap. Cela permettait à sa voix de s'élever dans le roman comme une voix littérairement légitime, à même de subvertir la norme à l'origine même de sa marginalisation, et ce malgré son instrumentalisation en tant que symbole. De même que pour la voix queer chez McCullers, la représentation de la voix handicapée de Benjy par Faulkner est l'occasion d'une expérimentation littéraire et stylistique dictée par une manière d'être au monde alternative ; en effet, le handicap n'était pas théorisé à l'époque comme une manière d'être au monde différente, mais plutôt comme une modalité d'existence inférieure ou affaiblie ; il n'était pas non plus représenté par des auteurs et autrices handicapés en littérature. Pour cette raison, nous proposerons également de nouvelles pistes de traduction pour certains segments ou traits révélateurs de la complexité de la voix de Benjy, qui pourraient permettre à un lectorat francophone d'en ressentir, même indirectement, les enjeux. Tout comme dans le cas des voix queer chez McCullers, nous nous concentrerons sur les effets de répétition et donc sur la construction systématique de l'idiolecte du personnage, ce qui nous permettra de faire ressortir son point de vue atypique de manière plus évidente pour le lecteur :

Texte source	Proposition de retraduction
The bright shapes went	Les formes lumineuses défilaient
The shapes flowed on	Les formes glissaient
The shapes began	les formes ont commencé
Some of the shapes had stopped	certaines formes s'étaient arrêtées
The bright shapes began to stop	les formes lumineuses ont commencé à s'arrêter
The bright shapes were going again	les formes lumineuses étaient reparties
Into the bright, whirling shapes	parmi les formes lumineuses et tourbillonnantes
The bright, smooth shapes went again	les formes lumineuses et douces ont recommencé
I looked at the bright, smooth shapes	j'ai regardé les formes douces et lumineuses
the dark began to go in smooth, bright shapes ⁹²⁴	le noir a commencé à partir en formes douces et lumineuses

⁹²⁴ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 8, 9, 17, 27, 43, 43, 47, 53, 62.

Le fait de répéter rigoureusement « formes (douces et) lumineuses » aide le lecteur à se familiariser avec leur apparition régulière tout au long du roman et à les identifier comme faisant partie intégrante de la vie cognitive de Benjy, et ainsi à s'interroger sur leur nature exacte. De plus, la première occurrence a été modifiée ici par rapport à la traduction de Coindreau, qui facilitait grandement la découverte de cette notion pour le lecteur. Nous avons choisi de réintégrer l'article défini, qui confronte le lecteur à la vie cognitive de Benjy sans contextualisation et sans médiation narrative. Voici par ailleurs une proposition de retraduction pour le segment concerné :

Texte source	Traduction de Coindreau	Proposition de retraduction
I could hear Queenie's feet and the bright shapes went smooth and steady on both sides, the shadows of them flowing across Queenie's back. ⁹²⁵	Je pouvais entendre les pas de Queenie et, de chaque côté de la route, des choses lumineuses passaient, doucement, régulièrement, et leurs ombres couraient sur le dos de Queenie. ⁹²⁶	Je pouvais entendre les pas de Queenie et les formes brillantes défilaient doucement de chaque côté, et les ombres des formes glissaient sur le dos de Queenie.

Nous avons conservé le verbe « pouvoir » utilisé par Coindreau dans sa traduction des verbes de perceptions : ce choix donne lieu à une certaine étrangeté en français, puisque nous ne traduisons normalement pas le modal, ce qui permet de mettre l'accent sur les pouvoirs de perception exceptionnels de Benjy. En outre, le verbe « défiler » permet d'englober le sens des termes « went » et « steady » et de créer l'impression d'un film que se repasse Benjy à chaque fois qu'il sort en voiture et qui ne doit surtout pas être interrompu ou passé en arrière. Le fait de conserver l'adverbe « doucement » utilisé par Coindreau permet de faire écho à l'adjectif « douces » utilisé régulièrement pour décrire ces formes. Le complément de lieu « on both sides » a été ici modifié par rapport au choix de Coindreau qui précise qu'il s'agit des deux côtés de la route. Nous avons enlevé ce complément pour correspondre plus exactement à la description vague du texte source : Benjy sait qu'il s'agit des deux côtés de la route, mais ne le précise pas parce qu'il ne conscientise pas la route et prend uniquement son corps comme point de repère, et c'est bien des deux côtés de lui-même que défilent les formes. Enfin, le groupe nominal « the shadows of them » constituait le plus grand défi de ce segment ; pour

⁹²⁵ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 8.

⁹²⁶ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 30.

éviter la construction canonique « leurs ombres », nous avons essayé de réintégrer une relation internominale avec l'article partitif DE.

D'autres extraits de la partie narrée par Benjy comportent des effets de répétition localisés permettant de discerner des mouvements psychiques obsessionnels lorsque le personnage se retrouve en situation de détresse. Dans l'extrait où Benjy se brûle la main, il répète trois fois : « my voice was going loud », « my voice went louder », « my voice went loud »⁹²⁷. Coindreau a fait le choix du verbe « enfler » pour décrire la voix de Benjy, afin de la rendre palpable et de montrer qu'elle occupe tout l'espace diégétique lorsqu'il crie. Il a cependant abandonné l'image pour la troisième occurrence. Il nous paraît malgré tout envisageable de la conserver et de préserver ainsi la cohérence dans la voix de Benjy. De même, ce passage présente à plusieurs reprises « my hand » comme sujet de l'action, pour signifier le fait que Benjy ne contrôle pas ses propres réactions physiques. Coindreau reproduit cette spécificité sauf pour une occurrence où il écrit « j'ai tâché de remettre ma main dans ma bouche »⁹²⁸. Une fois de plus, une retraduction pourrait recréer la répétition de l'utilisation de la main comme sujet de l'action et retrouver les enjeux liés à cette répétition. Le passage où Benjy est emmené chez Dilsey par T.P. parce que son père est en train de mourir pourrait également être sujet à une retraduction de ce type. Le groupe verbal « I could smell it »⁹²⁹, qui est répété cinq fois, pourrait être reproduit avec une traduction tout aussi cryptique (Benjy ne précise jamais ce à quoi se réfère « it », mais le lecteur peut déduire qu'il s'agit de la mort) : « Je pouvais la sentir ». Comme précédemment, nous conservons la stratégie de Coindreau consistant à traduire le modal « could » par le verbe « pouvoir ». En outre, le pronom personnel complément d'objet « la » permet de faire implicitement référence à la mort, nom féminin, et donc d'accompagner la compréhension de ce passage par l'usage du féminin, tout en se positionnant du point de vue de Benjy. La nature exacte de ce que désigne le pronom personnel n'est pas révélée, puisque Benjy ne se la formule pas non plus dans le texte source ; il se contente de la sentir et de savoir ce qu'il sent sans le nommer, et cette sensation lui provoque une crise de larmes et de cris. Il est alors possible de déduire la gravité de ce qu'il devine, de l'associer au féminin « la mort » et de comprendre ainsi le passage. L'usage de ce pronom dès la première occurrence du syntagme « I could smell it » permet également de s'éloigner du

⁹²⁷ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 48-49.

⁹²⁸ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 79.

⁹²⁹ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 27-28.

choix de Coindreau, qui a souhaité accompagner la découverte d'un moment mystérieux pour le lecteur en indiquant « il y avait quelque chose que je pouvais sentir », comme nous l'avons étudié précédemment. Il serait néanmoins possible d'arguer que la compréhension même de ce qu'il sent échappe à Benjy, qu'il sait confusément que ce qu'il sent est grave, mais qu'il ne l'identifie pas concrètement à la mort et donc à un nom féminin. Dans ce cas, peut-être faudrait-il utiliser le pronom « le », puisqu'il nous est difficile de reproduire l'effet du pronom en anglais, « it ». L'usage du masculin aurait cependant pour conséquence potentielle de mener le lecteur sur une piste d'interprétation erronée, le passage étant très bref et vague. Coindreau, quant à lui, a utilisé à deux reprises dans sa traduction de cette scène le terme « la chose », potentiellement dérivé de la première occurrence de « quelque chose ». Le terme « chose » permet de féminiser la nature de ce qu'il sent et de guider potentiellement le lecteur vers la mort, terme féminin. Mais « la chose » semble tout de même faire référence à un objet concret plus qu'à un concept. Ainsi, puisque « la chose » est un terme féminin, nous considérons qu'il serait également possible de suggérer le pronom féminin « la » pour que la référence demeure vague. Néanmoins, nous pouvons également envisager l'usage du pronom « ça », et traduire l'expression « I could smell it » par « je pouvais sentir ça ». L'étrangeté introduite par l'imprécision du référent est appropriée à cette scène, et rappelle en outre la puissance du refoulé et du somatique non-verbalisable.

Enfin, l'incipit est un exemple représentatif pour lequel nous pouvons proposer une retraduction qui confronterait le lecteur à l'étrangeté de la voix de Benjy dès l'ouverture du roman, sans faciliter la compréhension du texte :

Texte source	Traduction de Coindreau	Proposition de retraduction
Through the fence, between the curling flower spaces, I could see them hitting. They were coming toward where the flag was and I went along the fence. Luster was hunting in the grass by the flower tree. They took the flag out, and they were hitting. Then they put the flag back and they went to the table, and he hit and the other hit. Then they went on, and I went along the fence. Luster came away from the flower tree	À travers la barrière, entre les vrilles des fleurs , je pouvais les voir frapper. Ils s'avançaient vers le drapeau , et je les suivais le long de la barrière. Luster cherchait quelque chose dans l'herbe, près de l'arbre à fleurs. Ils ont enlevé le drapeau et ils ont frappé. Et puis ils ont remis le drapeau et ils sont allés vers le terre-plein, et puis il a frappé, et l'autre a frappé aussi. Et puis, ils se sont éloignés et j'ai	À travers la barrière, entre les fleurs entremêlées , je pouvais les voir frapper. Ils s'avançaient vers là où était le drapeau, et je longeais la barrière. Luster cherchait ø dans l'herbe, près de l'arbre à fleurs. Ils ont enlevé le drapeau et ils ont frappé. Puis ils ont remis le drapeau et ils sont allés vers le terre-plein, et il a frappé, et l'autre a frappé ø . Puis ils se sont éloignés et j'ai longé la

and we went along the fence and they stopped and we stopped and I looked through the fence while Luster was hunting in the grass. [...]	longé la barrière. Luster a quitté l'arbre à fleurs et nous avons suivi la barrière, et ils se sont arrêtés, et nous nous sommes arrêtés aussi , et j'ai regardé à travers la barrière pendant que Luster cherchait dans l'herbe. [...]	barrière. Luster a quitté l'arbre à fleurs et nous avons suivi la barrière, et ils se sont arrêtés, et nous nous sommes arrêtés ø , et j'ai regardé à travers la barrière pendant que Luster cherchait dans l'herbe. [...]
They were hitting little, across the pasture. I went back along the fence to where the flag was. ⁹³⁰	Ils frappaient un peu, là-bas, dans la prairie. Je me suis dirigé vers le drapeau, le long de la barrière. ⁹³¹	Ils frappaient un peu, là-bas, dans la prairie. J'ai longé la barrière, vers le drapeau.

Nous avons choisi de reproduire littéralement le style paratactique du texte source : les conjonctions de coordination « et » et « puis » ne sont pas combinées en « et puis », de sorte que la succession d'actions dans le texte cible ne devienne pas trop claire aux yeux du lecteur et qu'elle apparaisse plutôt comme une accumulation d'actions qui ne sont à première vue que très vaguement reliées. Nous avons également supprimé les éléments que nous considérons comme explicatifs dans le texte de Coindreau : les adverbes « aussi » qui permettaient au lecteur de comprendre le mouvement de miroir exécuté par Benjy et Luster, tout comme le verbe « suivre » et la précision « Luster cherchait quelque chose » qui rendaient la phrase plus canonique avec l'usage d'un complément d'objet après un verbe transitif. Nous avons enfin systématisé les occurrences du complément « le long de la barrière » pour amorcer la construction de la voix individuelle obsessionnelle de Benjy dès l'entrée dans le roman.

