



**LA TRADUCTION DANS L'ŒUVRE DE  
DAVID MITCHELL (1999-2020) : PRATIQUES ET REPRÉSENTATIONS**

Thèse de doctorat en Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LILLE

École Doctorale Sciences de l'Homme et de la société

Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères

Domaine "Langues, littératures, civilisations"

présentée et soutenue publiquement par

**Thibaut LOÏEZ**

**le 6 décembre 2024**

**Directeur :**

Ronald Jenn, professeur des universités, Université de Lille, CECILLE

**Jury :**

Fabrice Antoine, professeur des universités, Université de Lille, CECILLE, examinateur

Marie Nadia Karsky, professeure des universités, Université Paris 8, LISH, présidente du  
jury, rapporteure

Claire Larsonneur, maître de conférences, Université Paris 8, DEPA, examinatrice

Pascale Sardin, professeure des universités, Université Bordeaux Montaigne, CLIMAS,  
rapporteure

Rie Takeuchi-Clément, maître de conférences, Université de Lille, CECILLE, examinatrice

## Remerciements

À monsieur Ronald Jenn, pour sa diligence et son infinie patience durant les années d'élaboration de cette thèse,

aux membres du Comité de suivi, monsieur Fabrice Antoine, en réalité l'instigateur de l'idée de ce projet, et madame Julie Loison-Charles, pour son soutien réitéré et pour les liens qu'elle m'aura permis de tisser avec d'autres listés ici,

à Xier Luo, Xu Ling et Luo Ginzhou, pour les efforts qu'ils ont fournis afin de m'offrir le temps (et le calme) nécessaire pour achever ce travail,

à mes parents et grands-parents, pour leurs encouragements répétés qui m'ont permis de trouver le courage d'aller jusqu'au bout,

à madame Rie-Takeuchi Clément, pour ses lumières édifiantes sur sa langue maternelle,

à Kyoko Saito et Nicolas Laigle, consultants indispensables sur la culture nippone,

à madame Susan Lindsay Pickford, pour sa chaleureuse invitation à participer à une conférence historique,

à Manuel Berri, traducteur de notre auteur, premier entretien exclusif de cette thèse,

à Nicolas Richard, deuxième traducteur, qui m'aura permis de mettre à profit mes connaissances de fan invétéré,

et enfin,

à David Mitchell, pour ces romans dont le plaisir de lecture est toujours intact après des années d'analyse minutieuse, et pour m'avoir accordé une après-midi à discuter avec mon auteur favori.

## RÉSUMÉ

Depuis son premier roman *Ghostwritten* en 1999, jusqu'à sa plus récente parution (*Utopia Avenue* en 2020), l'auteur britannique contemporain David Mitchell tente de bâtir un univers de fiction unique et interconnecté qui ne cesse de s'accroître à chaque publication. Cette volonté de continuité s'observe également dans la cohérence de ses thématiques, parmi lesquelles figure en bonne place la question de la communication et des langues. Ce *leitmotiv* nous a poussé à nous interroger sur la place qu'occupe la notion de traduction dans son œuvre globale.

Cette thèse se propose d'étudier trois facettes de l'écrivain en rapport avec la traduction : l'auteur mettant en scène la traduction dans sa fiction, l'auteur traduisant, et l'auteur traduit. Chacun de ces trois grands axes met en lumière le caractère spécifique de l'artiste quant à l'acte de traduire. Ses romans ressuscitent ainsi les interprètes historiques de la tradition japonaise qu'étaient les *Oranda tsūji* au XVII<sup>ème</sup> siècle, présentent des immortels polyglottes ou des traducteurs amateurs, autant de figures rarement explorées dans le domaine du *fictional turn of the translator*. La propre expérience de traducteur de David Mitchell (aidé par son épouse Keiko Yoshida) est tout aussi particulière, par son choix de faire partager au monde sa version anglaise de *The Reason I Jump*, témoignage sous forme livresque d'un jeune adolescent autiste non-verbal nommé Naoki Higashida. La genèse complexe de l'œuvre originale ainsi que la motivation par amour paternel en font un objet d'étude fascinant, autant dans le domaine de l'éthique que de la neurologie. Sera également explorée dans cette partie une autre traduction moins connue de David Mitchell mais néanmoins originale : sa participation au projet collaboratif international *Multiples*, un jeu grandeur nature de traduction-relais.

La dernière partie de cette thèse se penchera sur la manière dont Manuel Berri, traducteur quasi-attitré de David Mitchell depuis le début de sa carrière, a su relever les défis de sa prose qui s'avère retorse. Nous analyserons comment le traducteur a réussi à surmonter ces obstacles que sont les références culturelles implicites, les néologismes ou l'oralité de l'anglais non-standard, qu'il ait recours à la note de traducteur (dont nous essayons de prouver la légitimité), ou bien plus souvent grâce à sa créativité pour transmettre en langue française toute la polyvalence de notre auteur. Cette thèse se termine par un entretien exclusif avec David Mitchell en personne, où ce dernier se livre sur sa vision de la traduction et nous confie ses projets en relation avec cette dernière, preuve d'une obsession qui n'a pas fini de hanter sa production littéraire.

## ABSTRACT

From his first novel *Ghostwritten* in 1999 to his most recent (*Utopia Avenue* in 2020), contemporary British author David Mitchell has tried to build a unique and interconnected world of fiction which keeps growing with each new publication. This desire for continuity can also be seen in the coherence of his themes, among which the question of communication and languages stands prominently. This recurring leitmotif prompted us to examine the notion of translation throughout his work.

This thesis will examine three aspects of the writer in relation to translation: the translator characters in his fiction, his experience as a translator, and the translation of his works into French. Each of these parts highlights the uniqueness of this artist in regard to translation. His novels resurrect the historical interpreters of the Japanese tradition, the *Oranda tsujis* of the 17<sup>th</sup> century, and showcase such figures as polyglot immortals and amateur translators, new archetypes which have not or rarely been explored in the field of the fictional turn of the translator. David Mitchell's own experience as a professional translator is just as special, in his choice to share with the world (and with the help of his wife Keiko Yoshida) an English version of *The Reason I Jump*, the memoir of a young non-verbal autistic teenager called Naoki Higashida. The complex genesis of the original work, as well as the motivations - namely filial love - behind his translation, make it a fascinating object of study, in the field of ethics as well as neurology. This section will also explore another of David Mitchell's lesser-known but nonetheless original translations: his participation in the collaborative project *Multiples*, an international exercise in relay translation.

The final part of this PhD thesis will explore the ways in which Manuel Berri — David Mitchell's assigned translator since the start of his career — has risen to the challenge of his surprisingly tricky prose. We will analyse how he managed to overcome such obstacles as implicit cultural references, neologisms and the orality of non-standard English, whether by using translator's notes (which we are trying to legitimise) or, more often, by using his creativity to convey all the versatility of our author in the French language. This thesis will conclude with an exclusive interview of David Mitchell himself, in which he offers us his views on translation and reveal some of his future translation-related projects, proving once again how much this obsession keeps haunting his literary output.

# SOMMAIRE

|                         |     |
|-------------------------|-----|
| INTRODUCTION.....       | 1   |
| PARTIE I.....           | 11  |
| PARTIE II.....          | 100 |
| PARTIE III.....         | 184 |
| CONCLUSION.....         | 305 |
| BIBLIOGRAPHIE.....      | 311 |
| ANNEXE.....             | 324 |
| TABLE DES MATIÈRES..... | 344 |

## CONVENTIONS ET ABRÉVIATIONS

Par souci de lisibilité, les citations et exemples tirés des œuvres de notre corpus étudié seront suivis du titre abrégé (voir liste ci-dessous) et du numéro de page.

### 1. Textes originaux de David Mitchell

Mitchell, David, *Ghoswritten*, Londres, Sceptre, 1999. **Abrégé en G.**

———, *Number9Dream*, Londres, Sceptre, 2001. **Abrégé en N9D.**

———, *Cloud Atlas*, Londres, Sceptre, 2004. **Abrégé en CA.**

———, *Black Swan Green*, Londres, Sceptre, 2006. **Abrégé en BSG.**

———, *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*, Londres, Sceptre, 2010. **Abrégé en TAJZ.**

———, *The Bone Clocks*, Londres, Sceptre, 2014. **Abrégé en BC.**

———, *Utopia Avenue*, Londres, Sceptre, 2020. **Abrégé en UA.**

### 2. Traductions françaises de David Mitchell

Mitchell, David, *Cartographie des nuages*, trad. par M. Berri, Paris, L'Olivier, 2007. **Abrégé en CN.**

———, *Le fond des forêts*, trad. par M. Berri, Paris, L'Olivier, 2009. **Abrégé en FF.**

### 3. Autre ouvrage étudié dans le corpus

Thirlwell, Alan, *Multiples*, Londres, Portobello Books, 2012. **Abrégé en M.**

## **INTRODUCTION GÉNÉRALE**

Le 18 septembre 2015, lors d'une visite à Cambridge pour promouvoir son nouveau livre, l'écrivain contemporain David Mitchell est interviewé par le magazine *The Harvard Crimson*. L'une des questions relève les thématiques récurrentes de ses œuvres :

FM: In your books, there are ideas that appear again and again—everything is connected, the strong eat the weak, something about never knowing whom to trust. Do you put those ideas in because you believe them? Because you disagree with them? Do they just manage to sneak in anyhow?

DM: They all sneak their way in, because they are my archetypal themes. Another one you didn't mention is impaired communication.<sup>1</sup>

Le fait que Mitchell insiste sur cette thématique indiquerait-il une importance particulière accordée à cette dernière ? Il est certain que cette problématique linguistique informe presque toutes les entreprises littéraires de l'auteur.

Un élément formateur de son écriture souvent cité par ce dernier est son bégaiement qui se manifeste vers l'âge de 7 ans. David Mitchell, devenu entre autres activiste pour la *British Stammering Association*, explique dans plusieurs interviews que si ce handicap était perçu lors de son adolescence comme une malédiction, il aura au final été porteur de multiples leçons sur le fonctionnement du langage. Il explique par exemple que l'une de ses méthodes pour ne pas bégayer était l'évitement de certains mots commençant par les consonnes sur lesquelles il butait. Cette technique le motivait pour étendre son vocabulaire ou changer de tournure de phrase. Au même moment intervenait une autre leçon, celle de l'utilisation d'un registre approprié :

Back when I was 12 or 13, however, I used to have to 'self-autocue' all the time. I soon learned that some synonyms are more equal than others. [...] I also learned about lexical register, that some words and phrases sound more educated and adult and Latinate, while other words and phrases are more 'street', more 'teen', maybe more Anglo-Saxon. Of course all native speakers of a language learn this intuitively too, but for an autocuing stammering kid it's a means of survival in the schoolyard – we really learn it. So if you're 12 and you can't say the 'm' in the phrase 'It's a matter of opinion', you can't simply substitute it with the word 'subjective' because then you get beaten up for talking posh. [...] What I want to say is that nowadays as a professional writer, I use this practical knowledge of the mechanics and electronics of speech every single day, and I bless it. Sometimes the difference between a curse and a blessing is about 20 years.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Mayer M. Chalom, "Interview With David Mitchell, Author", pour le journal en ligne *The Harvard Crimson* (25/09/2015). URL :

<https://www.thecrimson.com/article/2014/9/25/interview-with-david-mitchell/>

<sup>2</sup> David Mitchell, "Thirteen Ways of Looking at a Stammer", pour *Stotteren* (2013). URL:

[https://www.stotteren.nl/images/nieuwsbrief/13\\_Ways\\_of\\_Looking\\_at\\_a\\_Stammer\\_David\\_Mitchell.pdf](https://www.stotteren.nl/images/nieuwsbrief/13_Ways_of_Looking_at_a_Stammer_David_Mitchell.pdf)



Ce handicap influera grandement sur l'écrivain qu'il deviendra. Non seulement son bégaiement et cette période difficile de son existence fourniront la matière première de *Black Swan Green* (2006), roman quasi-autobiographique sur un adolescent bègue dans les années 80, mais on pourrait considérer que toutes ses autres créations abordent les thèmes de la voix, de la communication et ses frustrations, et par extension les langues et leurs barrières, ainsi que les manières de les surmonter. Dans son ouvrage *A Temporary Future: the fiction of David Mitchell*, Patrick O'Donnell affirme ceci :

Stammering, for example, is of primary concern not as 'speech impediment' suffered by the author, but as it contributes to an understanding of Mitchell's career-long engagement with translation and the relation to languages to world-building.<sup>3</sup>

Une autre influence particulière de son œuvre a été une véritable période d'isolement linguistique dû à un séjour de huit ans à Hiroshima. Cette période de sa vie marquera durablement sa fiction; en témoigne la longue liste de personnages principalement déracinés, la confrontation et le dialogue entre l'Orient et Occident qu'il met régulièrement en scène, et l'universalité de l'expérience humaine malgré son apparente multiplicité.

La bibliographie de Mitchell pourrait être ainsi envisagée comme la construction d'une véritable tour de Babel, par l'apparente cacophonie de voix, langues et nationalités que l'on distingue dans son immense galerie de personnages<sup>4</sup>. Cependant, il s'agirait d'une tour de Babel dont la construction n'aurait pas été interrompue par ses diversités de langues, puisqu'au cours de sa carrière chaque nouveau roman est une nouvelle pierre ajoutée à un seul et même édifice apparemment infini, comme nous allons le démontrer en offrant un tour d'horizon de sa carrière littéraire.

### **Aperçu de la bibliographie de David Mitchell**

C'est à l'âge d'environ trente ans que David Mitchell rédige *The Old Moon*, son premier roman achevé, usant de son temps libre entre les quelques heures où il enseignait l'anglais à des étudiants japonais (autre expérience professionnelle en rapport avec la langue). Son manuscrit est envoyé à plusieurs maisons d'édition en Angleterre, et toutes lui renvoient des lettres de refus, excepté un agent littéraire du nom de Mike Shaw qui, s'il lui explique

---

<sup>3</sup> Patrick O'Donnell, *Temporary Future: The Fiction of David Mitchell*, Bloomsbury Publishing, New York (2015), p.2.

<sup>4</sup> Cette métaphore fonctionne également comme référence à la fameuse "bibliothèque de Babel" de Jorge Luis Borges, écrivain que Mitchell liste comme l'une de ses inspirations et qui ira jusqu'à le mentionner directement dans *Ghostwritten*.

que l'œuvre est encore maladroite, avoue détecter un grand potentiel et demande de lui envoyer sa prochaine tentative littéraire.

Cet encouragement donne naissance à *Ghostwritten* (1999), qui devient son premier roman officiellement publié. Ce "roman en neuf parties", pour reprendre son sous-titre, se présente sous la forme d'un tour du monde, d'Okinawa jusqu'à New York, en suivant les chemins variés de divers protagonistes qui vivent chacun leur propre histoire, tandis qu'à leur insu le lecteur peut observer que les actions et décisions de chaque individu influent sur l'existence des autres. *Ghostwritten* contient déjà beaucoup des futures caractéristiques de l'écriture mitchellienne: multiples narrations à la première personne, efforts particuliers pour rendre leurs "voix" distinctes les unes des autres, jeux structurels, assemblage de nouvelles supposément isolées qui s'accumulent pour ne former qu'un seul roman où se dessine une intrigue plus vaste.

Si le séjour de huit ans à Hiroshima expliquait que le Japon figure en ouverture de *Ghostwritten*, il est le cadre du début à la fin de son deuxième roman, *Number9Dream* (2001), qui choisit cette fois de suivre un seul et même protagoniste, Eiji Miyake, un adolescent déterminé à affronter la frénésie de Tokyo dans le but de retrouver son père inconnu. Le jeu structurel des chapitres est cette fois neurologique : chacune des sections propose de narrer le récit au travers d'un filtre lié à une activité cérébrale. Par exemple, la section consacrée à l'imagination propose de multiples digressions où Eiji anticipe sa prochaine action avant de revenir à la réalité, le chapitre centré sur les rêves est entrecoupé de scènes surréalistes, celui dédié à la mémoire propose de revenir sur les souvenirs du protagoniste, et ainsi de suite. Aussi, un autre tournant particulier à l'œuvre de Mitchell est atteint avec la réapparition d'un personnage secondaire de *Ghostwritten*, qui confirme que les deux livres se déroulent dans le même univers.

Si le jeune auteur commençait à être repéré depuis quelques années en étant nommé pour certains prix littéraires (dont le John Llewellyn Rhys Prize pour *Ghostwritten*), la consécration est atteinte avec la publication de ce qui sera considéré comme son roman le plus célèbre. *Cloud Atlas* (2004) reprend tous les thèmes déjà présents dans son écriture pour les emmener à leur paroxysme. On y suit six histoires découpées en deux parties, qui s'articulent de façon symétrique: elles sont toutes interrompues dans la première moitié du roman pour être terminées ensuite dans l'ordre inverse. Les protagonistes à la voix bien distincte ne sont plus cette fois séparés seulement par la géographie, mais par la temporalité, de l'époque victorienne jusqu'à un lointain futur post-apocalyptique. David Mitchell rend cette distance chronologique avec virtuosité en confrontant le lecteur à des styles

extrêmement variés, en démarrant par un pastiche d'Herman Melville jusqu'à un futur patois anglais écrit de manière presque phonétique pour rendre compte de l'effritement de la civilisation. Contre toute attente, même avec un tel éventail d'univers distincts, chacun des protagonistes se retrouve connecté aux autres, en recevant le témoignage du précédent, et la récurrence d'une marque de naissance suggère que certains sont en réalité les différents avatars d'une seule et même âme, amorçant une philosophie mystique en marge du réalisme affiché. *Cloud Atlas* reste à ce jour son roman le plus lu, et cette notoriété a été décuplée suite à son adaptation cinématographique en 2012 par les sœurs Wachowski, avec dans les rôles principaux Tom Hanks, Halle Berry ou encore Jim Broadbent, qui ont contribué à la visibilité internationale du roman.

Soucieux d'éviter les redites, David Mitchell propose de surprendre son public grandissant en démontrant qu'il est tout à fait capable d'écrire une histoire linéaire et limitée à un seul personnage. Cette volonté plus minimaliste donne lieu à la création de *Black Swan Green* (2006), roman quasi-autobiographique contemplatif, qui narre les atermoiements adolescents de Jason Taylor, jeune anglais à l'étroit dans sa campagne tranquille du Worcestershire pendant les années Thatcher, et mal dans sa peau à cause de son bégaiement. *Black Swan Green* n'est pas entièrement en dehors du canon Mitchellien cependant. Le jeu structurel est toujours présent mais beaucoup plus subtil : chaque chapitre se déroule à un mois différent de l'année 1982, et chacun est écrit de façon à fonctionner également comme une nouvelle indépendante. Aussi, l'apparition de personnages de *Cloud Atlas* et de *Ghostwritten* ne cesse de confirmer que chaque nouvel opus de David Mitchell fait bel et bien partie d'un seul et même univers cohérent.

En 2010 paraît *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*, qui à la suite de quatre années de recherches intensives est l'occasion pour David Mitchell de s'essayer au genre du roman historique et de renouer avec ses premières amours japonaises. L'action se déroule à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, presque exclusivement sur l'îlot artificiel de Dejima, qui se trouvait être durant l'époque isolationniste du Japon la seule ouverture de ce dernier sur le monde extérieur, les relations se limitant au commerce avec les Hollandais. L'éponyme Jacob de Zoet est un clerc de notaire qui découvre un monde aussi fascinant que corrompu, aussi bien du côté des machinations des Européens que des intrigues de cour de l'ère d'Edo. Le roman est une exploration immersive d'une période de l'histoire fascinante des relations entre Orient et Occident, chaque faction étant désireuse de découvrir les secrets de l'autre, *The Thousand Autumns* a pour thématique principale la traduction, par le biais de ses multiples personnages d'interprètes japonais.

*The Bone Clocks* (2014) apparaît comme un autre genre de retour aux sources, en suivant une formule plus typique des premiers romans de Mitchell: six histoires censément distinctes, chacune avec son propre narrateur, éloignés par des sauts dans le temps. Le fil rouge cette fois est un personnage central, Holly Sykes, qui lorsqu'elle n'est pas narratrice est toujours rencontrée à différents âges de sa vie par le narrateur suivant. *The Bone Clocks* occupe une place particulière dans le projet désormais concret de "macro-roman" de Mitchell, puisqu'il confirme pour la première fois que dans son univers majoritairement réaliste, les quelques suggestions de surnaturels, jusqu'alors seulement effleurées dans les romans précédents, étaient en réalité la partie émergée d'un plus vaste monde parallèle fantastique. Le retour d'un certain Dr. Marinus, un vieux chirurgien hollandais excentrique aperçu dans dans *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*, réapparaît sous les traits d'une doctoresse afro-américaine à l'époque moderne, et révèle ainsi au lecteur qu'il appartient à une société cachée d'immortels qui ont la capacité de se réincarner dans de nouveaux corps après leur(s) mort(s). Mitchell s'était déjà essayé à plusieurs genres auparavant, mais jamais à celui de la fantasy de manière aussi frontale. Le roman est une clé de voûte pour quiconque s'interroge sur les occurrences fantômatiques et métaphysiques de ses romans, et les romans qui suivront continueront, souvent en arrière-plan, de poursuivre la querelle millénaire qui oppose deux factions d'immortels, les Horlogers et les Anachorètes.

Suite à un rapide détour par le court *Slade House* (2015), un court roman d'histoires de fantômes, qui joue presque le rôle de coda de *The Bone Clocks* puisqu'il met à nouveau en scène les immortels, le dernier grand volume écrit par Mitchell est *Utopia Avenue* (2020), où quatre individus d'horizons variés vont se rencontrer pour former un groupe de musique fictif à la fin des années 60, et narre leur ascension fulgurante vers la gloire et leur navigation à travers le monde tentateur du spectacle. Fidèle à lui-même, David Mitchell articule de nouveau son roman avec une structure en lien avec sa thématique: chaque chapitre a pour titre l'une des chansons de l'album du groupe, et explore l'inspiration de chacune d'entre elles à travers les yeux d'un des membres du groupe. Et bien entendu, quiconque aura suivi attentivement la carrière littéraire complète de David Mitchell sera une fois de plus récompensé par le jeu de piste désormais bien établi des références aux romans précédents (et futurs, David Mitchell planifiant maintenant son univers plusieurs romans à l'avance). À l'heure où nous écrivons les lignes de cette introduction, le prochain roman de Mitchell prendra pour modèle la plus ancienne occurrence de recueil d'histoires: les contes de Canterbury. Provisoirement intitulé *The Canterbury*, il proposera de suivre différents personnages, chacun d'un âge de plus en plus avancé au fil de la progression de l'histoire.

La carrière littéraire de David Mitchell est au moins assurée jusqu'en 2014, année qui verra l'exhumation de son court roman *From Me Flows What You Call Time*, suite à sa participation à *The Future Library Project*, qui chaque année sélectionne un auteur contemporain et lui propose de fournir un manuscrit qui sera ensuite enterré pendant près d'un siècle dans une forêt norvégienne avant de pouvoir être lu.

Tout au long de sa carrière, David Mitchell a également publié dans divers magazines des nouvelles, dont beaucoup sont intimement liées à son macro-roman, soit parce que certaines d'entre elles sont les premières versions de certains chapitres de futurs romans (c'est le cas de *January Man* (2003) qui deviendra le premier chapitre de *Black Swan Green*, ou *The Siphoners* (2011), qui contient les prémices de l'univers pré-apocalyptique de la dernière section de *The Bone Clocks*), soit parce qu'elles prennent canoniquement place au sein de son univers interconnecté. En parallèle de sa fiction papier, David Mitchell est aussi auteur de deux libretti d'opéra, *Wake* (2010) avec le compositeur Klaas de Vries, et *Sunken Garden* (2013) au Barbican Theatre. Ces dernières années, il a de plus en plus activement participé à des projets audio-visuels, grâce aux liens qui se sont tissés entre lui et les sœurs Wachowski lors du tournage de *Cloud Atlas*: il est ainsi crédité en tant que scénariste pour la deuxième saison de leur série *Sense8* (2018) sur Netflix, et a participé à l'écriture de *Matrix 4: Resurrections* (2021).

Nous terminerons la liste de ses projets par une production qui occupe une place toute particulière, pour des raisons personnelles et intimes : *The Reason I Jump* (2013), un ouvrage de Naoki Higashida, traduit par Mitchell en collaboration avec son épouse. Il s'agit du témoignage authentique d'un adolescent japonais de 13 atteint d'une forme d'autisme non-verbal. Le projet est né suite au diagnostic d'autisme de son propre fils et de la volonté du couple d'apporter des réponses aux autres parents confrontés à cette forme de neurodivergence. Le duo Yoshida/Mitchell a également traduit en 2017 un deuxième livre de Naoki Higashida: *Fall Down Seven Times, Get Up Eight*. David Mitchell est depuis devenu un militant particulièrement engagé pour améliorer le sort des individus neurodivergents, et a commencé à introduire des personnages sur le spectre de l'autisme dans sa fiction, ce qui nous confirme, une fois de plus, pourquoi il insiste autant sur l'importance que revêt pour lui la notion d'"*impaired communication*".

C'est grâce à ce *leitmotiv* cher à l'auteur que nous avons trouvé l'objet d'étude de notre recherche, qui est en réalité la solution face aux déficiences de la communication : la traduction.

## Présentation du sujet et annonce du plan

L'idée d'envisager les écrits de David Mitchell par le prisme de la traduction nous est apparue lorsqu'une vue d'ensemble de sa carrière nous a mené à la réalisation suivante : c'est un écrivain par trois fois lié à la traduction. En effet, c'est un auteur à la fois traduisant et traduit, et qui met régulièrement en scène divers figures de traducteurs dans sa fiction.

Ces trois facettes allaient donc informer la structure de notre thèse, qui se développe en trois parties :

a) notre premier axe portera sur le tournant fictionnel du traducteur tel qu'il apparaît dans la fiction de David Mitchell, qu'ils soient pratiquants ou récepteurs, professionnels ou amateurs.

b) le deuxième axe s'intéressera aux traductions effectuées par notre auteur, et particulièrement son best-seller *The Reason I Jump* (2013), non seulement au travers d'une analyse comparative de la version originale et traduite, mais également autour de la genèse du texte-source et de l'impact de sa traduction anglaise sur les traductions ultérieures.

c) enfin, nous nous focaliserons sur une analyse comparative de la traduction française de ses romans, en nous intéressant aux sections considérées comme les plus complexes à retranscrire dans une autre langue.

## Corpus étudié

Notre thèse s'intéresse avant tout aux ouvrages mettant le plus en scène la traduction et les personnages de traducteurs : pour cela, nous avons retenu *The Thousand Autums of Jacob de Zoet*, qui compte le plus de personnages exerçant cette profession, suivi des romans *Ghoswritten* et *The Bone Clocks* mettant en scène des personnages polyglottes qui s'adonnent à l'exercice. Enfin, *Black Swan Green* figure également parmi les œuvres analysées car il contient une scène importante de traduction amateur qui semble être celle où Mitchell développe le plus les apports de cet art.

En ce qui concerne les efforts de traduction professionnelle de l'auteur, nous nous sommes surtout concentré sur *The Reason I Jump* (2013) et à sa participation (moins connue) à un projet collaboratif international de traduction-relais, réuni sous le titre de *Multiples*, édité par Alan Thirlwell, à l'initiative du projet, auquel Mitchell a contribué avec la nouvelle *The Earthgod and the Fox*, originellement de la main de Kenji Miyazawa.

La troisième partie est une analyse comparative de la traduction française de Manuel Berri, et les deux romans étudiés seront ceux qui présentent des faits de langue qui résistent à la traduction: l'implicite culturel dans *Black Swan Green*, et surtout *Cloud Atlas*, dont le tour de force stylistique de la version originale a mérité à lui seul deux chapitres de thèse, consacrés à la traduction des deux sections les plus complexes à traduire.

Cela exclut donc trois des romans publiés à ce jour de Mitchell: *Number9Dream*, *Slade House* et *Utopia Avenue*. Ces romans ne présentaient pas de lien frontal avec la traduction, il ne nous est donc pas apparu pertinent de les inclure dans une étude approfondie, même si certains d'entre eux seront brièvement évoqués lorsqu'un élément d'explication nécessite leur mention.

### **Critiques littéraires de l'œuvre mitchellienne**

Le nom de David Mitchell est depuis plusieurs années connu des cercles académiques littéraires, non seulement car son œuvre est très appréciée pour son contenu dense mais également car David Mitchell fait souvent acte de présence lorsqu'il est invité à ces journées universitaires. La première conférence de grande ampleur a été un assemblage de plusieurs essais critiques lors d'une journée universitaire internationale à l'Université de Saint Andrews (Écosse) et rassemblés sous le titre *David Mitchell: Critical Essays* (2009), un ouvrage édité par Sarah Dillon. L'auteur lui-même avait accepté de figurer parmi les invités, et récidivera huit ans plus tard dans la même université lors de "The David Mitchell Conference 2017", un événement académique similaire, cette fois à l'initiative de Rose Harris-Birtill.

Cette dernière est également l'auteur du livre *David Mitchell's Post-secular World*, une analyse globale de toute sa production sous l'angle de la spiritualité et du bouddhisme (Bloomsbury Academics, 2019). Parmi les autres ouvrages critiques importants, *A Temporary Future: the fiction of David Mitchell* de Patrick O'Donnell (également édité chez Bloomsbury en 2015) propose une analyse approfondie de toute sa bibliographie et de sa fascination avec la temporalité. Citons également un autre recueil d'essais critiques, *David Mitchell: Contemporary Critical Perspectives*, édité en 2019 par Wendy Knepper à la suite d'un symposium à la New York University de Londres ou encore *Substance 44:1: David Mitchell in the Labyrinth of Time* (2015), un journal académique dirigé par Paul A. Harris.

Durant l'élaboration de cette thèse, nous avons vu fleurir certains articles dédiés à l'œuvre de David Mitchell qui touchaient à son utilisation du langage et parfois ses liens

avec la traduction: c'est le cas de deux articles de la main de Claire Larssonneur, "Mediations: Science and Translation in *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* by David Mitchell" (2013) et "Oblique Translations in David Mitchell's Works" (2018). David Mitchell figure également en bonne place dans l'ouvrage *Born Translated: the contemporary novel in an age of world literature* (2015) de Rebecca L. Walkowitz, au sein d'un panel d'auteurs contemporains ayant tous pour point commun d'appartenir à un genre de littérature qui reflète l'ère de la mondialisation en donnant l'impression d'être "déjà-traduit". Malgré ces recherches qui abordent les mêmes thèmes que les nôtres, notre thèse reste à ce jour la plus ambitieuse en matière d'exploration de toutes les aspects de son œuvre en lien avec la traduction.

### **Aides pour nos recherches**

En plus de diverses sources en matière de littérature, de linguistique et de traductologie, nous avons rencontré tout au long de cette thèse des aides extérieures qui se sont révélés être précieuses, voire indispensables pour certaines parties: si notre expertise dans la langue anglaise nous permettait seul de nous atteler à une analyse comparative de la version française, nous avons eu la chance d'échanger par e-mail avec son traducteur officiel Manuel Berri, qui nous a éclairé sur certains de ses choix de traduction. Lorsqu'il nous a fallu analyser les différences entre la version japonaise et la traduction anglaise de *The Reason I Jump*, c'est l'aide inestimable de Rie Clément-Takeuchi, linguiste et locutrice native de la langue qui nous a permis d'avoir accès à toutes les clés de compréhension de l'original. Enfin, l'élaboration de cette thèse a véritablement culminé avec le rare privilège de mener un long entretien d'une heure et demie avec l'auteur David Mitchell en personne, qui a pris le temps de répondre à nos questions académiques sur son sujet et nous révéler beaucoup sur le futur de son corpus. L'intégralité de cette interview est disponible dans les annexes.

Il ne nous reste plus qu'à nous plonger dans la thèse à proprement parler. Nous entamons notre exploration de la relation de David Mitchell avec la traduction dans une première partie, qui concerne la représentation des traducteurs dans sa fiction.



**PARTIE I :**  
**La traduction dans la fiction de David Mitchell**

## Introduction

La première véritable mention d'un traducteur professionnel apparaît dès le premier roman de David Mitchell, *Ghostwritten* (1999), au sein d'un dialogue entre l'éditeur Timothy Cavendish et l'un de ses écrivains (narrateur du chapitre). Elle est étonnamment négative :

I looked at the cover. *The Sacred Revelations of His Serendipity—A New Vision, A New Peace, A New Earth. Translated by Beryl Brain.* There was a picture of an Oriental Jesus gazing into the center of a buttercup with a golden-haired kid gazing up at him. “Didn’t know this was your usual line, Tim.”

“It isn’t. I was handling it for an old Eton chum who runs a flaky New Age imprint on the side. Warning bells went off, Marco. Warning bells. But I didn’t listen to them. My Eton man thought the market was ripe for a bit of Oriental wisdom in the new millennium. Beryl Brain is his part-time girlfriend. ‘Beryl’ is just about right, but ‘Brain’ she is not.” (*G*, p. 293-4)

De plus, l’entreprise entière est au final un échec puisque la traduction en question ne sera jamais lue par le grand public à cause du lien direct entre le texte original et un attentat terroriste :

We’d just got the first consignment back from the printers when His Serendipity decided to hurry his vision along and gas the Tokyo underground with a lethal chemical. I’m sure you saw it on the news earlier this year. (*G*, p. 294)

Dans ce passage, on peut donc observer que la traductrice ainsi que le choix peu judicieux du texte-source sont tous deux dénigrés. Doit-on cependant y voir un message de l’auteur sur la traduction ? Il s’agirait évidemment d’une conclusion hâtive. D’une part, ce qui est avant tout critiqué ici sont certaines pratiques éditoriales, ainsi que la cynique exploitation de la “sagesse orientale” comme phénomène de mode lucratif. Aussi, il serait hasardeux d’y voir forcément les propos de David Mitchell, lui qui au début de sa carrière a cherché à prouver sa virtuosité en matière de “voix” différentes, n’hésitant pas à se glisser dans la peau de narrateurs particulièrement glaçants. Ainsi, le premier narrateur de *Ghostwritten*, et par extension le tout premier narrateur de l’œuvre de David Mitchell n’est autre que l’auteur lui-même de l’acte terroriste mentionné dans l’exemple plus haut. Ce serait donc prématuré d’accorder une trop grande importance aux “premières fois” en imaginant que ces dernières reflètent la vision du monde de l’auteur. C’est sur le long terme que se dessine un véritable propos qui permet d’avoir une meilleure compréhension de la façon dont notre auteur envisage la traduction, et celle-ci est nettement plus positive.

Alors que Beryl Brain est uniquement mentionnée dans cet extrait et n’apparaît jamais dans l’intrigue, les personnages de traducteurs plus développés abondent dans le corpus

mitchellien, et une énorme majorité ont le rôle de protagonistes. Aussi, par “traducteurs” nous entendons toutes sortes de pratiques différentes d’un seul et même art : traducteurs professionnels, interprètes héréditaires, polyglottes polymathes qui s’y adonnent au sein de leurs recherches, jeunes amateurs qui découvrent l’exercice. La liste est longue, et révèle un véritable respect pour cette pratique protéiforme.

C’est ici que notre thèse s’inscrit dans un domaine d’étude traductologique dénommé “tournant fictionnel du traducteur” (*fictional turn of the translator*), soit la représentation dans la fiction de la figure du traducteur, un courant porteur amorcé dans les années 1990 qui analyse ce que les représentations dans divers médium de la profession disent de la perception de la pratique, ainsi que ce qu’elles peuvent apporter à la théorie traductologique.

Cette première partie sera découpée en trois chapitres, dédiés à trois formes de traducteurs observés dans la fiction de David Mitchell.

Le choix du premier chapitre s’est porté sur le récit historique *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* (2010), tout d’abord parce que les figures de traducteurs qui y sont présentées sont des professionnels : il s’agit des *oranda-tsūjis*, une guilde d’interprètes chargés de la lourde tâche de communiquer avec les Hollandais durant la période isolationniste du Japon. Cela nous amène à la deuxième raison qui nous pousse à débiter cette thèse par ce roman précis : de toute la bibliographie de David Mitchell, il s’agit de l’œuvre où la traduction est réellement au premier plan de la plupart des intrigues, et celle qui compte le plus de personnages officiellement traducteurs. De ce fait, c’est également un roman ayant déjà fait l’objet d’études critiques en rapport avec la traduction, notamment par Claire Larssonneur ou Patrick O’Donnell. C’est pour cela qu’il nous est apparu judicieux de ne pas nous contenter d’une simple observation et commentaire des scènes de traduction : nous avons choisi de mener notre approche sous un prisme particulier. Une lecture approfondie nous a permis de voir un lien thématique entre les relations (conflictuelles) entre Orient et Occident et les nombreuses scènes où les personnages japonais s’adonnent au jeu de go : c’est donc via la métaphore de ce jeu de plateau stratégique asiatique, différent de l’analogie traditionnelle des échecs, que nous avons choisi d’appréhender la manière dont David Mitchell présente la traduction au sein de ce roman historique.

Le deuxième chapitre sera dédié à une autre forme de traducteur, plus originale car métaphysique. Il fait appel à un type d'entité surnaturelle qui s'est dévoilée au fur et à mesure de l'élaboration du "macro-roman", celle des Atemporels. Il s'agit de personnages immortels qui connaissent diverses dénominations mais qui ont tous pour point commun d'amasser et d'utiliser leur connaissance de multiples langues pour diverses motivations. Étant donné que ce chapitre est fondé sur une cosmogonie cohérente qui n'est devenue visible qu'en observant l'intégralité des romans de Mitchell, ce chapitre couvre trois de ceux où ces immortels apparaissent au premier plan : *Ghostwritten*, *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* et *The Bone Clocks*. La récurrence de la notion de "transmigration", terme qui apparaît dans la quasi-intégralité des œuvres de David Mitchell nous paraissait être donc directement liée avec celle de "translation" : ce chapitre est donc une analyse globale de ce que ces polyglottes éternels disent de la vision de la traduction et des langues.

Enfin, le troisième et dernier chapitre de cette première partie explore la figure du traducteur amateur, archétype rarement exploré dans le domaine du tournant fictionnel du traducteur. Deux des romans de David Mitchell présentent ce genre de personnages : Jason Taylor dans *Black Swan Green* (2006) et le personnage éponyme de *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*. Une analyse de ces deux protagonistes révèle de très nombreux points communs qui semblent indiquer, en dépit des genres très différents auxquels appartiennent les deux œuvres, une vision cohérente du caractère libérateur de la découverte de la traduction, et donc un commentaire personnel et développé de l'auteur sur sa véritable vision du plaisir de traduire.

Le but de cette première partie sera donc de dégager, au travers de plusieurs œuvres unifiées par une cohérence globale, les représentations que nous offre David Mitchell sur la figure infiniment variée du traducteur et de la traduction.

## Chapitre 1 :

### A Game of Go: Métaphores du jeu (et) de la traduction dans *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*

#### Introduction

Le tournant fictif (*fictional turn*) de la traduction est un mouvement traductologie né dans les années 1990 qui a révolutionné l'approche théorique des *Translation Studies* en incorporant les représentations dans la fiction de personnages traducteurs, arguant que leur analyse pouvait offrir des éclairages nouveaux sur la manière d'appréhender l'acte de traduire ou le rôle du traducteur<sup>5</sup>.

C'est justement vers la même époque, en 1994, que David Mitchell trouve l'inspiration pour un futur roman qui mettra au centre de l'intrigue des personnages de traducteurs, apportant à son insu sa pierre à l'édifice du corpus de la représentation fictionnelle de la traduction. Alors jeune enseignant de littérature anglaise en visite à Nagasaki, il sort du tramway au mauvais arrêt, se met en quête d'un déjeuner à petit prix et atterrit à Dejima: là, il découvre grâce à des indications l'histoire du site sur lequel il se trouve<sup>6</sup>.

Dejima (parfois Deshima) est le nom donné à un îlot artificiel qui possède une position particulière dans l'histoire des relations internationales du Japon. À partir du XVIIe siècle, le pays entre dans la période dite du *Sakoku*, où le shogunat prend des mesures de plus en plus isolationnistes afin de contrer l'influence des nations étrangères qu'il juge néfaste à l'ordre civil, ainsi que pour se prémunir de la colonisation européenne qui progresse en Chine. L'archipel se ferme totalement au reste du monde, interdisant à ses propres citoyens de sortir du territoire et aux navires occidentaux d'approcher ses rivages. Cependant, le pays continue tout de même de commercer avec ces derniers par un point d'entrée exigü situé à l'embouchure de Nagasaki : c'est la création de Dejima. Originellement prévu pour les missionnaires portugais, ces derniers en sont finalement bannis suite à leur implication dans une rébellion de Japonais

---

<sup>5</sup> Dong-Mei Ma, "Fictional Turn in Translation Studies", *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, volume 182, Atlantic Press, (2018) Depok, p. 188.

<sup>6</sup> David Mitchell, "How David Mitchell brings historical fiction to life, pour le site NPR. URL: <https://www.npr.org/2010/08/21/129321886/how-david-mitchell-brings-historical-fiction-to-life?ft=1&f=1032>

convertis au christianisme. Le port commercial de Dejima est ensuite uniquement ouvert aux Hollandais, sous de strictes conditions<sup>7</sup>.

Les 1,5 hectares de Dejima sont donc à l'époque le seul endroit par lequel le Japon isolé et l'Occident communiquent, par l'entremise des *Oranda-tsuji*, caste d'interprètes spécialisés dans les *rangaku* (études hollandaises) découvrant par ce biais les sciences de l'Europe du Siècle des Lumières. Quant aux employés de la Compagnie Néerlandaise des Indes Orientales, ces derniers étaient honorés de ce privilège unique au monde d'observer l'hermétique culture nipponne, tout en étant confinés au périmètre restreint de l'îlot pendant des années entre chaque saison commerciale.

En découvrant cet épisode insolite de l'histoire des relations entre Orient et Occident, David Mitchell réalise qu'il tient là le cadre d'un futur roman :

"I never did get the lunch that day," Mitchell says of his time at the Dejima museum. "But I filled a notebook with information about this place I'd never heard of and resolved one day to write about it."<sup>8</sup>

Après une recherche de documentation historique éprouvante (selon les dires de l'auteur), le projet se concrétise enfin en 2010 et devient son cinquième roman publié.

L'intrigue principale suit l'arrivée et l'acclimatation d'un jeune clerc de notaire, Jacob de Zoet, un pieux et honnête Zélandais, qui oscille entre mal du pays et fascination pour cette civilisation dont il acquiert progressivement la langue, et exemplifié par sa fidélité à Anna, sa fiancée restée au pays, et son amour naissant pour Orito Abawaiga, une sage-femme versée dans la médecine hollandaise.

Mais ce héros éponyme n'est pas le seul personnage par lequel nous découvrons le microcosme de Dejima: David Mitchell, fidèle à sa tradition de la polyphonie, multiplie progressivement les points de vues — et évite ainsi l'écueil de l'ethnocentrisme, qui aurait été dommageable dans un roman qui s'intéresse autant aux rencontres entre deux altérités. En effet, la seconde partie de l'intrigue nous livre également les pensées d'Orito Abawaiga, ainsi que celles de l'intègre interprète Ogawa Uzaemon. Dans la troisième et dernière partie du roman, les points de vues s'enchaînent entre un esclave, un capitaine britannique venu prendre d'assaut Dejima avec sa flotte, et le Magistrat suprême de Nagasaki — en plus des personnages précédents.

---

<sup>7</sup> Turikai Kumiko, "Nagasaki Tsuji in Historical Novels by Yoshimura Akira", *New Insights on the History of Interpreting*, Benjamins Translation library, Amsterdam/Philadelphia (2016) p.77.

<sup>8</sup> David Mitchell, "How David Mitchell brings historical fiction to life, pour le site NPR. URL: <https://www.npr.org/2010/08/21/129321886/how-david-mitchell-brings-historical-fiction-to-life?ft=1&f=1032>

Trois “livres” composent *The Thousand Autumns*<sup>9</sup>. Le “livre 1” s’intitule “*The Bride for Whom We Dance*” (TAJZ, p. 2), en référence, notamment, à Anna, fiancée de Jacob de Zoet et élément déclencheur de son voyage au Japon. Le livre 2, “*A Mountain Fastness*” (TAJZ, p. 193) se situe majoritairement à l’intérieur d’un monastère dans les montagnes où Orito Abawaiga est emprisonnée suite aux machinations de l’Abbé Enomoto, principal antagoniste de l’histoire. Enfin, le troisième livre qui clôt l’intrigue porte pour titre “*The Master of Go*” (TAJZ, p. 353), mettant en scène une partie lourde de conséquences entre ce même Abbé Enomoto et le Magistrat Shiroyama en charge de Nagasaki et Dejima. Le fait que la plupart des intrigues trouvent leur dénouement via un jeu de go nous a semblé signaler une importance inattendue, qui pourrait potentiellement sous-tendre toute la structure et les thèmes de *The Thousand Autumns*.

Il ne s’agirait pas d’une première dans le corpus mitchellien. L’influence post-moderniste de notre auteur le pousse régulièrement à semer, pour le lecteur attentif, des indices méta-textuels censés refléter la structure de ses ouvrages.

*Cloud Atlas* (2004) en est le plus flagrant exemple. Un de ses narrateur, musicien de profession, compose un sextuor intitulé *Cloud Atlas* où chaque instrument cède sa place à l’autre (CA, p. 463). Or, le roman se compose de six histoires par six narrateurs différents qui se succèdent. Ces six histoires se révèlent être imbriquées les unes à l’intérieur des autres, et il n’est donc pas étonnant qu’une référence aux poupées russes soit mentionnée : l’idole du musicien, Vyvyan Ayr, est l’auteur d’une symphonie intitulée *Matryoshka Doll Variations* (CA, p. 52).

*Utopia Avenue* (2020), qui suit l’évolution d’un groupe fictif de pop-rock dans les années 60, est structuré à la manière d’une liste de chansons sur la pochette d’un disque vinyl (avec ses faces A et B). Chaque chapitre reprend le titre d’une chanson de leur album et explique l’inspiration de cette dernière, et l’auteur/trice de la chanson en devient le/la narrateur/trice.

Plus subtil, *Black Swan Green* (2006) retrace chaque mois d’une année d’un jeune adolescent de 13 ans. David Mitchell a révélé dans une interview qu’il avait conçu ce roman pour que chaque chapitre puisse être lu comme une nouvelle indépendante, et qu’il avait offert cette “clé de compréhension” dans une scène où Jason Taylor, le protagoniste, s’amuse à collecter des cartes postales afin de reconstituer une frise continue en les mettant bout à bout (BSG, p. 212-3).

---

<sup>9</sup> Nous nous référerons désormais au roman sous ce titre tout au long du chapitre afin d’alléger les phrases et ne pas le confondre avec le personnage éponyme.

Cette constante a été relevée par nombre d'études littéraires sur l'œuvre de David Mitchell, notamment dans le recueil de Rose Harris-Birtill *David Mitchell's Post-Secular World Buddhism, Belief and the Urgency of Compassion* (2019), qui résume le concept : "The author's novels each suggest their own in-built form of mapping, each containing images that model the structure of the text."<sup>10</sup>

Un modèle du roman en miniature ("*miniature self-reflexive model*", pour reprendre le terme utilisé par Rose Harris-Birthill) doit donc se trouver à l'intérieur de *The Thousand Autumns*, et nous soumettons dans ce chapitre l'idée qu'il s'agisse du jeu de go, qui représenterait ainsi la structure du roman. Outre le fait que son découpage en trois parties corresponde au déroulement en trois phases d'une partie typique - *fuseki* (début de partie), *guban* (milieu de partie) et *yose* (fin de partie) - cette citation d'un des personnages nous a semblé être un indice supplémentaire : "Do you ever suspect [...] we don't play go; rather, go plays us?" (*TAJZ*, p. 507), comme si ce dernier avait conscience d'être à l'intérieur d'un immense jeu de plateau.

Le jeu de stratégie, par sa nature de duel, reflète les thématiques d'un roman centré sur les interactions entre deux mondes, avec ce que cela suppose de frictions, de conflits, d'envahissement progressifs du territoire géographique ou culturel de l'Autre. En conséquence, c'est sous l'angle du jeu, et principalement de go - et ses rapports avec d'autres jeux de référence occidentaux - que nous choisissons d'analyser la représentation qui est faite de cette autre thématique centrale qu'est la traduction.

*The Thousand Autumns* met en effet sur le devant de la scène une pléthore de personnages traducteurs, qu'ils soient officiels comme Ogawa Uzaemon ou amateurs comme Jacob de Zoet et l'Abbé Enomoto. Tous sont engagés dans des confrontations avec d'autres personnages non-bilingues, quand ce n'est pas entre eux-mêmes. Nous pensons également qu'il ne s'agit pas d'une coïncidence lorsque la narration nous indique que chacun de ces personnages traducteurs sont également amateurs de go, quand ils n'en sont pas experts.

En quoi l'angle de la métaphore du jeu de go permet-il d'appréhender la représentation de la traduction et des traducteurs dans *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*? C'est la problématique à laquelle nous tâcherons de répondre. Nous poserons d'abord quelques définitions nécessaires.

---

<sup>10</sup> Rose Harris-Birtill, *David Mitchell's Post-Secular World Buddhism, Belief and the Urgency of Compassion*, New Horizon in Contemporary Writing, Bloomsbury Academic, Londres (2019) p.7.



## I) La métaphore du jeu de go dans *The Thousand Autumns*

### A) Métaphore du jeu et traduction

La métaphore du jeu est une analogie qui a déjà été appliquée à de nombreux concepts (mathématique stratégie militaire, management, etc...), y compris la traduction, notamment dans un article très célèbre du traducteur tchèque Jiří Levý en 1967, *Translation as a Decision Process*, où il présente ainsi la traduction :

a series of a certain number of consecutive situations – moves, as in a game – situations imposing on the translator the necessity of choosing among a certain (and very often exactly definable) number of alternatives. [...] The process of translating has the form of a *game with complete information* – a game in which every succeeding move is influenced by the knowledge of previous decisions and by the situation which resulted from them.<sup>11</sup>

Depuis, nombre d'études traductologiques sur le même sujet ont vu le jour, utilisant cette même métaphore afin d'apporter des regards nouveaux sur les processus de décision et de confrontation inhérents à l'acte de traduction. Cependant, parmi toutes ces études, lorsque l'auteur/trice propose une analogie avec un jeu de stratégie en particulier, il s'agit presque invariablement des échecs (c'est par exemple le cas chez Levý). Le jeu de go n'a, à notre connaissance, jamais été utilisé pour appréhender la traduction, et nous pensons que cette nouvelle métaphore pourrait contribuer à une interprétation inédite dans ce domaine.

Cela ne veut pas dire que le jeu de go est resté hors du champs des théories analogiques: ses caractéristiques ont déjà été utilisées comme moyens d'examiner d'autres domaines, grâce aux travaux de Joël Saucin avec sa thèse *Le jeu de go, modèle analogique pour les sciences humaines*, dont le titre indique l'ambitieux programme, ou encore David Lai dans son rapport *Learning From the Stones*, qui propose de lire les tactiques militaires chinoises au travers de l'impact de ce jeu sur la pensée stratégique en Asie. Notre chapitre propose pour la première fois de lier ces deux éléments: analogie du jeu de go et traduction, à travers l'étude de cas de *The Thousand Autumns*.

Il nous faut dès à présent expliquer brièvement le jeu de go, et ses premiers liens avec les thématiques du roman.

---

<sup>11</sup>Jiří Levý, "Translation as a Decision Process". *To Honor Roman Jakobson: Essays on the occasion of his seventieth birthday*, vol. 2, Mouton, The Hague (1967), p. 73.

## **B) Présentation du jeu de go**

Les origines du jeu de go sont tellement anciennes qu'elles se comptent en millénaires. On sait cependant qu'il vient de Chine, et que c'est lorsqu'il s'est exporté au Japon qu'il a pris le nom que lui connaît aujourd'hui l'Occident. Il implique deux joueurs qui s'affrontent sur un damier (généralement de 19 cases en longueur et largeur), vierge au début d'une partie, et sur lequel viendront se poser des "pierres", de forme ronde et plate. Un joueur possède des pierres noires (c'est ce dernier qui commence toujours la partie), l'autre des pierres blanches. Dans sa monographie "*Learning from the stones*", le Dr. David Lai nous résume ci-dessous le but du jeu:

The basic objective of the game is to secure more space on the board (or more territory). The players do so by encircling more space on the board. The competition for more territory thus leads to invasion, engagement, confrontation, and war fighting. Sun Tzu's thoughts and the essential features of the Chinese way of war are all played out in the game. As the game unfolds, it becomes a war with multiple campaigns and battlefronts. Or in terms of international affairs, it is a competition between two nations over multiple interest areas.<sup>12</sup>

La dernière phrase amorce déjà les connexions entre jeu de go et thématiques de notre texte, entre échanges lucratifs pour les Hollandais et accumulation de données technologiques pour les Japonais. Le jeu de go est un jeu de confrontation, avec les sous-entendus militaires que cela suppose, mais c'est un duel où le territoire des deux joueurs coexistent toujours même après la victoire d'un des joueurs. Toujours sur le plan esthétique et thématique, notons que dans le jeu de go tout se passe dans l'*intersection*: contrairement aux échecs ou aux dames, les pierres ne se posent pas à l'intérieur des cases mais au croisement des lignes, qui symbole bien la position de carrefour de civilisations qu'était Dejima.

## **C) Le jeu de l'encerclement**

Originaire de Chine, le jeu de go s'appelait autrefois *weiqi*, *wei* signifiant encerclement et *qi*, jeu de plateau<sup>13</sup>. Si l'on peut "capturer" des pièces et les retirer du plateau comme aux échecs, le but premier est d'encercler des territoires. Le gagnant est celui qui aura le plus grand nombre de points, qui se calcule en comptant les intersections à l'intérieur d'une enclave de pierres.

---

<sup>12</sup> David Lai, *Learning from the Stones: A Go Approach to Mastering China's Strategic Concept*, Shi, US Army War College Press, Carlisle (2004), p.6.

<sup>13</sup> Op. cit, p.6.

Ces enclaves ou îlots de pierres sont directement représentés dans le roman par la réalité géographique de son cadre, où l'on suit la vie des Hollandais confinés dans l'espace clos de Dejima et des Japonais condamnés à ne jamais sortir de leur territoire :

Ogawa's "Ah ..." is full of longing. "So many places, you can go ..."  
"In Europe, yes, but not one toe can I put past the land gate."  
"But Mr. de Zoet may pass through sea gate and away, over ocean. But I—all Japanese"—Ogawa listens to Hanzaburo and his friend's conspiratorial grumbles—"prisoners all life. Who plot to leave is executed. Who leave and return from abroad is executed. My precious wish is one year in Batavia, to speak Dutch ... to eat Dutch, to drink Dutch, to sleep Dutch. One year, just one year ..." (*TAJZ*, p. 94)

La politique à la fois d'isolationnisme et de restriction des Hollandais à l'intérieur d'enceintes de la part du gouvernement d'Edo correspond bien à cette vision de la stratégie formatée par le go où il s'agit à la fois de conserver l'intégrité de son territoire tout en essayant de réduire la sphère d'influence de l'adversaire. Selon David Mitchell il s'agit même du premier thème du roman :

Early on, I identified it as a sort of theme, because some books bring their own themes to the party whether you want them to or not, and confinement is one, almost one I can't take the credit for. It's like, writing about Dejima, you write about confinement whether you like it or not. [...] So Dejima and the ship and the weird nunnery have ready-made walls.<sup>14</sup>

Un autre de ces murs est évidemment la barrière de la langue: les personnages qui permettent à la partie entre les deux factions de s'effectuer sont évidemment les personnages de traducteurs.

#### **D) Le jeu de la guilde des interprètes**

Comme nous l'avons dit plus haut, *The Thousand Autumns* fourmille de personnages de traducteurs. En premier lieu, il convient de présenter ceux dont c'est la profession : les *oranda-tsūjis*. Leur caractère officiel remonte à l'an 1641, qui correspond justement à l'annonce du déplacement définitif du comptoir hollandais à Dejima: les spécialistes de la langue néerlandaise vont devenir des interprètes officiels employés par le gouvernement central à Edo (ancien nom de Tokyo). Le terme "interprète" peut apparaître réducteur, comme le souligne Kumiko Turikai :

What is unique about Nagasaki Tsūji is that they were both interpreters and translators, with multiple tasks in trade, diplomacy, as well as academic work. They were appointed as official

---

<sup>14</sup> David Mitchell, "David Mitchell vs. The Orcs of Infinity: *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*" (29/11/2010) pour le site *The Varsity*. URL : <https://thevarsity.ca/2010/11/29/david-mitchell-v-the-orcs-of-infinity-the-thousand-autumns-of-jacob-de-zoet/>

interpreters by the central government in Edo (presently, Tokyo). Moreover, the profession was hereditary, with over a dozen tsūji families handing down their expertise from father to son. If they didn't have a son, or if their son was not fit to become an interpreter, they adopted one.<sup>15</sup>

Le caractère héréditaire des *tsūji* de Nagasaki est illustré par le personnage d'Ogawa Uzaemon, interprète certes de troisième rang mais personnage de premier plan dans le roman, puisque David Mitchell lui offre le privilège d'être le "narrateur" de plusieurs chapitres<sup>16</sup>. Son introduction insiste déjà sur sa généalogie (en plus d'offrir une première bonne impression de ce personnage, qui deviendra l'un des héros de *The Thousand Autumns*) :

'Ogawa Mimasaku is one of the four Interpreters of the First Rank. His son, Ogawa Uzaemon, is of the Third Rank, and -' a young man enters -' ah! Speak of the Devil and listen for his feet! A warm morning, Mr Ogawa.'

Ogawa Uzaemon, in his mid-twenties, has an open, intelligent face. The unranked interpreters all bow low. (*TAJZ*, p. 22-3)

Dans une scène de discussion avec Jacob, il revient sur son parcours, où il admet avoir été adopté pour continuer une lignée d'interprètes - méthode mentionnée dans l'explication de Kumiko Turikai:

"To speak with sincerity," says Ogawa, "my blood ancestors is not here: I was borned<sup>17</sup> at Tosa Domain, on Shikoku, which is big island"—Ogawa points east—"that way, to father of low retainer of Lord Yamanouchi of Tosa. Lord gave my schooling and sent me in Nagasaki for learn Dutch under Ogawa Mimasaku's house to make bridge between his Tosa and Dejima. But then old Lord Yamanouchi died. His son has no interest in Dutch studies. So I was 'marooned,' you say? But then Ogawa Mimasaku's two sons died in cholera, ten years ago. Much, much death in city that year. So Ogawa Mimasaku adopted me, to continue family name." (*TAJZ*, p. 93-4)

Ogawa Uzaemon est peut-être un interprète d'adoption, mais également de vocation. Il admet à plusieurs reprises adorer son métier et révèle son rêve, à jamais interdit à tout Japonais de son époque, de pouvoir visiter le pays dont il parle la langue. Dans une autre confession sur son métier, il désespère du manque de reconnaissance du reste de la population quant à sa profession :

"My study of Dutch," says Ogawa, "is great ... solace. Is correct word?"

"Yes, and your fluency," the clerk says, quite sincerely, "shows how hard you work."

---

<sup>15</sup> Turikai Kumiko, "Nagasaki Tsuji in historical novels by Yoshimura Akira", *New Insights on the History of Interpreting*, Benjamins Translation library, Amsterdam/Philadelphia, p.78.

<sup>16</sup> Sur le plan formel, si ces chapitres ne sont pas rédigés à la première personne, David Mitchell signale son statut de "quasi-narrateur" en lui offrant ce qu'il appelle un "*thought hat*" : nous avons accès à ses pensées, et l'expérience du chapitre se fait alors à travers ses yeux.

<sup>17</sup> Malgré son haut niveau de maîtrise de la langue, des fautes subsistent. Rappelons que si le texte est en anglais la narration implique qu'il s'exprime en hollandais. Dans les chapitres où il est "narrateur" (voir note précédente) et est censé parler japonais, les aspérités de la langue disparaissent, évidemment.

“To progress is difficult. Merchants, officials, guards not understand how hard. They think, my work I do: why lazy and foolish interpreter cannot do same?” (*TAJZ*, p. 94)

Ogawa Uzaemon n'est, comme nous l'avons remarqué, qu'un interprète de troisième rang. D'ores et déjà, une référence au “jeu” est présente dans la description qu'il fait de l'obsession hiérarchique des *Oranda-tsūji* et du népotisme présent au sein de la Guilde des Interprètes :

Interpreter Kobayashi looks at Uzaemon. “To soon recovery of very dear friends Ogawa Mimasaku and Gerritszoon-san.” So Uzaemon must stand and bow to Kobayashi the Elder, knowing that he is maneuvering at the Interpreters' Guild to have his son promoted over Uzaemon's head to second rank when Ogawa the Elder accepts the inevitable and retires from his coveted post. [...]

For the benefit of the inspectors, Interpreter Yoshio proposes in Japanese, “To health of our wise, beloved magistrate.” Yoshio also has a son in the third rank with high hopes for the upcoming vacancies. To the Dutch, he says, “To our rulers.”

*This is the game one must play, thinks Uzaemon, to rise at the guild.*” (*TAJZ*, p. 254-5)

Le rapprochement entre Uzaemon et Jacob de Zoet est progressif, car chacun est désireux de découvrir la culture de son interlocuteur. Un de ses échanges se fait notamment par l'enseignement du jeu de go, comme le révèle Jacob plus tard dans le roman, qui commence à réellement maîtriser la langue japonaise :

“Interpreter Ogawa taught me the”—he consults with Iwase—“the ‘rudiments’ during my first weeks on Dejima. We intended to continue playing after the trading season ... but unfortunate events occurred ....” (*TAJZ*, p. 456)

Cette suspension et interruption de la traduction est un autre aspect de ce jeu que nous allons maintenant explorer, ainsi que son rapport avec la traduction.

## **II) Dilatation du temps : pauses et stratégies d'évitement en traduction**

### **A) La traduction et le jeu non-fini /infini**

Une des particularités du jeu de go est la longueur que peut prendre une partie. Un autre terme littéraire japonais pour nommer le jeu de go est *ranka* (“manche de hache pourri”), qui provient d'une légende chinoise où un bûcheron découvre un jour deux immortels en train de jouer à ce jeu. En les observant, il s'endort pour se réveiller des siècles plus tard (d'où l'aspect pourri du manche de sa hache).

Cet aspect de suspension semble avoir été l'une des caractéristiques qui a marqué David Mitchell lors d'une lecture qui l'influencera grandement, et semble encore une fois

confirmer la centralité du jeu de go dans le livre. Lors d'une interview où on lui demandait quels ouvrages avaient inspiré la rédaction de son roman, il mentionne *The Master of Go*, de Yasunari Kawabata - directement responsable, donc, du titre du troisième livre de *The Thousand Autumns*.

Yasunari Kawabata wrote a (mostly) non-fiction account of a single go match, called *The Master of Go*. It is a semi-fictional chronicle of the lengthy 1938 "retirement game" of Go by the respected master Honinbo Shūsai, against the up-and-coming player Minoru Kitani (although the latter's name is changed to Otaké in the book). It was the last game of the master Shūsai's career, a lengthy struggle which took almost six months to complete; he narrowly lost to his younger challenger, to die a little over a year thereafter.<sup>18</sup>

L'issue fatale de cette partie de go historique est évoquée dans le roman de Mitchell par le fait qu'une mort immédiate suivra immédiatement la conclusion de la partie dans *The Thousand Autumns*: Shiroyama, mis au courant des machinations d'Enomoto, choisit d'inviter ce dernier à l'assister dans son acte de *seppuku* (le rituel de suicide que nous connaissons parfois sous le nom de *hara-kiri*) et propose avant cela de terminer leur partie de go. Enomoto, tout à son jeu (qu'il remporte), ne suspecte aucun stratagème et finit par tomber dans le piège du Magistrat : un poison avait été appliqué sur les bols dans lesquels les deux adversaires buvaient. Le dernier acte de Shiroyama, qui se savait de toute manière condamné au suicide, est d'emporter dans un dernier acte de justice le machiavélique Enomoto.

Outre la référence à cette conclusion dramatique, la dilatation temporelle du jeu de go est mentionnée : si la partie représentée dans le roman de Kawabata dure six mois, il semble que celle entre Enomoto et Shiroyama prenne également beaucoup de temps. Jacob de Zoet, en entrant dans la Salle du Dernier Chrysanthème de Shiroyama, observe ceci :

He notices the go board in its corner; he recognizes the same game from his visit two days ago, just a few moves further on.

"My opponent and I," says Shiroyama, "can rarely meet." (*TAJZ*, p. 498)

La pause, la suspension du temps, est un autre des grands thèmes du roman. Si l'on peut assimiler la période du Sakoku comme une 'mise en veille' des relations du Japon avec le reste du monde, la situation de suspension est également celle des Hollandais de Dejima, condamnée à de très longues périodes d'attente une fois débarqués, ce qui explique que les personnages occidentaux soient constamment inquiets de cet état de stase pendant que le reste de leur monde continuait sans eux : Jacob angoisse régulièrement à l'idée que sa promise, Anna, ne trouve un meilleur parti pendant son absence, et chaque événement qui retarde son retour aux Pays-Bas

---

<sup>18</sup> David Mitchell, "David Mitchell Interview" pour *Asylum*. Source URL: <https://theasylum.wordpress.com/2010/05/24/david-mitchell-interview/>

est source d'angoisse. Il n'est pas surprenant que les Hollandais doivent constamment trouver des occupations pour tromper leur ennui - notamment, par le jeu.

La pause est également présente dans les actes de traduction : Ogawa Uzaemon se voit ainsi frustré dans son entreprise de traduction de l'ouvrage séminal d'Adam Smith pour une période indéfinie:

I am rangakusha - scholar of Dutch Science. Four years ago, I borrow Wealth of Nations from Chief Hemmij. I began translation to bring, ' Ogawa's lips ready themselves, ' "Theory of Political Economy" to Japan. But Lord of Satsuma offered Chief Hemmij much money so I returned it. Book was sold before I finish. (*TAJZ*, p. 30)

Il est donc ravi de retrouver une version néerlandaise de l'ouvrage parmi les bagages de Jacob de Zoet, qui la lui offre et scelle le début de leur amitié. Hélas, ce sera une interruption définitive qui attend Uzaemon, assassiné par l'Abbé Enomoto<sup>19</sup> - l'homme en profitera pour mentionner ironiquement cette conclusion abrupte et semble indiquer qu'il se soit accaparé l'ouvrage (ou sa traduction inachevée) :

Credit is the seed of wealth. The finest minds of Europe study credit and money within a discipline they call"—Enomoto uses a foreign phrase—"“political economy.””

This merely confirms, thinks Shiroyama, my view of Europeans.