Ces changements appliqués aux répétitions et relevant donc de la cohérence de la voix du personnage peuvent paraître minimes mais leurs effets peuvent être importants sur le lectorat : ils permettent la construction systématique, par la répétition locale ou globale de certains termes et de certaines tournures, de la voix individuelle, idiolectale de Benjy, fondée sur son expérience cognitive atypique. Cependant, cette expérience cognitive est aussi l'occasion d'expérimentations syntaxiques plus poussées opérées par Faulkner tout au long du roman, et ces spécificités stylistiques exigeraient, quant à elles, une approche créative de la syntaxe française en traduction. Ces spécificités stylistiques exigent une étude des prépositions, des adverbes, des compléments, et ne se livrent que par le biais de

⁹³⁰ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 1.

⁹³¹ Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, 21. C'est nous qui soulignons.

lectures attentives et répétées du texte, et non par la simple logique syntaxique. Observons quelques exemples :

Texte source	Proposition de retraduction
(1) [...] we ran up the steps and out of the bright cold, into the dark cold. ⁹³²	(1) Nous avons monté les marches en courant et nous sommes sortis du froid lumineux pour entrer dans le froid noir.
(2) I could still hear the clock between my voice. ⁹³³	(2) J'entendais encore l'horloge entre ma voix.
(3) Versh closed the door black. ⁹³⁴	(3) Versh a fermé la porte en noir.

Dans le premier extrait, nous avons essayé de rendre le plus opaque possible le mouvement effectué par Caddy et Benjy lorsqu'ils entrent dans la maison depuis l'extérieur. Nous avons souhaité rendre l'étrangeté de l'idée du texte source dans lequel Benjy et Caddy opèrent un mouvement de sortie (« out ») alors même qu'ils étaient dehors, et pour ce faire nous utilisons le verbe « sortir ».

Dans le second extrait, nous avons compté sur la traduction littérale pour reproduire l'étrangeté de la description du texte source : la préposition « entre » confère un aspect écrasant à la voix de Benjy et demeure atypique dans cette phrase, même si le lecteur a déjà eu le temps de se familiariser avec la compréhension de la réalité de Benjy à ce moment du récit.

Enfin, pour le troisième extrait, nous avons décidé de tirer parti de l'équivalence typique entre structure résultative en anglais et complément circonstanciel de manière en français. Une phrase comme « he painted the door red » serait par exemple traduite par « il a peint la porte en rouge ». Ainsi, tout comme le syntagme verbal du texte source, « closed the door black », décrivait une appréhension tout à fait atypique de la réalité, nous pouvons également reproduire cette étrangeté en faisant appel à un complément circonstanciel de manière qui n'aurait, dans une phrase canonique, pas lieu d'être : « Versh a fermé la porte en noir ».

À la première lecture, la syntaxe de ces phrases, en particulier des deux dernières, fait apparaître des phénomènes que l'on pourrait qualifier d'illogiques, voire d'impossibles, dans la réalité telle qu'un lecteur neurotypique l'envisagerait. Ces manipulations syntaxiques dans la traduction française peuvent néanmoins faire écho à la théorie du « reste » de Jean-Jacques Lecercle. La syntaxe de Benjy offre une résistance à la lecture par rapport à la norme syntaxique et cognitive : elle

⁹³² Faulkner, *The Sound and the Fury*, 4.

⁹³³ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 48.

⁹³⁴ Faulkner, *The Sound and the Fury*, 22.

prouve que la voix de Benjy n'est pas celle d'un personnage handicapé passif, simple récepteur d'une réalité vis-à-vis de laquelle il serait indifférent ; elle est la marque d'une compréhension alternative de cette réalité. Ainsi, nous avons choisi de nous livrer à un usage excessif de certaines structures dans nos propositions de traduction, selon un processus décrit par Lecercle :

[...] la relation entre la grammaire et le *reste* n'est pas d'opposition ni d'inversion, mais d'excès. Décrire le fonctionnement du *reste*, ce n'est pas décrire des opérations différentes de celles de la grammaire, mais les mêmes opérations poussées à l'excès. Pour franchir la frontière, il faut prendre la route qui y mène, et simplement oublier de s'arrêter à la barrière. Parcours excessif, mais sur la même route. [...] Le reste est le royaume des monstres de la langue – des fausses unités et des constructions illicites.⁹³⁵

Nous avons donc choisi de faire déborder⁹³⁶ le sens de prépositions ou de syntagmes prépositionnels : la préposition « between » en anglais, « entre » en français, est, de manière atypique, accompagnée d'un seul nom au singulier faisant par ailleurs référence à un élément impalpable, la voix ; la structure résultative du texte source et le complément circonstanciel de manière que nous proposons sont utilisés afin de signifier que la porte, une fois fermée, change de couleur, de nature. La seule façon de rendre compte de ce genre de débordement de la langue est de s'immerger dans la psyché et dans la narration de Benjy. La confrontation à la manière d'être au monde alternative du personnage handicapé est la clé de compréhension de ces « restes ». Il nous paraissait donc important d'essayer de faire réapparaître la notion théorisée par Lecercle dans nos propositions de traduction, pour éviter une fois de plus l'essentialisation du personnage handicapé comme symbole et réceptacle passif de ses sensations. Ces propositions de retraduction ont précisément pour but de faire déborder du cadre normé de la langue et de faire ressortir les enjeux socio-idéologiques du personnage handicapé

⁹³⁵ Lecercle, cité dans Monique De Mattia-Viviès, « Le reste persiste et signe. Quelques petits problèmes de grammaire anglaise (ir)résolus », *Études de stylistique anglaise*, n° 12 (30 janvier 2018) : 143-44.

⁹³⁶ « Ce concept fait référence à ce qui déborde du langage et/ou qui laisse un résidu inexpliqué nécessitant la prise en compte du contexte social, politique, historique, idéologique ou textuel dans lequel telle ou telle forme apparaît, afin d'en rendre compte. La mise au jour de ce résidu, forme d'instabilité de la langue qui déborde d'elle-même, suppose l'intégration dans la formalisation linguistique de cet excès qui porte le nom de *reste* », Monique De Mattia-Vivies, « Linguistique et alterlinguistique : Retour sur quatre dossiers de linguistique publiés dans la revue e-Rea (e-Rea 9.2, 2012 ; e-Rea 11.1, 2013 ; e-Rea 12.2, 2015 ; e-Rea 17.2, 2019) », *E-rea*, n° 21.1 (15 décembre 2023), <https://doi.org/10.4000/erea.16823>.

à l'époque et dans le Sud, d'en faire plus qu'un symbole, et plus qu'une prothèse narrative.

La notion de dialogisme nous a ainsi permis d'élaborer une approche comparative intratextuelle et intertextuelle des différentes voix marginales de notre corpus. Grâce à cette approche comparative, nous avons pu appréhender les différentes modalités de représentation littéraire des voix marginales et délimiter des unités stylistiques (pour reprendre les termes de Bakhtine), en lien avec les notions de visibilité et d'invisibilité, de parole et de silence, de communauté et d'isolement. Nous avons pu analyser les modes de saillance variés de ces voix et lier ces observations aux choix opérés par les traducteurs et traductrices et surtout aux manques et aux décalages que nous avons pu relever au cours de nos précédentes analyses traductologiques. La mise en relief des contrastes entre les différents types de voix dans les textes sources nous a permis de comprendre qu'aucune de ces voix n'est supérieure aux autres, pas même la voix narrative, et que leurs systèmes de représentation reflètent justement certaines réalités extra-littéraires. Mais nous avons également mis au jour les processus d'invisibilisation parfois mis en place à leur insu par les traducteurs et traductrices. En effet, en fonction de leur époque de traduction et de leur horizon d'attente, ceux-ci n'ont pas nécessairement saisi l'intégralité des enjeux représentationnels de chaque voix précisément à cause des contrastes que nous avons mis en avant ; ils ont également pu choisir de les rendre plus lisses et accessibles. Nous avons choisi d'assumer une position délibérément et consciemment anachronique dans notre analyse traductologique, avec une approche informée par les *Queer Studies*, *Disability Studies*, *African American Studies*, la sociolinguistique, mais aussi et surtout le tournant éthique en traductologie ; en d'autres termes, nous avons mobilisé des champs de recherche et des concepts qui n'existaient en grande partie pas encore en tant que tels lors de la publication des textes sources. Cette approche, consciente de l'écart entre l'horizon d'attente de départ et l'horizon d'attente de la retraduction, nous a permis de définir de nombreux enjeux socio-idéologiques liés aux différents types de voix, de mener des analyses stylistiques visant à démontrer ces enjeux socio-idéologiques jusque dans le style et la syntaxe des textes, et enfin de suggérer des propositions de retraduction sur des segments que nous avons relevés et dont les traductions nous semblaient omettre certaines problématiques. Ces propositions de retraduction sont elles-mêmes situées à un moment de réflexion spécifique puisqu'elles ont pour but de mettre en avant les enjeux que nous avons déterminés à partir de notre étude afin de recentrer le propos sur la pertinence contextuelle des œuvres de notre corpus et de faire comprendre à un lectorat francophone la marginalisation des personnes africaines américaines, queer et handicapées dans le

Sud au début du XX^{ème} siècle, à travers la littérature. Cependant, il nous tenait à cœur de proposer des retraductions qui se montrent également conscientes du moment de publication des œuvres sources malgré une analyse informée par des définitions contemporaines. Cette tension entre deux horizons d'attente donne lieu à des compromis que nous ne considérons pas pour autant comme des marques de faiblesse de la pratique traductive, mais comme des opportunités créatives. Nous avons ainsi suggéré de nouvelles pistes pour les voix queer et handicapées, dont la représentation à l'époque concernée était fondée sur une construction uniquement stylistique, poétique de la voix marginale à l'échelle de l'œuvre, et non sur la représentation d'un sociolecte existant et appartenant à une communauté précise. Nous avons donc également fait le choix, pour cette raison, de ne pas proposer de retraduction pour la voix africaine américaine. Par ailleurs, nous considérons que les traductrices de Hurston, Françoise Brodsky et Sika Fakambi, ont toutes deux déjà offert de nouvelles pistes de traduction de la voix africaine américaine : des pistes créatives, décentrées et non essentialisantes, qui pourraient inspirer une retraduction des voix africaines américaines dans les autres romans de notre corpus.

CONCLUSION

À travers ce travail de recherche, nous avons pu explorer de nombreux aspects de la représentation et de la traduction de la voix marginale dans la littérature sudiste du début du XX^{ème} siècle. Notre méthodologie, qui a consisté à mener une première analyse stylistique des textes sources, nous a permis de comprendre que la représentation des personnages marginaux de notre corpus est bel et bien inscrite dans ce contexte spécifiquement sudiste. La construction de la voix africaine américaine est ancrée dans la période des lois Jim Crow : la ségrégation de la communauté africaine américain était imposée dans l'ensemble du Sud des États-Unis à l'époque. Ainsi, dans les romans, les voix des personnages africains américains sont souvent cantonnées au dialogue, au discours direct, et donnent rarement lieu à de la focalisation interne, à l'inverse de ce que nous avons pu observer pour les voix des personnages blancs, qui sont souvent centrales. Seul le roman de Zora Neale Hurston fait exception dans notre corpus : il instaure un point de comparaison important vis-à-vis des romans de McCullers et de Faulkner dans sa manière de subvertir les normes linguistiques, littéraires et sociales à travers l'usage de l'anglais africain américain au sein de la narration. Néanmoins, si l'AAA est utilisé pour caractériser des voix africaines américaines souvent secondaires dans les romans, l'utilisation de marqueurs qui servent à créer un effet d'auralité et à donner l'impression d'entendre ce sociolecte à la lecture permet de relier tous les personnages africains américains et de les associer à une communauté plus large, non seulement au sein de chaque roman mais à travers l'ensemble du corpus. Ces voix, si elles sont marginalisées, ne sont donc pas isolées. Seules certaines d'entre elles font exception à l'intérieur des systèmes stylistiques de base mis en place par les auteurs et autrices pour représenter la voix africaine américaine. Elles correspondent par ailleurs à certaines réalités sociolinguistiques, qui relèvent souvent de la variation et qui sont liées à l'identité linguistique au sein des communautés minorisées et au sein de la société normée utilisant l'anglais standard. Une étude stylistique qui s'intéresse aux systèmes de représentation de la voix africaine américaine s'est montrée tout à fait à même de détecter ces écarts au sein des systèmes, ce qui nous a permis de dégager une vision dynamique, non monolithique et non essentialiste (et dans le cas de *Their Eyes*, intersectionnelle) de la marginalité africaine américaine dans le Sud des États-Unis au début du XX^{ème} siècle.