“A young friend at the academy was translating a remarkable text, The Wealth of Nations. His death was a tragedy for us scholars but also, I believe, for Japan.” (*TAJZ*, p. 391)

Les romans de David Mitchell étant tous intégrés dans un seul et même univers, mentionnons aussi le fait qu'Enomoto, supposément vaincu à la fin de ce livre, reprendra la “partie” des siècles plus tard. Si *The Thousand Autumns* reste ambigu quant aux pouvoirs surnaturels supposés d'Enomoto, qui déclare être vieux de 600 ans, ils sont confirmés dans le récent *Utopia Avenue* (2020). Son esprit survit en s'infiltrant dans Jacob de Zoet, reste en veille pendant des années, passant d'un descendant à l'autre et ressurgit en 1968 dans l'esprit de Jasper de Zoet, l'un des protagonistes d'*Utopia Avenue*. L'esprit d'Enomoto cherche à se venger de Jacob, qu'il considère responsable de sa mort “prématurée” étant donné que c'était le jeune clerc qui avait alerté le Magistrat sur les complots d'Enomoto - via une...traduction, qui avait également pris des mois à Jacob de Zoet.

Cette temporalité pleine d'interruptions, de cogitations et de temps de réalisation est un luxe que peut se permettre la traduction écrite, une des activités des *tsūjis*, qui n'étaient pas, comme on l'a dit plus haut, uniquement interprètes :

---

<sup>19</sup> En plus d'évoquer des “captures” de pierres, la mort qui survient régulièrement dans *The Thousand Autumns* rappelle que les pierres, selon leur situation dans le jeu, sont appelées “mortes” ou “vivantes”.

Objet sans durée interne, une traduction est paradoxalement aussi ‘infinie’, dans le sens où le traducteur est toujours tenté d’y revenir pour l’améliorer, au fur et à mesure d’une compréhension accrue du texte original. Les traductions se multiplient ainsi aisément : on ne parle pas de la traduction de l’Iliade mais des traductions de l’Iliade, qui, presque trois millénaires après, ne sont pas près de finir. Sans durée, interminable et innombrable, voilà le produit traductif.<sup>20</sup>

Ce caractère potentiellement infini nous ramène au jeu de go, et qui explique la longueur exagérée de certaines parties, ainsi que sa difficulté. Les pierres ayant toutes des positionnements sur la grille et des mouvements multiples (contrairement aux échecs, où les possibilités de déplacements sont pré-déterminés pour chaque pièce), les combinaisons au go sont, selon l’adage, “supérieurs aux nombres d’atomes dans l’Univers” :

Go is a skill-based game. In the game of go, each piece has the same tangible power, but their intangible and potential power, based on the near-infinite combinations and alternative ways of engagement, is situational and limitless.<sup>21</sup>

Ces combinaisons illimitées représentent bien le caractère à jamais perfectible de la traduction littéraire, qui peut toujours être retravaillée, réengagée. Mais cette “remise à plus tard” est un élément non-souhaitable, bien qu’inévitable, avec lequel doit aussi se confronter non pas le traducteur littéraire, mais l’interprète.

## **B) Le jeu contre la montre : l’interprète et la notion du temps**

Si la traduction possède théoriquement un temps infini pour être exécutée, il nous faut nuancer notre propos en rappelant que l’une des caractéristiques de l’interprétariat est d’avoir beaucoup plus de contraintes temporelles, comme l’évoque Benoît Kremer :

Le cas de l’acte de parole de l’interprète est tout autre, car cet objet d’étude-là est plutôt diachronique : il commence à un moment précis, il a une durée déterminée, il présente un devenir imprévisible, qui ne se trace qu’à chaque pas parcouru, mais qui finira à coup sûr. De moment en moment, l’interprète doit revoir ses pertinences en suivant le fil de l’orateur, il doit changer son style, parfois son niveau de langue, voire son humeur, et au fil de mini-actes de parole qui s’enchaînent de façon parfois chaotique (...) il doit devenir peu à peu un avec le devenir de l’orateur. L’acte de parole de l’interprète est un véritable processus avec une densité temporelle, une durée, un devenir et une fin inévitable.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Benoît Kremer et Claudia Lucia Mejía Quijano, “L’acte de parole de l’interprète : durée, devenir et finitude”, *Revue française de linguistique appliquée*, vol. xxi, no. 1, (2016), Paris, p. 39.

<sup>21</sup> David Lai, *Learning from the Stones: A Go Approach to Mastering China’s Strategic Concept*, Shi, US Army War College Press (2004), Carlisle, p.21.

<sup>22</sup> Benoît Kremer et Claudia Lucia Mejía Quijano, “L’acte de parole de l’interprète : durée, devenir et finitude”, *Revue française de linguistique appliquée*, vol. xxi, no. 1, (2016), Paris, p. 39.



La nécessité de traduire rapidement est une des qualités requises pour cette profession, selon Christine Cross dans son “Portrait-robot de l’interprète” :

N’oublions pas la nécessité d’une bonne présence d’esprit, de la capacité à se contenter d’une solution qui “passe” (un autre terme ou une périphrase juste) lorsque, dans le feu de l’action, le mot parfait vous échappe. Un traducteur pourra toujours remettre son travail sur le métier tant qu’il n’en sera pas satisfait. L’interprète n’a que quelques secondes pour trouver une pirouette et se tirer d’affaire s’il ne tombe pas tout de suite sur l’expression idéale.<sup>23</sup>

Dans *The Thousand Autumns*, nombre d’interprètes cherchent à composer avec la problématique du temps, entre la réception du message et la patience - trop souvent l’impatience - de l’autre interlocuteur. Parfois, elle provient tout bonnement d’une mauvaise compréhension de l’interprète. C’est le cas de Sekita, notable dans la Guilde pour son incompétence particulièrement crasse. La stratégie de ce dernier pour gagner du temps (et se sauver la face) est de régurgiter des phrases apprises à l’avance.

‘A divine morning, Mr Sekita, is it not?’  
'Ah.' Sekita nods without understanding. 'We Japanese, an island race . . .'  
'Indeed, sir. Sea in all directions; deep blue expanses of it.'  
Sekita recites another rote-learned sentence: 'Tall pines are deep roots.'  
'For why must we waste our scant monies on your obese salary?'  
Sekita purses his lips as if in thought. 'How do you do, sir?' (*TAJZ*, p. 19)

L’interprète Kobayashi est un autre personnage qui se retrouve régulièrement dans des postures de médiateur problématiques, mais dans son cas le problème ne provient pas d’un manque de compétences. S’il doit passer par des tours et détours avant de se résoudre à traduire, c’est bien souvent à cause de la teneur du message, qu’il n’ose délivrer par peur de représailles du récepteur. Ici, le nouveau chef de Dejima, Unico Vorstenbosch, adresse un ultimatum au Chambellan Tomine lors de leur première rencontre, et la tâche incombe à Kobayashi de l’annoncer:

“Very bad time,” Kobayashi shakes his head, “for strong warning.”  
“But surely Magistrate Shiroyama must know as soon as possible,” Chief Vorstenbosch’s concern is soft with malice, “that Dejima is to be abandoned after the current trading season unless Edo gives us twenty thousand piculs?”  
“Abandoned,” repeats Van Cleef, “stopped; ended; finished.”  
Blood drains from the two interpreters’ faces.  
Inwardly, Jacob squirms with sympathy for Ogawa.  
“Please, sir,” Ogawa swallows, “not such news, here, now . . .”  
Running out of patience, the chamberlain demands a translation.  
“Best not keep His Honor waiting,” Vorstenbosch tells Kobayashi.

---

<sup>23</sup> Christine Cross, “Portrait-robot de l’interprète. Quelques réflexions personnelles”, *Traduire*, 245 (2021), p.11.

Word by faltering word, Kobayashi delivers the appalling news. (*TAJZ*, p. 48)

Plus tard, dans une autre scène, Kobayashi se voit également contraint de traduire un texte qui contient la réponse à cet ultimatum :

“Naturally,” Vorstenbosch sighs, “nobody at the shogun’s court writes Dutch. Would either of you prodigies,” he looks at the interpreters, “care to oblige?”

The grandfather clocks counts off one minute; two; three ...

Kobayashi’s eyes travel down, up, and across the scroll.

It is not so arduous or long, thinks Jacob. He is dragging the exercise out.

The interpreter’s ponderous reading is punctuated by thoughtful nods.

Elsewhere in the chief’s residence, servants go about their business.

Vorstenbosch refuses to satisfy Kobayashi by voicing his impatience.

Kobayashi growls in his throat enigmatically and opens his mouth ...

“I read once more, to ensure no mistake.” (*TAJZ*, p. 100)

La notion antagoniste du temps est rendue flagrante par la présence pesante de la pendule. La narration semble elle-même figurer les stratégies d’évitements en mentionnant d’autres éléments de la scène sans rapport avec l’acte de traduction.

Si la dilatation du temps est une stratégie pour l’interprète, elle ne peut être qu’à (très) court terme avant de devoir fournir une traduction. Contrairement à la traduction littéraire, l’acte d’interprétation doit aboutir rapidement à une solution. Selon Kremer, “L’acte de parole de l’interprète est un véritable processus avec une densité temporelle, une durée, un devenir et une fin inévitable.” (p. 39)

Cette “finitude” dans l’interprétariat peut elle aussi être ramenée à un concept du go, celui du *ko* (éternité). Essentiellement, le *ko* est une règle à adopter face à une situation de boucle sans fin, de répétitions d’évitements de capture potentiellement infinis. La règle du *ko* permet de se sortir de cette situation en forçant et interdisant certains mouvements des pierres<sup>24</sup>. Le go admet certes la pause, mais ne permet pas de ne proposer aucune conclusion : la partie peut durer longtemps, mais pas indéfiniment.

Le fait d’employer de multiples tactiques comme la reformulation, la répétition, ... témoignent d’une vivacité d’esprit de la part des interprètes pour se sortir de situations complexes. Et c’est cette capacité à s’affranchir des barrières qui font que leur position d’entre-deux inquiètent simultanément les deux factions pour lesquelles ils travaillent.

---

<sup>24</sup> David Lai, *Learning from the Stones: A Go Approach to Mastering China’s Strategic Concept*, Shi, US Army War College Press, Carlisle (2004), p. 24.

### III) Le double-jeu du traducteur

#### A) La figure suspecte de l'interprète

Si les *Oranda-tsūjis* étaient censés maîtriser le plus possible la langue néerlandaise, l'inverse était interdit : les Hollandais n'avait pas le droit d'apprendre la langue japonaise, et tout interprète surpris à l'enseigner pouvait être condamné. L'objectif était de ne pas dévoiler les secrets du Japon à l'étranger, et éviter une possible nouvelle invasion de son territoire. Encore une fois, une métaphore du jeu est évoquée lorsqu'il est fait mention de cet interdit :

“The Japanese language is *hard won*. (...) Any interpreter caught teaching us could, feasibly, be charged with treason. (*TAJZ*, p. 21) (*italiques ajoutées*)

La figure de l'interprète est donc placée sous celle de la suspicion, car s'il permet à la partie de se jouer (en permettant cette interaction entre les deux nations), il est constamment susceptible de faire bouger les limites entre les territoires. Cette inquiétude quant à un potentiel “double-jeu” motive certaines scènes où les interprètes sont “testés” sur leur loyauté à l'Empire. C'est ce que rappelle Michael Cronin dans son article “The Empire Talks Back” :

The desire is to manipulate and the dread comes from the fear of being misled, either by the native interpreter or by the non-native interpreter going native. The difficulty for the imperial agent is dealing with this monstrous doubleness, the potential duplicity of interpreters.<sup>25</sup>

Ainsi, l'interprète Ogawa Uzaemon participe à la cérémonie du *fumi-e*, pratique historiquement documentée, qui consistait à piétiner une représentation de Jésus Christ sous l'observation d'un témoin officiel. Bien que tous les citoyens Japonais de haut rang devaient s'y soumettre, il est intéressant que Mitchell choisisse de faire effectuer ce rituel lourd de sens par un personnage interprète.

Dans le cas d'Ogawa Uzaemon, les pensées qui lui viennent au moment de la cérémonie sont, sans surprise, un questionnement sur l'endroit où réside sa loyauté : envers sa propre famille (qui représente les traditions japonaises), ou envers Orito (une sage-femme versée, rappelons-le, dans la médecine occidentale):

Once the formalities are completed, Uzaemon steps up to the fumi-e. He glances down and meets the pained eyes of the foreign god. Uzaemon presses his foot down on the bronze and thinks of the long line of Ogawas of Nagasaki who have stood on this same fumi-e. On previous New Year's Days, Uzaemon felt proud to be the latest in this line: some ancestors would, like him, have been adoptive sons. But today he feels like an impostor, and he knows why.

---

<sup>25</sup> Michael Cronin, “The Empire Talks Back: Orality, heteronomy and the cultural turn in interpreting studies”, *The Interpreting Studies Reader*, London (2002), p.55.

My loyalty to Orito, he phrases it, is stronger than my loyalty to the Ogawas. (*TAJZ*, p. 279)

Et il semblerait que l'Empire ait eu raison de croire que l'attrait de l'étranger pouvait amener à certaines dissimulations de la part de ses employés : le sacrilège du 'dieu étranger' ramène également à l'esprit d'Uzaemon le secret qu'il conserve de Jacob de Zoet :

Uzaemon thinks about the foreigner De Zoet's Psalms of David and the narrowness of his own escape when Kobayashi had the Dutchman's apartment burgled. He wishes he had asked De Zoet about his mysterious religion last summer. (*TAJZ*, p. 279)

Ce souvenir fait référence à l'une des premières scènes du roman, où Jacob de Zoet doit subir lors de son premier débarquement une fouille obligatoire de ses livres. De Zoet, bien que conscient de la loi japonaise selon laquelle la possession de tout ouvrage chrétien est sévèrement réprimandée, ne peut se résoudre à quitter ses Psaumes, héritage lié à une légende familiale. C'est Ogawa Uzaemon, chargé de l'inspection, qui choisit de prétendre ne pas reconnaître le caractère religieux de l'objet. Plus tard, Jacob apprendra que ce n'était pas un acte d'ignorance mais de clémence de la part d'Uzaemon, et ce secret cimentera leur amitié. Si Uzaemon n'est pas un chrétien caché, il possède donc bel et bien cette 'duplicité' propre à l'interprète, qui donne naissance à tant de méfiance de la part de son propre camp. Une autre scène montre à quel point les Oranda-tsuji fermaient les yeux sur les traditions chrétiennes hollandaises (et étaient sous surveillance constante) :

Uzaemon remembers it from last year's banquet. It is understood by the ranked interpreters that "Dutch New Year" on the twenty-fifth day of December coincides with the birth of Jesus Christ, but this is never acknowledged in case an ambitious spy one day accuses them of endorsing Christian worship. (*TAJZ*, p. 253)

On ne s'étonnera pas que les interprètes soient évidemment la source de craintes encore plus grandes de la part des Hollandais, qui s'accommodent mal de devoir faire confiance à ces agents. Ils avaient historiquement raison:

Oranda Tsūjis were not supposed to be neutral in their positioning as interpreters. They were, first and foremost, government officials, and as such, were destined to be loyal to the Tokugawa government.<sup>26</sup>

Les dissimulations de la part des interprètes ont tout d'abord lieu dans leurs propres traductions, où les considérations de respect envers leurs autorités les amènent à pratiquer des omissions calculées, comme en témoignent les deux exemples ci-dessous.

---

<sup>26</sup> Turikai Kumiko, "Nagasaki Tsuji in historical novels by Yoshimura Akira", *New Insights on the History of Interpreting*, Benjamins Translation library, Amsterdam/ Philadelphia (2016), p.89.

“Magistrate asks,” translates the interpreter, “‘You are comfort now?’”

“Thank His Honor. Now we sit face-to-face, like equals.”

Jacob assumes that Kobayashi omits Vorstenbosch’s last two words. (*TAJZ*, p. 46)

“Science, like a general, is identifying its enemies: received wisdom and untested assumption; superstition and quackery; the tyrants’ fear of educated commoners; and, most pernicious of all, man’s fondness for fooling himself. Bacon the Englishman says it well: ‘The human understanding is like a false mirror, which, receiving rays irregularly, distorts and discolors the nature of things by mingling its own nature with it.’ Our honorable colleague Mr. Takaki may know the passage?”

Arashiyama deals with the word “quackery” by omitting it, censors the line about tyrants and commoners [...]. (*TAJZ*, p. 232)

Ainsi les Hollandais supposent constamment être abusés par les Japonais et voient donc d’un mauvais œil toute intervention des tsūji:

“The books are an unholy mess, but Mr Ogawa is proving most helpful, and 'ninety-four and 'ninety-five are in large part reconstructed.”

“A shoddy pass that we have to rely on Japanese archives.” (*TAJZ*, p. 38)

Interpreter Kobayashi reported that the boathouses where the Company sampans are stored collapsed, and quoted what he called 'a superlative price' for repairs. Vorstenbosch shot back, 'Superlative for whom?' and swore not to part with a penning until he and Twomey had inspected the damage themselves. The interpreter left in a state of stony anger. (*TAJZ*, p. 80)

Si la duplicité d’Uzaemon est perçue par le lecteur comme positive (il cherche à protéger Jacob), le personnage de l’Interprète Kobayashi est clairement celui d’un manipulateur retors, qui cette fois joue pour ses propres “gains” (pour reprendre une métaphore du jeu). Dans une scène importante, il lit un texte japonais et affirme que le Shogunat ordonne par cette missive la livraison de la part des Pays-Bas de mille éventails en plumes de paons. Une véritable affrontement, basé sur les pratiques de traduction, va alors s’engager entre Jacob de Zoet, qui commence à reconnaître les *kanjis* Japonais et soupçonne quelque entourloupe, et Kobayashi. Prétendant un doute sur l’écriture japonaise des nombres, il les écrit de la mauvaise manière devant l’interprète, qui s’empresse de le corriger :

Jacob groans with contrition and inserts the numbers 10, 100, and 1,000 beside the corresponding characters. “These, then, are the true symbols for the numbers in question?”

Cautious Kobayashi examines the numbers a final time and nods.

“I am sincerely grateful,” Jacob says and bows, “for the senior interpreter’s guidance.”

The interpreter fans himself. “There are no more questions?”

“Just one more, sir,” says Jacob. “Why did you claim that the shogun’s first minister requests one thousand peacock-feather fans when, according to the numerals you were just kind enough to teach me, the number in question is a much more modest one hundred?”—every eye in the

room follows Jacob's finger on the scroll, resting on the corresponding kanji "hundred"—"as written here?" (*TAJZ*, p. 104)

L'interprète, comprenant qu'il est tombé dans le piège, est outré que sa position de domination linguistique soit mise en péril par la compréhension de sa langue par le clerc de notaire :

Kobayashi reaches for the scroll. "Shogun's request not for eyes of clerk."  
"Indeed not!" Vorstenbosch pounces. "It is for my eyes, sir; mine! Mr. Iwase: you translate this letter so we may verify how many fans we are dealing with—one thousand, or one hundred for the Council of Elders and nine hundred for Mr. Kobayashi and his cronies? But before we begin, Mr. Iwase, refresh my memory: what are the penalties for willfully mistranslating a shogunal order?" (*TAJZ*, p. 104)

La partie est alors engagée entre l'interprète japonais et le futur traducteur hollandais. La prochaine manche se fera également sous le prétexte de la traduction, ce qui nous amène à l'évocation d'une tactique de go.

## **B) La stratégie de diversion en traduction**

Durant la fameuse partie de go déjà mentionnée plus haut qui constituera le *climax* du roman, le Magistrat Shiroyama cherche à deviner la stratégie de l'Abbé Enomoto, et malgré sa concentration, ce dernier parvient à faire diversion :

Lord Abbot Enomoto of Kyôga Domain places a white stone on the board. A way station, sees Magistrate Shiroyama, between his northern flank ...  
Shadows of slender maples stripe the board of gold kaya wood.  
... and his eastern groups ... or else a diversionary attack? Both.  
Shiroyama believed he was gaining control, but he was losing it. (*TAJZ*, p. 390)

Les combinaisons et déplacement exponentiels des pierres sur le plateau facilitent la possibilité de décontenancer l'adversaire, une stratégie que semble maîtriser à merveille l'Abbé. En plus d'être le véritable maître de go du chapitre, il s'avère être un traducteur.

L'abbé Enomoto, antagoniste principal du roman, est un seigneur dont les relations de hauts rangs lui assurent un levier constant qu'il peut exercer sur la plupart des personnages du roman. Intouchable, il est le maître d'un monastère dans les montagnes, le Mont Shiranui, aux arcanes bien gardées, dont ses acolytes sont seuls à connaître les crimes qui y sont perpétrés.

C'est un intellectuel qui, toujours dans son dessein de manipulation et d'avantage stratégique, voit un intérêt important dans l'apprentissage de la culture européenne, mais uniquement dans l'avantage stratégique qu'elle peut lui offrir. C'est dans cette optique qu'il a progressivement appris plusieurs langues, dont le chinois. Faussement modeste, il affirme que

son espagnol n'est plus ce qu'il était et que la langue hollandaise lui résiste encore, bien qu'il montre la volonté de découvrir.

Ce polyglotte n'est pas interprète, mais on apprend progressivement qu'il s'adonne à la traduction d'ouvrages scientifiques et philosophiques, et non des moindres : les dialogues nous apprennent qu'il a traduit lui-même en japonais Antoine Lavoisier (p. 82) et Isaac Newton (p. 329), ajoutant donc l'anglais et le français à son catalogue linguistique. Il mentionne également Descartes (p. 348) et Copernic (p. 350) parmi ses références connues. Ce puits de savoir utilise malheureusement ses connaissances à des fins délétères, comme le démontre une scène importante où il torture psychologiquement l'interprète Obama Uzaemon en lui démontrant sa connaissance technique de l'armement d'un pistolet hollandais avant de s'en servir pour le tuer.

Passé maître dans l'art de lire d'autres langues, il semble en réalité capable de lire les gens. Jacob, lors de sa première rencontre, dit qu'il se sent "comme un livre" face à lui :

The lips are tight, the cheekbones high, the nose hooked and the eyes ferocious with intelligence. Jacob finds himself as little able to evade the man's gaze as a book can, of its own volition, evade the scrutiny of a reader. (*TAJZ*, p. 48)

Selon le Magistrat Shiroyama, c'est justement cette capacité de "lecture", de compréhension profonde de son interlocuteur - aptitude que se doit de maîtriser tout bon traducteur - qui explique son aptitude au jeu de go.

The magistrate nods. "The lord abbot is a master of the game. He discerns his enemy's weaknesses and uses them to confound his enemy's strengths." (*TAJZ*, p. 498)

C'est donc sans surprise que l'on apprend plus tard qu'un de ses agents n'est autre que l'interprète Kobayashi. Ce dernier prouve qu'il est lui aussi capable de diversions, en cherchant à se venger de l'affront dont il a été victime de la part de Jacob. Comme son maître Enomoto, il procède de façon subtile, tout d'abord en prétendant qu'il ne garde aucune rancune en flattant Jacob.

Un jour, accompagné de plusieurs confrères, il appelle De Zoet sous le prétexte de déterminer plusieurs mots hollandais qui leur feraient défaut : "*in broad daylight*" (*TAJZ*, p. 125), "*repercussions*" (*TAJZ*, p. 125), "*blithely unaware*" (*TAJZ*, p. 125), "*impotent*" (*TAJZ*, p. 125), and "*proof positive*" (*TAJZ*, p. 126). Les éclaircissements apportés généreusement par Jacob prennent beaucoup de temps, avant que l'entretien ne soit interrompu par une alerte : la résidence de Jacob a été cambriolée. Parmi les documents dont la découverte seraient dommageables pour De Zoet, le jeune clerc de notaire constate avec soulagement que ses

Psaulmes n'ont pas été découverts, mais qu'un dessin trahissant ses sentiments pour une Japonaise (Orito Abaiga) a été dérobé. Méditant sur l'événement, Jacob réalise progressivement que l'aide pour la traduction demandée, en plus d'être un prétexte pour le retenir ailleurs, était en réalité un message codé de menace qui lui était adressé :

It's concealed in the obvious, Jacob thinks. "In broad daylight." Truth batters him like a hod of bricks: Kobayashi's questions were a coded boast. The break-in was a message. It declares, The "repercussions" of crossing me, of which you are "blithely unaware," are being enacted now, "in broad daylight." You are "impotent" to retaliate, for there shall be not a scrap of "proof positive." Kobayashi claimed authorship of the robbery and placed himself above suspicion: how could a burglar be with his victim at the time of the burglary? If Jacob reported the code words, he would sound delusional."(TAJZ, p. 128)

Ces actes de manipulations "en plein jour" correspondent au go, jeu de plateau où rien n'est dissimulé: la partie de chaque adversaire est visible pour l'autre, seule compte la stratégie. Face aux avantages de ce jeu sur la tactique des Japonais, sur quels jeux de stratégies peuvent compter les personnages occidentaux pour contre-attaquer ?

#### **IV) Jeu de go contre jeux occidentaux**

##### **A) Bluff en traduction : poker contre jeu de go**

Si nous proposons d'analyser la représentation de la traduction dans *The Thousand Autumns* au travers du jeu de go en priorité, il nous fallait évoquer les autres jeux de stratégie occidentaux. Essentiellement, il est logique d'imaginer que la grille de lecture du go s'applique avant tout pour les personnages d'origine japonaise, tandis que les Européens posséderont logiquement leurs propres codes basés sur leurs jeux de stratégie.

C'est ici que l'essai "*Learning from the Stones*" de David Lai devient une source édifiante. Chercheur dans le domaine des théories sur les relations internationales, il avance l'argument qu'une compréhension du jeu de go est indispensable pour l'état-major Américain désireux de comprendre les stratégies militaires en Chine (pays d'origine du jeu de go). Selon lui, l'incompréhension de leur tactique provient du fait que les jeux de stratégie par excellence en Occident sont basés sur des fonctionnements différents de ceux en Asie, et que leur grille de lecture est donc faussée.

Parmi ces jeux de référence qui dictent la compréhension de la stratégie en Occident, David Lai mentionne l'importance du poker:

This game also has strong influence on U.S. foreign policy conduct. The key features of poker are risk-taking and bluffing. Poker players have no control over what appears in their hands.



Risk-taking and bluffing therefore are the best strategies to make the most out of the cards in hand.<sup>27</sup>

À l'époque où se déroule notre récit (en l'an 1799), le poker n'est pas encore connu en Occident : la première mention du jeu est généralement attribuée à Jonathan H. Green dans son livre *An Exposure of the Arts and Miseries of Gambling* (1830). Mais l'acte du 'gambling' (qui englobe la prise de risque, le jeu d'argent) parsème *The Thousand Autumns* : c'est même la condition de tout expatrié en Asie, selon le personnage d'Arie Grote, amateur de jeux de cartes (et tricheur invétéré). Tout comme nous le faisons tout au long de ce chapitre, lui aussi utilise cette vision du jeu afin de représenter la vie des Occidentaux à Dejima :

'Who ain't a gambler in the Glorious Orient, with his very life? Of every ten coves who sail out, six'll survive to make what hay they may, eh, but four'll sink into some swampy grave an' forty-sixty is damn poor odds. By-the-by, for every jewel or ducatoon sewn into coat lining, eleven get seized at the Sea-Gate, and only a one slips through. They're best poked<sup>28</sup> up yer fig-hole an' by-the-by should your cavity, eh, be so primed, Mr de Z., I can get you the best price of all...' (TAJZ, p. 26)

De nombreuses scènes présentent les Hollandais occupés à des jeux de cartes, notamment le Karnoffel, jeu d'origine allemande. S'ils ne jouent donc pas au poker à proprement parler, ils s'adonnent à l'un de ses ancêtres, puisque les stratégies de bluff leurs sont connues. Le Centre National de Ressources Linguistiques et Textuelle donne une définition de "bluff" forcément liée au monde du poker : 'Tactique mensongère, manière de défi visant à faire croire à l'adversaire que l'on a un meilleur jeu que lui, ou des annonces supérieures' et par extension "Stratégie politique ou militaire visant par de fausses nouvelles à mystifier la population ou l'ennemi"<sup>29</sup>. Les Hollandais en sont régulièrement coupables, comptant souvent sur l'ignorance de leur interlocuteurs (parfois à tort) :

'Asiatic minds respect force majeure; best they are prodded into compliancy.'  
The answer, then, sees Jacob, is No. 'Suppose the Japanese call this bluff?'  
'One calls a bluff only if one scents a bluff. Thus you are party to this stratagem, as are van Cleef, Captain Lacy and myself, and nobody else. (TAJZ, p. 41)

Toujours selon David Lai, "*typical manifestations of poker-type foreign policy are threats and ultimatums*" (p. 78). *The Thousand Autumns* semble confirmer qu'il s'agisse effectivement d'une tactique toute occidentale. Le terme "ultimatum" est utilisé pour la

---

<sup>27</sup> David Lai, *Learning from the Stones: A Go Approach to Mastering China's Strategic Concept*, Shi, US Army War College Press, Carlisle (2004), p. 34.

<sup>28</sup> Note: il n'est peut être pas anodin que cette citation incorpore le mot « poked ». Plus tard, l'expression "pockered" est aussi utilisée, toujours dans le sens d' "acheter" la loyauté de quelqu'un.

<sup>29</sup> Source: <https://www.cnrtl.fr/definition/bluff>

première fois par Unico Vortenbosch, qui affirme que les Hollandais quitteront à jamais Dejima si leurs demandes ne sont pas respectées. Bien qu'il puisse s'agir d'une énième stratégie d'évitement, la surprise de l'interprète Koyabashi et Ogawa semble indiquer que la langue japonaise ne possède pas encore de terme équivalent.

"It is meet, Mr. Kobayashi," says Vorstenbosch, "to warn these good gentlemen—and even the magistrate—that our governor-general sends an ultimatum."

Kobayashi glares at Ogawa, who begins to ask, "What is 'ultim—'?"

"Ultimatum," says Van Cleef. "A threat; a demand; a strong warning." (*TAJZ*, p. 48)

Plus tard, ce seront les Britanniques, mené par le Capitaine John Penhaligon, qui font ressurgir les termes d'ultimatum : leur navire, le Phoebus, engagera des mesures militaires si la reddition Hollandaise de Dejima n'est pas effective avant une certaine heure<sup>30</sup>. Consulté son premier lieutenant Robert Hovell (un autre traducteur, servant ici de médiateur entre les Anglais et les Hollandais), ce dernier soupçonne qu'il s'agit peut-être d'une autre stratégie de bluff :

"Some may consider such a bluff to be a touch too ... bold?"

"No bluff. If Dejima is not to be British, it is to be nobody's." (*TAJZ*, p. 472)

Par cette phrase, le Capitaine Penhaligon trahit un autre trait de la psyché occidentale, probablement par l'influence indiscutable d'un autre jeu de stratégie qui peut revendiquer la position d'ultime référentiel en théorie des jeux. S'il était impossible de ne pas utiliser la métaphore des échecs, nous la mettrons ici principalement en rapport avec le go.

## **B) Domination totale contre victoire relative : les échecs contre le jeu de go**

Il faut comprendre que ce sont deux visions du concept de victoire qui s'affrontent. Dans ses applications militaires et économiques, "le Go enseigne tout d'abord à contrôler un territoire ou un marché par l'influence, sans devoir pour autant l'occuper."<sup>31</sup>, nous dit Joël Saucin. Pour le jeu de go, la victoire est "relative par rapport à l'ensemble du conflit". Il s'agit de conquérir "des territoires ou des parts de marchés", et non pas rechercher 'la destruction à tout prix du concurrent ou de l'adversaire', ce que semble annoncer la menace du Capitaine Penhaligon :

"Strike your flag upon receipt of this letter and have yourself transferred to the Phoebus by noon, where you shall enjoy the privileges of a gentleman prisoner of war. Ignore this demand,

---

<sup>30</sup> Cette irruption anglaise est basée sur un événement historique, l'incident du *Phaeton*, lorsqu'une frégate Britannique qui avait tenté de forcer son entrée à Dejima en 1808.

<sup>31</sup> Joël Saucin, *Le Jeu de Go, modèle analogique pour les sciences humaines*, Les Certitudes de l'Aurore, Bruxelles (2004), p.145

however, and you sentence Dejima to ...” Hovell pauses. “... to total demolition.” (*TAJZ*, p. 472)

Une menace qu’il mettra à exécution en bombardant la baie de Nagasaki sous les boulets de canons de sa frégate, ayant au préalable enlevé de force le Chef de Dejima afin d’en faire le messager (la langue japonaise leur étant inaccessible) de leurs revendications.

Cet acte de kidnapping brutal déconcerte les autorités japonaises, qui n’arrivent pas à comprendre le but de la manœuvre :

“How does kidnapping our allies,” Shiroyama asks, “win our trust?”

Jacob turns to Yonekizu. “Tell His Honor the English don’t want your trust. The English want fear and obedience. They build their empire by sailing into foreign harbors, firing cannons, and buying local magistrates. [...]

As Yonekizu translates, the Hall of Sixty Mats crackles with anger. (*TAJZ*, p. 418)

Le besoin d’une traduction du concept s’explique en partie par les deux grilles de lectures du jeu de go et des échecs qui ne se superposent pas. Contrairement à l’attitude du “vivre et laisser vivre” (pour reprendre une expression de David Lai), il ne s’agit pas pour un joueur d’échecs d’arriver à une coexistence paisible :

The philosophy behind chess is to win decisively. For the winner, victory is absolute, as is defeat for the loser. In chess, both players have the same clear and overriding objective—capturing the opposing king—and accomplish this objective by decimating whatever opposing forces are standing in the way. In a go game between two well-matched players, the margin between win and lose is usually very small, often decided by only a few points. The philosophy behind go therefore is to compete for relative gain rather than seeking complete annihilation of the opponent forces.<sup>32</sup>

Le roman offre un exemple concret de victoire spécifique au Go, qui fonctionne par un système de points :

Discreetly, Shiroyama counts his territory and the prisoners taken.