Les voix queer des romans de McCullers comme les voix handicapées de John Singer dans *The Heart Is a Lonely Hunter* et de Benjy Compson dans *The Sound and the Fury*, elles aussi, sont ancrées dans le contexte sudiste : réduites au silence dans la réalité extra-littéraire, ces voix s'expriment donc essentiellement au sein de la narration, à travers divers procédés stylistiques et narratologiques mettant en scène la vie intérieure des personnages, allant de la narration à la première personne

jusqu'à la narration à la troisième personne avec focalisation interne, au discours indirect libre, au discours direct libre, ou encore à la contagion stylistique.

On comprend dès lors que, même si ces trois types de voix sont inclus dans la catégorie des voix marginales de notre étude, et même si ces voix sont toutes marginalisées dans le contexte spécifique du Sud des États-Unis au début du XX^{ème} siècle, les modalités de leur marginalisation dans la réalité extra-littéraire expliquent les contrastes entre les différents procédés stylistiques et narratifs mis en place pour les représenter dans les romans. À l'inverse des voix africaines américaines que l'on peut identifier et relier à des enjeux similaires à travers l'ensemble des œuvres – malgré des différences dans la démarche de chaque auteur et autrice – les voix queer et les voix handicapées sont, quant à elles, isolées les unes des autres. Selon les cas, cet isolement peut découler d'une incapacité à communiquer ses sentiments et sa propre identité, ou être à l'origine de cette incapacité. Ces voix relèvent donc beaucoup plus souvent de l'idiolecte que du sociolecte, ce qui les rend moins aisément identifiables à la lecture : leur présence dans la société sudiste étant rendue discrète par la force des choses, leur présence dans les romans l'est aussi.

Ce travail de recherche a ainsi été l'occasion de défendre l'importance méthodologique de l'approche stylistique et narratologique préliminaire des textes sources, d'autant plus dans le cas d'une étude des voix marginales : c'est bien ce travail préliminaire qui nous a permis de dégager les subtilités des représentations non essentialisantes de la voix africaine américaine et de définir ensuite les enjeux liés à la traduction de représentations aussi approfondies et variées. De même, sans cette étude préliminaire, nous n'aurions pas pu relever dans le détail les phénomènes qui constituent discrètement les systèmes de représentations des voix queer et handicapées du corpus. L'analyse narratologique nous a également aidée à délimiter les zones du récit dans lesquelles nous pouvions relever la construction de ces systèmes de représentation : le dialogue dans le cas de l'AAA, et la focalisation interne, le discours indirect libre ou encore le flux de conscience dans le cas des voix queer et handicapées. Notre approche dialogique des voix marginales dans les textes sources nous a également permis de considérer toutes ces voix, aussi secondaires ou discrètes soient-elles dans le récit, comme autant d'unités stylistiques à part entière participant à l'élaboration du système de représentation de la marginalité dans les romans. Cette approche dialogique et comparative justifie notre prise en compte de ces différents types de voix dans notre étude traductologique, ainsi que l'importance que nous accordons à chacune d'entre elles dans une entreprise traductive.

Ces premières observations sur les textes sources ont guidé nos analyses traductologiques tout au long de notre travail de recherche. Dans un premier temps, la voix africaine américaine, non-standard, à laquelle les auteurs et autrices

associent un sociolecte littéraire identifiable et saillant à la lecture, donne lieu à des stratégies de traduction variées mais toujours conscientes des enjeux que recouvre la traduction du non-standard. Les traducteurs et traductrices ont traité la représentation de l'anglais africain américain comme un sociolecte littéraire dont il fallait rendre compte dans la traduction. La stratégie la plus commune que nous avons identifiée est celle utilisée par Maurice-Edgar Coindreau, Jacques Tournier et Frédérique Nathan : elle consiste à utiliser le registre familier, combiné à des marqueurs d'oralité et de parler francophone rural ou populaire, afin de signifier sa différence par rapport au français standard qui est utilisé dans le reste du roman. Il s'agit d'une stratégie qui traverse les époques en raison de son apparente neutralité idéologique, puisqu'elle ne fait pas ouvertement référence à la question raciale associée à l'anglais africain américain. Elle évite donc toute forme d'essentialisation et de caricature de l'identité noire, à l'inverse de ce qui est proposé par la première traductrice des romans de McCullers, Marie-Madeleine Fayet. Cette dernière a en effet représenté un accent « petit nègre » dont les relents colonialistes sont très problématiques de nos jours et en désaccord avec les idées de McCullers véhiculées dans les textes sources. Néanmoins, la stratégie de Coindreau, Tournier et Nathan n'est pas sans inconvénient, puisque dans sa démarche universalisante, cette stratégie neutralise précisément les enjeux liés à l'identité africaine américaine dans le Sud du début du XX^{ème} siècle, un Sud accablé par les lois Jim Crow. Enfin, les traductions du roman de Hurston constituent, comme le texte source lui-même, des exceptions dans notre corpus traductif : ce roman très engagé pour la cause africaine américaine d'une part et pour la cause des femmes africaines américaines d'autre part aura dû attendre plus de cinquante ans avant d'atteindre les rayons des librairies françaises. Cependant, ce décalage temporel aura dans une certaine mesure permis une compréhension approfondie des enjeux socio-idéologiques du texte source par la première traductrice, Françoise Brodsky, sans doute grâce aux champs disciplinaires en plein essor à l'époque de la première traduction : les études postcoloniales, les *Cultural Studies*, et bien entendu le tournant éthique en traductologie. Enfin, la retraduction de *Their Eyes Were Watching God* par Sika Fakambi, sous le titre *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu* (2018), conclut notre corpus : ce travail représente selon nous un moment de traduction en plein accord avec les orientations actuelles de la réflexion traductologique sur les textes. Ces traductions illustrent par ailleurs un paradoxe que nous avons relevé au cours de ce travail : la systématisme du texte source, si elle est rigoureusement observée par la traductrice, mène parfois, non à une limitation des possibilités, mais au contraire à la libération de l'inventivité et de la créativité chez la traductrice. Les règles de formation du lexique ou les règles prosodiques de l'AAA retranscrites dans les textes sources, en l'occurrence chez Hurston, fournissent aux traductrice des règles formelles

transposables d'une langue à l'autre, permettant de jouer avec la plasticité de la langue, avec le rythme et les images.

Notre approche de la traduction de la voix africaine américaine a donc été guidée par une perspective diachronique très révélatrice. Par ailleurs, cette analyse diachronique nous a révélé les tensions créées dans notre corpus de textes sources et de textes traduits par la notion d'horizon d'attente : l'horizon d'attente du texte source, produit à une période et dans un lieu bien spécifiques, se confronte à l'horizon d'attente des différents traducteurs et traductrices des romans. Des compromis sont donc toujours nécessaires pour conserver l'identité d'une œuvre publiée dans un contexte aussi trouble que celui du Sud des lois Jim Crow tout en s'efforçant de chercher des solutions créatives et éthiques à la traduction du sociolecte non-standard qu'est l'AAA, avec tous les enjeux raciaux qu'il implique. L'étude des voix marginales est particulièrement propice à cette vision historiciste de la traduction : chaque moment de la vie littéraire du roman, son écriture par l'auteur ou l'autrice, sa première traduction, ses retraductions et son étude par les critiques ou les traductologues, ajoute un horizon d'attente différent à l'interprétation du roman. Or, la prise en compte et la valorisation des minorités est une des questions sociétales ayant le plus évolué depuis la publication des romans de notre corpus jusqu'à notre moment de réflexion actuel. Nous avons ainsi conclu qu'une traduction éthique des voix marginales se veut solidaire des mouvements sociaux et politiques de légitimation et de visibilité des minorités, tout en ayant le devoir de ne pas gommer le racisme, l'homophobie et le validisme tels qu'ils sont représentés dans des romans à vocation réaliste, idéologies qui sont par ailleurs à l'origine même de la marginalisation des personnages dont on étudie les voix. Ces romans, bien qu'ils présentent une dimension lyrique et un intérêt pour la représentation de l'intériorité, illustrent en effet les rapports de force dans un lieu et à un moment donné. C'est bien cet ancrage contextuel qu'il s'agit de réussir à identifier, à comprendre et à faire ressentir à un lectorat étranger par la traduction.

La notion d'horizon d'attente a également été pertinente lors de notre analyse de la traduction des voix queer et handicapées. En effet, nous avons noté que c'est notre moment de lecture contemporain, alimenté par les *Queer Studies* et les *Disability Studies*, qui nous a permis de chercher et donc de percevoir des formes de systématicité liées à l'expression queer et à l'expression handicapée. Comme on l'a vu, les voix queer et les voix handicapées, qui ne présentent pas de caractère non-standard saillant lors de la lecture, n'ont pas toujours été prises en compte par les traducteurs et traductrices pour leurs spécificités stylistiques. Ces omissions sont liées au fait que ces voix sont construites en grande partie sur des marqueurs idiolectaux et des représentations poétiques de la vie intérieure de chaque

personnage, hantée par les raisons de leur marginalisation et par leur incapacité à communiquer. Nous avons néanmoins relevé des systématismes, non seulement au sein de chaque voix, mais également dans l'ensemble des différentes voix queer chez McCullers, permettant d'affirmer que leur invisibilisation sociétale est délibérément poétisée et intégrée dans le système stylistique du roman. Malheureusement, l'invisibilisation que soulignent subtilement les textes sources à travers leur stylisation de la marginalisation a été, plutôt ironiquement, amplifiée par les traductions qui n'ont pas su les reconnaître comme des voix marginales cohérentes d'un point de vue stylistique. Ainsi, dans le cas des voix queer et handicapées, le critère diachronique ne peut à lui seul nous permettre de justifier les choix de traduction observés. Le critère synchronique, c'est-à-dire les modalités de représentation de ces voix dans le texte source lui-même, et non seulement le moment de traduction, nous a également permis de mettre en lumière les choix des traducteurs et traductrices, qui n'ont pas nécessairement eu conscience des enjeux liés à ces voix. Ainsi, les représentations de différents types de marginalité dans les textes sources n'ont pas donné lieu à la même attention de la part des traducteurs et traductrices, notamment en raison des enjeux déjà énoncés de visibilité et d'invisibilité, de dit et de non-dit, de communauté et d'isolement, et ce aux différentes époques de traduction des textes.

Le contraste observé dans les textes sources entre la représentation des voix africaines américaines et les voix queer et handicapées tient donc essentiellement au type de systématisme mise en place par les auteurs et autrices, que le traducteur ou la traductrice repère ou non : pour les voix africaines américaines, il s'agit ainsi, à l'instar des textes sources, d'instaurer un système de base qui servira à traduire de manière cohérente et saillante cette voix tout au long du roman, mais également d'être attentif aux variations et aux écarts observés, aux positions excentriques de certains personnages, afin de restituer le dynamisme de la voix africaine américaine dans les textes. D'un autre côté, la reconstruction des systèmes de représentation des voix queer et handicapées relève d'un geste interprétatif contemporain : pour justifier ce geste, le traducteur ou la traductrice doit s'appuyer sur la systématisme du texte lui-même, et non sur la reproduction de la systématisme d'un sociolecte existant. Les outils de la stylistique et de la narratologie nous ont permis de mener à bien ce geste interprétatif.

Nous avons également noté l'importance de l'évolution de théories importantes dans le champ de la traductologie, notamment les théories de l'éthique, de l'altérité et de la prise en considération de l'étranger, développées par Berman, Meschonnic, Venuti, ou encore Pym. En effet, ces théories ont progressivement permis de développer des approches de la traduction de la voix africaine américaine conscientes des enjeux socio-idéologiques identifiés lors de notre étude des textes

sources, en lien avec la dimension sociolinguistique du non-standard mais également avec la question raciale, notamment dans les traductions de Hurston. Même au-delà de la seule traduction du non-standard et de l'AAA, notre inscription dans le sillon du tournant éthique nous a amené à souligner l'importance de la prise en compte, en traduction, de l'ancrage contextuel de toutes les voix marginales étudiées dans notre corpus. Une approche éthique de la traduction nous a permis de définir comme l'un des objectifs de la traduction le fait de faire connaître efficacement les circonstances historiques d'une marginalisation et de contribuer à rendre visible et légitime une voix historiquement minorisée.