Enomoto does the same for white, and waits for the magistrate.

The abbot makes it eight points in white’s favor; Shiroyama puts Enomoto’s margin of victory at eight and a half points. (*TAJZ*, p. 507)

Toujours selon Joël Saucin, “*les conflits qui amènent une élimination ne relèvent d’ailleurs pas d’une analyse en termes de Go mais plutôt en termes d’échecs car ils supposent l’application d’une force brutale. Bref, il ne faut pas être le seul survivant, mais simplement le meilleur.*”<sup>33</sup> Cette notion de victoire relative tend à démontrer que dans le cadre de l’analogie

---

<sup>32</sup> Lai, David. *Learning from the Stones: A Go Approach to Mastering China’s Strategic Concept*, Shi, US Army War College Press (2004), p. 24.

<sup>33</sup> Joël Saucin, *Le Jeu de Go, modèle analogique pour les sciences humaines*, Les Certitudes de l’Aurore, Bruxelles (2004), p.145

du jeu en traduction, le go fonctionne mieux que la métaphore des échecs. Pour reprendre les termes de Cécile Cosculluela, en traduction, on cherche “*a solution that is as relevant as possible to the purpose of the game: maximizing the player’s expected payoff*”<sup>34</sup>.

C’est bien le cas de la “victoire” du jeu de go comme une “victoire” en traduction: la solution que l’on recherche n’est pas parfaite mais “la plus pertinente possible” basée sur le contexte. Elle n’est pas totale, elle reste toujours incomplète, perfectible et se juge uniquement lors d’une comparaison avec l’Autre.

Et c’est sur ce dernier point que nous allons sortir de l’impasse qui consiste à n’avoir qu’un seul point de référence: le personnage traducteur, entre deux cultures, est censé réussir à se dégager hors de ses propres référents culturels et s’appropriier en même temps ceux de l’autre faction. Dans le roman, un des personnages grâce auquel plusieurs éléments trouveront leur dénouement est Jacob de Zoet, qui réussit à appréhender la grille de lecture Occidentale ET Japonaise.

### **C) Sortir de la grille et du damier**

Jacob de Zoet est depuis les premiers chapitres un personnage tiraillé entre divers cultures et langues. Son parcours de clerc inclut des services effectués à Londres et en France, ce qui lui permet de régulièrement se mettre à parler en français au chef de Dejima pour éviter d’être compris par certains collègues. Plus tard, un message envoyé à John Penhaligon démontre sa maîtrise de la langue de Shakespeare et provoque l’ire du capitaine : “Damn this De Zoet [...] Damn his mastery of my language”. (*TAJZ*, p. 467)

Très vite, il témoigne d’une forte envie d’apprendre la langue japonaise, et va jusqu’à exprimer le rêve impossible de se transformer en Japonais lui-même (p. 382). Vers la fin du roman, il finit par la maîtriser suffisamment pour traduire les Douze Préceptes, un document que lui a confié Uzaemon peu avant sa mort et qui contient les principes criminels qui gouvernent l’ordre religieux d’Enomoto. Il réussira à confier ce sulfureux document au Magistrat Shiroyama, qui prendra les mesures que l’on connaît pour anéantir l’Abbé. La confiance du Magistrat envers de Zoet, impensable à l’époque entre un dignitaire Japonais et un résident de Dejima, provient du coup d’éclat de Jacob, qui instruit Shiroyama sur la stratégie brutale des Anglais et sur les meilleures tactiques à suivre.

---

<sup>34</sup> Cécile Cosculluela, “Traductologie et sémiotique peircienne: l’émergence d’une interdisciplinarité” Thèse de doctorat, Bordeaux III Université Michel de Montaigne, Bordeaux (1996), p.149

Jacob de Zoet est donc devenu à ce stade une véritable figure d'interprète entre les cultures. C'est une aptitude qu'il dévoile tout au long du roman, où il parvient à changer de référents culturels, par exemple pour appliquer les siens à des comportements japonais :

“If it arrived yesterday evening, why wasn't it brought to me straightaway?”  
*Because, Jacob thinks, a message from the shogun is the equivalent of a papal edict, and to deny it due ceremony would be capital treason. (TAJZ, p. 98)*

Il fait de même pour expliquer ces référents culturels européens à destination des Japonais, en sachant par avance ceux qui ne marcheront pas...

“Orange-Nassau is—or was—the name of his ancestors' fiefdom, like a Japanese domain. But he was also the head of the Netherlands Army.”  
“So he is same as Japanese shogun?” ventures Iwase.  
*The Venetian doge is a better comparison, but that would not help. (TAJZ, p. 446)*

... de ce qui fonctionneront, comme dans cette scène où Jacob est obligé de raconter le mythe grec de Phaeton à des Japonais qui s'interrogent sur le nom du navire anglais, le *Phoebus*. Il conclut l'histoire ainsi :

“So in the end the god Zeus, the king of heaven, had to act.”  
“Scribes: stop.” Shiroyama asks, “This Zeus is not a Christian?”  
“A Greek, Your Honor,” says Iwase, “akin to Ame-no-Minaka-nushi.” (TAJZ, p. 457)

Dans un discours lyrique, alors qu'il se trouve dans une position de mort prochaine, il est frappé par une sorte d'épiphanie et comprend à quel point la géographie, l'environnement, la localité peuvent structurer un esprit humain :

“Northern Europe is a place of cold light and clear lines [...] and so is Protestantism. The Mediterranean world is indomitable sunshine and impenetrable shade. So is Catholicism. Then this”—Jacob sweeps his hand inland—“this ... numinous ... Orient ... its bells, its dragons, its millions ... Here, notions of transigrations, of karma, which are heresies at home, possess a—a—” The Dutchman sneezes.  
“Bless you.” Marinus splashes rainwater on his face. “A plausibility?” (TAJZ, p. 489-90)

Jacob de Zoet parvient donc à naviguer entre les culturèmes et, conscient de leur impact sur notre vision des choses, à s'extirper de leur enracinement pour comprendre le nouveau monde dans lequel il gravite, en plus de permettre aux autres d'appréhender l'inconscient culturel qui explique le comportement de l'Autre. Et tout comme David Lai, il va utiliser cet aller-retour de l'entre-deux en ce qui concerne les tactiques militaires.

Jacob de Zoet semble en effet être à la fois une pierre dans un jeu de go et une pièce d'échec. Tout comme une pièce de go, il possède sa *potentialité*: contrairement aux échecs,

toutes les pierres de go ont la même valeur et peuvent attaquer ou défendre une position, construire un mur, etc.... Dans le roman, les Anglais, sans doute dans une optique d'échecs, choisissent de littéralement "capturer" le Chef de Dejima, et son adjoint (en les enlevant de force), sans doute persuadés que sans leur autorité le poste Hollandais sera désormais sans défenses. C'est sans compter sur la présence de Jacob de Zoet, qui devient après une élection le Président de Zoet, et agit comme le nouveau chef de Dejima pour commencer à contrecarrer le plan des Anglais.

La narration nous ramène aussi cependant aux pièces spécifiques aux échecs. Lors de leur affrontement, Jacob décide de rester coûte que coûte sur une tour (évoquant la forme de la pièce), et de ne pas bouger de sa position. Cet acte de courage sera admiré par le Capitaine Penhaligon, qui finira par abandonner son projet de destruction de Dejima. La comparaison entre la tour de l'échiquier et la tour de Dejima est rappelée par une métaphore dans l'esprit de Jacob face à sa dernière vision de Dejima, huit ans plus tard: "*Jacob turns to the watchtower, whose observer is now as small as a chessman.*" (p. 525)

La fin du séjour de Dejima pour Jacob est synonyme d'accomplissement traductologique, car un dialogue nous apprend qu'il est responsable du premier véritable dictionnaire Hollandais-Japonais, contribuant à permettre aux futures générations de mieux comprendre le jeu de l'autre.

## **Conclusion**

Une métaphore, selon Esa Itkonen, est considérée comme satisfaisante lorsque, au-delà de la similitude structurale entre le thème et le phore, elle jette une lumière nouvelle sur le premier<sup>35</sup>. Ici, nous espérons que la comparaison entre traduction et jeu de go pourra contribuer à une nouvelle vision possible de l'exercice de traduire. Les combinaisons quasi-infinies du go, sa relation avec le temps, et ses spécificités tactiques comparées à d'autres jeux nous permettent de sortir de l'analogie prédominante des échecs comme unique jeu de stratégie - et par là même, comme tente de le faire Mitchell avec *The Thousand Autumns*, nous dégager de nos référents eurocentriques.

Cette comparaison entre un jeu asiatique et la transmission entre deux langues nous a rappelé un passage d'une autre œuvre qui mériterait également sa place dans le corpus des

---

<sup>35</sup> Esa Itkonen, *Analogy as Structure and Process*, John Benjamins, Amsterdam/ Philadelphia (2005), p. 35.

études des représentations fictionnelles de la traduction: le film de Denis Villeneuve *Arrival* (*Premier Contact* en version française) sorti en 2016 :

In *Arrival*, Dr. Louise Banks, a renowned linguistic professor argues that language is the cornerstone of culture. After being asked to translate a correspondence between Chinese officials dealing with Heptapods in their country, Louise explains that by communicating with the aliens through the language of mahjong, they are indirectly highlighting competitive traits within our human culture: winning and losing, dominance and submission. She explains that if they were to communicate with the Heptapod's through chess, they would be suggesting to their visitors what the game of chess often implies—that of dominance over the other<sup>36</sup>.

Si les analogies peuvent être utiles pour jeter un regard nouveau sur le monde de la traduction, il faut également se rappeler qu'il ne s'agit que d'un seul angle parmi tant d'autres. Une seule analogie ne pourra jamais fonctionner entièrement pour comprendre l'ensemble qui régit les activités humaines.

If only, Shiroyama dreams, human beings were not masks behind masks behind masks. If only this world was a clean board of lines and intersections. If only time was a sequence of considered moves and not a chaos of slippages and blunders. (*TAJZ*, p. 395)

Il nous faut faire comme à la fin de la partie de go qui décide du sort de tant de personnages dans *The Thousand Autumns*: jeter les pièces par terre, en ne retenant que la transformation que nous avons subie après cette nouvelle vision des choses, que l'on pourrait apparenter à la dernière mention du jeu qui est faite dans le roman, avec l'apparition d'un papillon, symbole de métamorphose et renouveau :

Tomine falls forward onto the go board. Bowls of stones scatter. [...]  
“An inch away is a go clamshell stone, perfect and smooth ...  
... a black butterfly lands on the white stone, and unfolds its wings. (*TAJZ*, p. 511-12)

---

<sup>36</sup> Source URL:  
<https://appletree101.wordpress.com/2016/11/22/part-2-the-transcendental-power-of-language-exploring-the-limits-and-potentials-language-in-denis-villeneuves-arrival/>

## **Chapitre 2 :**

### ***Verbal Transmigration* : métaphores du traducteur dans la mythologie mitchellienne**

#### **Introduction**

Explorer une thématique à travers le corpus entier de David Mitchell sera à plus d'un titre révélateur, car il s'en dégagera une impression de continuité et de cohérence potentiellement plus forte que parmi d'autres auteurs contemporains. Ceci est dû à un concept particulier à notre auteur qui essaye consciemment de développer un univers interconnecté et exploré encore et encore à chaque nouvelle œuvre, qui au final pourraient être comprises comme autant d'épisodes d'un seul "*macro-roman*" pour reprendre un terme employé par Mitchell dans nombre de ses interviews :

"I've come to realize ... that I'm bringing into being a fictional universe with its own cast, and that each of my books is one chapter in a sort of sprawling macronovel. That's my life's work, for however long my life lasts. Of course, it's important that each of the books works as a stand-alone, so that readers don't have to read "everything else I've written to make sense of the novel in their hands. But I write each novel with an eye on the bigger picture, and how the parts fit into the whole. (Mitchell: 2010)"<sup>37</sup>

Bien entendu, l'idée a été progressive: le concept du macro-roman (parfois surnommé "*überroman*" dans certaines de ses interviews) est encore embryonnaire mais visible quand un personnage secondaire issu de son premier roman *Ghostwritten* (1999) refait brièvement surface dans une scène de *Number9Dream* (2001), sa deuxième œuvre publiée, première indication que les deux récits se déroulent dans un seul et même univers. Son livre suivant *Cloud Atlas* (2004) ira plus loin en élevant plusieurs personnages mineurs de *Ghostwritten* au rang de protagonistes, voire narrateurs/récits dans certains chapitres. Cette pratique va perdurer à chaque nouvelle publication et être remarquée autant par la critique que par les lecteurs, jusqu'à devenir une constante: chaque nouvelle parution est l'occasion d'une véritable chasse aux œufs intertextuelle auquel s'adonne son lectorat grandissant. Son cinquième roman *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* (2010) représente un autre tournant car Mitchell va à ce moment planifier en avance la construction de son macrocosme et ainsi poser les germes de

---

<sup>37</sup> Wyatt Mason, "David Mitchell, the Experimentalist", interview pour le *New York Times Magazine* (25 Juin 2010). URL: <https://www.nytimes.com/2010/06/27/magazine/27mitchell-t.html>



certains personnages mineurs en étant pleinement conscient du rôle plus important qu'ils joueront dans de futurs romans:

Even before I began *Thousand Autumns*, I knew I wanted Marinus in there as a major character. That resolve was the first instance of my planning the Über-novel “forward,” rather than crafting it retroactively. (Mitchell: 2020)<sup>38</sup>

Les connections entre les romans ne se limitent pas à la simple récurrence de certains personnages mais à une véritable mythologie qui s'établit progressivement, dévoilant au fur et à mesure la solution de certains mystères inexplicables dans les premiers volumes. En effet, si les romans de David Mitchell se déroulent majoritairement dans un univers réaliste quasi-identique au nôtre, un certain mysticisme a depuis le début de son œuvre toujours été présent en périphérie de l'action principale (fantômes entraperçus dans *Ghostwritten*, suggestion de réincarnation d'une même âme dans *Cloud Atlas*) jusqu'à arriver à la révélation que constitue *The Bone Clocks* (2014), le premier de sa bibliographie à placer (le temps d'un chapitre) au premier plan l'univers “psycho-ésotérique” (néologisme mitchellien) qu'il ne faisait alors que suggérer, allant jusqu'à établir des règles et nommer, classifier les différents phénomènes paranormaux survenus jusqu'alors, et faire entrer en collision le surnaturel et le réaliste.

Cet autre monde caché, peuplé d'âmes vagabondes et immortelles, que nous décrirons plus en détail par la suite, est désormais indissociable du macro-roman. Les publications postérieures à *The Bone Clocks* font toutes référence à ces êtres surnaturels : le court roman d'horreur *Slade House* (2015) est axé autour de leur existence et si *Utopia Avenue* (2020) est un retour à un style majoritairement réaliste, les scènes d'hallucinations psychédéliques de l'un des protagonistes trouvent une explication et un dénouement grâce à l'intervention de ces fameux immortels.

L'intérêt d'une cosmogonie cohérente présente en continu dans un corpus d'œuvre donné réside dans l'observation des thèmes récurrents qui s'en dégagent, qui reviennent comme autant d'obsessions révélatrices. Or, l'une d'entre elles se trouve être une fascination pour la notion de langage, ou plutôt de l'accumulation de langages. En effet, nombre de ces entités immortelles se détectent grâce à leur polyglossie impressionnante et leur propension à se tourner vers l'exercice de la traduction, que ce soit de façon occasionnelle, académique ou professionnelle. Par l'intermédiaire de ces êtres surhumains, quel commentaire David Mitchell offre-t-il sur sa vision de la traduction ou sur la figure du traducteur ? Ce chapitre propose

---

<sup>38</sup> Mich R. Murray, “Thinking Polyphonically: A Conversation with David Mitchell”, Interview pour le *Los Angeles Review of Books* (1 septembre 2020). URL : <https://lareviewofbooks.org/article/thinking-polyphonically-a-conversation-with-david-mitchell/>

d'explorer, à travers le catalogue des diverses figures de l'univers ésotérique mitchellien, combinées à d'autres sources appartenant à littérature académique, de nouvelles métaphores originales du traducteur afin d'ajouter une nouvelle pierre à l'édifice des recherches dans le domaine du tournant fictionnel du traducteur.

Nous procéderons dans un ordre chronologique, en revenant au tout premier roman de Mitchell, *Ghostwritten*, qui contenait déjà en lui les germes de ce macrocosme avec l'apparition d'un personnage tout proprement spectral, le *noncorpum*, qui possède de nombreux liens avec certaines caractéristiques souvent associées aux traducteurs.

## I) Le traducteur comme noncorpum

### A) Présentation du roman

*Ghostwritten* est le premier roman publié de David Mitchell, et, preuve s'il en est de la cohérence de son œuvre, il s'agit un condensé de différentes techniques, structures et thématiques qu'il ne cessera de développer tout au long de sa carrière. Comme beaucoup de ses autres parutions, c'est avant tout un recueil de nouvelles interconnectées, chacune disposant d'un narrateur différent, se déroulant à travers huit pays et cultures différentes. Selon Mitchell, le liant entre toutes ses histoires est une exploration de la notion de causalité :

You have a main theme in 'Ghostwritten'. It is causality. You make each of the different voices look at that theme from a different view. Even though the stories are very different, the reader soon picks up that it's the same mountain peak that's being climbed up different paths, on different faces, each of which increases your knowledge of the same theme mountain (Mitchell: 2005)<sup>39</sup>.

Chaque section propose en effet au travers de son histoire une possible réponse que se pose l'un des personnages : “*Why do things happen the way they do ?*” (G, p. 156) Par exemple, dans le chapitre “Holy Mountain”, les diverses tragédies qui frappent une vieille Chinoise recluse sont liées à la marche implacable de l'Histoire, retraçant les excès de la Révolution Culturelle. Dans “Clear Island”, le personnage principal est une scientifique dont les connaissances lui permettent de comprendre que tout, des collisions d'atomes à nos interactions humaines, peut se traduire en termes de lois de physique quantique. Dans “The Music of Chance”, l'insouciant narrateur, au fur et à mesure de ses rencontres fortuites, est persuadé que c'est le simple hasard qui guide le monde.

---

<sup>39</sup> Sarah Dillon, *Chaotic Narrative: Complexity, Causality, Time and Autopoiesis in David Mitchell's Ghostwritten*. Critique 52:2. Propos de David Mitchell lors d'une conférence à l'Université de Tokyo (2005).

Enfin, “Mongolia”, le chapitre qui nous intéressera ici, propose une autre théorie, plus osée : l’explication surnaturelle. Et si certaines de nos actions étaient tout simplement guidées par une entité invisible mais dotée d’une conscience, qui nous contrôlerait tout en ayant ses propres motivations ? C’est exactement la définition de l’étrange narrateur de ce chapitre, le *noncorpum*, âme sans corps à la recherche de son origine, et qui sera notre première métaphore de la figure du traducteur.

## **B) Traduction et non-corporalité**

La révélation de la présence du *noncorpum*, et par extension de l’identité du narrateur-protagoniste du chapitre, est progressive. L’un des premiers indices de cette voix est, de façon révélatrice, associé aux langues :

The large sky made Caspar think of the land where he had grown up, somewhere called Zetland. Caspar was feeling lonely and homesick. I felt no anticipation, just endlessness. [...] Sharing our compartment was a pair of giant belchers from Austria who drank vodka by the pint and told flatulent jokes to one another in German, **a language I had learned from Caspar two weeks before.** (G, p.155)

Au fil des pages, le lecteur glane ça-et-là quelques indices sur la nature de cette entité, dont les limites semblent également liées au langage :

The never-silent wind blew on over the plains, into the vanishing point where the rails led. **The signs were in the Cyrillic alphabet, which neither Caspar nor any of my previous hosts knew.** (G, p. 159)

La narration nous apprend que l’acquisition d’une langue est volontaire et constitue en général la première action du *noncorpum* lorsque ce dernier se retrouve à l’intérieur d’un nouvel hôte : “while she had been sleeping I acquired her language” (G, p. 166).

Le *noncorpum* est le premier polyglotte surnaturel du bestiaire fantastique de David Mitchell, capable de comprendre et parler onze langues (G, p. 165) dont l’allemand, le mongol, le chinois, le coréen, l’espagnol... Cette connaissance multilinguistique lui octroie un aperçu considérable sur l’ensemble des cultures et sociétés humaines et lui confère un certain recul et attrait pour la diversité : le *noncorpum* se définit à un moment comme “a nonhuman humanist” (G, p. 169), car conscient de son altérité par rapport au reste du monde, tout en restant fasciné par ce dernier.

On notera que le *noncorpum* ne possède pas de nom propre, mais bien un nom commun. Ce dernier lui a été proposé par l'un de ses nombreux hôtes, et non des moindres :

If I came across a mystic, lunatic, or writer I would sometimes talk with him. One writer in Buenos Aires even suggested a name for what I am: *noncorpum*, and *noncorpa*, if ever the day dawns when the singular becomes a plural. I spent a pleasant few months debating metaphysics with him, and we wrote some stories together. (*G*, p. 172)

Le lecteur cultivé aura reconnu que l'écrivain de Buenos Aires n'est autre que Jorge Luis Borges. L'évocation du talentueux auteur argentin est lourde de sens lorsque le roman est analysé au travers du prisme du tournant fictif du traducteur: doit-on rappeler que Borges est le créateur de l'un des traducteurs fictifs les plus célèbres grâce à l'une de ses nouvelles où apparaît un certain Pierre Ménard, qui se donne pour mission de consacrer sa vie à écrire (et paradoxalement non pas de ré-écrire) *Le Quichotte* de Cervantès ? Ce fameux épisode tout aussi absurde que profond (par son commentaire sur les notions de création et d'auteur) du recueil *Fictions* montre la plus grande estime que Borges avait pour la traduction, comme l'évoque un ouvrage séminal sur le sujet, *The Invisible Work*, par Efraïn Kristal :

Indeed, translation played a major role in every one of his literary endeavors, and it was his conviction that some of the most cherished pleasures of literature become available only after a work has passed through many hands and undergone many changes. In his presentation of himself as a translator, one senses the reserved pride of a powerful literary mind able to appropriate and transform what is presumably already present without seemingly changing anything. (Kristal : 2002, 13)<sup>40</sup>

L'adjectif 'invisible' du titre est choisi pour désigner le caractère malheureusement trop souvent ignoré ou relégué au second plan qu'occupe la traduction dans la carrière de Borges. L'idée est elle-même présente dans *Pierre Ménard, Auteur du Quichotte* puisque la nouvelle démarre sur la frustration du narrateur quand il constate que "l'œuvre visible" (*Fictions*, p. 41) de Ménard a effacé le souvenir de son exploit littéraire inachevé et incompris.

Le terme 'invisible' s'applique évidemment au *noncorpum* de façon littérale. Comme sa désignation (néologique) l'indique, le *noncorpum* ne possède pas de corps : il est essentiellement immatériel, intangible. Cette invisibilité a souvent été associée au traducteur, notamment chez Lawrence Venuti, autant pour la marginalisation trop longtemps liée à la profession mais également par ce qu'il décrit comme étant une norme désirée par la critique :

I see translation as the attempt to produce a text so transparent that it does not seem to be translated. A good translation is like a pane of glass. You only notice that it's there when there

---

<sup>40</sup> Efraïn Kristal, *Invisible Work: Borges and Translation*, Vanderbilt University Press, Nashville (2002), p.13

are little imperfections—scratches, bubbles. Ideally, there shouldn't be any. It should never call attention to itself<sup>41</sup>. (Venuti : 1995, 1)

La plupart du temps, le *noncorpum* cherche également à éviter de se faire remarquer: “I am discreet” (*G*, p. 169). Mais aussi invisible qu’il soit, le *noncorpum* n’est pas non plus inexistant:

When another human touches my host, I can transmigrate. The ease of the transfer depends on the mind I am transmigrating into, and whether negative emotions are blocking me. The fact that touch is a requisite provides a clue that I exist on some physical plane, however subcellular or bioelectrical. (*G*, p. 165)

Mis à part sa propre conscience, il semble donc que la seule preuve de l’existence du *noncorpum* soit la notion de contact. Autrement dit un autre point en commun, nous dirons même la raison d’être, de tout acte de la traduction. Son identité instable ne peut être définie que par le passage d’un être humain à un autre, constamment dans un état transitoire, comme le confirment Peter Childs et James Green dans *David Mitchell’s Novel in Nine Parts* :

The *noncorpum* has an existence defined by mediation. Its identity is cycled through a potentially endless process of transit, transformation and translation. (Childs & Green : 2010, 23)<sup>42</sup>

Cette situation d’être flottant nous amène à une autre métaphore déjà relevée en traductologie, celle du fantôme, à laquelle nous associerons la notion de texte, en référence au titre du roman *Ghostwritten*, qui illumine notre vision du *noncorpum*. Beaucoup de critiques ont déjà remarqué que “the intangible presence of the *noncorpum* is an inflection of the ‘ghostwriter’, a term that can be applied to just about all authors of first-person narrative fiction” (Childs & Green: 2010, 23). Nous arguons ici que l’image s’applique tout aussi bien à celle du traducteur.

### C) Traducteur et “ghostwriter”

Le *noncorpum* a recours assez tôt dans le roman à une métaphore filée :

Backpackers are strange. I have a lot in common with them. We live nowhere, and we are strangers everywhere. We drift, often on a whim, searching for something to search for. [...] To the world at large we are both immaterial and invisible. We chew the secretions of solitude. My incredulous Chinese hosts who saw the first backpackers regarded them as quite alien entities. Which is exactly how humans would regard me. (*G*, p.160)

---

<sup>41</sup> Lawrence, Venuti, *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, Routledge, Londres et New York (1995) p.1

<sup>42</sup> Peter Childs & James Green, *David Mitchell’s Novels in Nine Parts*, dans le recueil *David Mitchell: Critical Essays*, ed. Sarah Dillon, Glyph, Canterbury (2011), p.23.

Cette analogie rejoint sur beaucoup d'aspects la vision de traducteur en tant qu'entité spectrale dans l'article "*Text as Haunt: The Spectrality of Translation*" par Richard Washbourne et Camelly Cruz-Martes:

Rather than imagine the translator as someone between languages, cultures, and nations, we would do better to cultivate an image of him as a ghost who haunts languages, cultures, and nations, existing in two worlds at once but belonging fully to neither. The translator, as ghost, is neither wholly domestic nor wholly foreign [...]. [S]he is neither entirely visible nor entirely invisible to those who stand in one world or the other [...] because she is in their world but not of it. (Washbourne & Cruz-Martes: 2023, 13)<sup>43</sup>

Le traducteur/*noncorpum* a ainsi tout à fait sa place dans un roman dont le titre *Ghostwritten* insiste sur la centralité ces deux concepts, *ghost* et *writing*, celui de l'esprit (le 'spectre' mais aussi le 'message') et celui du texte :

The translator's world is a world of incorporeal experiences based on contact with non-material relationships and concepts. The habit of dealing with these incorporeal substances gives translators a good ability to attain high degrees of abstraction and to intuitively perceive relationships which are not obvious on the surface. Ghostly relationships are moving around almost imperceptibly in the ether; it is our task to identify and catch them, pin them down, then radically. (Washbourne & Cruz-Martes: 2023, 13)<sup>44</sup>

Il est particulièrement intéressant de constater que la motivation première du *noncorpum*, celle qui guide toutes ses pérégrinations, n'est pas de rester indéfiniment dans 'l'éther' (pour reprendre l'image de la citation ci-dessus) mais bien de s'ancrer dans la réalité en retrouvant sa première identité, qu'une amnésie presque totale a effacée. Le seul indice dont il dispose quant à son origine s'incarne dans un texte : celui d'un conte mongol, "the story I was born with" (*G*, p. 172).

Ce souvenir l'amène à penser que la réponse au mystère de son existence doit se trouver en Mongolie. Dès lors, le *noncorpum* n'a de cesse que de remonter à la source d'origine de ce texte. Un texte destiné, par ailleurs, à être traduit, comme il l'apprend plus tard :

"You know," he said, suddenly addressing us, "what's-his-face down in Dalanzagad is putting together an anthology of Mongolian folk stories. It's a quaint idea. He's hoping to get it translated into English and flog them to tourists." (*G*, p.179)

Cette obsession pour ce texte l'amène parfois à parler à la place des hôtes dans lesquels il réside, devenant ici véritablement un "ghostwriter" - ici dans le sens d'un "prête-plume":

---

<sup>43</sup> Richard Washbourne & Camelly Cruz-Martes, "Text as Haunt: The Spectrality of Translation", *Translation and Interpreting Studies*, volume 19, issue 1, John Benjamin Publishing Company, Philadelphia (2024), p.203.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.203.

Sherry peered over the bunk above him. “Do you know a good bedtime story?”  
Caspar was not a natural storyteller, so I stepped in. “I know one story. It’s a Mongolian story.”  
(*G*, p. 157)

Plus tard dans l’intrigue, et une fois encore conformément à la définition du traducteur, il parvient à faire parler dans une langue étrangère des personnages ne l’ayant jamais apprise :

Beebee walked into the restaurant, and I saw Caspar poking at something on his plate with a fork, and Sherry poring over a map with a compass.  
“It’s good to see you!” I spoke before I thought. Townspeople in the restaurant stared, amazed. Nobody knew this nomadic herder could speak any language other than a reindeer-flavored dialect of Mongolian.” (*G*, p. 194)

La comparaison entre traducteur et *ghostwriter* apparaît chez d’autres essayistes comme la traductrice Lara Vergnaud :

Like the ghostwriter, the translator must slip on a second skin. For me, “plunge deep” tactics that go beyond the mechanics of translation help: coaxing out references to reconstruct the author’s cultural touchstones (books, film, music); reading passages aloud, first in the original and then in translation, until hoarseness sets in; animating the author’s story through my senses, using my nose, my ears, my eyes, and my fingers; devouring every clue to imprint the range of the author’s voice (humor, anger, grief, detachment) on my translation. (Vergnaud : 2018)<sup>45</sup>

Cette idée de l’immersion, de l’*incarnation* totale pour s’approprier un écrit au point de *devenir* son auteur est également présente dans *Pierre Ménéard, Auteur du Quichotte*, car la première tentative ressemble (de façon parodique) à l’idée évoquée par Lara Vergnaud :

La méthode initiale qu’il imagina était relativement simple. Bien connaître l’espagnol, retrouver la fois catholique, guerroyer contre les Maures ou contre le Turc, oublier l’histoire de l’Europe entre les années 1602 et 1918, *être* Miguel de Cervantès. (Borges: 1965, 46)<sup>46</sup>

Aussi, on remarquera une potentielle mise en abîme vertigineuse. Nous avons établi que le *noncorpum* est parfois le véritable agent derrière les décisions de certains personnages. De façon similaire, Pierre Ménéard dans la diégèse semble être (selon le narrateur) le véritable auteur du *Quichotte*. Or, puisque dans *Ghostwritten* le *noncorpum* affirme avoir écrit nombre d’histoires en compagnie de Borges, cela implique-t-il que le *noncorpum* est le véritable (co-) auteur de *Pierre Ménéard, auteur du Quichotte*?

Il serait à présent bon de rappeler que le titre exact du roman n’est pas exactement *Ghostwriter* mais bien *Ghostwritten*. La voix passive a son importance. Le terme est prononcé

---

<sup>45</sup> Lara Vergnaud, “Translation, In Sickness and in Health” pour *The Paris Review* (10 août 2018). URL: <https://www.theparisreview.org/blog/2018/08/10/translation-in-sickness-and-in-health/>

<sup>46</sup> Jorge Luis Borges. *Fictions*, éditions Gallimard, Paris (1983), p. 46.

dans le roman par un personnage dans une citation : “We all think we’re in control of our own lives, but really they’re preghostwritten by forces around us.” (G, p. 296)

Si le *noncorpum* est un agent invisible qui agit et dirige parfois les actions de certains personnages, il n’est pas à l’abri du doute d’être lui-même piloté de l’intérieur à son insu : “How do I know that there aren’t noncorpa living within me, controlling my actions? Like a virus within a bacteria? Surely I would know. But that’s exactly what humans think.” (G, p. 191)

Cette peur de la contamination, de l’infection nous amène tout naturellement à une autre métaphore filée de la figure du *noncorpum*, qui peut également s’appliquer au traducteur: celle du parasite.

#### **D) Traduction et parasitisme**

Le lexique du parasitisme apparaît très tôt dans le chapitre “Mongolia”: “*We are both parasites: I live in my hosts’ minds, and sift through their memories to understand the world.*” (G, p. 160)

Preuve de la prééminence de la métaphore, le terme “*host*” revient 63 fois rien que dans ce chapitre. Le terme “*parasite*” quant à lui n’est utilisé que deux fois, peut-être par la réticence de notre narrateur à appliquer pour lui-même un terme longtemps connoté négativement. L’évolution sémantique de ce lexème a été explorée en détail par Olivia Pariero, dans son mémoire *La Théorie Parasit(é)e* :

Si le parasite avait un caractère très honorable, il y a eu dégradation et dévalorisation du mot, qui fut ensuite appliqué à tout coureur de table, à tout écornifleur qui, pour satisfaire son ventre, consentait à divertir la compagnie et à souffrir patiemment les injures dont l’abreuvait le maître de maison. [...] Étymologiquement celui qui mange “à côté de”, le parasite, en est donc venu à désigner celui que mange “aux dépens de”. (Pariero : 2016, 18) <sup>47</sup>

Le terme ‘*parasite*’ entre plus tard dans le domaine de la biologie, autant en botanique qu’en zoologie ou bactériologie. C’est l’idée derrière l’adjectif ‘parasitaire’ pour désigner certaines maladies. Ce qui nous ramène au *noncorpum*, dans une scène qui fait immédiatement penser à une possible “infection” dans un corps étranger. Son premier éveil à la conscience se fait d’abord dans un corps étranger, alité, enfiévré quand il parvient à migrer dans un autre hôte et observe que son ancien corps : “a middle-aged man lay on his soiled bed, stretched out on his frame of bones”(G, p.163). La narration semble véritablement être le point de vue d’un virus :

---

<sup>47</sup> Olivia Tapiero, *La Théorie Parasit(é)e: Discours spéculatif et altérité littéraire chez J.L. Austin, Jacques Derrida et Michel Serres*, McGill University Libraries, Montréal (2016), p. 18.



As my infancy progressed, I became aware of another presence in “my” body. Something was happening on my side of the screen of perception, too. [...] Slowly, I felt an entity that was not me generating sensations [...] I began to be afraid. I thought it was the intruder! I thought the mind of my first host was the cuckoo’s egg that would hatch and drive me out. So one night, while my host was asleep, I tried to penetrate this other presence.

My host tried to scream but but I would not let him wake. Instinctively, his mind made itself rigid and tight. I prised my way through, clumsily, not knowing how strong I had become, ripping my way through memories and neural control, gouging out great chunks. Fear of losing the fight “made me more violent than I ever intended. I had sought to subdue, not to lay waste. (G, p. 162)

Après son accès de furie, le noncorpum se rend compte qu’il était depuis le début le corps étranger. Se sentant coupable, il est dévasté de constater l’étendue des dégâts, ne trouvant plus que quelques fragments de langages :

I discovered my mistake—I had been the intruder. I tried to undo some of the damage, and piece back together some of the vital functions and memories, but it is so much easier to destroy than it is to re-create, and back then I knew nothing. I learned that my victim had fought as a brigand in bad times or a soldier in good ones in northern China. **I found fragments of spoken languages which I would later know as Mongolian and Korean**, but he had been illiterate. That was all” (G. p. 162-3)

Dans son ouvrage *Après Babel : Une poétique du dire et de la traduction* (1978), George Steiner parle même d’une possible peur de la contamination du corps de la culture-cible, contamination qui se fait par l’entremise de la traduction :

Where the native matrix is disoriented or immature, the importation will not enrich, it will not find a proper locale. It will generate not an integral response but a wash of mimicry (French neo-classicism in its north-European, German, and Russian versions). There can be contagions of facility triggered by the antique or foreign import. After a time, the native organism will react, endeavouring to neutralize or expel the foreign body. (Steiner : 1975, 299)<sup>48</sup>

Suite à cette naissance traumatique, le noncorpum ne cherchera plus jamais à perpétrer le meurtre de ses hôtes, autant par sentiment de culpabilité que par la conscience de sa fin très probable en cas de disparition de son hôte: “I assume that if my host died, I would share his death” (G, p. 163), réaffirmant par là sa condition intrinsèque de parasite.

L’extinction de ses pulsions négatives pour devenir une entité plus bénigne correspond également au glissement sémantique du terme ‘parasite’ : son utilisation dans les sciences de la vie s’accompagne d’une disparition progressive de la condamnation morale automatique qu’elle connotait pour ne devenir qu’un simple état de fait biologique :

---

<sup>48</sup> George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Open Road, New York (1975), p.299.

Cette naturalisation se poursuit au début du XXème siècle, où le parasite biologique est presque exclusivement défini par une relation à l'hôte dont on souligne la nuisibilité variable : si l'animal ou la plante parasite vit "aux dépens d'un autre animal, d'une autre plante", "leur hôte [...] souffre plus ou moins de cette présence". (Tapiero : 2016, 18)<sup>49</sup>

L'idée de lier le parasite au domaine de la traduction nous vient du philosophe Michel Serres, auteur du livre *Le Parasite* (1982), qui propose d'analyser les interactions humaines sous l'angle du parasitisme. Bien sûr, il le fait pour la communication, et par extension pour la traduction:

Le modèle [...] est aussi celui de la traduction. Dans chaque sablier, à chaque carrefour, une traduction a lieu : réception dans une langue, émission dans une autre, et ainsi de suite. [...] Le risque ici est certainement celui d'un parasitisme sans limite : on assiste à l'installation du parasite dans chaque carrefour, instaurant ainsi sa loi, maîtrisant le message que lui-même n'a pas produit et en même temps écartant, grâce à la divergence des langues, la possibilité que d'autres parasites en profitent aussi. (Serres : 1982, 12)<sup>50</sup>

D'un autre côté, il est tout à fait possible de comprendre le terme "parasite" d'une toute autre manière :

En métaphysique, le parasite est "ce qui est superflu et gênant. [C'est aussi une] perturbation apportée dans la réception des signaux radio-électriques par les variations de l'état électrique de l'atmosphère". Ils gênent alors les métaphysiciens dans la réception des signaux radio-électriques. (Defacq : 2011, 9)<sup>51</sup>

Si nous l'appliquons au domaine de la traduction - et nous ne serions pas le premier à le faire - les parasites recouvrent une tout autre réalité : ils sont des obstacles, des entraves à la transmission :

Enfin, le mot « parasite » a été choisi pour nommer les problèmes rencontrés par les adaptateurs. Certains préfèrent parler de "brouillage", d'autres "d'éléments faisant écran à la compréhension du texte source".<sup>52</sup> (Defacq : 2011, 9)

Ces perturbations, à peine perceptibles, peuvent elles aussi être comprises comme les traces, les signes légers qui, pour reprendre la métaphore du panneau en verre utilisée précédemment pour désigner la traduction par Lawrence Venuti, rendent visible sa surface par endroits: "*the little imperfections—scratches, bubbles*" (Venuti : 1995, 1)

---

<sup>49</sup> Olivia Tapiero, *La Théorie parasit(é)e. Discours spéculatif et altérité littéraire chez J.L. Austin, Jacques Derrida et Michel Serres*, McGill University Libraries, Montréal (2016), p.18

<sup>50</sup> Héctor González Castaño, "Le Parasite, Michel Serres", *Appareil*, Comptes rendus, mis en ligne le 22 avril 2013, consulté le 14 avril 2024. URL: <https://journals.openedition.org/appareil/1493>

<sup>51</sup> Alice Defacq, *Les Parasites de Traduction: Entre Adaptation et Fidélité. L'exemple des Comédies Musicales Américaines*, Université Angers, Angers, (2011), p.9.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.9.

Les personnages habités par le *noncorpum* ressentent par moments quelques infimes indices de sa présence, principalement quand ce dernier les incite à agir d'une manière inhabituelle pour eux. Mais, si nous souhaitons mettre en avant les liens entre *noncorpum* et "sons radiophoniques parasites", il nous faut mentionner que d'autres *noncorpa* apparaissent dans le chapitre "Night Train", entièrement écrit comme une retranscription d'émission de radio, où parmi les nombreux auditeurs qui prennent la parole, l'un d'entre eux se trouve être un intrus sur les ondes (un parasite, donc) qui se trouve appartenir apparemment à la même espèce :

"Then your identity was never inloaded?"

"Yes and no. Mine, no. My host's, yes."

"Your host?"

"Does it hurt, Zookeeper, to have your omniscience lose its omni? How could a being with your resources believe yourself to be the only noncorporeal sentient intelligence wandering the surface of creation?" (G, p. )

Ce deuxième *noncorpum* (nommé Arupadhatu, soit "sans forme" en sanskrit, autre confirmation de leur similitude) converse ici avec Zookeeper, une intelligence artificielle quasi-omnisciente grâce à la technologie satellite. Si ce dernier n'est techniquement pas un *noncorpum* comme celui de notre sujet principal, nous mentionnerons tout de même que lui aussi présente certains aspects qui pourraient s'apparenter à la traduction, notamment à cause de son obédience à certaines lois asimoviennes qui stipulent qu'il doit rester invisible aux yeux des êtres humains et le fait qu'il déclare "languages are a necessary part of my work." (G, p. 399)

Pour revenir à notre *noncorpum* original, ce dernier semble lui-même être confronté à ce que l'on pourrait appeler un parasite de traduction: il n'arrive pas à traduire en mot les sensations procurées par le passage d'un hôte à un autre:

Once or twice I've tried to describe transmigration to the more imaginative of my human hosts. It's impossible. I know eleven languages, but there are some tunes that language cannot play. (G, p. 165)

Profitons-en pour nous arrêter sur le terme de "*transmigration*", qui sera notre métaphore suivante pour l'acte de traduction, qui de plus partage le même suffixe en anglais (*translation*).

## E) Traduction et Transmigration

Le terme de “transmigration” correspond en philosophie au passage d’une âme dans le corps d’un autre<sup>53</sup>. Ce concept se retrouve dans de nombreuses religions, notamment le bouddhisme, grande source d’inspiration chez David Mitchell. Preuve de son intérêt pour le concept, le terme *transmigration* (et ses variantes *transmigrate*, *transmigrating*, etc.) se retrouve 29 fois dans *Ghostwritten*. Le terme apparaît également dans le roman historique *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* et relie une fois encore cette notion aux religions asiatiques. Dans cette scène, Jacob, un Hollandais protestant, voit sa foi perturbée par la culture japonaise qu’il découvre et qui le fascine :

“Here, notions of transmigrations, of karma, which are heresies at home, possess a - a-” The Dutchman sneezes.

‘Bless you.’ Marinus splashes rainwater on his face. ‘A plausibility?’ (*TAJZ*, p. 489-90)

Nous allons aller ici à l’encontre de l’injonction faite par l’un des personnages de *Ghostwritten*: “steer clear of Nabokov”<sup>54</sup> (*G*, p. 296) car nous prendrons plutôt cet avertissement pour un indice présenté par l’auteur, une piste à suivre. Si comme pour Jorge Luis Borges le monde retiendra surtout sa fiction “visible” avec *Lolita* (1955) et *Pale Fire* (1962), Vladimir Nabokov était également un traducteur émérite, qui s’est également penché sur l’acte de traduire dans un essai demeuré célèbre, *The Art of Translation* (1941), qui contient cette métaphore dès la première ligne: “the queer world of verbal transmigration”<sup>55</sup>. Beaucoup ont commenté le choix du terme:

With this phrase Nabokov immediately places the idea of translation on a higher plane than that of merely changing languages. The phrase suggests that the essence of translation is the transference of a writer’s soul, not from one body to another, but from one language to another. The key to a good translation is the ability to keep that soul intact in a new language. (Rutledge : 2014, 25)<sup>56</sup>

La métaphore correspond donc à la vision idéale du traducteur (selon Nabokov), qui doté de suffisamment de talent et de respect peut s’imprégner, s’envelopper de l’âme, de tout ce qui constitue l’auteur afin de pouvoir l’incarner pleinement et le faire parler dans une autre

---

<sup>53</sup> Source: Trésor de la Langue Française Informatisé

<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2189268840;>

<sup>54</sup> Il s’agit de la deuxième mention de l’auteur dans *Ghostwritten*: quelques scènes auparavant, le narrateur croise dans un bar une jeune femme, et, visiblement intéressé, se permet de regarder la couverture du roman qu’elle est en train de lire. Sa réaction est joyeuse: “Nabokov! I knew it. She has a brain !” (*G*, p.203).

<sup>55</sup> Vladimir Nabokov, “The Art of Translation”, *New Republic*, (04 août 1941). Source URL: <https://newrepublic.com/article/62610/the-art-translation>

<sup>56</sup> David S. Rutledge, *Nabokov’s Permanent Mystery: The Expression of Metaphysics in his Work*, McFarland & Company Inc., Londres (2014), p.25

langue: une sorte de métempsychose linguistique. Dans le paradigme de la transmigration verbale, le corps devient le texte (le *corpus* textuel?) et son message son âme:

Many have noted the prominence of the body in discussion of translation. I do not mean the bodies of the writer and the translator, though one could certainly argue that they too are reflected in the discussions, but rather the bodies of original and translated text. The human body is a primary site for oppression because it is a site of marking for difference: race, gender, and age are revealed by physical traits or by clothing meant to indicate these traits.

Translators and theorists who refer to the body in order to understand translation tend to share a few basic tendencies. To equate the body with the words or linguistic fabric of the original, with its style, while privileging the “soul”, or better yet the “spirit”, which they equate with meaning. Hence the emphasis on reincarnation, the transmigration of souls, not bodies. (Forrester : 1998, 18)<sup>57</sup>

Le lien qui se fait entre transmigration de l'âme et transmigration verbale vient tout naturellement quand on observe ce dialogue tiré, une fois encore de *The Thousand Autumns*:

“Doctor, do you believe in the soul’s existence?”

Marinus prepares, the clerk expects, an erudite and arcane reply. “Yes.”

“Then where”—Jacob indicates the pious, profane skeleton—“is it?”

“The soul is a verb.” (*TAJZ*, p. 159-60)

Cette observation métaphysique est une citation du Docteur Marinus, un personnage qui a en effet une vision (et une expérience empirique) de la transmigration de l'âme tout aussi unique que celle du *noncorpum*. Ce personnage - pilier de l'œuvre de Mitchell, apparu dans quatre romans à ce jour - appartient à une autre catégorie d'entité surnaturelle, qui nous servira de deuxième métaphore de traducteur, car ce dernier exerce bien cette profession parmi d'autres talents.

## **II) Le traducteur comme *Horologist***

### **A) Marinus, ou le polyglotte immortel**

Le Docteur Lucas Marinus fait son entrée dans l'überroman mitchellien avec le roman historique *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*. Il s'agit d'un médecin d'origine hollandaise qui au gré de ses voyages s'est finalement implanté au Japon. Quand le protagoniste Jacob le rencontre, il s'agit d'un scientifique excentrique, de prime abord désagréable. C'est un Européen étrangement à l'aise dans ce Japon de la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle,

---

<sup>57</sup> Sibelan Forrester, “Translation as Reincarnation: Preserving Difference in Textual Bodies”, *Translation Review* 55, no. 1, Routledge Taylor & Francis Group, Londres (1998), p.18.

pays à l'époque à la fois reclus sur lui-même mais désireux de percer à jour les découvertes médicales de l'Occident, ce qui explique la position privilégiée du docteur.

Jacob finira par se lier d'amitié avec lui, et découvrira que sous son caractère taciturne se cache une personnalité éclairée, sage, tolérante, et éminemment progressiste pour son époque, voire en avance sur son temps, en témoignent ses élans contre l'esclavage ou son insistance sur le caractère médicalement obsolète des saignées. Malgré tout, Jacob - ainsi que le lecteur à l'époque de la publication - n'aura cependant pas accès à l'entière vérité sur le secret de ce personnage haut en couleur. Mais, preuve que notre auteur planifiait déjà à l'avance un éventuel retour de Marinus, des indices sont déjà présents au sein de *The Thousand Autumns*.

Tout d'abord, exactement comme pour le *noncorpum*, la première mention du personnage l'associe immédiatement à la maîtrise des langues :

'Dr Marinus chats with the Malays as if he was born black, but the Japanese language is hard won, he says. Any interpreter caught teaching us could, feasibly, be charged with treason.'  
(*TAJZ*, p. 21)

On apprend plus tard que mis à part sa profession de chirurgien, l'une des tâches principales de Marinus est d'assister activement la guilde des interprètes japonais en supervisant des exercices de traductions, comme le montre le passage ci-dessous.:

"Today, seminarians," says Marinus, "we have a practical experiment. [...] Each of you shall study a different Dutch text and translate it into Japanese. My friend Dr. Maeno has agreed to inspect your handiwork later this week. The paragraphs are relevant to your interests: to Mr. Muramoto, our bonesetter-in-chief, I proffer Albinus's *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*; Mr. Kajiwaki, a passage on cancer from Jean-Louis Petit, who lends his name to the *trigonum Petiti*, (...) "Mr. Yano, you have Dr. Olof Acrel, my old master at Uppsala; his essay on cataracts I translated from the Swedish. For Mr. Ikematsu, a page of Lorenz Heister's *Chirurgie* on disorders of the skin ... and Miss Aibagawa shall peruse the admirable Dr. Smellie. This passage, however, is problematical. In the sickroom awaits the volunteer for today's demonstration, who may assist you on matters of Dutch vocabulary ..."(*TAJZ*, p. 70-1)

Marinus est avant tout présenté comme un passeur, un scientifique désireux de faire communiquer et partager le rayonnement du siècle des Lumières et combattre l'obscurantisme, et le fait par l'entremise de communication entre les langues. L'un des points d'orgue du roman concerne la traduction d'un texte détaillant les machinations ourdies par l'antagoniste principal afin de le traduire (!) en justice. Si la traduction est effectuée par le protagoniste Jacob de Zoet, ce dernier révèle plus tard que "Without Marinus's knowledge of Oriental languages the task would have been impossible" (*TAJZ*, p. 381).

Mis à part cette maîtrise impressionnante de diverses langues (latin, français, suédois, allemand, anglais, japonais, malais), quelques autres indices laissent penser que cette polyglossie, assez difficile à atteindre en une seule vie et à une époque de voyages limités, a peut-être une origine surnaturelle. Plus haut, comme nous l'avons vu, un personnage évoquait le fait que Marinus maîtrisait le malais "as if he was born black" (*TAJZ*, p. 21). Or, lorsque nous est offert le point de vue de l'assistant malais de Marinus, il semble que cette hyperbole n'en est peut être pas une :

His skin is a White man's, but through his eyes you can see his soul is not a White man's soul. His soul is much older. On Weh, we would call him a kwaio. A kwaio is an ancestor who does not stay on the island of ancestors. A kwaio returns and returns and returns, each time in a new child. (*TAJZ*, p. 357-8)

Si le lecteur rationnel peut reléguer cette idée au rang de superstition, l'intéressé lui-même, sur son lit de mort, laissera cette dernière phrase énigmatique: "*The doctor joked that he was a grass-snake, shedding one skin.*" (*TAJZ*, p. 517)

S'en tenant au genre majoritairement réaliste du roman historique, ces indices ne dépassent pas l'ordre de la suggestion à l'intérieur de la diégèse. La confirmation du caractère fantastique de Marinus n'arrivera qu'en 2014, année de parution du roman *The Bone Clocks*, où le nom de Marinus réapparaît deux siècles plus tard sous d'autres traits, ceux du Docteur Yu Leon Marinus (un médecin chinois dans les années 80), puis Iris-Marinus Fenby (une psychologue afro-américaine en 2025). Le cinquième chapitre de l'ouvrage, "*An Horologist's Labyrinth*" narré par Marinus lui-même, révèle enfin toute l'étendue de la nature de l'univers ésotérique mitchellien. L'accès privilégié à son point de vue confirme bel et bien que l'être qui conserve le patronyme de Marinus n'est bel et bien qu'une seule et même âme se réincarnant dans un nouveau corps à chaque mort, tout en conservant le souvenir de ses vies antérieures.

Marinus nous fait part dans ce chapitre de certaines de ses anciennes incarnations par des flashbacks, dont le premier reprend précisément là où son incarnation de *The Thousand Autumns* quittait la scène. Ce passage explique en détail le processus de réincarnation de l'âme, qui après la mort se retrouve dans un au-delà appelé *The Dusk* (le Vêpre en français), où elle demeure 49 jours (un chiffre commun avec certaines croyances bouddhistes, comme le confirme David Mitchell<sup>58</sup>) avant de se réincarner aléatoirement sur n'importe quel continent, dans n'importe quelle ethnie, dans n'importe quel sexe. Ce dernier point implique chez le personnage une certaine fluidité du genre, un fait qui ajoute une autre dimension au premier

---

<sup>58</sup> Rose Harris-Birthil. *David Mitchell's Post-Secular World, Buddhism, Belief and the Urgency of Compassion*, Bloomsbury, Londres (2019), p.192.

terme “ *the queer world of verbal transmigration* ”, quand bien même Nabokov n’avait pas en tête le sens moderne qu’on prête à cet adjectif.

Dans *The Bone Clocks*, après l’existence privilégiée d’un médecin hollandais érudit, Marinus se réveille dans le corps de Klara, jeune fille de serf née dans le froid et l’indigence à l’époque de la Russie des Tsars. Fort heureusement, la mémoire et l’érudition que conserve Marinus lui permettent progressivement de remonter l’échelle sociale, notamment grâce à sa connaissance de diverses langues. Se faisant remarquer par un prêtre orthodoxe, Klara-Marinus lui fait part d’un étrange rêve où une femme vêtue de bleu (ostensiblement la vierge Marie) lui parle dans un langage qu’elle feint de ne pas comprendre, étant censément illettrée :

Father Dmitry asked me to repeat the ‘strange words’ the lady had told me. Little Klara frowned, and very shyly confessed that the words didn’t sound like Russian words. Yes, yes, said Father Dmitry, his wife had said as much: but what were these words? Could I remember any? Klara shut her eyes and quoted, in Greek, Matthew 19:14: *But Jesus said, Suffer little children, and forbid them not, to come unto me: for of such is the kingdom of Heaven.* The priest’s eyes and mouth opened and stayed open. Trembling, I said I hoped the words meant nothing bad. My conscience was clean. I was an epiphyte, not a parasite. A few days later, Father Dmitry approached Sigorsky, the estate bailiff, to propose that Klara be allowed to live in their house, in order for his wife to train the girl as a servant for the Berenovksy house and give her a rudimentary schooling. (*BC*, p. 451-2)

Dans sa nouvelle famille adoptive, l’avantage considérable de Klara-Marinus concernant les langues continue de la rendre unique en son genre :

Vasilisa set up a class in the church to teach the peasant children their АБs, basic numeracy and scripture, and found time in the evening to teach me French. Lucas Marinus had spoken the language in my previous life, so I made a gratifyingly quick-learning student. (*BC*, p. 452)

Rapidement la narration indique que “‘Miss Koskov the Polymath of Perm’ was being examined in several languages on many disciplines” (*BC*, p. 454) car la demoiselle s’avère capable de converser dans un nombre impressionnant de langues, un talent qu’elle met à contribution lors d’une audience avec la Tsarine elle-même :

[She asked] questions in Russian about my life as a serf, then switched to French to probe my grasp of a variety of subjects. In her native German, she supposed that my round of engagements must be rather tiresome? I said that while an audience with a tsarina could never be tiresome, I would not be sorry when I was yesterday’s news. (*BC*, p. 455)



## B) Les *Horologists*

C'est durant son incarnation en tant que Klara que Marinus fait une rencontre qui bouleversera sa vie : deux individus étranges viennent lui rendre visite, et, pour la troisième fois, Mitchell souligne par des éléments linguistiques saillants le caractère surnaturel de ces derniers :

My name is Shiloh Davydov, and I am at your service.' He handed his hat to Galina with a smile. 'Of Russian extraction from my father, but resident in Marseille, in so far as I am "resident" anywhere. And may I –' even then, I noticed a Chinese cadence to his Russian '– may I present my wife... (BC, p. 457)

Autre indice, la mention du concept de transmigration de l'âme, suivi d'une pléthore d'échanges dans diverses langues :

I had corresponded with 'C. Holokai', author of a philosophical text on the Transmigration of the Soul, several times, never dreaming that he might be a she. Mrs Davydov's dark, inquisitive face hinted at Levantine or Persian extraction. (...) She spoke Russian more slowly than her husband, but enunciated with such great care that her listeners paid close attention. (...)and then, on our way home, by chance I glanced out of our coach and saw your father's church. A hobgoblin told me to see if you were at home, and I'm afraid that I –' Claudette Davydov asked her husband in Arabic how to say the word 'succumbed' in Russian, and Shiloh Davydov repeated it for her '– I succumbed.' (BC, p. 457-8)

Les deux compagnons révèlent à ce dernier appartenir à la même "espèce": eux aussi sont des immortels dont l'âme se réincarne dans un autre corps après la mort. Le passage ci-dessous a également le mérite de révéler l'étendue de la polyglossie de Marinus, qui ne remarque même plus le passage d'une langue à une autre au sein de la conversation :

'I was first born at the end of the Zhou Dynasty,' said the man I'd been calling Mr Davydov, 'on a boat in the Yellow river delta. My father was a mercenary. The date would have been around 300 AD. Fifty lifetimes ago, now. I notice you appear to understand this language without difficulty, Miss Koskov, yes?' **Only as I nodded did I realise he was speaking in Chinese.** 'I've had four Chinese lives.' I pressed my rusted Mandarin back into service. 'My last was in the middle years of the Ming, the 1500s. I was a woman in Kunming then. A herbalist.' 'Your Chinese sounds more modern than that,' said Xi Lo. 'In my last life I lived on the Dutch Factory in Nagasaki, and practised with some Chinese merchants.' (BC, p. 462-3)

L'espèce à laquelle Marinus, Xi Lo et Holokai sont donc des palimpsestes ambulants, des archivistes de l'évolution des langues. Il s'agissait d'un élément délibéré de la part de David Mitchell lorsque ce dernier s'est attelé à imaginer à quoi ressemblerait le langage d'un immortel :

Their language would become a palimpsest, and they would have words like "wherein" and "insofar." They would have come of linguistic age in the piggybacked, semi-aristo, Edwardian

context, and those words would be in their diet, but it would also be strange if they weren't also using "OK," or "all right," or "so" as in an adjectival modifier, as in, "That's so not what I'm going to do ...". They'd be a jumble sale, a car-boot sale, of lexicon. (Mitchell : 2015)<sup>59</sup>

Cette accumulation de connaissances linguistiques en fait des traducteurs-nés, ou plutôt innés. Tout comme leur capacité à se réincarner est involontaire, leur accumulation exponentielle de langues se fait naturellement. Cependant on notera chez beaucoup une curiosité active et une véritable volonté de s'instruire, comme les passages précédents le démontrent.

La visite de Xi Lo et Holokai consiste également à "recruter" Marinus au sein de leur ordre, l'*Horology* ("l'Horlogerie" en français). Cette désignation n'est pas un néologisme, puisqu'il s'agit de "the science of measuring time"<sup>60</sup>, nom approprié pour des immortels dont la vision du temps est considérablement démesurée par rapport au commun des mortels (désignés péjorativement, dans le roman, par l'image de "*bone clocks*": le compte à rebours de notre mortalité, notre finitude sont inscrits au plus profond de notre chair).

### C) Les pouvoirs des *Horologists* (et des traducteurs)

Outre leur immortalité, les *Horologists* ("Horlogers" dans la traduction française) possèdent également des pouvoirs "psycho-ésotériques" qui sont essentiellement des capacités surnaturelles animées par leurs capacités psychiques surdéveloppées grâce à leur extrême longévité. Ces différents pouvoirs possèdent des appellations distinctes, et s'appliquent étrangement au paradigme de la traduction, étant donné que les termes employés possèdent souvent un lien avec le champ lexical de l'étude et l'écriture de texte. Observons quelques exemples tirés du récit:

#### 1) scansion

When she scansioned me I felt like a third-rate poet showing his doggerel to a Shakespeare. (BC, p. 415)

Dans *The Bone Clocks*, la scansion est le pouvoir de lire dans les pensées et les souvenirs d'autrui. Le terme appartient au domaine de la versification: selon le Merriam-Webster, il s'agit de "*the analysis of verse to show its meter*"<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Mike Doherty: "Interview with David Mitchell" pour le site *Hazlitt* (2015). URL: <https://hazlitt.net/feature/ghosts-are-fucked-dead-interview-david-mitchell>

<sup>60</sup> Définition tirée de la version en ligne du dictionnaire: [www.merriam-webster.com](http://www.merriam-webster.com)

<sup>61</sup> Toutes les définitions sont tirées de la version en ligne du dictionnaire: [www.merriam-webster.com](http://www.merriam-webster.com)

## 2) hiatus

I looked at my foster-parents and saw that Vasilisa and Dmitry Koskov were as still as living waxwords.

‘We’ve performed an Act of Hiatus on them. That’s all.’ (BC, p. 460)

Le hiatus, le pouvoir d’immobiliser totalement un individu, est un autre terme qui, quand il ne signifie pas une pause dans une action, peut être utilisé en poésie : “*the occurrence of two vowel sounds without pause or intervening consonantal sound*”<sup>62</sup>.

## 3) redaction

‘Why don’t I remember any of this?’ says Holly. ‘And where did Esther Little go after [...]?’  
‘Any psychosoteric can redact memories.’ (BC, p. 470)

La **redaction** consiste à effacer les souvenirs d’autrui. Le terme a un rapport direct avec l’écriture, et la modification d’un texte donné. En anglais, le terme peut à la fois signifier “*to put in writing*”, “*to select or adapt for publication or release*” ou encore “*to obscure or remove text prior to publication or release*”<sup>63</sup>, autant d’actions qui peuvent s’appliquer aux étapes de la traduction littéraire.

Enfin deux pouvoirs possèdent un préfixe en commun avec le terme anglais “trans-lation”.

## 4) transversion

On some nights we transverse together, and Esther enfolded my soul in hers so I could spirit-walk much further and faster than I was otherwise able. (BC, p. 415)

La **tranversion** est le pouvoir de sortir momentanément de son corps pour entrer dans un autre, et s’applique parfaitement à la métaphore de la traduction, comme nous l’avons développé de multiples manières en la comparant à la transmigration.

## 5) transubstantiation

Transubstantiation. The Blind Cathar’s soul became the Chapel of the Dusk. (BC, p. 514).

Le pouvoir de **transubstantiation** est similaire mais cette fois l’*Horologist* fait entrer son âme dans un objet inanimé. Le terme est originellement religieux: “*the miraculous change by which according to Roman Catholic and Eastern Orthodox dogma the eucharistic elements at their consecration become the body and blood of Christ while keeping only the appearances*”

---

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.*

of bread and wine”<sup>64</sup>. La transsubstantiation est ce que George Steiner pourrait appeler en termes traductologiques “*the sacramental intake*” qui s’opère quand “*the incremental values of communion pivot on the moral, spiritual state of the recipient.*”<sup>65</sup> (Steiner : 1975, 299)

Nous pourrions aller plus loin dans cette comparaison entre eucharistie et traduction, puisqu’une fois encore nous pouvons faire perdurer la comparaison Nabokovienne entre “âme” par “verbe”: “*Celle-ci peut se manifester sous la forme de l’Eucharistie, et donc du partage des nourritures à la table et de l’incarnation du Verbe en chair*”<sup>66</sup> (Serres : 1982, 18)

Cette dernière image nous ramène au concept de “réincarnation”, un élément essentiel qui définit les *Horologists* ... et la traduction.

#### **D) Traduction et réincarnation**

La réincarnation est une comparaison régulière dans le domaine des métaphores en traductologie :

The metaphor of *reincarnation* also underlines the identification with the author and the transformation of the source text. The author's soul is reincarnated in the translator and writes through him as he would have written if he had written in his own language. Walter Benjamin's (1923) idea of "survival" (*Fortleben*), according to which works of art continue to live on in their translations, highlights the transformation and renewal that the original must undergo in order to live this new reincarnated life.<sup>67</sup> (De León : 2022)

Marinus et les *Horologists* ont ceci de particulier qu’ils sont des âmes réincarnées de multiples fois. Leur première vie est un lointain souvenir, dont ils ne sont pas nostalgiques, car leur personnalité se définit avant tout par la somme de ce qu’ils sont maintenant, par l’accumulation de ces différentes vies. La chose est également vraie pour un texte traduit:

It is through acts of translation that the “original” text remains available, but the idea of the original is a myth; translation is not a copy of an original but a copy of a text which is also copied from former texts. Derrida takes the idea of translation as both prolonged life and life after death for the source text one step further: “Doesn’t it guarantee these two survivals by losing the flesh during a process of conversion [change]? By elevating the signifier to its

---

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Open Road, New York (1975), p.299.

<sup>66</sup> Héctor González Castaño, “*Le Parasite*, Michel Serres”, *Appareil*, Comptes rendus, mis en ligne le 22 avril 2013, consulté le 14 avril 2024. URL : <https://journals.openedition.org/appareil/1493>

<sup>67</sup> Celia Martín de León, “Metaphors of translation” pour le site *ENTL, Encyclopedia of Translation and Interpreting* (2022). URL : <https://doi.org/10.5281/zenodo.6371068>

meaning or value, all the while preserving the mournful and debt-laden memory of the singular body, the rest body, the unique body that translation thus elevates, preserves, and negates.<sup>68</sup>

Cette élévation du texte traduit rappelle un passage de *Pierre Ménard, Auteur de Quichotte* : “le texte de Cervantès et celui de Ménard sont verbalement identiques, mais le second est infiniment plus riche” (*Fictions*, p. 49). Si l’on assimile le terme “âme” et “verbe” (comme le faisait Marinus : “*the soul is the verb*”), ce commentaire s’applique parfaitement aux *Horologists*, qui considèrent leurs transmigrations dans différents corps, cultures et langues comme autant d’enrichissements :

If there is a resurrected “body,” even fleetingly or partially, it is in the palimpsest. The palimpsest is the manifestation of time in the multiple and transformable text. In its layers the transformations in time are legibly and illegibly tied together, producing incoherence and an “uncanny object. Where translation is concerned, the author and all their past (and future) lives and the source text and all its past (and future) iterations haunt the translated text”. Thinkers in translation theory and adaptation theory, such as Hutcheon, have used the palimpsest to denote the ‘present absence’ of textual antecedents, and to consider translation as transformation rather than as a “static vessel” of an original’s intention.<sup>69</sup>

Comme nous l’avons vu, les traces des précédentes ‘metalives’ (BC, p. 290) des *Horologists* sont détectables dans la façon dont leurs langues précédemment apprises impactent leur élocution (“her Russian had a Chinese cadence to it”) mais également de façon presque perceptible dans leurs traits, comme pour Unalaq, décrite ainsi:

Her first life as an Inuit in Northern Alaska dyed her soul indelibly with the far north, but her current mid-thirties body is pure Boston Irish red-head though with skin swarming with so many freckles that her ethnicity is far from obvious. (BC, p. 398)

À cause de ce déplacement géographique et culturel aléatoire à chaque réincarnation, les *Horologists* ont en commun ce déracinement propre aux traducteurs. Ces âmes vagabondes, nomades, ne sont d’aucun pays tout en étant citoyens du monde.