En outre, la théorie des polysystèmes d'Even-Zohar, également utilisée par Toury, nous a permis de mener à bien notre travail de recherche en prenant en compte de nombreux aspects de la vie littéraire d'un roman entourant sa traduction à un moment précis : la maison d'édition, les normes littéraires et traductives d'un système littéraire donné, l'état de la langue standard et des normes linguistiques dans un polysystème culturel. C'est notamment cette approche polysystémique, proche de la théorie des champs de Bourdieu, qui nous a permis de comprendre les enjeux liés aux premières traductions et aux retraductions dans un système littéraire, mais également les problématiques liées à l'acquisition d'un statut canonique par certaines œuvres dans un polysystème littéraire donné. C'est le cas du *Bruit et la fureur* en France, ce qui a longtemps freiné les potentialités d'une nouvelle traduction du texte. La pluralité des cas de traduction de ces romans, entre traduction et (non)retraduction, entre les différentes époques de traduction, les délais de traduction, les statuts acquis par les œuvres traduites dans le polysystème littéraire français, nous a permis de comprendre que tout acte traductif est dépendant de son contexte de production. En outre, le thème des voix marginales ne peut qu'enrichir la réflexion que l'on peut mener sur les notions de norme et de standard.

Nous avons vu que les voix queer et handicapées dans notre corpus n'ont pas été sujettes à des retraductions depuis les années 1990, malgré l'essor des *Queer Studies* et des *Disability Studies* depuis plus de vingt ans, qui pourraient donner lieu à une nouvelle compréhension de ces voix et donc à de nouvelles approches traductives. Cependant, il faut également veiller à ne pas appliquer les notions développées par ces champs théoriques de manière anachronique, puisque les textes de notre corpus ont représenté le queer et le handicap à une époque où les deux n'étaient pas encore théorisés mais faisaient, au contraire, l'objet d'une invisibilisation. Nous espérons que notre contribution permettra d'approfondir la réflexion traductologique sur des textes antérieurs à ces théories qui présentent bel et bien des enjeux liés à ces identités et à ces thèmes. Pour cela, nous nous sommes efforcée de mener une réflexion tout à la fois alimentée par les théories

contemporaines et consciente de l'ancrage historique précis de ces représentations du début du XX^{ème} siècle. Pour rendre compte de ces enjeux, les outils fournis par la stylistique ont été déterminants, non seulement dans l'analyse des traductions existantes mais également dans la démarche de réflexion créative ébauchée à la fin de notre travail afin de rendre compte des spécificités des voix marginales queer et handicapées de notre corpus.

Nous avons ainsi souhaité proposer une approche comparative, et non hiérarchisante, des différents types de voix marginales représentés dans la littérature sudiste du XX^{ème} siècle et de leur traduction. En effet, il est essentiel, dans le cas d'une étude comparative, de ne pas envisager les différentes marginalités dans une dynamique compétitive, qui hiérarchiserait par exemple les modalités d'oppression de certains groupes ou individus vis-à-vis d'autres groupes ou individus. En outre, même si nous avons présenté certaines stratégies de traduction des voix marginales comme étant peu aptes à retranscrire les enjeux socio-idéologiques identifiés dans notre étude des textes sources, nous avons souhaité, à travers notre approche diachronique, ne pas hiérarchiser ces traductions. Nous espérons avoir présenté chaque traduction comme le produit d'un moment bien précis qui offrait aux traducteurs et traductrices un certain nombre de possibilités de traduction de la voix marginale.

Nous avons en outre pleinement conscience du rôle fondamental de la recherche en traduction et de l'apport précieux qu'elle constitue : dégagée des contraintes propres au travail de traduction dans le milieu de l'édition, que ce soient des obstacles temporels, financiers ou idéologiques, elle peut proposer une étude substantielle et informée et permet d'approcher les textes sources et cibles selon la perspective adoptée par le chercheur ou la chercheuse.

Enfin, plusieurs pistes permettraient d'approfondir ce travail de recherche à l'avenir. Les éditions Gallimard proposeront en novembre 2025 une nouvelle traduction du *Bruit et la fureur*. Cette retraduction arrive plus de quatre-vingts ans après la première traduction de Maurice-Edgar Coindreau, et ce nouveau moment de traduction pour ce roman canonique serait l'occasion de renforcer l'étude comparative déjà menée. En outre, nous avons mentionné de manière très succincte au cours de notre travail la possibilité d'une étude comparative de différentes voix marginales et de leurs traductions qui pourrait être menée à l'échelle de l'œuvre complète d'un auteur ou d'une autrice. Dans le cas de notre corpus, l'œuvre de McCullers semble se prêter à une telle analyse : tout au long de sa carrière, l'autrice a développé le thème du queer et a décrit un grand nombre de personnages marginaux de manière générale. Il serait ainsi intéressant de se demander comment la voix queer interagit avec la voix africaine américaine dans son dernier roman, *Clock Without Hands* (1961), dans lequel le personnage de Jester,

le petit-fils d'un membre très conservateur du Congrès, nourrit des sentiments pour un jeune homme noir mélomane, Sherman. Sa représentation de la voix africaine américaine a-t-elle évolué à mesure que le mouvement des droits civiques prenait de l'ampleur dans le pays ? La voix queer du personnage de Jester est-elle la même que celle de Sherman bien que l'un soit blanc et l'autre noir ? De plus, la traductrice du roman, Colette-Marie Huet, serait une nouvelle figure à ajouter à la liste des traducteurs de McCullers. Elle a traduit le roman en 1980 et ce dernier n'a pas été retraduit depuis, le seul élément de nouveauté étant la préface de Nelly Kapriélian en 2017 pour la réédition du roman.

Tous ces éléments sont déjà particulièrement féconds quant aux questions que nous avons soulevées tout au long de notre étude. Ainsi, nous pouvons conclure ce travail sur ces perspectives enthousiasmantes de recherche, d'analyse et de réflexion créative.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus source et cible

Faulkner, William. *Le Bruit et la fureur*. Traduit par Maurice Edgar Coindreau. Gallimard, 2018 [1938].

Faulkner, William. *Œuvres romanesques. I*. Nouvelle édition, avec Supplément bibliographique. Traductions, notices et notes Michel Gresset, Maurice-Edgar Coindreau, Henri Delgove, et René-Noël Rimbault. Bibliothèque de la Pléiade 269. Gallimard, 1990.

Faulkner, William. *The Sound and the Fury*. Vintage classics. Vintage, 2007 [1929].

Hurston, Zora Neale. *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*. Traduit par Sika Fakambi. Zulma, 2018.

Hurston, Zora Neale. *Their Eyes Were Watching God*. HarperCollins, 2000 [1937].

Hurston, Zora Neale. *Une femme noire*. Traduit par Françoise Brodsky. L'aube poche 28. Éd. de l'Aube, 1996 [1993].

McCullers, Carson. *Frankie Addams*. Traduit par Marie-Madeleine Fayet. Stock, 1988 [1949].

McCullers, Carson. *Frankie Addams*. Traduit par Jacques Tournier. Stock, 2014 [1974].

McCullers, Carson. *Le cœur est un chasseur solitaire*. Traduit par Marie-Madeleine Fayet. Stock, 2012 [1946].

McCullers, Carson. *Le cœur est un chasseur solitaire*. Traduit par Frédérique Nathan. La cosmopolite. Stock, 2007 [1993].

McCullers, Carson. *The Heart is a Lonely Hunter*. Penguin Classics. Penguin Books, 2016 [1940].

McCullers, Carson. *The Member of the Wedding*. 1st Mariner Books ed. Houghton Mifflin, 2004 [1946].

William Faulkner : textes critiques et biographiques

Assouline, Pierre. « Faulkner, le patron des écrivains français ». *Bibliobs*, 12 décembre 2007.
<https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20071212.BIB0481/faulkner-le-patron-des-ecrivains-francais.html>.

Baldwin, James. « Faulkner and Desegregation ». In *Nobody knows my name: more notes of a native son*. Vintage Books, 1993.

Bradford, M. E. « Faulkner, James Baldwin, and the South ». *The Georgia Review* 20, n° 4 (1966) : 431-43.

Brown, Sterling Allen. *The Negro in American Fiction*. Kennikat Press, 1937.

Coindreau, Maurice Edgar. « On Translating Faulkner ». *The Princeton University Library Chronicle* 18, n° 3 (1957) : 108-13. <https://doi.org/10.2307/26402985>.

Coindreau, Maurice-Edgar. *Mémoires d'un traducteur : Entretiens avec Christian Gindicelli*. Gallimard, 1992.

Dahill-Baue, William. « Insignificant Monkeys: Preaching Black English in Faulkner's 'The Sound and the Fury' and Morrison's 'The Bluest Eye' and 'Beloved' [sic] ». *The Mississippi Quarterly* 49, n° 3 (1996) : 457-73.

Faulkner, William. « Letter to a Northern Editor ». *Life*. 5 mars 1956.

Hagood, Taylor. *Faulkner, Writer of Disability*. LSU Press, 2015.

Lencho, Mark W. « Dialect Variation in 'The Sound and the Fury' [sic] : A Study of Faulkner's Use of Black English ». *The Mississippi Quarterly* 41, n° 3 (1988) : 403-19.

Määttä, Simo K. « Dialect and point of view: The ideology of translation in *The sound and the fury* [sic] in French ». *Target* 16, n° 2 (2004) : 319-39.

Martin, Reginald. « Faulkner's Conflicting Views of the Equality of Color ». *Obsidian II* 4, n° 2 (1989) : 1-11.

Matthews, John T. *William Faulkner: Seeing Through the South*. Wiley-Blackwell, 2011.

Nemmers, Adam. « Benjy as 'Black': The Embodiment of Eugenic Stereotypes in *The Sound and the Fury* ». *South Atlantic Review* 83, n° 2 (2018) : 89-108.

Pitavy, François. *Le Bruit et la fureur de William Faulkner*. Foliothèque 101. Gallimard, 2001.

Romano, Claude. « Faulkner phénoménologue ». *Esprit*, n° 358 (10) (2009) : 51-63.

Ross, Stephen M. « Rev. Shegog's Powerful Voice ». *Faulkner Journal* 1, n° 1 (1985) : 8-16.

Sapiro, Gisèle. « Faulkner in France ». *Journal of World Literature* 1, n° 3 (2016) : 391-411. <https://doi.org/10.1163/24056480-00103007>.

Spill, Frédérique. *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*. Monde anglophone. Presses Sorbonne Nouvelle, 2009. <https://books.openedition.org/psn/6772>.

Vidal, Bernard, Lucie Joubert, Corinne Durin, Annick Chapdelaine, et Gillain Lane-Mercier. « Retraduire *The Hamlet* de Faulkner ». *Revue Littératures | Université McGill*, n° 8 (1991) : 121-145.

Wright, Richard. « A Man of the South ». *The Mississippi Quarterly* 42, n° 4 (1989) : 355-57.

Carson McCullers : textes critiques et biographiques

Adams, Rachel. « 'A Mixture of Delicious and Freak': The Queer Fiction of Carson McCullers ». *American Literature* 71 (1999) : 551-83.

Bloom, Harold. *Bloom's Modern Critical Views: Carson McCullers (New Edition)*. Chelsea House, 2009.

Carr, Virginia Spencer. *The Lonely Hunter: A Biography of Carson McCullers*. University of Georgia Press, 2003.

Echevarría, Luis Gustavo Girón. « Dialect Variation in *The Heart Is a Lonely Hunter* and *The Member of the Wedding* ». *Atlantis* 13, n° 1/2 (1991) : 103-109.

Gleeson-White, Sarah. « Revisiting the Southern Grotesque: Mikhail Bakhtin and the Case of Carson McCullers ». *The Southern Literary Journal* 33, n° 2 (2001) : 108-23. <https://doi.org/10.1353/sljl.2001.0006>.

Gleeson-White, Sarah. *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers*. The University of Alabama Press, 2003.