Emmerich, for example sustains the image to characterize the translator as existing nowhere, and translation as being unassimilable to “dreary nationalist narratives” (*ibid.*). Rather than imagine the translator as someone between languages, cultures, and nations, we would do better to cultivate an image of him as a ghost who haunts languages, cultures, and nations, existing in two worlds at once but belonging fully to neither. The translator [...] is neither wholly domestic nor wholly foreign [...]<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Emily Rose, *Translating Trans-Identity: (Re) Writing Undecidable Texts and Bodies*, Routledge Studies in Literary Translation, Londres (2021), pp.13-14.

<sup>69</sup> Richard Washbourne & Camelly Cruz-Martes, "Text as Haunt: The Spectrality of Translation", *Translation and Interpreting Studies*, volume 19, issue 1, John Benjamin Publishing Company, Philadelphia (2024), p.13.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.14.

La raison d'être du club des *Horologists* semble animée par la volonté de guider humblement les mortels, usant de leur sagesse accumulée pour éclairer l'humanité et la pousser vers le meilleur d'elle-même - comme le faisait Lucas Marinus via la traduction et la médecine. Néanmoins, leur congrégation possède un autre but : protéger les humains d'une autre espèce d'immortels malveillants. Les *Horologists* ont en effet leur propre pendant négatif :

This cyclical recurrence is invoked by Mitchell [...] as the Nietzschean eternal return, encoded both positively and negatively: positively, because the individual can transcend death through his or her transmigrational connection with other individuals in different times and places; negatively, because the struggle against those violently rapacious forces underpinning any dominant mode of civilization will continually reappear.<sup>71</sup>

Il est temps de passer à une dernière métaphore possible du traducteur, où il ne s'agira plus de transmigration ou de réincarnation mais plutôt d'ingestion : après tout, "the dialectic of embodiment entails the possibility that we may be consumed."<sup>72</sup> (Steiner : 1975, 298)

### III) Le traducteur comme *Anchorite*

#### A) Enomoto et la traduction cannibale

Nous aborderons ici une dernière métaphore de la traduction avec la présence d'une autre forme d'immortel dans la cosmogonie mitchellienne: celle de "l'*Anchorite*" ("Anachorète" en français), qui pourrait s'assimiler au traducteur "cannibale" tel que théorisé par les frères Haroldo et Augusto de Campos sur lesquels nous reviendrons plus tard.

Pour commencer, nous offrirons une présentation de cette espèce particulière d'immortel. Le premier de ces antagonistes apparaît dans le roman *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*, sous les traits de l'Abbé Enomoto. Lorsque le héros éponyme est présenté formellement à cet aristocrate japonais, on notera que l'une des premières mentions qui est faite des qualifications du personnage est celle du traducteur :

'Your Grace,' the clerk says, 'speaks my name very well.'  
'The Abbot,' Yonekizu adds, 'translated Antoine Lavoisier into Japanese.'  
Jacob is duly impressed. (*TAJZ*, p. 82)

---

<sup>71</sup> Caroline Edwards, 'Strange Transactions': Utopia, Transmigration and Time in *Ghostwritten* and *Cloud Atlas*', dans le recueil *David Mitchell: Critical Essays*, ed. Sarah Dillon, Glyph, Canterbury (2011), p.126.

<sup>72</sup> George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Open Road, New York (1975), p.298.

Tout comme le noncorpum, tout comme pour le Docteur Marinus, c'est la connaissance de certaines langues qui est une fois encore le premier indice d'une possible longévité surnaturelle du personnage :

Jacob steps out of the mirror's field of reflection. 'Your Grace's Dutch is excellent.'

'Listening difficult,' Enomoto turns, 'so glad interpreters is here. Once I speak - spoke - Spanish, but now knowledge is decayed.'

'It is two centuries,' says Jacob, 'since the Spaniards walked Japan.'

'Time . . .' (*TAJZ*, p. 83)

Jacob a raison d'être perplexe : l'action de *The Thousand Autumns* se déroule en 1800, or l'édit qui officialise la période isolationniste du Sakoku qui interdit l'entrée à tout vaisseau européen (excepté ceux des Hollandais) date de 1603. La connaissance de cette langue est donc pour le moins surprenante, mais pourrait trouver une explication rationnelle chez un polymathe tel que l'Abbé, versé dans toutes sortes de sciences, notamment métaphysique : plus tôt, Enomoto pose cette question à Jacob:

Enomoto asks, 'Does Mr de Zoet believe human soul can be taked?'

'Taken not by a ghost [...] Abbot, no, but by the Devil, yes.'

Enomoto's hah denotes surprise that he and a foreigner could agree so well. (*TAJZ*, p. 83)

Cette discussion théorique et théologique prend un tournant beaucoup plus concret quelques minutes plus tard, lorsqu'un serpent s'introduit dans la pièce et que l'Abbé, loin d'être alarmé, effleure du doigt l'animal qui tombe inerte sur le coup (*TAJZ*, p. 83). Face à l'incompréhension de Jacob, Enomoto explique avoir simplement retiré le *ki*, l'énergie psychique de l'animal.

*The Thousand Autumns* est avant tout un roman historique, où prime le réalisme. Ce dernier n'est pas mis complètement à mal par ce micro-événement, qui pourrait s'expliquer par un tour de passe-passe. Tout comme la nature d'*Horologist* de Marinus n'apparaît qu'en surface et n'est jamais confirmée par la diégèse de ce roman en particulier, le lecteur cartésien est libre de trouver une explication rationnelle aux machinations de l'Abbé Enomoto. En effet, ce dernier est à la tête d'une secte dont les membres recueillent des femmes défigurées, les isolent dans leur monastère pour copuler avec elle lors d'une cérémonie rituelle. Les enfants issus de ces relations sont utilisés pour être "distillés" : le but de cette opération malsaine est soit-disant d'allonger la longévité de ceux qui aspirent "l'essence" de ces nouveaux-nés. *The Thousand Autumns*, sans doute dans le but de ne pas briser le pacte tacite du réalisme d'un roman historique, ne confirme à aucun moment l'efficacité de ce procédé, et peut donc être perçu comme une croyance pseudo-alchimique fallacieuse. Lors d'une scène importante (narrée du

point de vue d'un interprète, Uzaemon), l'Abbé affirme que cela fonctionne, mais le lecteur peut tout à fait partager la réaction du narrateur, à savoir qu'Enomoto n'est qu'un illuminé :

'Eloquent lunacy, Lord Abbot Enomoto, is still lunacy.'  
'I am more than six hundred years old. You shall die, in minutes . . .'  
*He believes his Creeds, Uzaemon sees. He believes every single word. (TAJZ, p. 350)*

Cette scène nous présente la confrontation entre deux traducteurs, l'un interprète et présenté par la narration comme protagoniste, l'autre, traducteur de Lavoisier, comme nous l'avons dit, dépeint comme un antagoniste monstrueux. Si nous continuons d'imaginer les personnages comme des métaphores de traducteurs, l'une d'entre elles s'impose rapidement à l'esprit: celle du "traducteur cannibale" selon le concept introduit en 1963 par les frères Harold et Auguste de Campos:

In 1963, the two brothers Haroldo & Augusto de Campos published "*Da tradução como criação e como crítica*" (Translation as creation and criticism), which formally introduced cannibalism into the field of translation studies and derived a Postmodern, non-Eurocentric translation theory of cannibalism. They believe that translation is like cannibalism, it "eats" enemies or respectful people (i.e., texts) who are stronger than their own, and obtains nourishments and strengths from them: that is, through translation, Brazilian culture "swallows" stronger cultures, absorbing their nutrition to improve its own.<sup>73</sup> (Jiang, Wen, Yu : 2022, 119)

Le concept de cannibalisme a longtemps hanté l'œuvre de David Mitchell. *Cloud Atlas* est le roman où celui-ci prédomine le plus. De l'aveu de l'auteur, le thème de la prédation sous toutes ses formes était son sujet central : évocation (fantasmée) des anthropophages par des Européens dans le chapitre se déroulant à l'époque victorienne, référence au film *Soleil Vert* à l'époque moderne, retour au stade primitif (et donc au cannibalisme) dans un futur post-apocalyptique. *The Thousand Autumns* propose une nouvelle variation sur ce même thème, où les antagonistes ingèrent (littéralement) les âmes de nouveaux-nés humains.

L'univers connecté des romans de David Mitchell nous confirmera, notamment avec *The Bone Clocks*, qu'Enomoto appartient officieusement à une autre race d'immortels : les *Anchorites*. Dans la mythologie mitchellienne, il s'agit d'êtres humains nés mortels qui parviennent à accroître leur longévité de façon artificielle, en respectant des rites psycho-ésotériques qui, on s'en doutera à présent, fonctionnent réellement dans cet univers.

---

<sup>73</sup> Xiaohua Jiang & Zhisheng Wen & Meng Yu, "Cannibalism Translation Theory and Its Influence on Translation Studies in China", *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 13, n° 1, Academy Publication, Qingdao (2022), p.119.



## B) Les *Anchorites*

Le terme “Anachorète”, dans la version française, désigne un “*religieux qui mène, retiré dans la solitude, une vie de sobriété et de contemplation*”<sup>74</sup>. Il s’agit des antagonistes principaux de *The Bone Clocks*, qui sont tour à tour également désignés sous le nom de ‘*vampires*’ (BC, p. 431) ou ‘*Carnivores*’ (BC, p. 431) à cause de leurs procédés, dont certains critiques ont relevé le symbolisme.

Like the cannibal elements of *Cloud Atlas* and *Thousand Autumns* the Anchorites represent a fundamental motivation to survive not through cooperation but through the ingestion of the essence of others. As Paul Bloom notes the motivation behind the many kinds of anthropophagy, whether stimulated by hatred or love (e.g. the Eucharist, eating placentas), is the appropriation of others’ essences (Bloom 38). Channelling the ingestion of Eastern philosophies in such precedents as Whitman and Emerson (Mitchell 2004, 452), across his œuvre Mitchell presents the concept of the ‘soul’ in transcultural frames, highlighting metempsychosis in *Ghostwritten*, the Japanese *reikon* in *number9dream* and *Jacob de Zoet*, and multiple philosophies from Brahminic reincarnation to the Morioris’ *mana* in *Cloud Atlas* (Mitchell 2004, 12). The soul thus seems to represent the site and agency of reanimation for Mitchell, significant in terms of its representation of the struggle for power between predators and liberators rather than any spiritual dimension.<sup>75</sup> (Childs : 2015, 185)

Les *Anchorites* ingèrent les âmes uniquement dans le but de rallonger et maintenir la jeunesse de leur corps : ils le font dans leur propre intérêt et dans une envie de domination de l’Autre. Il s’agit exactement de la définition (ou plutôt des définitions) du traducteur cannibale :

In the eyes of a “cannibalism” translator, translation is:

- a) an “Empowering act” (Gentzler, 1993, p. 192), i.e., the translator can gain creative power by “eating” the original text, just as the Tupinambas can gain physical or (and) spiritual strength after “eating”;
- b) a “Nourishing act” (Gentzler, 1993, p. 192), i.e., before making a creative translation, the translator gets nourishment from the original text and culture; when the creative translation is widely read, the target language is nourished;
- c) an “Act of affirmative play” (Gentzler, 1993, p. 192), i.e., a translation confirms the “afterlife” of an original text
- d) an “Act of blood transfusion” (Bassnett & Trivedi, 1999, p. 5), i.e., translations transfuse foreign linguistic and cultural blood [...] This is similar to the “nourishing act” in which “nourishing” is viewed from another perspective.<sup>76</sup> (Jiang, Wen, Yu : 2022, 119)

---

<sup>74</sup> Définition tirée du Trésor de la Langue Française Informatisé. Source URL: <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=16748145>

<sup>75</sup> Peter Childs, “Food Chain: Predatory Links in the Novels of David Mitchell”, *Études anglaises*, vol. 68, no. 2, Glyph, Canterbury (2015), p. 185.

<sup>76</sup> Xiaohua Jianv & Zhisheng Wen & Meng Yu, “Cannibalism Translation Theory and Its Influence on Translation Studies in China”, *Theory and Practice in Language Studies*, Academy Publication, Qingdao (2022), p.119.

Dès lors, l'intérêt pour la traduction d'Enomoto trouve sa justification: ce n'est pas uniquement pour faire progresser la science (comme le faisait Marinus) mais bien pour son profit personnel. En bon traducteur cannibale, Enomoto "swallows" stronger cultures, absorbing their nutrition to improve its own" (Jiang, Wen, Yu : 2022, 119). Traduire Lavoisier n'est soudain plus anodin : nul doute que le choix de traduire les écrits du chimiste français s'explique par l'envie de maîtriser cette science en vue de décanter les âmes et d'en extraire l'huile substantielle. Il en va de même pour cette scène:

"The fertility of the world below is fed by a river. Shiranui is its spring."

Orito sifts his tone and words for cynicism but finds faith. "How can an academician—a translator of Isaac Newton—speak like a superstitious peasant?"

"Enlightenment can blind one, Orito. Apply all the empirical methodology you desire to time, gravity, life: "their genesis and purposes are, at root, unknowable. It is not superstition but reason that concludes the realm of knowledge is finite and that the brain and the soul are discrete entities." (*TAJZ*, p. 329)

Tout comme pour Lavoisier et la chimie, traduire Newton présente son intérêt pour les expériences de l'Abbé quand on connaît l'intérêt du scientifique anglais pour l'alchimie et l'occulte<sup>77</sup>. Aussi, autre preuve du caractère égoïste de ses recherches, il va même jusqu'à confirmer qu'il n'a jamais eu l'intention de partager ses découvertes :

"You never treated the Shirandô Academy to this insight, as I recall."

"We are a spiritual order of limited numbers. The way of Shiranui is no more the way of the scholar than it is the way of the common herd." (*TAJZ*, p. 329)

Cette même scène mémorable démontre l'attrait malsain d'Enomoto pour les avancées technologiques européennes : il torture l'interprète en faisant la démonstration d'une arme étrangère qu'il compte utiliser sur lui.

"Enomoto exhibits a foreign-made pistol, inches from Uzaemon's face. "A pearl-inlaid handle, and craftsmanship exquisite enough to confound the Confucianists' claim that Europeans lack souls. Since Shuzai told me of your heroic plans, it has been waiting. See—see, Ogawa, this concerns you—how one raises this 'hammer' to 'half cock,' loads the gun down the 'muzzle' thus: first, the gunpowder, and then with a lead ball wrapped in paper. One pushes it down with this 'ramrod' stored on the underside of the barrel ..." (*TAJZ*, p. 351)

Les passages entre guillemets semblent suggérer que les termes sont soit étrangers soit traduits par Enomoto (rappelons que dans la diégèse, les personnages sont censés s'exprimer en japonais). Comme dans l'exemple donné du Brésil dans la théorie de la traduction cannibale évoquée plus haut, il se nourrit de cultures "plus fortes" pour le devenir également.

---

<sup>77</sup> Les traités sur l'alchimie de Sir Isaac Newton sont aujourd'hui consultables en ligne. Source URL: <https://webapp1.dlib.indiana.edu/newton/browse>

“... then one supplies the ‘flashpan,’ here, with a little powder, shuts its lid, and now our pistol is ‘primed and ready.’ Done, in half a Hollander’s minute. Yes, a master archer can string another arrow in the blink of an eye, but guns are manufactured more quickly than master archers. Any son of a shit carrier could wield one of these and bring down a mounted samurai. The day is coming—you shan’t see it, but I shall—when such firearms transform even our secretive world. (*TAJZ*, p. 351)

Il faudra également noter le fait que lorsqu’Enomoto finit par appuyer sur la détente, il provoque la mort d’un interprète que la narration présentait comme un traducteur émérite, bien supérieur à ses pairs, motivé par le désir de faire partager ses découvertes à son peuple : avec lui s’éteint un projet mûri depuis de longues années, celle de traduire en japonais *The Wealth of Nations* par l’économiste Adam Smith.

Dans un roman où les traductions gravitent souvent vers le domaine de la médecine, il vous vient à l’esprit cette autre métaphore de George Steiner :

Comprehension, as its etymology shows, ‘compre-hends’ not only cognitively but by encirclement and ingestion. In the event of interlingual translation this manoeuvre of comprehension so explicitly invasive and exhaustive. Saint Jerome uses his famous image of meaning brought home captive by the translator. We ‘break’ a code: decipherment is dissective, leaving the shell smashed and the vital layers stripped. (Steiner : 1975, 298)<sup>78</sup>

Pour continuer dans le domaine chirurgical, on pourrait même dire que David Mitchell présente avec Enomoto l’opposé de la traduction qui sauve des vies: alors que la secte de Shiranui utilise un savoir occulte dans un seul intérêt mortifère, il s’agit d’une inversion complète de l’*incipit* du roman qui montre une sage-femme japonaise sauver d’une mort certaine une mère et son enfant à naître grâce à sa connaissance d’œuvres de médecines glanées dans des versions traduites de William Smellie.

### **C) La traduction cannibale et le “spectre de la race”**

Le langage peut transmettre, faire communier les cultures mais peut également servir à asservir et coloniser. Gerd Bayer, dans son analyse “*Cannibalising the Other: David Mitchell’s The Thousands Autumns of Jacob de Zoet and the Incorporation of Exotic Pasts*” affirme que le roman montre à quel point “*the body politics of imperial domination frequently runs through verbal channels.*” (Bayer : 2014, 113). Non content d’utiliser la connaissance des langues pour leurs propres fins, la secte d’Enomoto corrompt également la communication en général :

---

<sup>78</sup> George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Open Road, New York (1975), p.298.

Mitchell's novel also repeatedly alludes to the manner in which language (which, in the novel, frequently stands metonymically for rationality per se) is corrupted and twisted to further the manipulative interests of those in a position of power. The rationalisation of infanticide by the members of the secret monastic order – and, more disturbingly, by their female prisoners – is clearly visible in a scene where one of the recent mothers at the mountain prison has to part with her new-born twins, allegedly to place them with foster parents in what is called 'the World Below' (Mitchell, 2011, p. 320).<sup>79</sup> (Bayer : 2014, 107)

L'essai de Gerd Bayer soulève une controverse parfois évoquée quant à cet aspect de *The Thousand Autumns*: dans un roman historique (mais publié à l'époque contemporaine) centré sur la rencontre entre Européens et Japonais, n'est-il pas problématique de représenter ces derniers comme abritant des sectes cannibales? Après tout, l'accusation (erronée) d'anthropophagie chez les peuples indigènes a longtemps servi de prétexte à la colonisation. Gerd Bayer soumet l'hypothèse que ce cannibalisme présent dans le roman n'est que métaphorique :

It shows how this racist imperial ideology exposed the indigenous nations in non-European territories to a future that consisted exclusively of a process that Radhika Mohanram has described as 'the cannibalistic assimilation of the Other by law' (2007, p. 129).<sup>19</sup> In other words, the slaughter of children that Mitchell stages in an eighteenth-century Japanese monastery confronts readers with a highly ambiguous moment of mimicry, a mirror image of the colonial project itself. To appreciate the critical intervention that Mitchell offers in Jacob de Zoet it is therefore necessary to read his cannibalistic acts as trans-historical comments about a particular type of (Western) engagement with cultural Others. It is only by teasing out these aspects of the novel that its engagement with the 'exoticism' of Japan can be fruitfully returned to its tropological point of origin, where cannibalism has always existed as a hegemonic discursive act perpetrated by the colonial powers.<sup>80</sup> (Bayer : 2014, 113)

Le potentiel cliché raciste est également "résolu" dans *The Bone Clocks*, où le cannibalisme devient surtout l'apanage d'immortels européens. Contrairement à l'identité multiple (symbolisée par la multiculturalité et la fluidité du genre) qui caractérise les *Horologists*, c'est bien la stabilité et l'unicité de l'identité qui définissent l'*Anchorite*. Par extension avec notre métaphore, il s'agit la vision colonialiste du traducteur, que nous allons développer.

Le but des *Anchorites* est en effet de demeurer tout au long de leur existence prolongée la même personne, en conservant le même corps. Selon David Mitchell, "They're afraid of losing their identities: It's existentially very difficult to be immortal, to answer the

---

<sup>79</sup> Gerd Bayer, "Cannibalising the Other: David Mitchell's *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* and the Incorporation of 'Exotic' Pasts." Rousselot, E. (eds) *Exoticizing the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*. Palgrave Macmillan, Londres (2014) p.107

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.113

question, “Who am I?”<sup>81</sup> (Mitchell : 2015). Dans *The Bone Clocks*, les *Anchorites* forment un groupe limité à douze individus, n’acceptant en leur sein de nouveaux membres qu’après mûre délibération face à une potentielle recrue choisie selon deux critères: une envie désespérée de ne pas mourir, évidemment, mais surtout une propension à l’égoïsme et au crime. Immortalité rime ici avec immoralité. C’est le cas d’Hugo Lamb, un jeune étudiant de Cambridge imbu de lui-même, repéré et approché par les *Anchorites*, qui lui proposent de rejoindre leur rang s’il accepte ce pacte Faustien : une vie prolongée en échange d’une ablation de la conscience.

Cependant, un troisième critère tacite semble faire partie de l’équation. Dans l’avant-dernier chapitre qui relate la confrontation finale entre les *Anchorites* et les *Horologists*, l’un des associés mortels de ces derniers, Sadaqat, les trahit car l’autre camp lui avait promis en échange de lui accorder d’entrer dans leur secte en tant que Douzième *Anchorite* (et donc d’accéder à l’immortalité). Il s’avère que ce n’était qu’un mensonge, et que Sadaqat aurait dû s’en douter. En effet, étant américain à moitié pakistanais, il s’accorde mal avec le panel des *Anchorites*: ‘Forgive me for raising the spectre of race,’ Arkady says, ‘but look at Anchorites One through Eleven. Any ethnic commonalities jump out at you?’ (BC, p. 503)

Le lecteur attentif aura en effet remarqué que tous les *Anchorites* présentés jusqu’à présent (Enomoto, n’ayant pas connaissance de leur existence depuis son Japon isolé, n’a jamais officiellement fait partie du groupe) ont pour trait commun d’être tous caucasiens (le texte insiste en les qualifiant de “All White” (BC, p. 503) et avoir fait historiquement partie des classes dominantes, privilégiées et, puisque leur histoire est très ancienne, colonialiste voire esclavagiste. Leur racisme inhérent n’est pas une hypothèse, car il est brutalement confirmé quand ces derniers révèlent à Sadaqat qu’il s’agissait d’une supercherie :

‘Psychosoterically speaking, you fire blanks. Worse, you’re a traitor. A talentless, chakra-less, brown traitor.’<sup>82</sup> (BC, p. 504)

Il semblerait également que les *Anchorites*, dans leurs choix de sacrifice, s’en prennent particulièrement aux personnes de couleur, souvent issus de milieux défavorisés, renforçant la théorie de Gerd Bayer qui associe cannibalisme et projet colonial :

Rivas-Godoy, the Tenth Anchorite, sourced a five-year-old from Paraisópolis, a favela in São Paulo. Enzo was the kid’s name. Enzo had no dad, he was bullied, friendless, his chakra-eye was vivid, and Rivas-Godoy became his big brother ... A textbook sourcing. (BC, p. 395)

---

<sup>81</sup> Mike Doherty: “Interview with David Mitchell pour le site *Hazlitt* (2015). Source URL: <https://hazlitt.net/feature/ghosts-are-fucked-dead-interview-david-mitchell>

<sup>82</sup> Les italiques sont présents dans le texte original et indiquent bien une emphase sur le terme.

Cette unicité et permanence de l'ethnie et de la culture peut donc, si nous continuons la comparaison traductologique, représenter le traducteur qui absorbe l'âme du texte sans vouloir incarner l'auteur original mais bien le dissoudre dans sa propre identité, le transformer en lui-même. Ceci correspond, pour revenir à l'essai de Vladimir Nabokov au début de notre chapitre, exactement à sa vision du "mauvais" traducteur: "*Instead of dressing up like the real author, he dresses up the author as himself*" (Nabokov : 1941).

David S. Rutledge, dans *Nabokov's Permanent Mystery: The Expression of Metaphysics in his Works* (2014) offre même un commentaire sur la piètre considération qu'accorde Nabokov à ce type de traducteur:

This "translator" (Nabokov sometimes puts the word in quotes in his notes on *Onegin*, as though inferior work is unworthy of the name) does not succeed in transferring the poet's soul to a new medium, only in putting his own clothes—his own style—over the poet.<sup>83</sup> (Rutledge : 2014, 12)

Nous pourrions ainsi dire que, tout comme l'essai de Nabokov "The Art of Translation" qui se voulait être une catégorisation des traducteurs louables comme mauvais, la cosmogonie Mitchellienne propose à travers toute sa variété de polyglottes immortels de toutes nouvelles métaphores applicables au tournant fictif du traducteur. Claire Larsonneur affirme que c'est également ce que fait David Mitchell dans sa fiction au sens large:

Similarly, fiction, tales, translations, dictionaries and treatises all participate in a universal impulse, that of breathing life into words and stories. In so doing Mitchell echoes John Darwin's description of the writing itch that possessed those years poised between Enlightenment and Empire; this 'huge treasure trove of information . . . collated in handbooks, codified in regulations, circulated and recycled in bowdlerized versions, crushed into stereotypes'. And so the novel points to their most enduring legacy, the will to pass on knowledge and fight its fossilization by religion and politico-economic interests.<sup>84</sup> (Larsonneur & Machinal : 2013)

---

<sup>83</sup> David S. Rutledge, *Nabokov's Permanent Mystery: The Expression of Metaphysics in his Work*, McFarland & Company Inc., London (2014), p.12.

<sup>84</sup> Claire Larsonneur et Hélène Machinal, "Mediations: Science and Translation in *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* by David Mitchell", *Études britanniques contemporaines* [En ligne], mis en ligne le 20 octobre 2013, consulté le 09 avril 2024.

## Conclusion

A metaphor is a kind of conversation with the mind. It's the mind attempting to frame, to understand, to give substance to, something insubstantial yet still very influential.<sup>85</sup> (Mitchell: 2015)

Cette citation de notre auteur montre à quel point cette figure de style hante toute son œuvre. Selon lui, grâce à elle, “you can smuggle in accidental poetry, and, with luck, wisdom and insight too.”<sup>86</sup>(Mitchell : 2006). Les immortels et autres âmes vagabondes sont, conformément à l'ambition littéraire de David Mitchell, autant de métaphores qui nous permettent de mieux appréhender le monde, et ont le pouvoir d'offrir une vision nouvelle sur un concept aussi complexe à définir que l'acte de traduction, sur une figure aussi plurielle que celle des traducteurs. “Translators have long been described as the wandering souls of literature, messengers between worlds”<sup>87</sup> nous affirment Washbourne, Richard et Cruz-Martes, Camelly dans leur article “*Text as Haunt: The Spectrality of Translation*”. Et c'est toute une typologie “d'âmes vagabondes” que nous propose le bestiaire fantastique du mythos mitchellien, à travers les figures aussi diverses que le *noncorpum*, l'*Horologist* ou l'*Anchorite*. Gageons que notre auteur continuera à proposer d'autres métaphores originales en continuant, livre après livre, à étendre le “macro-roman”.

---

<sup>85</sup> Michelle Langstone, “Music from Another Room: An Interview with David Mitchell” pour le magazine *The Pantograph Punch* (2015) Source URL :

<https://www.pantograph-punch.com/posts/interview-with-david-mitchell>

<sup>86</sup> Alden Mudge, “David Mitchell: Second Childhood” pour le site *Bookpage* (avril 2006). Source URL :

<https://www.bookpage.com/interviews/8342-david-mitchell-fiction/>

<sup>87</sup> Richard Washbourne & Camelly Cruz-Martes, “Text as Haunt: The Spectrality of Translation”, *Translation and Interpreting Studies* (2023), p. 12.

## Chapitre 3 :

### La figure du traducteur amateur chez David Mitchell

#### Introduction

Les romans de David Mitchell présentent de nombreux traducteurs et interprètes officiels et les personnages polyglottes abondent. Cependant cette partie abordera un tout autre type de figure, souvent moins exploré dans le domaine du tournant fictionnel de la traduction : nous parlons ici de la représentation offerte du traducteur amateur.

Deux romans seront analysés ici dans ce cadre, *Black Swan Green* (2006) et *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* (2010), chacun présentant un protagoniste contraint, pour différentes raisons, de traduire un texte d'une langue étrangère vers sa langue maternelle. Par l'adjectif "amateur", nous entendons le sens de "personne qui exerce une activité comparable à une activité professionnelle [...] Celle-ci se distingue de l'activité professionnelle correspondante en ce qu'elle n'est pas rémunérée"<sup>88</sup> (ce n'est en effet pas le cas pour les deux personnages qui ne recherchent aucun paiement pour leur travail) et au sens d'"activité qui se distingue de l'activité professionnelle correspondante par la moindre régularité et/ou la moindre qualification de celui qui l'exerce"(dans les deux cas le personnage n'a jamais effectué de traduction auparavant et possède une connaissance minimale de la langue-source).

Cette partie étudiera ainsi la vision proposée par David Mitchell de l'individu s'adonnant pour la première fois à l'exercice de la traduction, ainsi que les nombreux et surprenants parallélismes entre les deux personnages malgré le fait que les circonstances et les enjeux de leur traduction soient extrêmement éloignés.

Dans l'optique de mieux se rendre compte de cet écart, il conviendra tout d'abord d'offrir un résumé des deux romans qui permettent au moins de comprendre les circonstances qui pousseront ces deux personnages à traduire pour la première fois de leur vie.

Commençons avec *Black Swan Green*, le quatrième roman de David Mitchell qui relate les émois préadolescents de Jason Taylor, personnage principal et narrateur de 13 ans vivant dans un petit village anglais qui donne au roman son titre, et dont les anecdotes et expériences sont racontées tout au long de l'année 1982. Issu de la classe moyenne, doté d'une

---

<sup>88</sup>*Le Trésor de la Langue Française Informatisée*, "amateur". Source URL : <http://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/amateur>



imagination fertile et en proie à un questionnement constant, le jeune garçon aspire à devenir poète. Mais craignant l'humiliation et le lynchage public si ses amis découvraient cette passion, Jason choisit de publier sous pseudonyme ses premiers élans lyriques dans le journal de la paroisse du village. C'est ce qui va l'amener à faire la connaissance de Madame Eva van Outryve de Crommelynck, une vieille dame d'origine belge résidant dans le presbytère, qui intriguée par ses poèmes désire en rencontrer l'auteur dont elle pressent le potentiel artistique. Découvrant face à elle un jeune garçon hanté par un manque de confiance évident ainsi qu'une culture littéraire encore peu développée, elle propose de devenir son mentor, déterminée à faire découvrir au jeune apprenti-poète les grands "maîtres", selon ses mots. Lors de leur ultime rencontre, elle lui imposera, dans le cadre de sa formation artistique, de traduire l'incipit de son roman préféré, *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier. Jason Taylor essaiera de se montrer digne de la tâche, découvrant au passage les joies de lire un classique dans sa version originale et les plaisirs insoupçonnés de la traduction.

Le deuxième traducteur amateur dont il sera question est le héros éponyme de *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*. Il s'agit d'un roman historique se déroulant dans le Japon de l'époque Edo (vers la fin du XVIIIème siècle). Le protagoniste est un jeune clerc Hollandais venu au Japon dans l'espoir d'une fortune rapide qui lui confèrera un meilleur statut en vue d'un mariage avec sa bien-aimée à son retour. Mais arrivé sur place, ses sentiments seront bouleversés par la rencontre d'Orito Aibawaga, une sage-femme japonaise au visage partiellement brûlé. Plus tard, cette dernière sera enlevée sous ses yeux par les moines du Seigneur-Abbé Enomoto pour être emmenée vers le temple du Mont Shiranui, monastère dont la population locale ignore la véritable fonction: une secte de fanatiques s'y adonne au viol de jeunes femmes défigurées, dans l'espoir de les mettre enceintes. Ils retirent ensuite les enfants de ces "sœurs" et leur font croire que ces derniers sont emmenés vers une vie de luxe quand ils sont en réalité tués puis "décantés", le but ultime étant pour les moines d'absorber l'âme des nourrissons afin d'accéder à une forme d'immortalité.

Un des moines, sous le coup d'une prise de conscience tardive, décide de briser ses vœux et de noter sur un parchemin les "Douze Préceptes" de sa secte qui dévoilent les agissements criminels de ses confrères. Parvenu à s'échapper du temple, il réussit à transmettre clandestinement le parchemin à Jacob de Zoet avant de mourir peu de temps après pour sa trahison. Jacob est désormais le seul détenteur du document et donc de la preuve cruciale incriminant la secte de Shiranui. N'ayant eu qu'une très vague explication sur le contenu du parchemin, le jeune Hollandais se mettra alors en tête de traduire le document japonais dans sa

langue maternelle afin de comprendre de quoi il retourne et, découvrant avec effroi les révélations du document, tentera de faire cesser les activités criminelles de la secte en avertissant les autorités.

À la lecture de ces deux contextes; nécessaires pour appréhender l'importance que revêt la traduction pour chaque personnage, l'on ne peut qu'être saisi par le vertigineux écart au niveau des motivations, l'un n'étant qu'un exercice littéraire servant à l'épanouissement d'un jeune poète en devenir, l'autre étant un élément-clef de l'intrigue où des vies humaines sont en jeu. Cependant, nous constaterons tout au long de cette argumentation comment une mise en parallèle de ces deux personnages révèle de multiples similitudes et correspondances surprenantes qui semblent indiquer une volonté de la part de David Mitchell de présenter l'exercice de la traduction comme une expérience transcendant le temps et l'espace : à bien des égards, Jason et Jacob se ressemblent lorsqu'ils traduisent. Nous démarrerons cette comparaison en analysant pour les deux personnages les motivations de leur traduction.

### **I) La prison du monolinguisme**

Parmi les motivations similaires qui poussent les deux personnages à effectuer une traduction, nous trouvons le thème de l'évasion, de la volonté d'une libération face à un emprisonnement, métaphorique pour l'un et recouvrant une réalité physique pour l'autre.

Si Jason Taylor se met à traduire, ce n'est pas par sa volonté propre mais par une pression extérieure, poussé par son mentor qui lui demande de traduire un chapitre entier dans un but précis, selon ses termes: "to proof [sic] you are not wasting my time."(*BSG*, p. 205). L'idée de ce test est une conséquence directe de l'effarement de Madame Crommelynck face à la déplorable culture générale qu'elle constate chez son élève. La vieille dame mentionne en vain quelques grands noms de la littérature (Flaubert, Kafka, Dostoïevski) qui ne trouvent aucun écho chez Jason. C'est ainsi qu'elle en arrive à présenter à son élève *Le Grand Meaulnes*, dont Jason arrête la lecture dès les premiers mots, rebuté par le fait qu'il s'agisse d'une version originale. Désespérée de découvrir que son élève ne possède que des rudiments de français appris à l'école, Crommelynck maudit le système scolaire britannique de l'ère Thatcher, en espérant que vingt années de plus sous ce joug éducatif permettront peut-être un jour une épiphanie chez les Anglais: "Maybe *then* you comprehend, speaking one language only is *prison!*" (*BSG*, p. 205)

Le concept de l'emprisonnement culturel et intellectuel que constitue le monolinguisme est une métaphore adéquate face à l'univers de *Black Swan Green*, où la traduction et la découverte d'une nouvelle langue devient, selon, "the foundation for alternative worlds and identities that counter the seemingly monolithic, insulated reality of life in a parochial English village and the singularity of the nominal self"<sup>89</sup>. Cette notion de barrière de la langue presque infranchissable pour les locuteurs anglais est de nouveau mentionnée par un narrateur britannique dans un autre roman de Mitchell, *The Bone Clocks*, où le personnage remarque que "speaking French with Anglophones strengthens the force field" (*BC*, p. 146)

La prison du monolinguisme est également présente dans *The Thousand Autumns*, où de nombreux personnages, dont Jacob de Zoet, se retrouvent régulièrement dans des impasses linguistiques. David Mitchell révélera lui-même dans une interview l'importance de ce thème dans ce roman :

In early drafts I was always trying to devise ingenious ways around the language barrier—and then I realized that this barrier could work for, and not against, the novel. So I stuck my characters into language prison and watched them try to get out.<sup>90</sup>

Le chapitre de *Black Swan Green* traitant de la traduction se termine par ailleurs sur cette constatation amère de Jason:

I'd like a can of Tizer and a Toblerone, but Mr Rhydd's shop's shut on Saturday afternoons.  
Black Swan Green's shut on Saturday afternoons.  
All pissing England's shut. (*BSG*, p. 210)

L'adjectif *shut* recouvre une réalité de plus en plus grande en trois phrases, qui témoignent de la réalisation progressive de l'étendue de "l'enfermement" dans lequel vit le héros. Le village de Black Swan Green est "fermé" aux étrangers, à l'Autre, comme en témoigne une réunion des villageois face à l'arrivée de Gitans, tout comme l'Angleterre elle-même est engoncée dans son nationalisme, visible dans un chapitre dédié à la Guerre des Malouines qui voit les derniers restes d'un esprit patriotique et impérialiste. Il convient aussi de mentionner que cette impression de "fermeture" constatée par Jason vient de son désarroi après avoir découvert que son mentor ne sera jamais témoin de ses prouesses de traducteur car la vieille dame vient à ce moment d'être incarcérée par la police et extradée vers l'Allemagne

---

<sup>89</sup> Patrick O'Donnell, *A Temporary Future: The Fiction of David Mitchell*, Bloomsbury, Londres (2015), p. 105-106.

<sup>90</sup> Adam Begley, "David Mitchell, The Art of Fiction No. 204", *The Paris Review* (2010). URL : <http://www.theparisreview.org/interviews/6034/the-art-of-fiction-no-204-david-mitchell>

pour une raison inconnue, ce qu'il apprend par les propos teintés de xénophobie de la femme d'un vicaire :

“He refused to tell me *why* they'd been extradited, but, putting two and two together – the husband retired from the Bundesbank six months ago – it's some sort of financial scam. Embezzlement. Bribery. *Lots* of that goes on in Germany.” (*BSG*, p. 209)

À ce stade Jason, qui ne peut envisager la culpabilité de la vieille femme, a d'ores et déjà réussi à se “libérer” de cette “fermeture d'esprit” omniprésente.

En comparaison, la notion d'emprisonnement est beaucoup plus visible dans le roman *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*, puisqu'il se déroule au Japon pendant la période dite du *Sakoku* (1633-1853), c'est-à-dire une politique d'isolationnisme auto-imposée visant à fermer les frontières de l'île. Les interactions avec l'Occident sont alors stoppées net...excepté pour la Hollande, exceptionnellement autorisée à maintenir ses liens commerciaux à Nagasaki sur le comptoir de Dejima, un îlot artificiel de 9000m<sup>2</sup> où les Hollandais restent enfermés pendant de longues périodes entre chaque saison commerciale, avec l'interdiction formelle de poser le pied sur le sol Japonais. Nous avons donc affaire à des Européens emprisonnés dans un Japon dont l'isolationnisme s'assimile à une véritable incarcération (il était également interdit aux Japonais de quitter l'île).

Il est étonnant de constater les similitudes que l'on peut trouver dans deux ouvrages aussi éloignés au niveau temporel que géographique : tout comme le Japon tente d'éviter toute contamination des Occidentaux, Jason Taylor dans *Black Swan Green* justifie son ignorance de Flaubert et Hermann Hesse en expliquant que : ““We don't really do Europeans at school...” (*BSG*, p. 259), terme que Madame Crommelynck ne manquera pas de railler :

““Europeans”? England is now drifted to the Caribbean? Are you African? Antarctic? You are European, you illiterate monkey of puberty!” (*BSG*, p. 204)

Dans les deux cas, nous assistons à un isolement insulaire teinté de nationalisme, bien qu'à des degrés différents. D'autres critiques ont établi des liens entre le village de Black Swan Green et Déjima, telle que Claire Larssonneur qui nous dit :

In these historical novels the heavy constraints placed on location are seminal. Most of *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* is set on the tiny island of Dejima to which Dutch traders were confined for years on end and the world of *Black Swan Green* rarely extends beyond the

few places a young teenager is allowed to frequent in a small English town. So these are both novels of seclusion where the main characters are trapped in a given place and situation.<sup>91</sup>

La notion d'emprisonnement se retrouve aussi justement être l'enjeu de la traduction étant donné que le personnage central, Jacob de Zoet, se voit contraint de traduire un parchemin qui lui a été remis pour dévoiler "les Douze Préceptes" d'un monastère où sa bien-aimée est retenue captive. Si la traduction amène à une libération de l'esprit chez Jason, elle pourra amener à une libération physique d'individus retenus captifs dans une forteresse. Ainsi l'acte de traduire amène à un changement de perception du monde environnant mais a également le pouvoir d'influer sur le monde du traducteur.

Ce véritable pouvoir libérateur n'échappe pas à des personnages observateurs : certains chapitres de *The Thousand Autumns* alternent les points de vue, et nous pouvons y lire un passage dont le narrateur est un esclave sur Dejima. Observant à son insu Jacob de Zoet en plein travail de traduction, et remarquant son effroi grandissant au fur et à mesure, sa compréhension de l'exercice littéraire prend une tournure fantastique :

Master de Zoet has been translating the scroll into his own language. This has freed a bad curse, and this bad curse has possessed him. (*TAJZ*, p. 361)

L'idée du mauvais sort libéré est d'ailleurs reprise plus tard dans la narration par le fait que la traduction progressive du manuscrit produit un effet réel sur l'environnement de Jacob de Zoet : "nights that grew darker as Jacob groped closer and closer to its revelations." (*TAJZ*, p. 381).

Il semblerait donc que comme indiqué précédemment, le monolingue soit protégé par son "champ de force" pour reprendre la citation de *The Bone Clocks*, qui rend imperméable la "puissance" d'un texte étranger à un lecteur qui n'en connaît pas la langue. La traduction est ainsi présentée comme un moyen de crocheter cette barrière et de libérer cette force. La traduction s'impose donc en contraste avec la notion d'incarcération, qu'elle soit mentale, physique, métaphorique ou surnaturelle. Cependant, comme l'annonçait déjà l'idée du "mauvais sort", ce pouvoir libérateur n'est pas sans impliquer plusieurs risques pour son traducteur, et nous étudierons cet aspect dans la section suivante.

---

<sup>91</sup> Claire Larssonneur, "Weaving myth and history together: illustration as fabrication in David Mitchell's *Black Swan Green* and *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*", *Image & Narrative*, Vol.17, no 2 (2016).

## II) Traduction et transgression

Il est en effet un autre point commun que le lecteur peut observer entre ses deux contextes, de prime abord très différents, et il s'agit du caractère profondément transgressif de la traduction. Dans *Black Swan Green*, le héros Jason a conscience de vivre dans un environnement aux mentalités très arrêtées : le collège. Le jeune garçon tente désespérément de se faire une place parmi les garçons de son établissement scolaire, avec une hiérarchie stricte où les *bullies* dictent leur lois, où la moindre incartade amène le contrevenant à devenir le souffre-douleur de la récréation. De ce fait Jason vit sous le joug d'une peur constante de déroger aux canons de virilité. Les références à l'homophobie inhérente du microcosme masculin dans lequel il gravite abondent, et il se voit contraint d'expliquer à Madame Crommelynck — en termes aujourd'hui politiquement incorrects — cette hétéronormalisation qu'il a lui-même intégrée:

'Writing poetry's,' I looked around the solarium, but Madame Crommelynck's got a tractor beam, 'sort of...gay.'  
"Gay"? A merry activity?  
This was hopeless. 'Writing poems is...what creeps and poofers do.'(BSG, p. 194)

Les vocations artistiques et poétiques de Jason sont ainsi en contradiction avec cette dictature des genres, et il tentera de toujours dissimuler toute aspiration littéraire à son entourage. De ce fait, l'exercice de traduction devient évidemment une activité clandestine :

I stuffed *Le Grand Meaulnes* under my Liverpool FC top. Getting chucked out of Spooks has already sent me to unpopularity prison. Getting caught with a French novel would send me to the electric chair. (BSG, p. 205)

Ceci s'explique principalement par la manière dont la langue-source est considérée par ses pairs : "[...] getting creep-stained as a model student in a subject as girly as French'd sink what's left of my middle-ranking status."(BSG, p. 206). Nous retrouvons cette idée d'enfreindre les règles une fois encore de façon beaucoup plus réelle dans *The Thousands Autumns*, où le protagoniste Jacob de Zoet, tout comme Jason, craint que son entreprise de traduction personnelle ne soit découverte :

The scroll was not long - its title and twelve clauses ran to a little more than three hundred characters - but Jacob had had to acquire the vocabulary and grammar entirely in secret. None of the interpreters would risk being caught teaching Japanese to a foreigner, though Goto Shinpachi would sometimes answer Jacob's casual questions about specific words. Without Marinus's knowledge of Oriental languages the task would have been impossible, but Jacob dared not show the doctor the scroll for fear of implicating his friend. (TAJZ, p. 381)

En effet, les craintes de Jacob sont rationnelles : pendant la période isolationniste du Japon, si l'étude des langues et sciences européennes - appelées *Rangaku* ("études hollandaises") dont le roman présente l'apogée - était réservée à une élite intellectuelle nipponne très fermée, les Oranga Tsuji, dont le statut était héréditaire, il était en revanche formellement interdit aux Occidentaux d'apprendre la langue japonaise, ceci par peur que les forces Occidentales n'accèdent à des informations sur l'Empire et ne les transmettent à leurs nations.

Tout contrevenant à la règle s'exposait à de très sévères punitions, et certaines figures historiques en firent les frais : c'est le cas de l'Allemand Philip Franz von Siebold (1796-1866), envoyé au Japon en 1823 pour obtenir le plus d'informations possible sur la population et la culture Japonaise. Ses connaissances en médecine, pharmacie et botanique en firent l'un des employés de la Compagnie Néerlandaise des Indes le plus apprécié par les érudits Japonais, qui en échange lui offrirent de nombreux artefacts japonais inestimables. Parmi ces présents, des cartes "secrètes" du Japon, interdites aux étrangers. Les cartes furent malheureusement découvertes en sa possession par les autorités. Il fut banni à vie du territoire nippon, soupçonné d'être un espion. Nombre de ses collègues interprètes japonais furent sévèrement punis, dans certains cas emprisonnés voire exécutés, pour leur accointance avec le savant tombé en disgrâce. Son éviction de 1829 eut un grand retentissement, sous le nom de l'"Incident Siebold."<sup>92</sup>

Les risques liés à la traduction - la "*translation*" qui *transgresse*, puisque ce préfixe contient la notion de traverser, de quitter un endroit pour arriver à un autre et donc aller au-delà des barrières - démontrent que David Mitchell considère la traduction non pas comme un acte anodin mais bel et bien lourd de conséquences. La nécessaire clandestinité de l'activité amène à un autre point commun entre les personnages : la question du récepteur de ce "crime" que constitue la traduction. À qui profite-il ?

### III) Traduire pour soi-même

Le contexte particulier des romans amène à une configuration très rare : en effet, il est intéressant de noter que dans les deux cas, aucun des deux traducteurs amateurs auxquels nous avons affaire ne compte partager sa traduction avec un large public : dans le cas de Jason, la seule destinataire de la traduction demeure celle qui l'a commanditée, Madame Crommelynck.

---

<sup>92</sup> Masayoshi Sugimoto & David L. Swain, *Science and Culture in Traditional Japan*, Massachusetts Institute of Technology Press, Rutland / Tokyo (1978), p.338.

Jason résiste même à l'envie de la montrer à son professeur de français : "I'd've liked to've asked Miss Wyche our French teacher to check my translation" (*BSG*, p. 206). Finalement il rejette l'idée, de peur d'être découvert par les autres élèves. Par ailleurs, cette traduction ne trouvera au final aucun lecteur, Madame Crommelynck étant extradée vers l'Allemagne avant que Jason puisse lui montrer le résultat de son travail.

Quant à Jacob, sa traduction du parchemin doit rester secrète pour des raisons déjà mentionnées en ce qui concerne la politique du Japon de l'époque, et la libération de sa bien-aimée sera déclenchée par la transmission du parchemin à une plus haute autorité japonaise, le Magistrat de Nagasaki qui aura la capacité de mettre un terme à l'incarcération et aux infanticides sur le Mont Shiranui. C'est donc en toute logique que le parchemin original lui sera transmis, la traduction de Jacob n'ayant pour seul destinataire que Jacob lui-même, qui aura au moins réussi à comprendre l'importance du manuscrit et les crimes perpétrés par cette secte. Tout comme Jacob traduit pour lui-même, la traduction de Jason ne bénéficie elle-aussi qu'à son traducteur, étant donné que la commanditaire n'a nul besoin d'une traduction, étant parfaitement bilingue en français et ayant lu le roman des dizaines de fois auparavant : si Madame Crommelynck souhaite que Jason traduise, ce n'est que pour évaluer sa motivation et alimenter sa curiosité intellectuelle.

C'est sur ce point que nous noterons que les deux traducteurs amateurs auxquels nous avons affaire diffèrent l'image traditionnel du traducteur "as a subservient worker"<sup>93</sup>, l'image d'un subalterne travaillant pour une autorité supérieure (un éditeur) sur un texte émanant d'une entité supérieure (l'auteur original). Le traducteur est souvent considéré comme l'un des maillons d'une chaîne, un maillon d'une moindre importance. Dans la représentation donnée ici par Mitchell, le traducteur recouvre une centralité dans le fait qu'il la fasse pour lui-même, pour sa propre compréhension du monde : il s'agit d'un acte, d'un effort souvent difficile motivé par sa propre volonté de changer le monde ou lui-même, un acte par ailleurs désintéressé puisqu'il n'existe aucun aspect lucratif dans leur entreprise. Ainsi le traducteur retrouve donc toute son importance, ce qui contredit l'image d'Épinal de sa profession :

Often embodying and internalizing aspects of the subaltern in their work, they have been caught between the sacrificial idealism and calculating materialism of their activity, embracing the labor and servility of their always precarious vocation as if this practice required a certain predisposition toward docile self-effacement.<sup>94</sup>

<sup>93</sup> Yves Gambier, "Rapid and Radical Changes in Translation and Translation Studies", *International Journal of Communication*, volume 10 (2016), p.888.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.888.



La traduction des deux personnages rompt alors la situation habituelle qui voit le traducteur tiraillé entre les volontés et les attentes des émetteurs (auteur, éditeurs) et ses récepteurs (lecteurs, allocutaires) qui le condamne à cet auto-effacement et à la passivité. Ici, David Mitchell nous présente une traduction qui a recouvré une fonction active (“agency”) car elle émane de la volonté du traducteur et se destine au final seulement à ce dernier, redéfinissant son monde et y créant un sens. Ce dernier concept prend tout son sens lorsque l’on découvre que David Mitchell a comme à son habitude adjoint de nombreux liens intertextuels qui mettent en lumière le caractère révélateur de la traduction pour les deux personnages : révélations sur le monde qui l’entoure et révélations sur lui-même.

#### **IV) Intertextualité et traduction**

Cette partie examinera une habitude récurrente chez Mitchell, son “*established tendency to serve as scriptural medium for the ghostly presence of other characters and stories within the novel at hand*”<sup>95</sup>. Il s’agit d’un écrivain qui aime tisser des réseaux entre l’œuvre que lit le lecteur et d’autres qui peuvent éclairer sa lecture. Dans les deux romans qui nous préoccupent, l’intertextualité va mettre en avant l’importance que revêt l’acte de traduire pour celui qui la pratique.

Nous commencerons avec *Black Swan Green*, et sur le choix de l’œuvre à traduire, *Le Grand Meaulnes*, dont l’apparition ne tient certes pas du hasard. L’ouvrage apparaît déjà dans le deuxième roman de Mitchell, *Number9Dream* (2001), où le narrateur mentionne brièvement sa lecture du classique français. Il faudra donc attendre le quatrième roman avant que Mitchell ne rende enfin un plus grand hommage à ce roman d’apprentissage dont il n’a jamais caché son admiration : interrogé à deux reprises sur les livres qui l’ont le plus marqués et influencés, il y fait toujours figurer Alain-Fournier et son chef-d’œuvre dans son top 5. Selon ses propres termes:

I read this at 18 or 19 and can’t quite capture why it’s so beautiful, but it is. If something’s French and has been in print for over 50 years, then read it.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Patrick O’Donnell, *A Temporary Future: The Fiction of David Mitchell*, Bloomsbury, Londres (2015), p.106.

<sup>96</sup> Kate Bussmann, “My Bookshelf: Cloud Atlas author David Mitchell’s top reads”, interview pour *The Telegraph*. URL : <http://www.telegraph.co.uk/books/authors/david-mitchell-bookshelf/>

En cela, il semble que le personnage d'Eva Crommelynck soit son porte-parole lorsqu'elle explique à Jason que le roman "[...] is one of my bibles. I read it every year." (*BSG*, p. 204).

Autre hommage au détour d'une interview publiée à la sortie de *Black Swan Green*, à la question "Were there certain books that were helpful to you in planning or thinking about or writing this particular book ?", David Mitchell répond sans hésiter "In terms of mood, one that is referred to in the book: *Le Grand Meaulnes* by Alain-Fournier."<sup>97</sup>

Il s'avère donc que *Black Swan Green* est le roman de Mitchell qui reflète le plus son amour pour Fournier non seulement par l'apparition physique du roman dans l'intrigue, mais par des thèmes similaires et des situations empruntées au roman. Et effectivement, sur bien des points, les thèmes des deux ouvrages offrent de nombreux parallélismes. L'intrigue du *Grand Meaulnes* pourrait tout aussi bien être un résumé de *Black Swan Green* : "Based on the real-life events in the life of its author, it combines nostalgic evocation and reminiscence with down to earth description of country life"<sup>98</sup>. Pour appuyer cette affirmation, quelques comparaisons avec *Black Swan Green* s'imposent : il s'agit également d'un roman "semi-autobiographique", de l'aveu même de son auteur, qui estime qu'il a puisé dans son "archéologie personnelle"<sup>99</sup> pour l'écriture de son livre. La nostalgie y est très présente, étant donné que le roman tente de recréer l'atmosphère d'une époque révolue, celle de l'Angleterre de 1982, que Mitchell considère comme étant "the last year I felt I could get away with writing an English pastoral novel where the rhythm of life is set by the land, when the one-thousand-year-old rhythm of the countryside was still just about alive."<sup>100</sup>

L'action se situe dans un petit village éponyme, dans la même région où a grandi David Mitchell, le jeune garçon souffre de bégaiement comme son auteur, et comme ce dernier il envoyait des poèmes dans le magazine de la paroisse du village. Bref, l'aspect semi-autobiographique et nostalgique n'est plus à démontrer.

Alain-Fournier et son *Grand Meaulnes* semble être ainsi le véritable livre-conducteur de l'histoire. Tout comme Augustin Meaulnes, qui dans le roman cherche "quelque chose de

---

<sup>97</sup> Stephen Schenkenberg, "A kind of music: Interview with David Mitchell" pour le site *Popmatters*. URL : <http://www.popmatters.com/feature/mitchell-david-060525/>

<sup>98</sup> Olive Classe, *Encyclopedia of Literary Translation: A-L*, Fitzroy Dearborn Publishers, Londres/Chicago (2000), p.33.

<sup>99</sup> Alden Mudge, "David Mitchell, Second Childhood", interview pour *Bookpage*. URL : [https://bookpage.com/interviews/8342-david-mitchell#.WC9D\\_pGLTIU](https://bookpage.com/interviews/8342-david-mitchell#.WC9D_pGLTIU)

<sup>100</sup> *Ibid.*

plus mystérieux encore. C'est le passage dont il est question dans les livres, l'ancien chemin obstrué, celui dont le prince harassé de fatigue n'a pu trouver l'entrée. Cela se découvre à l'heure la plus perdue de la matinée, quand on a depuis longtemps oublié qu'il va être onze heures, midi...<sup>101</sup>, Jason décide lui-aussi, au détour d'un chapitre intitulé *Bridal Path*, de suivre un chemin équestre mystérieux, au bout duquel se trouverait un tunnel datant de l'époque romaine. Bravant l'équivalent de toute une année d'aventures (une attaque de chien, une rencontre avec une amoureuse, etc.) en une seule et même journée, Jason parvient enfin au bout de son périple pour y découvrir qu'en réalité sa destination finale se trouve être un asile psychiatrique — où il y fera la rencontre d'une rencontre une patiente délirante aux accents schizophréniques qui s'imagine être un des personnages du roman :

'And I've told you', Rosemary snaps, 'ten thousand times if I've told you never. My name is Yvonne ! I am Yvonne de Galais !'(BSG, p. 119)

Il est intéressant par ailleurs de constater que cet événement est antérieur à sa découverte du roman, ce qui donne l'impression que Jason est déjà familier avec *Le Grand Meaulnes* avant même de le découvrir. Nous pouvons interpréter ce parallélisme entre *Black Swan Green* et *Le Grand Meaulnes* comme un indice de l'importance de cette traduction. En traduisant l'œuvre d'Alain-Fournier, Jason Taylor donne un sens à son univers et à la place qu'il y occupe, Augustin Meaulnes devenant d'une certaine manière son alter-ego littéraire.

L'intertextualité est également de mise dans *The Thousand Autumns*, si ce n'est que l'inspiration de Jacob de Zoet n'est pas seulement littéraire, elle est aussi historique. Dans la catégorie des remerciements de son roman, David Mitchell indique "Research sources were numerous, but this novel is indebted especially to [...] Annick M. Doeff's translation of her ancestor Hendrik Doeff's memoir, *Recollections of Japan*" (TAJZ, p. 531). En effet, parmi les nombreuses sources utilisées par Mitchell pour ce roman qui nécessita quatre ans de recherches, il avoue que *Herinneringen uit Japan de Hendrik* (titre original) demeure sa plus grosse source d'informations, et elle lui offrit également une intrigue et surtout un personnage.

Il se trouve en effet que le protagoniste Jacob de Zoet est on ne peut plus inspiré d'Hendrik Doeff (1777-1837), d'abord scribe pour la Compagnie Néerlandaise des Indes Orientales (Vereenigde Oost-Indische Compagnie) puis chef de comptoir à Dejima. Nombre d'éléments renvoient directement à la source d'inspiration de Mitchell, dont les titres susmentionnés auxquels accède progressivement le jeune clerc, ou encore le fait que Jacob est

---

<sup>101</sup> Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Le Livre de Poche, Paris (2009), p.54.

témoin d'une attaque d'une frégate anglaise nommée *Phaeton* sur la baie de Nagasaki, tout comme le raconte dans son ouvrage Hendrik Doeff en 1806. Cet épisode constitue le dénouement du roman, et bien que Mitchell ait avancé de quelques années cette embuscade (en 1800), nombre d'éléments indiquent qu'il fait référence à cet événement : dans la réalité le navire anglais portait le nom de *Phoebus*, le dieu solaire romain et père de Phaeton, dont Jacob racontera le mythe au magistrat japonais.

Il est également primordial de noter que le nom d' Hendrik Doeff apparaît également dans n'importe quel ouvrage traitant de l'histoire de la traduction au Japon : il est l'auteur d'un des tous premiers grands dictionnaires japonais-hollandais. Nous trouvons ainsi cette mention dans la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*:

The *tsujis* also compiled dictionaries, often on the basis of existing dictionaries in other languages, and they helped in the compilation of a Dutch-Japanese dictionary by Hendrik Doeff, head of the Dejima settlement. The *Doeff Haruma*, the largest dictionary produced during the Edo period, was completed in 1833, a quarter of a century after it was started. Based on a Dutch-French dictionary, its colloquial style represented the birth of a new style of translation.<sup>102</sup>

C'est aussi le cas, comme nous le verrons plus tard, de Jacob de Zoet, qui acquerra rapidement la langue japonaise après cet épisode et écrira des années plus tard un dictionnaire bilingue qui portera lui aussi son nom (TAJZ, p. 727). Ainsi les liens intertextuels entre *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* et *Souvenirs du Japon* d'Hendrik Doeff sont évidents, mais surtout tous intimement liés au concept de la traduction: c'est même le cas de l'épisode de l'attaque des Britanniques, qui, toujours selon la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, eut une grande influence sur la traduction au Japon:

In 1808 an incident involving the British ship *Phaeton* prompted the shogunate to order the *tsuji* to study English, which they initially learnt from the Dutch.<sup>103</sup>

Claire Larssonneur constate d'autres références visibles à Doeff:

He [David Mitchell] can also translate one medium into another: the very cover of the British edition of *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* is a transposition of the cover of the English edition of Doeff's narrative, translated from Dutch in 2003. Again this could be read as a tribute paid by Mitchell to Japanese aesthetics, more precisely to the history of translation and the

---

<sup>102</sup> Masaomi Kondo et Judy Wakabayashi, "Japanese tradition", *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, Londres (2001), p.470.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.471.

circulation of books in Japan during the 18th and 19th centuries. Since Western books and prints were not allowed to circulate in Japan, only their translations were available.<sup>104</sup>

Nous avons donc un jeu d'intertextualité à l'œuvre où le jeu de références indique au lecteur l'importance primordiale que revêt l'exercice de la traduction au sein de leur univers fictif. Une fois encore, la traduction traverse, transgresse la barrière, ici celle entre la fiction et la réalité : l'un traduit un ouvrage qui existe dans notre monde, l'autre est inspiré d'un traducteur ayant réellement existé. Ainsi, non seulement la traduction éclaire ces amateurs sur leur propre identité, mais elle apporte également un éclairage particulier pour le lecteur.

Nous allons pour finir ce chapitre aborder un sujet lié aux références intertextuelles: celle de l'histoire tortueuse de la traduction du *Grand Meaulnes*, qui peut être une autre raison qui pousse David Mitchell à choisir ce roman en particulier.

### **V) *Le Grand Meaulnes* comme objet de traduction**

Ayant commenté plus haut la signification de ce texte, nous sommes en droit de nous demander : pourquoi Mme Crommelynck choisit-elle de présenter le livre en version originale? N'existe-t-il donc aucune traduction satisfaisante au livre ?

À la lumière de nombreuses recherches, le consensus semble être en tout cas qu'aucune traduction ne semble s'être imposée jusque là dans la culture collective, et cette affirmation se base simplement par le fait que pas même son titre ne soit devenu culte, dans tous les cas rien de comparable à des titres traduits de classiques de littérature et considérés comme son seul titre dans la langue-cible, comme c'est le cas par exemple pour *Wuthering Heights*, presque uniquement connus chez nous en tant que *Les Hauts de Hurlevent*, d'après la traduction de Frédéric Delebecque en 1925 restée célèbre. *Le Grand Meaulnes* ne dispose visiblement pas d'un titre qui soit resté définitif : nous pouvons nous intéresser au choix du *Grand Meaulnes* comme objet de traduction, car ce classique français semble offrir une énorme résistance à la traduction, comme le suggère le nombre de traductions anglaises différentes qui ont découlées depuis sa parution en 1913.

La première date de 1928 par Françoise Delisle intitulée *The Wanderer*. Vient ensuite la traduction de Frank Davison en 1958 sous le titre *The Lost Domain*, puis celle de Sandra Morris en 1966 intitulée *Meaulnes : The Lost Domain*. Puis c'est au tour de Lowell Bair en

---

<sup>104</sup> Claire Larssonneur, "Weaving myth and history together: illustration as fabrication in David Mitchell's *Black Swan Green* and *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*", *Image & Narrative*, Vol. 17, No.2 (2016), p.31.

1971 avec *The Wanderer or the End of Youth*, suivi huit ans après par *Le Grand Meaulnes: The Land of the Lost Contentment* par Katherine Vivian. Plus récemment (en 2007) et peut-être la plus connue à présent est la version de Robin Buss qui choisit le titre de *The Lost Estate*, pour enfin arriver à Jennifer Hasmi avec *Big Meaulnes (Le Grand Meaulnes)* paru en 2012. Une plaisanterie à propos de ce nombre étonnant de versions est évoquée dans la préface de Robin Buss *Note on the translation*, où il affirme avec dérision que le livre a plus de titres que de traductions<sup>105</sup>: force est de constater qu’aucune traduction ne semble avoir été définitive.

Pourquoi tant de titres différents, qui témoignent déjà de la difficulté de traduction de l’ouvrage ? La réponse la plus probable est que “Grand” ne trouve pas d’équivalent anglais qui contienne tout le réseau de sens de l’adjectif original, qui peut à la fois contenir l’idée de taille, d’âge, de magnificence, de grandiloquence...L’autre difficulté réside dans le patronyme Meaulnes, qui a la malchance de résonner à l’oreille anglaise de façon paronymique avec le substantif “moan”. Un titre qui n’incite malheureusement pas à la lecture. Certains spécialistes pensent cette difficulté et indécision dès la traduction du titre pourrait être à l’origine de la célébrité amoindrie du livre dans la sphère anglophone, car rien que le traduction d’un titre doit jouer sur trois tableaux, respectivement les trois fonctions de “*désignation, indication du contenu et séduction*”<sup>106</sup> selon Gérard Genette. David Mitchell ne semble d’ailleurs pas être inconscient du rapprochement paronymique, puisque dans l’extrait où Jason rencontre la patiente schizophrène qui se prend pour Yvonne de Galais, cette dernière prend Jason pour Augustin Meaulnes et prononce son nom de la manière suivante à deux reprises:

“Augustin Moans has run away!” (*BSG*, p.119)

“Augustin Moans! [...] How could you!” (*Ibid.*).

Notons également que lorsqu’il souhaite parler de ce livre, David Mitchell se réfère toujours au titre original français, que ce soit lors d’interviews ou de mention de l’ouvrage à l’intérieur de ses romans. Dans un entretien qu’il nous a accordé, David Mitchell se rappelle que la version anglaise qu’il avait lue arborait le titre français non traduit<sup>107</sup>.