Guilbert, Georges-Claude. *Carson McCullers : amours décalées*. Voix américaines. Belin, 1999.

Jewett, Chad M. « 'Somehow Caught': Race and Deferred Sexuality in McCullers's *The Member of the Wedding* ». *The Southern Literary Journal* 45, n° 1 (2012) : 95-110. <https://doi.org/10.1353/sljl.2012.0022>.

McCullers, Carson, et Carlos L. Dews. *Illumination and Night Glare: The Unfinished Autobiography of Carson McCullers*. University of Wisconsin Press, 2003.

McCullers, Carson, et Carlos Lee Barney Dews. *Stories, Plays & Other Writings*. The Library of America 287. The Library of America, 2017.

Norwood, Nick, animateur. « Interview with Carlos Dews -- White Writers' Black Characters ». *The Carson McCullers Center's Weekly We of Me*. Podcast. Juin 2020.

Savigneau, Josyane. *Carson McCullers. Un cœur de jeune fille*. Stock, 1995.

Shapland, Jenn. *My autobiography of Carson McCullers*. Tin House Books, 2020.

Tournier, Jacques. *A la recherche de Carson McCullers : retour à Nayack*. Editions Complexe, 1990.

Wright, Richard. « Carson McCullers Understood Human Nature ». *The New Republic*, 5 août 1940. <https://newrepublic.com/article/116651/carson-mccullers-understood-human-nature>.

Zora Neale Hurston : textes critiques et biographiques

Beauchamp, Gorman. « Zora Neale Hurston's Other Eatonville. » *Texas Review (Texas Review Press)* 32, n° 3/4 (2011) : 75-87.

Delbanco, Andrew. « The Political Incorrectness of Zora Neale Hurston ». *The Journal of Blacks in Higher Education*, n° 18 (1997) : 103-8. <https://doi.org/10.2307/2998779>.

Frydman, Jason. « Zora Neale Hurston, Biographical Criticism, and African Diasporic Vernacular Culture ». *MELUS* 34, n° 4 (2009) : 99-118.

Gates Jr, Henry Louis. « Why Richard Wright Hated Zora Neale Hurston ». *The Root*, 18 mars 2013. <https://www.theroot.com/why-richard-wright-hated-zora-neale-hurston-1790895606>.

Hurston, Zora Neale. *Mules and Men*. Amistad, 2008.

Hurston, Zora Neale. *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*. Amistad, 2009.

Marcucci, Olivia. « Zora Neale Hurston and the Brown Debate: Race, Class, and the Progressive Empire ». *The Journal of Negro Education* 86, n° 1 (2017) : 13-24. <https://doi.org/10.7709/jnegroeducation.86.1.0013>.

Neale Hurston, Zora. « Characteristics of Negro Expression ». In *Negro: Anthology. 1931-1933*, Nancy Cunard. Wishart and co, 1934.

Plant, Deborah G. *Every tub must sit on its own bottom: the philosophy and politics of Zora Neale Hurston*. University of Illinois Press, 1995.

Russell, Sandi. *Render Me My Song: African-American Women Writers from Slavery to the Present*. Pandora, 2002.

Sadoff, Dianne F. « Black Matrilineage: The Case of Alice Walker and Zora Neale Hurston ». *Signs* 11, n° 1 (1985) : 4-26.

Walker, Alice. « In Search of Zora Neale Hurston ». *Ms.*, mars 1975.

Le Sud des États-Unis

Association to Preserve the Eatonville Community. « Historic Eatonville Timeline ». Consulté le 27 octobre 2024. <https://preserveeatonville.org/about-eatonville/>

Casey, Marcie Renea. « Charting Diaspora Within the Black Utopia: Liberia, Eatonville, Harlem, Wakanda, and Beyond ». 2018. <https://etd.library.vanderbilt.edu/etd-10012018-130439>.

Cash, Wilbur Joseph. *The Mind of the South*. Vintage books, 1991.

Chenard, Ginette. *Le Sud des États-Unis : rouge, blanc, noir*. Septentrion, 2016.

Fiedler, Leslie Aaron. *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. Penguin Books, 1981.

Gray, Richard John, et Owen Robinson. *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Blackwell Companions to Literature and Culture 23. Blackwell, 2004.

Pew Research Center. « Facts About the U.S. Black Population ». 23 janvier 2025. <https://www.pewresearch.org/race-and-ethnicity/fact-sheet/facts-about-the-us-black-population/#geography>

US Census Bureau. « Disability Rates Higher in Rural Areas Than Urban Areas ». 26 juin 2023. [https://www.census.gov/library/stories/2023/06/disability-rates-higher-in-rural-areas-than-urban-areas.html#:~:text=Regional%20Differences%20in%20Disability,12.1%25\)%20\(Figure%202](https://www.census.gov/library/stories/2023/06/disability-rates-higher-in-rural-areas-than-urban-areas.html#:~:text=Regional%20Differences%20in%20Disability,12.1%25)%20(Figure%202)

US Census Bureau. « Historical Census Statistics on Population Totals By Race, 1790 to 1990, and By Hispanic Origin, 1970 to 1990, For The United States, Regions, Divisions, and States ». Archivé en septembre 2002 sur <https://web.archive.org/web/20141224151538/http://www.census.gov/population/www/documentation/twps0056/twps0056.html>

Wacquant, Loïc. *Jim Crow. Le Terrorisme de caste en Amérique*. Raisons d'agir éditions, 2024.

Wise, Benjamin, Christopher Breu, Edward Blum, et al. *Southern Masculinity: Perspectives on Manhood in the South since Reconstruction*. Édité par Craig Thompson Friend. University of Georgia Press, 2010.

Traductologie

Bensimon, Paul. « Présentation ». *Palimpsestes*, n°4 (septembre 1990) : ix-xiii.

Berman, Antoine. « La retraduction comme espace de la traduction ». *Palimpsestes*, n° 4 (septembre 1990) : 1-7. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>.

Berman, Antoine. *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*. Seuil, 1999.

Berman, Antoine. *L'âge de la traduction : « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*. Avec Isabelle Garma-Berman et Valentina Sommella. Intempestives. Presses universitaires de Vincennes, 2008.

Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Gallimard, 1984.

Berman, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Gallimard, 1995.

Brodsky, Françoise. « La traduction du vernaculaire noir : l'exemple de Zora Neale Hurston ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 9, n° 2 (2007) : 165-77. <https://doi.org/10.7202/037263ar>.

Chuquet, Hélène. *Pratique de la traduction : anglais-français*. Editions Ophrys, 1990.

Coindreau, Maurice Edgar. « On Translating Faulkner ». *The Princeton University Library Chronicle* 18, n° 3 (1957) : 108-13. <https://doi.org/10.2307/26402985>.

Even-Zohar, Itamar. « Polysystem Studies ». *Poetics Today* 11 (1990).

Fakambi, Sika, et Corinna Gepner. « Traduire en levant les yeux ». *Translittérature*, n° 48 (2015) : 15-20.

Féasson, Vivien. « Quel projet de traduction pour la fantasy ? » *États et empires de l'imaginaire* (Nancy, France), CERLI, novembre 2015. <https://hal.science/hal-02875043>.

Flotow, Luise von. « Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories ». *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction* 4, n° 2 (1991) : 69-84. <https://doi.org/10.7202/037094ar>.

France Culture. « Maurice-Edgar Coindreau : 'William Faulkner est l'auteur dont je peux revendiquer la naissance en France' ». *Les Nuits de France Culture*, podcast. Octobre 2021. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/maurice-edgar-coindreau-william-faulkner-est-l-auteur-dont-je-peux-revendiquer-la-naissance-en-france-8719758>.

Guidère, Mathieu. *Introduction à la traductologie : penser la traduction hier, aujourd'hui, demain*. Traducto. De Boeck, 2008.

Koutchoumoff Arman, Lisbeth. « Qui pour traduire la poétesse Amanda Gorman ? Les enjeux d'une polémique ». *Le Temps*. 19 mars 2021. <https://www.letemps.ch/culture/livres/traduire-poetesse-amanda-gorman-enjeux-dune-polemique>.

Marinetti, Cristina. « Cultural Approaches ». In *Handbook of Translation Studies*, édité par Yves Gambier et Luc Van Doorslaer, vol. 2. John Benjamins Publishing Company, 2011. <https://doi.org/10.1075/hts.2.cul1>.

Marivat, Gladys. « 'La traduction d'une œuvre est un geste d'engagement littéraire, éthique et personnel' ». *Le Monde*, 18 juillet 2021. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2021/07/18/la-traduction-d-une-uvre-est-un-geste-d-engagement-litteraire-ethique-et-personnel_6088629_3212.html.

Meschonnic, Henri. « Propositions pour une poétique de la traduction ». *Langages* 7, n° 28 (1972) : 49-54. <https://doi.org/10.3406/lgge.1972.2097>.

Master Création Littéraire Université Paris. « Rencontre avec Sika Fakambi ». 25 novembre 2014. <https://master-creation-litteraire.univ-paris8.fr/Rencontre-avec-Sika-Fakambi-25#compte-rendu-de-la-rencontre-avec-sika-fakambi-du-25-novembre-20>

Notice Michel GRESSET (1936-2005) par Aurélie Guillain, *Dictionnaire des Passeurs de la Littérature des États-Unis*, mise en ligne le 26 octobre 2023 - dernière

modification le 6 février 2025, url : <https://dicopalitus.humanum.fr/notice/michel-gresset-1936-2005/>

Placial, Claire. « Notre quelque part, un roman de Nii Ayikwei Parkes traduit par Sika Fakambi : la multiplication des lieux romanesques contre le ‘point de vue de nulle part’ ». *Nouveaux mondes, nouveaux romans. XLe congrès de la SFLGC* (Amiens, France), 2015. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01988652>.

Pym, Anthony. « On Toury's Laws of How Translators Translate ». 2007, consulté le 18/07/2025. http://usuaris.tinet.cat/apym/online/translation/2007_toury_laws.pdf.

Samoyault, Tiphaine. *Traduction et violence*. Fiction & Cie. Seuil, 2020.

Samoyault, Tiphaine. « Traduire Amanda Gorman : entretien avec Santiago Artozqui ». *En attendant Nadeau*, 2 décembre 2022. <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2022/12/03/entretien-santiago-artozqui/>.

Simon, Sherry. « Presentation ». *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction* 18, n° 2 (2005) : 9-16. <https://doi.org/10.7202/015743ar>.

Snell-Hornby, Mary. « What's in a Turn? On Fits, Starts and Writhings in Recent Translation Studies ». *Translation Studies* 2, n° 1 (2009) : 41-51. <https://doi.org/10.1080/14781700802496225>.

Suchet, Myriam. « La traduction, une éthique de la ré-énonciation ». *Nouvelle revue d'esthétique* (Paris cedex 14) 3, n° 1 (2009) : 31-35. <https://doi.org/10.3917/nre.003.0031>.

Toury, Gideon. « The nature and role of norms in translation ». In *The Translation Studies Reader*, 4^e éd. Routledge, 2021.

Venuti, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. Routledge, 2000.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge, 1995.

Véron, Laélia, animatrice. « Comment traduire sans trahir ». *Parler comme jamais*, podcast. Binge Audio, avril 2021, <https://www.binge.audio/podcast/parler-comme-jamais/comment-traduire-sans-trahir>

Vinay, Jean-Paul, et Jean Darbelnet. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Bibliothèque de stylistique comparée. Didier, 1958.

Wecksteen, Corinne. « La retraduction de Huckleberry Finn : Huck a-t-il (enfin) trouvé sa voix ? » *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 56, n° 3 (2011) : 468-92. <https://doi.org/10.7202/1008328ar>.

Algeo, John. « The origins of Southern American English ». In *English in the Southern United States*. Cambridge University Press, 2003.

Boyer, Henri. « Patois ». *Langage et société* Hors série, n° HS1 (2021) : 255-58. <https://doi.org/10.3917/l.s.hs01.0256>.

Brown, Sterling Allen. *The Negro in American Fiction*. Kennikat Press. United States, 1937.

Bruneaud-Wheal, Karen. « Le vernaculaire noir-américain : quels enjeux pour la traduction ? » *Ela. Etudes de linguistique appliquée* n°172, n° 4 (2013) : 453-72.

Chapdelaine, Annick, et Gillian Lane-Mercier. « Présentation : traduire les sociolectes : définitions, problématiques, enjeux ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 7, n° 2 (1994) : 7-10. <https://doi.org/10.7202/037178ar>.

Chevallier, Geneviève. « Traduire *Negro* : une aventure revisitée ». *Traduire*, n° 241 (décembre 2019) : 96-107. <https://doi.org/10.4000/traduire.1880>.

Constantinescu, Muguraș. « L'altérité dans le texte : entre report et emprunt, entre occasionnel et durable ». *Palimpsestes*, n° 25 (octobre 2012) : 185-201. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1829>.

Cunard, Nancy, éd. *Negro: An Anthology*. Frederick Ungar, 1934.

Dillard, Joey Lee. *Black English: Its History and Usage in the United States*. Vintage books, 1973.

Du Bois, William Edward Burghardt. *The Souls of Black Folk: Essays and Sketches*. Avec Jay Saunders Redding. Fawcett World Library 423. Fawcett premier book, 1961.

Floyd, Samuel A. « Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies, and Black Music Inquiry ». *Black Music Research Journal* 11, n° 2 (1991) : 265-287.

Gadet, Françoise. *La variation sociale en français*. Editions Ophrys, 2007.

Gadet, Françoise. « Niveaux de langue et variation intrinsèque ». *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 10 (septembre 1996) : 10. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1504>.

Gadet, Françoise. « Simple, le français populaire ? » *LINX*, n° 25 (1991) : 63-78. <https://doi.org/10.3406/linx.1991.1227>.

Gates, Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford Paperbacks. Oxford University Press, 2007.

Green, Lisa J. *African American English: a linguistic introduction*. Cambridge University Press, 2002.

Gross, Theodore L., et James A. Emanuel. *Dark Symphony: Negro Literature in America*. The Free press Collier-Macmillan, 1968.

Lavoie, Judith. « Problèmes de traduction du vernaculaire noir américain : le cas de *The Adventures of Huckleberry Finn* ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 7, n° 2 (1994) : 115-45. <https://doi.org/10.7202/037183ar>.

Le Gall, Camille. « Temps, traduction et retraduction : la question de la traduction du Vernaculaire Africain Américain (VVA) ». *Litter@ Incognita*, n° 13 (octobre 2023). <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2023/05/31/temp-traduction-et-retraduction-la-question-de-la-traduction-du-vernaculaire-africain-americaain-vva/>.

Les Linguistes atterrées, éd. *Le français va très bien, merci*. Tracts, n° 49. Gallimard, 2023.

Loison-Charles, Julie, et Nicolas Martin-Breteau. « Dire et traduire l'identité noire en France et aux États-Unis : questions raciales, enjeux linguistiques, perspectives scientifiques ». *Revue française d'études américaines* 174, n° 1 (2023) : 3-19. <https://doi.org/10.3917/rfea.174.0003>.

Määttä, Simo K. « Dialect and point of view : The ideology of translation in *The Sound and the Fury* in French ». *Target* 16, n° 2 (2004) : 319-39.

Margaret E. L. Renwick, Ph.D. « Linguistic Features of Southern American English ». https://mrenwick.franklinresearch.uga.edu/southern_speech/linguistic_features.

Martin-Breteau, Nicolas. « Une dignité majuscule ? Nomination de soi et luttes symboliques dans l'histoire africaine-américaine ». *Revue française d'études américaines* 174, n° 1 (2023) : 20-37. <https://doi.org/10.3917/rfea.174.0020>.

Morgan, Marcyliena H. *Language, discourse, and power in African American culture*. Studies in the social and cultural foundations of language 20. Cambridge University Press, 2002.

Mufwene, Salikoko S. « The shared ancestry of African-American and American White Southern Englishes: some speculations dictated by history ». In *English in the Southern United States*. Cambridge University Press, 2003.

Muller, Marie Sylvine. « Langue familière, parler populaire, particularisme régional dans *saturday night and sunday morning* d'Alan Sillitoe et sa traduction Française ». *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 10 (septembre 1996) : 10. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1508>.

Nagle, Stephen J., et Sara L. Sanders. *English in the Southern United States*. Cambridge University Press, 2003.

National Museum of African American History and Culture, « Blackface: The Birth of An American Stereotype », <https://nmaahc.si.edu/explore/stories/blackface-birth-american->

stereotype#:~:text=The%20first%20minstrel%20shows%20were,enslaved%20Africans%20on%20Southern%20plantations.

Niles, Lyndrey A. « Rhetorical Characteristics of Traditional Black Preaching ». *Journal of Black Studies* 15, n° 1 (1984) : 41-52.

Nouvion, Julie. « Enjeux linguistiques et politiques de la traduction du vernaculaire afro-américain dans les versions françaises de *Gone With the Wind* (1939 et 2020) ». Communication orale, séminaire en ligne Traduire les Voix Minoritaires, 25 avril 2024.

Peterson, Elizabeth. *Making Sense of « Bad English »: An Introduction to Language Attitudes and Ideologies*. Taylor & Francis, 2019.

Prastitasari, Destyana. « Syntactic Variations Of African-American Vernacular English (AAVE) Employed By The Main Character In *Hustle & Flow* ». PhD dissertation, Yogyakarta State University, 2013.

Rickford, John R., et Russell John Rickford. *Spoken Soul: the Story of Black English*. Wiley, 2000.

Roport, Pierre. « Le français ‘petit-nègre’, une construction de l’armée coloniale française ». Radio France. 21 février 2018. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/le-francais-petit-negre-une-construction-de-l-armee-coloniale-francaise-6338796>

Sutcliffe, David, David M. Sutcliffe, et John J. Figueroa. *System in Black Language*. Multilingual Matters 77. Multilingual Matters, 1992.

Vidal, Bernard. « Le vernaculaire noir américain : Ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux oeuvres d’écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 7, n° 2 (2007) : 165-207. <https://doi.org/10.7202/037185ar>.

Wallace Holton, Sylvia. *Down Home and Uptown: The Representation of Black Speech in American Fiction*. Fairleigh Dickinson University Press, 1984.

Queer Studies et traduction queer

Baer, Brian James, et Klaus Kaindl, éd. *Queering translation, translating the queer: theory, practice, activism*. First edition. Routledge advances in translation and interpreting studies 28. Routledge, 2018.

Baillargeon, Stéphane. « Q comme queer, ou comment nommer des identités multiples ». *Le Devoir*, 9 juillet 2021. <https://www.ledevoir.com/societe/616815/des-mots-pour-mieux-dire-q-comme-queer-ou-comment-nommer-des-identites-multiples>.

Bruce Pratt, Minnie. « The Queer South: Where the past is not past, and the future is now ». *Scalawag Magazine*, 2020. <https://scalawagmagazine.org/2020/01/queer-south-minnie-bruce-pratt/>.

Butler, Judith. « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory ». *Theatre Journal* 40, n° 4 (1988) : 519-31. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/3207893>.

Cleto, Fabio, éd. *Camp: queer aesthetics and the performing subject: a reader*. Edinburgh University press, 1999.

Derrick, Scott S. *Monumental Anxieties: Homoerotic Desire and Feminine Influence in 19th Century U.S. Literature*. Rutgers University Press, 1997.

Dorlin, Elsa. *Sexe, genre et sexualités : introduction à la théorie féministe*. Philosophies. Cairn, 2014.

Harvey, Keith. « Translating Camp Talk ». In *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti. Routledge, 2012.

Howard, John. *Carryin' on in the Lesbian and Gay South*. New York : New York University Press, 1997.

Howard, John. *Men Like That: a Southern Queer History*. University of Chicago Press, 1999.

Johnson, Colin R. *Just Queer Folks: Gender and Sexuality in Rural America*. Philadelphia : Temple University Press, 2013.

Queer Life & Literature in the 19th century, 9 avril 2021 <https://storymaps.arcgis.com/stories/5643a9902b494936924bcd76bce3f574>

Question Sexualité, « Qu'est-ce que la non binarité ? », <https://questionsexualite.fr/connaître-son-corps-et-sa-sexualité/la-diversité-de-genre/qu-est-ce-que-la-non-binarité#section-0>.

Richards, Gary. *Lovers and Beloveds: Sexual Otherness in Southern Fiction, 1936-1961*. Louisiana State University Press, 2007.

Sears, James T. *Lonely hunters: an oral history of lesbian and gay southern life, 1948-1968*. Westview Press, 1997.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. University of California Press, 1990.

Handicap, *Disability Studies* et traduction

Baynton, Douglas C. *Forbidden Signs: American Culture and the Campaign against Sign Language*. University of Chicago Press, 1996.

Baynton, Douglas C. « From Pity to Pride: Growing Up Deaf in the Old South (Review) ». *Sign Language Studies* 5, n° 4 (2005) : 497-505. <https://doi.org/10.1353/sls.2005.0014>.

Bérubé, Michael. « Disability and Narrative ». *PMLA* 120, n° 2 (2005) : 568-76. <https://doi.org/10.1632/S0030812900167914>.

Brueggemann, Brenda Jo. *Lend Me Your Ear: Rhetorical Constructions of Deafness*. Gallaudet University Press, 1999.

Davis, Lennard J. *Enforcing normalcy: disability, deafness, and the body*. Verso, 1995.

Hall, Alice. *Disability and Modern Fiction: Faulkner, Morrison, Coetzee and the Nobel prize for literature*. Palgrave Macmillan, 2011.

Hall, Alice. *Literature and Disability*. Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.

Halliwell, Martin, éd. *Images of Idiocy: The Idiot Figure in Modern Fiction and Film*. Routledge, 2016.

Holcomb, Thomas K. *Introduction à la culture sourde*. Avec Mireille Golaszewski. Connaissances de la diversité. Éditions Érès, 2016.

Holcomb, Thomas K. *Introduction to American Deaf Culture*. Oxford University Press, 2013.

Joyner, Hannah. *From Pity to Pride: Growing Up Deaf in the Old South*. Gallaudet University Press, 2004.

Nos langues, « Écrire à propos des personnes ayant une perte auditive : terminologie 101 », 7 février 2022, <https://www.noslangues-ourlanguages.gc.ca/fr/blogue-blog/perte-auditive-terminologie-hearing-loss-terminology-fra>

Padden, Carol A., et Tom L. Humphries. *Deaf in America: Voices from a Culture*. Harvard University Press, 1988.

Padden, Carol A., et Tom L. Humphries. *Inside Deaf Culture*. Harvard University Press, 2005.

Sfragaro, Adriana. « Max Nordau, dégénérescence et littérature ». In *Littérature et pathologie*, édité par Max Milner. L'Imaginaire du texte. Presses universitaires de Vincennes, 1989. <https://doi.org/10.4000/books.puv.1253>.

Wikipédia. « Théorie de la dégénérescence ». Consulté le 10 juillet 2025. https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie_de_la_d%C3%A9g%C3%A9n%C3%A9rescence

Linguistique et sociolinguistique

Kortmann, Bernd. « Syntactic Variation in English: A Global Perspective ». in *The Handbook of English Linguistics*. John Wiley & Sons, 2008.

Brasart, Charles. « Code-switching, co-texte, contexte : une analyse du jeu de langue dans les conversations bilingues ». *Études de stylistique anglaise*, n° 3 (décembre 2011) : 3. <https://doi.org/10.4000/esa.1628>.

Ducrot, Oswald. *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*. Collection Savoir Sciences. Hermann, 1991.

Edwards, John. *Sociolinguistics: A Very Short Introduction*. University Press, 2013.

Labov, William, et F. Kerleroux. « L'Étude de l'anglais non-standard ». *Langue Française*, n° 22 (1974): 79-106.

Lapaire, Jean-Rémi. « Le concept de rupture en linguistique : fondements cognitifs et implications méthodologiques ». In *Usure et rupture - Breaking points*, édité par Claudine Raynaud et Peter Vernon. GRAAT. Presses universitaires François-Rabelais, 1995. <https://doi.org/10.4000/books.pufr.4478>.

Lignon, Stéphanie. « Suffixer ou suffixer ? » *Silexicales*, n° 2 (avril 1999) : 117-26.

Lippi-Green, Rosina. *English with an accent: language, ideology, and discrimination in the United States*. Routledge, 1997.

Millar, Robert McColl. *English historical sociolinguistics*. Edinburgh University Press, 2012.

Neveu, Franck. *Dictionnaire des sciences du langage*. Colin, 2011.

Tellier, Christine, et Daniel Valois. « 10. La dislocation ». In *Constructions méconnues du français*. Presses de l'Université de Montréal, 2006. <https://doi.org/10.4000/books.pum.10266>.

Tousignant, Claude. *La variation sociolinguistique : modèle québécois et méthode d'analyse*. Presses de l'Université du Québec. 1987.

Théorie critique et littéraire

• Théorie critique

Andriot, Antonin, Guilhem Chauvet, Clément Dumas, et François-René Julliard. « Représentations de la marginalité, marginalités en représentation : Marges et pouvoir (XVIIe-XXe siècles) : Introduction ». *Siècles* 54 (2023). <https://doi.org/10.4000/siecles.10910>.

Collective, Combahee River, Laura Alexandra Harris, Bell Hooks, et al. *Black feminism: Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*. Elsa Dorlin. Editions L'Harmattan, 2008.

Crenshaw, Kimberle. « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color ». *Stanford Law Review* 43, n° 6 (1991) : 1241-99. <https://doi.org/10.2307/1229039>.

Guignon, Charles. *The Existentialists: Critical Essays on Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, and Sartre*. Bloomsbury Publishing USA, 2004.

Jaunait, Alexandre, et Sébastien Chauvin. « Intersectionnalité ». In *Dictionnaire Genre et science politique*. Références. Presses de Sciences Po, 2013. <https://doi.org/10.3917/scpo.achi.2013.01.0286>.

Lorde, Audre, et Cheryl Clarke. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Clarkson Potter/Ten Speed, 2012.

Wikipédia. « The Sickness unto Death ». Consulté le 26 janvier 2025.
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sickness_unto_Death

- Théories du discours littéraire

A Companion to Modernist Literature and Culture. Bradshaw and Dettmar. Blackwell Publishing, 2006.

Arzoumanov, Anna. « Le réel ». *Le lexique socius : ressources sur le littéraire et le social* [en ligne]. Dir. Anthony Glinier et Denis Saint-Amand. Consulté le 11 juillet 2025.

Astruc, Rémi. *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle : Essai d'anthropologie littéraire*. Editions Classiques Garnier, 2010.

Bakhtin, Michail Michajlovič. « Discourse in the Novel ». In *The Dialogic Imagination: 4 essays*. University of Texas Press, 1981.

Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch. *Esthétique et théorie du roman*. Avec Michel Aucouturier et Daria Olivier. Collection Tel 120. Gallimard, 1987.

Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch. « L'énoncé dans le roman ». *Langages* 3, n° 12 (1968) : 126-32. <https://doi.org/10.3406/lgge.1968.2357>.

Dubied, Annik. « Une définition du récit d'après Paul Ricœur ». *Communication. Information médias théories pratiques*, n° vol. 19/2 (février 2000) : 45-66. <https://doi.org/10.4000/communication.6312>.

Glaudes, Pierre, et Yves Reuter. *Le personnage*. Que sais-je ? 3290. Presses universitaires de France, 1998.

Jouve, Vincent. « De quoi la poétique est-elle le nom ? » *Fabula-LhT*, publication en ligne anticipée, Fabula-LhT / Équipe de recherche Fabula, 2 décembre 2012. <https://doi.org/10/jouve.html>.

Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Écriture. Presses universitaires de France, 1992.

Miriaux, Jean-Philippe. *Le personnage de roman : genèse, continuité, rupture*. Avec Claude Thomasset. 128 Lettres 166. Nathan, 1997.

Privat, Jean-Marie. « Oralité/Auralité ». *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n°s 183-184 (décembre 2019). <https://doi.org/10.4000/pratiques.6777>.

Ricœur, Paul. *La métaphore vive*. L'ordre philosophique. Éd. du Seuil, 1975.

Tylkowski, Irina. « La conception du 'dialogue' de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski* [1929]) ». *Cahiers de praxématique*, Presses universitaires de la Méditerranée, 1 juin 2011, 57. <https://doi.org/10.4000/praxematique.1755>.

- Sociologie et littérature

Bourcier, Marie-Hélène/Sam. « Le nouveau conflit des facultés : biopouvoir, sociologie et queer studies dans l'université néo-libérale française ». *SociologieS*, publication en ligne anticipée, Association internationales des sociologues de langue française (AISLF), 7 mars 2016. <https://doi.org/10.4000/sociologies.5271>.

Casanova, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Points 607. Éd. du Seuil, 2008.

Cusset, François. *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Poche/Sciences humaines et sociales. Cairn, 2019.

Jauss, Hans Robert, Claude Maillard, et Jean Starobinski. *Pour une esthétique de la réception*. Bibliothèque des idées. Gallimard, 1978.

Sapiro, Gisèle. *La sociologie de la littérature*. Repères 641. La Découverte, 2014.

Wagner, Anne-Catherine. « Champ ». *Sociologie*, PUF, 1 juillet 2021. <https://journals.openedition.org/sociologie/3206>.

- Stylistique

De Mattia-Viviès, Monique. « Le reste persiste et signe. Quelques petits problèmes de grammaire anglaise (ir)résolus ». *Etudes de stylistique anglaise*, n° 12 (janvier 2018) : 143-76. <https://doi.org/10.4000/esa.516>.

De Mattia-Vivies, Monique. « Linguistique et alterlinguistique : Retour sur quatre dossiers de linguistique publiés dans la revue e-Rea (e-Rea 9.2, 2012 ; e-Rea 11.1, 2013 ; e-Rea 12.2, 2015 ; e-Rea 17.2, 2019) ». *E-rea*, n° 21.1 (15 décembre 2023), <https://doi.org/10.4000/erea.16823>.

Philippe, Gilles. *Pourquoi le style change-t-il ?* Les Impressions nouvelles, 2021.

Piat, Julien. « Vers une stylistique des imaginaires langagiers ». *Corpus*, n° 5 (décembre 2006): 113-41. <https://doi.org/10.4000/corpus.441>.

Sorlin, Sandrine. *La stylistique anglaise : théories et pratiques*. Didact. Presses universitaires de Rennes, 2014.

Vincent-Arnaud, Nathalie, et Sébastien Salbayre. *L'analyse stylistique. Textes littéraires de langue anglaise*. PU MIDI, 2006.

- Narratologie

Cannone, Belinda. *Narrations de la vie intérieure*. Perspectives littéraires. Presses universitaires de France, 2001.

Cohn, Dorrit Claire. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press, 1978.

Gunn, Daniel P. « Free Indirect Discourse ». In *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. 25 juin 2019.
<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1020>.

Maingueneau, Dominique. « La duplicité énonciative ». In *Le discours littéraire*. Collection U. Armand Colin, 2004. <https://www.cairn.info/le-discours-litteraire--9782200265960-p-222.htm>.

• Œuvres littéraires citées

Anderson, Sherwood. « Hands ». In *Winesburg, Ohio*. Wilder Publications, 2010 [1919], 11-16.

Hall, Radclyffe. *Le puits de solitude*. Traduit par Léo Lack. Gallimard, 2005.

Hall, Radclyffe. *The Well of Loneliness*. Penguin Classics, 2015.

Mitchell, Margaret. *Autant en emporte le vent*. Traduit par Pierre-François Caillé. Gallimard, 2003.

Mitchell, Margaret. *Autant en emporte le vent: Tome 1*. Traduit par Josette Chicheportiche. Editions Gallmeister, 2020.

Mitchell, Margaret. *Gone with the Wind*. Pan, 1996.

Walker, Alice. *The Color Purple*. Penguin Publishing Group, 2019.

INDEX

- Africain Américain, 16, 19, 20, 21, 23, 26, 27, 28, 30, 31, 34, 36, 39, 42, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 132, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 166, 167, 169, 170, 171, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 202, 204, 206, 208, 209, 211, 215, 216, 220, 221, 283, 295, 320, 336, 338, 339, 340, 344, 346, 347, 348, 350, 351, 352, 353, 354, 359, 366, 374, 379, 380, 382, 383, 385, 395, 396, 414
- Argot, 130, 156, 161, 192, 194, 348, 363
- Camp, 263, 264, 265, 267, 268, 270, 272, 273, 284, 285, 286, 287, 289, 291, 301, 302, 304, 305, 307, 308, 310, 341, 342, 355, 362, 365, 398, 399
- Caricature, 36, 80, 95, 97, 149, 159, 381
- Communauté, 15, 16, 17, 21, 23, 25, 26, 27, 30, 31, 47, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 64, 67, 68, 72, 73, 74, 75, 76, 81, 82, 83, 85, 87, 91, 94, 95, 99, 100, 103, 104, 106, 107, 109, 112, 116, 121, 122, 125, 145, 150, 151, 153, 162, 169, 195, 197, 202, 207, 215, 220, 234, 236, 237, 238, 245, 248, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 273, 276, 284, 298, 319, 335, 336, 338, 339, 340, 342, 344, 346, 347, 348, 349, 351, 374, 379, 383, 414
- Contagion stylistique, 117, 118, 119, 121, 122, 249, 258, 271, 301, 361, 380
- Décentrement, 158, 197, 202, 203, 210, 355
- Dialecte, 28, 29, 30, 37, 44, 51, 69, 71, 77, 80, 81, 82, 90, 93, 97, 98, 99, 111, 116, 129, 146, 149, 156, 158, 161, 163, 164, 174, 192, 197, 202, 205, 207, 208
- Dialogisme, 13, 14, 28, 42, 43, 65, 88, 110, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 138, 148, 158, 207, 226, 280, 289, 290, 336, 337, 338, 344, 346, 348, 374, 379, 380, 402, 414
- Discours direct, 43, 109, 111, 112, 113, 117, 120, 226, 269, 272, 290, 294, 296, 301, 303, 316, 338, 344, 345, 347, 348, 349, 379, 380
- Discours indirect libre, 21, 119, 121, 122, 123, 164, 266, 280, 344, 380, 404
- Discrimination, 22, 25, 51, 55, 69, 71, 72, 73, 74, 100, 200, 218, 254, 339, 340, 347, 401
- Domestication, 38, 131, 141, 157, 159, 171, 174, 179, 198, 211, 353
- Essentialisation, 14, 17, 130, 144, 162, 203, 373, 381
- Éthique du traduire, 37, 38, 39, 75, 150, 157, 158, 159, 160, 161, 170, 183, 198, 207, 210, 311, 355, 374, 381, 382, 383, 394, 395
- Ethnocentrisme, 14, 38, 131, 145
- Étrangéisation, 38, 159, 197, 204, 205, 206, 210, 355
- Expérimentation, 117, 121, 173, 182, 224, 351, 353, 367
- Focalisation, 21, 35, 95, 109, 118, 119, 125, 166, 169, 243, 251, 253, 258, 272, 279, 344, 346, 349, 355, 379, 380
- Grotesque, 18, 25, 26, 258, 260, 261, 262, 263, 268, 295, 296, 307, 342, 345, 391, 402
- Handicap, 17, 19, 20, 23, 34, 35, 36, 37, 42, 47, 95, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 232, 233, 234, 235, 240, 244, 246, 248, 251, 277, 278, 283, 301, 319, 320, 323, 327, 334, 335, 336, 338, 340, 343, 344, 346, 350, 351, 353, 354, 366, 372, 373, 374, 379, 380, 382, 383, 384, 399, 414
- Idiolecte, 29, 31, 87, 95, 117, 118, 120, 142, 253, 267, 271, 272, 299, 301, 307, 334, 340, 348, 352, 361, 367, 371, 380, 382, 414
- Implicite, 32, 63, 82, 126, 155, 224, 232, 250, 251, 256, 269, 273, 276, 282, 289, 291, 304, 311, 333, 340, 351, 352, 358, 366
- Incipit, 88, 132, 148, 176, 225, 226, 233, 238, 255, 321, 322, 328, 370
- Invisibilité, 174, 179, 181, 206, 213, 217, 278, 296, 310, 334, 339, 353, 354, 374, 383, 384
- Isolement, 25, 83, 109, 115, 123, 176, 189, 215, 236, 241, 336, 338, 340, 342, 343, 344, 346, 351, 356, 374, 380, 383
- Jim Crow, 17, 35, 36, 37, 51, 52, 54, 56, 57, 59, 60, 71, 76, 220, 221, 379, 381, 382, 393, 414
- Langue populaire, 144
- Marginalité, 15, 24, 25, 26, 27, 30, 34, 36, 37, 39, 40, 42, 43, 44, 47, 51, 54, 58, 72, 74, 99, 104, 111, 114, 116, 117, 121, 124, 128, 134, 152, 153, 154, 155, 184, 190, 198, 213, 215, 216, 218, 221, 223, 230, 236, 241, 242, 245, 246, 250, 251, 255, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 287, 290, 295, 301, 336, 337, 338, 340, 343, 346, 349, 350, 353, 356, 361, 366, 374, 379, 380, 382, 383, 384, 385, 401, 414
- Minorité, 17, 22, 25, 27, 35, 38, 42, 153, 184, 188, 200, 201, 211, 221, 338, 353, 382, 384
- Muet, 35, 37, 223, 242, 244, 251, 316, 318, 320, 339, 344
- Narration, 13, 20, 21, 24, 28, 31, 33, 35, 36, 43, 70, 75, 94, 95, 105, 109, 110, 111, 112, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 147, 148, 155, 156, 164, 166, 175, 180, 189, 194, 207, 208, 219, 222, 224, 225, 226, 228, 232, 233, 240, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 258, 261, 265, 266, 267, 271, 272, 274, 279, 280, 287, 289, 290,

- 294, 296, 299, 300, 301, 312, 321, 322, 334, 336, 337, 338, 340, 344, 345, 346, 348, 353, 356, 361, 366, 368, 373, 374, 379, 399, 403, 414
- Neutralisation, 155, 178, 296, 357, 361
- Noir, 15, 16, 19, 21, 36, 39, 40, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 63, 68, 72, 77, 80, 82, 84, 85, 91, 92, 95, 100, 101, 105, 106, 107, 108, 112, 115, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 126, 129, 130, 141, 143, 144, 146, 147, 149, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 177, 178, 185, 187, 188, 194, 195, 199, 200, 202, 209, 211, 216, 221, 230, 235, 282, 313, 324, 325, 328, 339, 348, 355, 367, 372, 381, 386, 389, 392, 396, 397, 398
- Non-dit, 244, 250, 251, 253, 338, 342, 351, 383
- Non-standard, 28, 29, 30, 31, 34, 36, 44, 47, 49, 69, 71, 72, 79, 80, 87, 88, 89, 94, 96, 97, 98, 103, 109, 110, 111, 112, 114, 116, 121, 128, 130, 133, 134, 135, 137, 138, 141, 142, 145, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 164, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 177, 178, 180, 184, 186, 188, 190, 192, 193, 194, 198, 201, 202, 203, 208, 209, 270, 305, 312, 313, 316, 344, 346, 347, 348, 351, 380, 382, 384, 395, 400, 414
- Norme, 14, 15, 17, 18, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 36, 43, 44, 45, 46, 54, 99, 121, 124, 133, 134, 182, 188, 202, 208, 221, 223, 224, 244, 252, 253, 254, 256, 259, 260, 262, 263, 273, 280, 295, 300, 330, 338, 340, 344, 346, 348, 350, 353, 356, 359, 366, 372, 379, 384
- Oralité, 28, 30, 41, 69, 78, 79, 82, 83, 88, 95, 106, 132, 133, 135, 142, 143, 144, 150, 151, 156, 157, 166, 177, 179, 180, 186, 188, 189, 191, 194, 196, 197, 198, 208, 236, 237, 252, 272, 293, 305, 308, 344, 347, 348, 351, 381, 397, 399, 402
- Polysystème, 44, 45, 46, 128, 131, 197, 384
- Psycho-récit, 241, 242, 243, 244, 249, 251, 338, 349
- Queer, 19, 25, 32, 33, 34, 36, 37, 42, 47, 110, 148, 197, 215, 217, 240, 244, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 261, 262, 264, 265, 266, 268, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 284, 287, 289, 290, 291, 292, 294, 296, 298, 299, 301, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 312, 314, 315, 318, 334, 335, 336, 338, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 363, 365, 366, 374, 379, 380, 382, 383, 384, 385, 391, 398, 399, 402, 414
- Retraduction, 39, 45, 47, 48, 103, 122, 128, 131, 141, 147, 157, 173, 176, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 190, 194, 195, 196, 197, 201, 205, 210, 211, 278, 291, 299, 308, 310, 318, 319, 335, 342, 348, 352, 354, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 381, 382, 384, 385, 393, 395, 397
- Rural, 19, 79, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 140, 141, 143, 144, 156, 169, 171, 184, 186, 195, 254, 304, 348, 349, 351, 381, 393, 399
- Ségrégation, 17, 19, 22, 26, 27, 35, 36, 51, 53, 55, 56, 60, 68, 71, 83, 124, 125, 169, 219, 347, 379, 414
- Silence, 21, 24, 36, 118, 218, 220, 234, 235, 241, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 264, 300, 319, 334, 335, 342, 374, 379
- Sociolecte, 28, 29, 30, 31, 37, 39, 56, 71, 73, 74, 87, 90, 94, 104, 105, 116, 122, 142, 162, 169, 182, 183, 339, 340, 344, 346, 348, 349, 351, 354, 355, 356, 358, 375, 379, 380, 381, 382, 383, 414
- Sociolinguistique, 39, 46, 47, 64, 66, 68, 69, 98, 99, 100, 103, 104, 109, 112, 125, 126, 149, 150, 161, 163, 170, 179, 336, 348, 359, 374, 379, 384, 400
- Solitude, 7, 23, 34, 40, 147, 148, 149, 151, 155, 191, 192, 193, 194, 241, 250, 255, 256, 257, 269, 270, 279, 284, 285, 289, 290, 293, 294, 295, 297, 299, 308, 312, 313, 314, 316, 317, 318, 356, 357, 359, 389, 404
- Sourd, 23, 34, 36, 182, 218, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 244, 245, 248, 249, 250, 251, 312, 319, 349, 400
- Standard, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 36, 46, 47, 64, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 79, 80, 85, 87, 88, 90, 94, 95, 97, 99, 101, 104, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 121, 131, 134, 135, 140, 141, 142, 145, 149, 152, 153, 154, 155, 156, 164, 166, 169, 170, 179, 186, 187, 190, 193, 194, 198, 203, 207, 208, 209, 211, 271, 291, 293, 295, 303, 305, 309, 316, 331, 344, 346, 347, 348, 379, 381, 384
- Stéréotype, 36, 56, 68, 76, 77, 81, 85, 95, 103, 126, 141, 143, 146, 148, 149, 158, 185, 221, 222, 233, 235, 238, 242, 244, 251
- Stylistique, 13, 24, 30, 32, 37, 41, 42, 43, 47, 54, 64, 74, 87, 88, 94, 103, 106, 113, 117, 118, 119, 124, 138, 141, 144, 162, 164, 189, 196, 202, 206, 208, 215, 217, 225, 233, 241, 246, 249, 251, 253, 258, 260, 261, 265, 267, 271, 272, 276, 277, 278, 282, 284, 286, 291, 298, 300, 301, 306, 307, 310, 312, 314, 315, 318, 320, 323, 327, 329, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 342, 343, 346, 348, 349, 351, 353, 354, 355, 356, 358, 361, 365, 366, 371, 373, 374, 379, 380, 382, 383, 385, 395, 400, 403, 414
- Système, 1, 3, 15, 26, 30, 43, 44, 45, 46, 52, 57, 61, 73, 79, 87, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 102, 108, 115, 124, 134, 138, 142, 143, 144, 148, 153, 162, 163, 173, 174, 176, 186, 189, 198, 202, 203, 211, 215, 226, 251, 283, 284, 295, 307, 321, 331, 334, 336, 338, 339, 342, 348, 352, 354, 358, 359, 365, 367, 371, 374, 379, 380, 383, 384
- Traductologie, 7, 14, 25, 37, 38, 39, 40, 45, 46, 54, 62, 64, 68, 74, 87, 94, 103, 116, 121, 125, 157, 159, 170, 172, 178, 181, 184, 190, 197, 210, 225, 272, 276, 277, 306, 321, 336, 338, 350, 352, 354, 355, 374, 380, 383, 384, 393, 394, 414
- Variation, 76, 80, 87, 88, 89, 90, 91, 96, 97, 99, 100, 102, 126, 133, 134, 135, 140, 142, 149, 150, 151, 152, 153, 157, 163, 186, 190, 215, 326, 334, 339, 347, 360, 365, 379, 383, 390, 391, 396, 398, 400, 401

Voix, 1, 3, 13, 14, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 46, 47, 49, 51, 54, 60, 62, 64, 68, 72, 73, 74, 78, 80, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 92, 93, 94, 95, 97, 99, 100, 102, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 128, 129, 130, 132, 135, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 165, 166, 169, 171, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 201, 207, 208, 209, 210, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 223, 224, 225, 229, 231, 233, 237, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 258, 260, 261, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 284, 287, 289, 290, 291, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 307, 308, 309, 310, 312, 314, 315, 316, 318, 320, 321, 322, 323, 326, 329, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 358, 359, 361, 363, 364, 365, 366, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 379, 380, 382, 383, 384, 385, 391, 397, 414

Titre : Traduire des systèmes de voix marginales dans la littérature du Sud des États-Unis : Carson McCullers, Zora Neale Hurston, William Faulkner.

Mots clés : Traductologie, Littérature Américaine, Marginalité, Voix minoritaires, langue non-standard

Résumé : Cette thèse de doctorat porte sur la traduction en français des voix marginales du Sud des États-Unis dans les œuvres de Carson McCullers (*The Heart Is a Lonely Hunter*, *The Member of the Wedding*), William Faulkner (*The Sound and the Fury*), et Zora Neale-Hurston (*Their Eyes Were Watching God*). Au début du XX^{ème} siècle, l'ordre social raciste, hétéronormé et validiste du Sud relègue à la marge de la société les individus africains américains (à travers les lois ségrégationnistes appelées Jim Crow), handicapés et queer. Dans les romans du corpus, les voix des personnages marginalisés sont associées à des sociolectes ou à des idiolectes selon leur appartenance à une communauté linguistique ou non. Avant d'analyser les traductions, nous étudions de manière détaillée les textes sources afin de définir dans quelles conditions les auteurs et autrices ont construit ces voix littéraires de la marge, par quels moyens stylistiques et narratifs ils et elles ont incorporé ces voix au récit, et quels enjeux socio-idéologiques découlent de ces représentations. Une étude comparative et dialogique des différents types de marginalité représentés nous permet de mettre en avant des contrastes dans les modalités de représentation de ces voix. Nous nous servons de ces contrastes pour éclairer les choix opérés dans les différentes traductions de ces romans. Nous étudions également ces traductions dans une perspective diachronique en nous demandant à quel point le moment de traduction peut influencer le travail des traducteurs.

Title: Translating systems of marginal voices in Southern literature: Carson McCullers, Zora Neale Hurston, William Faulkner.

Key words: Translation studies, American Literature, Marginality, non-standard language, minority voices

Abstract: This doctoral dissertation focuses on the translation into French of marginalized voices of the American South in the works of Carson McCullers (*The Heart Is a Lonely Hunter*, *The Member of the Wedding*), William Faulkner (*The Sound and the Fury*), and Zora Neale Hurston (*Their Eyes Were Watching God*). At the beginning of the 20th century, the racist, heteronormative and ableist social order of the South relegated African Americans (through segregationist laws known as Jim Crow laws), people with disabilities, and queer individuals to the margins of society. In the novels under study, the voices of marginalized characters are associated with sociolects or idiolects depending on whether or not they belong to a linguistic community. Before analyzing the translations, we will study the source texts in order to define the conditions under which the authors constructed these literary marginal voices, the stylistic and narrative means by which the authors incorporated these voices, and the socio-ideological issues that arise from these representations. A comparative and dialogical study of those different types of marginality will allow us to highlight contrasts in the ways these voices are represented. We will use these contrasts to shed light on the choices made by the different translators of these novels. We will also study these translations from a diachronic perspective, asking ourselves how much a precise translation moment can influence the work of translators.