Une certaine citation de *Black Swan Green* qui peut sembler problématique au premier abord car elle donne une connotation négative à cet exercice littéraire. En effet,

---

<sup>105</sup> Alain-Fournier, *The Lost Estate*, traduction de Robin Buss, Penguin Classics (2007).

<sup>106</sup> Marie-Françoise Cachin, “À la recherche du titre perdu”, *Palimpsestes*, Hors série (2006), p. 285-296.

<sup>107</sup> Interview réalisée le 22/05/2024.

lorsqu'elle découvre le désarroi de Jason face à un texte en version originale dont il ne comprend pas un traître mot, Mme de Crommelynck fait la déclaration suivante:

“Translation are incourtuous between Europeans.”(BSG, p. 204)

Connaissant la considération majoritairement positive que David Mitchell donne dans ses romans de la traduction, cette citation semble être en contradiction avec le reste de notre argumentation. Du moins en apparence. Il faudra répondre à la question : si la traduction semble être considérée comme “*indélicate*” (pour reprendre la traduction française de Manuel Berri) entre Européens, pourquoi Madame Crommelynck soumet-elle Jason à l’exercice? Ceci nous amène à la section suivante de notre argumentation.

## VI) La traduction comme méthode d'acquisition d'une langue

Tout d'abord, il nous faut revenir sur le qualificatif d’“amateur” accolé aux deux héros, Jason et Jacob, qui réside principalement dans leur faible compétence et expertise en tant que traducteurs. En effet, c’est l'une des caractéristiques associées au traducteur “amateur” que d’avoir une connaissance moindre de la langue-source, voire basique dans les deux cas qui nous préoccupent :

Wolfram Wiss (1976:120) has described translation competence as a union of three partial competences: receptive competence in the source language (the ability to decode and understand the source text), productive competence in the target language (the ability to use the linguistic and textual resources of the target language), and super-competence, the ability to transfer messages between the linguistic and textual systems of the source culture and the linguistic and textual systems of the target culture.<sup>108</sup>

Si les deux personnages semblent bien maîtriser leur langue maternelle et ainsi posséder au moins la deuxième de ces compétences, il est plus difficile d’affirmer qu’ils possèdent la troisième *super-competence* étant donné qu’il s’agit de la toute première fois qu’ils s’adonnent à l’exercice. Les deux romans ne nous permettent pas réellement de juger leur travail puisque le résultat de la traduction ne nous est pas offert. Il est donc impossible d’examiner leur niveau, mais on pourra être en revanche certain que tous deux ne possèdent que des rudiments de la langue-source, et ainsi ne possèdent pas non plus la *receptive competence in the source language* dont parlait Wolfram Wiss.

---

<sup>108</sup> Gregory M. Shreve, “Knowing Translation: cognitive and experiential aspects of translation expertise from the perspective of expertise studies”, dans *Translation Studies, Perspectives on an Emerging Discipline*, Cambridge University Press, Cambridge (2002), p. 156.

Jacob de Zoet n'a réussi à ce stade qu'à glaner quelques mots de Japonais à cause de toutes les restrictions mentionnées plus haut, notamment l'accès impossible à cet outil de base que constitue le dictionnaire pour tout traducteur. Comme nous l'avons expliqué plus haut, il n'existait pas de dictionnaire bilingue néerlandais-japonais à l'époque, et il faudra attendre Hendrik Doeff pour en voir émerger une première publication. Jacob de Zoet étant l'alter-ego littéraire de Doeff, il deviendra lui-même auteur de ce dictionnaire bilingue des années plus tard à la fin du roman. Au moment où il traduit le manuscrit, il s'agit de sa première expérience en matière de traduction de documents.

Jason Taylor quant à lui admet à plusieurs reprises ne posséder que des connaissances basiques en français, acquises exclusivement par le biais de sa scolarité Mitchell semble d'ailleurs être assez critique des méthodes d'enseignement proposées:

“We do French at school...but we've only got up to *Youpla boum!* Book 2.”(BSG, p. 204).

Dans un entretien que l'auteur nous a accordé, il semble que cela soit sa véritable expérience de l'apprentissage des langues en Angleterre dans les années 80:

It's convenient for me to blame it on my educational system: it is abysmal with foreign languages, it's encouraging and in some cases obliging to learn other languages. It's really bad, unless you're in the public [...] However, it's still on me, it's still my failure to learn any other language.<sup>109</sup>

Si nous pouvons véritablement parler d'amateurisme en ce qui concerne Jacob et Jason, c'est parce qu'un certain degré d'expertise dans la langue source est la condition presque *sine qua non* du traducteur professionnel. On serait en droit de s'attendre à un quasi-bilinguisme de la part d'un traducteur avant que ce dernier ne puisse prétendre produire une traduction de qualité. Sur ce point, Mme Crommelynk ne se fait d'ailleurs aucune illusion quant à la médiocrité de la traduction à venir de son élève :

“The author has no need of a parochial boy to disfigure his truth, but I need you to proof [sic] you do not waste my time.” (BSG, p. 205)

Si Eva considère que même une mauvaise traduction serait utile, c'est sans doute parce qu'elle y voit un moyen pour Jason de sortir, comme nous l'avons vu, de la prison que constitue le monolinguisme : l'un des nombreux mérites de la traduction mis en avant ici est l'angle pédagogique, où l'élève traduit dans le but d'acquérir une nouvelle langue. Afin de démontrer

---

<sup>109</sup> Interview réalisée le 22/05/2024.



cette thèse, nous utiliserons comme guide un ouvrage de référence sur l'*Histoire des Méthodologies de l'enseignement des langues* de Christian Puren.

Dans le domaine de l'enseignement des langues, la traduction est l'exercice qui a connu le plus de considérations diamétralement opposées. D'abord considéré comme la méthode la plus traditionnelle dans l'apprentissage, ce concept entretient malheureusement le mythe de l'équivalence entre les langues et une vision séquentielle du langage où tout peut être traduit mot à mot. Il s'agit de ce qu'on appelle la méthodologie traditionnelle, ou *grammar-translation method*<sup>110</sup> qui mettait la traduction au centre de son entreprise. Il faudra attendre 1908 pour qu'arrive une nouvelle méthodologie, appelée méthode directe, et il semble que les intentions de Madame Crommelynck soient basées sur celle-ci:

Dans la troisième période (le second cycle), l'instruction de 1908 introduit dans la méthode directe (une méthode d'enseignement qui prône l'apprentissage d'une langue étrangère se faisant directement dans la langue étrangère) la traduction comme méthode d'acquisition d'une langue : l'étude d'un texte ne se sépare pas de celle de la langue, elles se pénètrent et se complètent l'une l'autre, entre la pensée et l'expression aucun divorce n'est possible, le rythme, la physionomie propre des mots et les associations d'idées et de sentiments qu'ils éveillent dans la langue étrangère collaborent à donner au texte son caractère et sa valeur uniques, sa puissance d'évocation ou de suggestion esthétique, et l'on ne peut pleinement percevoir ceux-ci que dans et par les mots mêmes de la langue étrangère.<sup>111</sup>

Plus loin, on peut lire:

L'enseignement de la littérature aura donc ses racines dans l'étude de la langue ; il s'en nourrira et viendra à son tour la féconder; les deux disciplines ne seront jamais séparées, mais se fortifieront l'une l'autre, car une œuvre littéraire ne peut être pleinement appréciée que dans et par la langue où elle est écrite.<sup>112</sup>

Lorsque Madame Crommelynck insiste sur le problème posé par le fait que lire un classique traduit ne permet pas d'observer toute la "vérité" du texte, pour reprendre ses mots, cela concorde avec les objectifs de la méthode dite directe, comme le confirme cette citation:

C'est l'exercice qui met le mieux en lumière les particularités que présente une langue au point de vue de la grammaire et des expressions, en d'autres termes, le génie de cette langue.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> Guy Cook, "Foreign language teaching", *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London (2001), p.112.

<sup>111</sup> Christian Puren, *Histoire des méthodologies de l'enseignement des langues*, Nathan Clé International, didactiques des langues étrangères, collection dirigée par Robert Galisson, Paris, (1988), p.126-127.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.188-189.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.186.

Pour Eva Crommelynck, percevoir cette “vérité” est essentiel quand il semble que cette dernière est en réalité la qualité principale de l’écriture d’Alain-Fournier :

Alain-Fournier is your first true master. He is nostalgic and tragic and enchantible and he aches and you will ache too and, best of everything, he is *true*<sup>114</sup>. (BSG, p. 204)

Ainsi elle comprend que pour que Jason accède à la “vérité” de l’auteur, il faut qu’il découvre un texte dans sa forme originelle et parvienne à s’imprégner d’une autre façon de penser, d’un nouvel horizon mental. La lecture des classiques en version originale a souvent été la source de nombreux éloges, en témoigne la préface d’un livre de littérature italienne à destination d’élèves en apprentissage de la langue :

Mettre les élèves en contact immédiat avec des textes authentiques italiens, des lectures vivantes, intéressantes, non dépourvus d’une certaine valeur littéraire, de manière à leur faire “vivre” leur classe et surtout leur “leçon de vocabulaire”. On pourra ainsi mettre en jeu toutes leurs facultés: non seulement la mémoire, mais encore la réflexion, la volonté, la sensibilité et même le goût. Un mot, une phrase qui ont ému, qui ont plu ne s’oublent pas facilement.<sup>115</sup>

Et il semble que la méthode fonctionne puisque Jason Taylor reconnaît la supériorité de l’exercice sur les anciennes méthodes rébarbatives d’apprentissage au collège :

*Bags* more interesting than *Youpla boum! Le français pour tous (French Method) Book 2* about Manuel, Claudette, Marie-France, Monsieur *et* Madame Berri<sup>116</sup>. (BSG, p. 206)

Le roman présente d’autres allusions à l’inefficacité des méthodes scolaires traditionnelles : Jason mentionne après son expérience de traduction le fait qu’il a décidé de demander à Madame Crommelynck de lui apprendre le “vrai français”: “proper French, not French at school.”(BSG,p.263). À un autre moment, même s’il ne s’agit pas à proprement parler de la traduction d’une langue à une autre, Jason peste contre l’habitude des professeurs de demander aux élèves de reformuler un texte donné d’une manière plus simple :

“Teachers' re always using that "in your own words." I hate that. Authors knit their sentences tight. It's their job. Why make us unpick them, just to put it back together more shonkily? How're you s'posed to say *capelmeister* if you can't say *capelmeister*?” (BSG, p. 265)

Ce qui semble démontrer que Jason a d’ores et déjà saisi le caractère éminemment plus “vrai” d’un texte original. Il estime que l’auteur est le seul véritable porteur du message, et que cela reviendrait à “défigurer sa vérité” : en cela il possède déjà l’état d’esprit de Mme

---

<sup>114</sup> Les italiques sont dans le texte original.

<sup>115</sup> Edmond Barincou et Sebastien Camugli, *L’italien par les textes*, Hachette, Paris (1937).

<sup>116</sup> Clin d’œil au traducteur français de David Mitchell, Manuel Berri. Il est intéressant de noter que l’auteur fait référence à son traducteur justement pendant un passage du livre qui traite de traduction.

Crommelynck. Le lecteur averti pourra même trouver des critiques plus subtiles de l'apprentissage des langues de son collègue, telle que l'apparition à deux reprises de la comptine "Sur le Pont d'Avignon" teintée d'un aspect négatif à chaque fois : la première fois pendant sa récitation en cours de français où le bégaiement de Jason se manifeste (p.51), la deuxième fois mentionnée par la femme du vicaire quelque peu xénophobe qui lui annonce l'exil de Madame Crommelynck :

"How cozy! I remember my first summer in France. [...] My aunt took me to Avignon, you know, where there's the song about dancing on the bridges. The English mademoiselle caused quite a stir amongst the local bees ..." (BSG, p. 210)

La tirade de la mégère est interrompue par la narration de Jason, qui semble signaler typographiquement son désintérêt et désarroi. "Sur le Pont d'Avignon" semble être ainsi le symbole d'un système obsolète et peu attractif chez le jeune garçon, qui n'amène qu'à l'acquisition d'un français "scolaire", un "faux" français, inapplicable dans la vie réelle, ce qui rejoint les critiques concernant la *grammar-translation method* :

The influential phonetician and language-teaching theorist Henry Sweet ridiculed the kind of sentence found in a typical translation exercise as a "bag into which is crammed as much grammatical and lexical information as possible" and produced parodies in illustration such as "The merchant is swimming with the gardener's son, but the Dutchman has the fine gun." (Sweet [1899] 1964:74). Such sentences, as many have observed, are highly artificial, divorced from purpose, context and actual use [...].<sup>117</sup>

En opposition à ces méthodologies d'un autre temps, la méthode directe a souvent été applaudie pour les facilités qu'elle confère à l'exercice intellectuel qu'elle représente.

One of the virtues of translation as an exercise is that the learner, being constrained by the original text, is denied resort to avoidance strategies and obliged to confront areas of the L2 system which he or she may find difficult. Another virtue is that translation can focus attention upon subtle differences between L1 and L2 and discourage the naive view that every expression as an equivalent<sup>118</sup>.

Nous pouvons mentionner une autre méthodologie faisant usage de la traduction : la méthode intuitive. Dans *l'Histoire des Méthodologies de l'enseignement des langues*, nous pouvons lire cette définition:

La méthode intuitive (c'est-à-dire les procédés intuitifs d'explication, contrairement à la traduction donnée d'emblée par le professeur dans la MT), obligent l'élève à un effort personnel

---

<sup>117</sup> Guy Cook, "Foreign language teaching", *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, Londres (2001), p. 113.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 115.

de “divination”. Pour H.Laudenbach, il ne fait pas de doute “que l’acquisition du langage naturel est une perpétuelle “divination”, et que l’inconvénient de la traduction, au début, est de supprimer une opération indispensable, c’est-à-dire l’effort, précisément, à la faveur duquel le mot devient véritablement le signe de l’idée et acquiert la propriété d’évoquer cette idée et d’être évoquée par elle; qu’un mot “deviné”, parce qu’il a servi à penser est nécessairement soudé au sens, tandis qu’un mot acquis par traduction d’un autre mot n’est que le reflet de ce dernier, un accessoire qui n’ayant été, à aucun moment, de moindre utilité pour la pensée, n’a guère de raison de vivre dans le souvenir.<sup>119</sup>

Les bienfaits de cette méthode d’apprentissage du vocabulaire, où l’élève ne dispose pas directement de la traduction du mot étranger et doit se démener pour en découvrir le sens, sont confirmés par Jason, qui ajoute :

It takes *yonks* to find out what they [words] mean, though once you know them you know them. (BSG, p. 207)

En résumé, c’est en vue de la découverte du génie de la langue, de l’effort et, par extension, de la motivation, que la citation paradoxale de Madame Crommelynck prend tout son sens : elle n’est évidemment pas contre les traductions : il s’agit simplement de la différence fondamentale entre lire un texte sans aucun effort préalable d’immersion dans le langage de l’auteur et d’un autre côté avoir travaillé et apprécié la valeur, la fameuse “vérité” de l’auteur. La traduction retrouve toutes ses vertus, telles que présentées par la méthode directe:

La version devient un exercice littéraire, servant non seulement à l’étude du français, à l’assouplissement de l’esprit et au développement de la culture !<sup>120</sup>

Cela se confirme par le fait que Jason semble déjà tellement apprécier le style d’Alain-Fournier qu’il ne résiste pas à l’envie de résumer le roman au lecteur :

*Le Grand Meaulnes* is about this kid Augustin Meaulnes. Augustin Meaulnes’s got an aura, like Nick Yew, that just has an effect on people. He comes to live with a schoolmaster’s son called François as a boarder. François tells the story. We hear Meaulnes’s footsteps, in the room above, before we even see him. It’s brilliant. (BSG, p. 207)

À présent que nous avons démontré les motivations et l’aspect primordial de ces traductions, penchons-nous sur la description du processus de traduction de ces traducteurs amateurs, qui nous est offerte par la narration.

---

<sup>119</sup> Christian Puren, *Histoire des méthodologies de l’enseignement des langues*, Nathan Clé International, didactiques des langues étrangères, collection dirigée par Robert Galisson, Paris, (1988), p.126-127.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 216.

## VII) La traduction : une “cartographie des nuages” ?

Lorsque Mme Crommelynck choisit *Le Grand Meaulnes*, afin d’introduire le jeune apprenti-poète à la littérature étrangère, elle lui laisse lire l’incipit : “Il arriva chez nous un mois de novembre 189...” (*BSG*, p. 261, en français dans le texte) avant que l’adolescent ne soit complètement rebuté par le fait que le contenu soit en français. La métaphore utilisée pour décrire cette incompréhension initiale n’est pas innocente :

As I opened it up a cloud of foreign words blew up. (*BSG*, p. 204)

L’image du nuage est fréquente chez Mitchell pour symboliser le chaos et l’instabilité. Cette métaphore est mise en opposition avec celle de l’atlas, qui représente l’ordre, l’organisation et l’immuable. La juxtaposition de ces deux termes, qui tient autant de l’oxymore que du surréalisme, hante les œuvres de Mitchell depuis son deuxième roman, *Number9Dream*, dans lequel on pouvait déjà lire “The cloud atlas turns its pages over” (*N9D*, p. 374), jusqu’à en devenir le thème central de son troisième roman, visible dans son titre-même, *Cloud Atlas*. Dans cet ouvrage, plusieurs personnages utilisent cette métaphore pour exprimer le désir illusoire de pouvoir trouver une signification à une identité protéenne, l’envie d’organiser de manière immuable une entité malléable et constamment variable, en témoignent ces deux extraits :

What wouldn't I give now for a never-changing map of the ever-constant ineffable? To possess, as it were, an atlas of clouds. (*CA*, p. 389)

Souls cross ages like clouds cross skies, an' tho' a cloud's shape nor hue nor size don't stay the same, it's still a cloud an' so is a soul. Who can say where the cloud's blowed from or who the soul'll be 'morrow? Only Sonmi the east an' the west an' the compass an' the atlas, yay, only the atlas o'clouds. (*CA*, p. 324)

Cette métaphore filée de la cartographie des nuages, de l’organisation de l’inorganisable dans *Cloud Atlas* se poursuit visiblement dans son quatrième livre, *Black Swan Green*. La version originale d’un texte deviendrait alors, pour reprendre les termes utilisés plus haut, l’“âme” du texte, ou la “vérité” de l’auteur, selon Mme Crommelynck, tandis que la traduction tiendrait plutôt de la “cartographie”.

Ainsi ce que nous essaierons de démontrer dans cette dernière partie est la manière dont la traduction est effectivement un exercice qui s’apparente à la métaphore toute mitchellienne de la cartographie des nuages. Pour cela nous nous baserons sur deux articles de l’auteur et traducteur James S. Holmes intitulé “*On Matching and Making Maps: From a Translator's*

*Notebook*”, où l'auteur propose également cette comparaison de la traduction poétique et de la cartographie:

To borrow an image from general semantics, all translations are maps, the territories are the originals. And just as no single map of a territory is suitable for every purpose, so is there no "definitive" translation of a poem. What we need is a variety of metrical translations, perhaps, but also free-verse renderings, prose versions, even glosses cum commentaries, each of them, a map which in its own way can help us to reconnoitre the territory better.”<sup>121</sup>

Pour commencer, notons qu'il ne s'agit certainement pas d'un hasard si juste avant l'exercice de traduction, et toujours dans le cadre de l'enseignement artistique de Jason, Mme Crommelynk lui fait écouter une symphonie ayant ce titre, *Cloud Atlas*, dont la musique aura un grand impact sur le jeune adolescent :

A classical LP was playing... Jealous and sweet, this music was, sobbing and gorgeous, muddy and crystal. But if the right words existed, the music wouldn't need to. (*BSG*, p. 192)

Rien que pour définir cette mélodie, Jason essaie d'utiliser les meilleurs mots qui se présentent à lui sachant qu'il ne pourra jamais retranscrire toute l'étendue et l'impression de l'œuvre originale, ainsi que le ferait tout traducteur un tant soit peu modeste. Ce qui nous amène à cette citation:

There is, then, more than enough yet to be done. And more than enough that is rewarding for the translator to do, despite his ever present awareness that, no matter how you try, not even the optimum translation can ever fully and entirely match its original, ever be more than a map of it. The territory remains, though it must not remain *terra incognita*.<sup>122</sup>

Et c'est l'exploration de cette *terra incognita* que nos héros vont entreprendre. Pour nos deux traducteurs amateurs, la première découverte est la difficulté et les efforts nécessaires pour l'exercice. Jason constate, dans son vocabulaire argotique, que:

Translating's half-poem and half-crossword and no doddle. (*BSG*, p. 206).

“*No doodle*” semble être un point commun pour nos deux traducteurs amateurs, qui découvrent le fastidieux travail que représente la version et les efforts nécessaires pour déchiffrer le texte. Mis à part la remarque argotique de Jason, Jacob n'est pas en reste puisqu'avec le recul il considère son travail accompli comme “the most exacting mental labour

---

<sup>121</sup> James Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, éditions Rodopi, Amsterdam (1988), p. 12.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 64.

of his life” (*TAJZ*, p. 381). Malgré la longueur raisonnable de son texte - un peu plus de 300 caractères - sa traduction nécessitera en tout et pour tout deux cents nuits de labeur.

D’ores et déjà David Mitchell tord le cou au stéréotype malheureusement répandu qui présente la traduction comme une activité relativement aisée, stéréotype encore présent de nos jours :

Indeed, many sponsors, amateurs, self-translators (including scholars translating their own articles), and engineers within the language industry continue to consider translation as a mechanical process, a word-by-word substitution, a problem of dictionaries, or simply an activity that accrues no apparent prestige and which can be handed off at any moment to a bilingual relative or colleague.<sup>123</sup>

Il semble que cette idée de correspondances parfaites entre les mots soit bel et bien ancrée dans la pensée collective. David Mitchell nous l’illustre très bien dans *The Thousands Autumns*. La narration passe à un moment à la première personne, du point de vue d’un esclave qui observe Jacob de Zoet en plein travail, et nous avons droit à cette description :

Master de Zoet is staring at a scroll in front of him. It is not a White man's book, but a Yellow man's scroll. I am too far away to see well, but the letters on it are not Dutch ones. It is Yellow man's writing - Master Yang and his sons used such letters. Next to the scroll on Master de Zoet's table is a notebook. Some Chinese words are written next to Dutch words. I make this guess: Master de Zoet has been translating the scroll into his own language. (*TAJZ*, p. 360-1)

Nous avons donc ici un esclave analphabète qui, simplement en reconnaissant l’aspect général de deux écritures étrangères différentes mises côte à côte en vient immédiatement à la conclusion (correcte) qu’il s’agit d’une traduction.

Cette conception trop littérale du langage est heureusement démontée par l’observation pertinente qu’émet Jason Taylor :

Loads of words aren’t actual words you can look up, but screws of grammar that hold the sentence together. (*BSG*, p. 207)

Notre jeune garçon comprend bien que la vision séquentielle de la traduction ne suffit pas. On peut trouver une meilleure description du processus mental d’un bon traducteur ci-dessous :

A fundamental fact about texts, however, is that they are both serial and structural - that after one has read a text in time, one retains an array of data about it in an instantaneous form. On

---

<sup>123</sup> Yves Gambier, “Rapid and Radical Changes in Translation and Translation Studies”, *International Journal of Communication*, volume 10 (2016), p.889.

these grounds, it has more recently been suggested (though nowhere, as far as I know, clearly set out in model form) that the translation of texts (or at least of extensive texts, or at least of complex texts) takes place on two planes: a serial plane, where one translates sentence by sentence, and a structural plane, on which one abstracts a “mental conception” of the original text, then uses conception as a kind of general criterion against which to test each sentence during the formulation of the new, translated text. This model might be sketched as follows:

Such a two-plane model would seem to come much closer than the earlier serial models to describing the translation process as it takes place in the translator's study. The introduction of an abstract text-rank "mental conception"- or, as I propose to call it henceforward, "map" - would seem to be a further step forward.<sup>124</sup>

C'est ce qu'on peut déduire lorsqu'on lit le ressenti du jeune garçon face à l'exercice. Comme expliqué plus tôt, il s'agit d'un lent processus (“it takes *yonks* to understand what they mean”, BSG, p.262) d'identification des mots - autrement dit, la partie "mot croisés", qu'il conjugue cependant avec la partie “poésie” (qui est la “conception mentale” et non pas “structurelle” pour reprendre la terminologie de James S. Holmes). L'apprenti poète comprend que la traduction ne se borne pas à transmuter chaque mot dans un autre langage mais à comprendre la symphonie et le sens global du texte pour mieux transmettre son message, son essence, son âme. Au final, la rigidité et le défi des mots-croisés et l'aspect insaisissable et esthétique de la poésie n'est que le pendant de la métaphore de la cartographie et des nuages.

La traduction parfaite est aussi illusoire que la cartographie des nuages, mais lorsque David Mitchell fait cette comparaison, il nous dit aussi qu'il s'agit d'un exercice on ne peut plus humain, au sens duquel aucun homme ne peut résister: arrivé sur un territoire inconnu, tout homme veut l'explorer, le nomme, vouloir donner un sens à ce nouveau monde, et de ressentir un sentiment de maîtrise par le biais des mots.

## Conclusion

Quel sera au final l'impact de ces traductions sur leur auteur ? D'abord hésitant, Jason va se retrouver à sa grande surprise très intéressé par la traduction :

I spent hours on it. The weird thing is, doing the translation didn't feel like hours, not once I got going. (BSG, p. 206)

---

<sup>124</sup> James Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, éditions Rodopi, Amsterdam (1988), p.83.



Cette affinité avec la traduction s'explique peut-être à cause de cette part de "poésie" requise, qui convient bien à son lyrisme inné. Notre amateur - à cause de son manque d'expérience et de son aspect non-professionnel - se mue en une autre forme d'"amateur", c'est-à-dire "celui (ou celle) qui manifeste un goût de prédilection pour quelque chose ou un type de choses [...] représentant une valeur".<sup>125</sup>

Pour les deux personnages nous pouvons constater une ouverture face à l'Autre : Jason se prend à rêver d'aller passer vivre en France, Jacob devient grâce à sa maîtrise du Japonais un collaborateur de choix pour le Magistrat de Nagasaki. Chacun retiendra à jamais cette expérience : Jason conservera *Le Grand Meaulnes* comme souvenir de son mentor pour finalement le ranger à l'intérieur d'une boîte cachée dans un recoin de la maison la veille du déménagement de sa famille, dans un ultime acte de "transmission" au futur enfant qui prendra sa place. Jacob de Zoet quant à lui deviendra une telle sommité dans sa connaissance du Japonais que la traduction finira dans le dernier chapitre par devenir sa profession : il sera l'auteur d'un dictionnaire Japonais-Hollandais tellement prisé par les étudiants Japonais que son nom deviendra une antonomase:

Yet your dictionary is now found in every domain. My own students don't say, "Pass me the Dutch dictionary", they say, "Pass me the Dazûto." (*TAJZ*, p. 520)

Dans les deux cas, David Mitchell nous aura démontré l'impact que peuvent avoir l'exercice personnel de la traduction en amateur sur la personne qui l'effectue et dans certains cas sur son entourage. De simple exercice d'épanouissement à un puissant instrument capable d'influer sur la marche du monde, comme on le constatera tout au long de cette thèse, la traduction, trop longtemps considérée comme un art mineur, retrouve dans les œuvres de David Mitchell des lettres de noblesse. C'est donc en toute logique qu'il en va de même pour le terme "amateur", qu'on pourrait juger péjoratif de prime abord mais qui est présenté sous un angle on ne peut plus positif chez notre écrivain.

---

<sup>125</sup> *Le Trésor de la Langue Française Informatisée*,  
"amateur".<http://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/amateur>

**PARTIE II :**  
**Pratiques de la traduction de David Mitchell**

## Introduction

Nous avons dans la première partie de notre thèse mis en lumière la diversité des personnages qui peuplent la fiction de David Mitchell et leur rapport aux langages. Comme nous l'avons vu, nombre de ses protagonistes se trouvent souvent dans une situation d'isolement linguistique, et trouvent leur épanouissement dans la découverte d'autres langues. C'est le cas de Jason Taylor, affecté par son bégaiement, qui sera initié à la joie de la traduction du français, ou encore Jacob de Zoet, le Hollandais en exil dans le Japon de l'ère d'Edo qui finira par devenir l'auteur d'un dictionnaire bilingue.

À rebours de ces cas de figure, *Utopia Avenue* (2020), le dernier roman en date de David Mitchell, nous présente un descendant de Jacob, Jasper de Zoet, qui s'il se trouve totalement capable de s'exprimer dans de multiples langues, est cependant affligé d'une autre forme d'obstacle à la communication. Le jeune musicien est en effet atteint d'un syndrome d'Asperger :

At the correct table, Jasper survives the prawn cocktail and the coq au vin, but by dessert he is drowning in dialogues. [...] *Look at them all*. Question; answer; witticism; fact; morsel of gossip; response. *How effortlessly they do it*. Jasper speaks fluent English and Dutch, good French, passable German and Latin, but the languages of face and tone are as impenetrable as Sanskrit. Jasper knows the tell-tale signs that he's failing to engage: the diagonal head-swivel; a gluey nod; narrowed eyes. He can disguise it as eccentricity, but after an hour, he crumples. Jasper doesn't know if his facial and tonal dyslexia is a cause or effect of his emotional dyslexia. (*UA*, p. 118)

Les lecteurs qui suivent de près la carrière de Mitchell sauront que la neurodiversité est un sujet qui lui tient particulièrement à cœur depuis quelques années, à en juger par l'émergence de personnages se situant sur le spectre. On peut l'apercevoir dès sa nouvelle *Lots of Bits of Stars* (2013), qui était narrée du point de vue subjectif d'un enfant autiste. Jacko, le frère de l'héroïne de *The Bone Clocks* (2014) présentait lui aussi des comportements qui se rapprochaient de cette condition. Lors de notre entretien avec lui, l'auteur nous a confié que son prochain roman comportera également un chapitre avec un narrateur autiste :

I'm now writing a book called "The Canterbury". It is like the Canterbury Tales, but it is set now, in the 2020s. So not the knight's tale, or miller's tale, or the wife of bath's tale, but the project manager's tale, the non-verbal autistic's tale or the conspiracy theorist's tale and the AI's tale.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Interview enregistrée le 22/05/2024.

Cet intérêt récurrent pour le sujet découle de la confrontation de l'écrivain à la réalité de cette condition, suite au diagnostic d'une forme d'autisme sévère constatée chez son fils. David Mitchell est depuis devenu un ardent défenseur de la condition des personnes touchées par la neurodivergence. L'acte le plus important qu'il ait accompli pour la cause, et en réalité celui à l'origine de son militantisme, est sa traduction en anglais d'un ouvrage japonais intitulé *The Reason I Jump* (2013), témoignage d'un jeune adolescent du nom de Naoki Higashida, lui aussi souffrant d'une forme d'autisme non-verbal. Il s'agit sans doute de l'œuvre de Mitchell la plus célèbre en dehors de sa fiction, au grand plaisir de ce dernier qui souhaite plus que tout relayer la voix des personnes qui sont dans l'incapacité de pouvoir s'exprimer directement.

David Mitchell applique dans la réalité cette même idée qui parcourt toute sa fiction : l'emprisonnement linguistique qui tombe par l'entremise de la traduction. C'est grâce à cet ouvrage que l'écrivain estime avoir pu renouer le dialogue avec son fils, et la raison pour laquelle il a désiré partager cette "pierre de Rosette" (un terme utilisé par un journaliste pour désigner *The Reason I Jump*<sup>127</sup>) avec le plus large public possible.

La carrière de traducteur de David Mitchell possède, à l'image de sa fiction, de nombreux angles uniques qui seront explorés dans cette deuxième partie, que nous avons articulée de manière chronologique.

Tout d'abord nous nous interrogerons sur les conditions qui ont entouré la création et la traduction de *The Reason I Jump*, et qui nous permettra d'aborder des sujets aussi variés que le paradoxe que représente la traduction d'un texte produit par un individu censément non-verbal, ainsi que la notion d'éthique face à la position particulière de David Mitchell en tant que parent d'un enfant affecté par ce même syndrome.

Nous procéderons ensuite à une analyse comparative proprement dite entre la version originale et sa version anglaise, qui résulte d'un cas de traduction collaborative entre Mitchell et son épouse Keiko A. Yoshida. Cette partie de la thèse permettra de revenir sur les difficultés propres à l'ambiguïté de langue japonaise mais également à la "voix autiste" spécifique à Naoki Higashida.

Enfin, nous nous pencherons sur la postérité de cette traduction anglaise, qui a pour particularité d'avoir donné lieu à un nombre important de traduction-relais. Ce sera l'occasion de nous intéresser aux liens étonnamment fréquents entre David Mitchell et la

---

<sup>127</sup> Michael Hogan, "David Mitchell: The world still thinks autistic people don't do emotions", pour *The Guardian* (06/06/2021). URL : <https://www.theguardian.com/books/2021/jun/06/david-mitchell-the-reason-i-jump-autism>.

traduction indirecte, qu'il s'agisse de sa participation au projet traductologique collectif *Multiplés* (2007), incidemment sa première traduction publiée, ou du concept d'"originaux multiples" qui intervient dans ses autres ouvrages.

**Chapitre 4 :**  
**Amour filial et traduction :**  
**Considérations éthiques autour de la traduction de *The Reason I Jump* de**  
**Naoki Higashida par David Mitchell**

**Introduction**

La relation qu'entretient David Mitchell avec le Japon est fusionnelle à plus d'un titre. Sur le plan littéraire, son séjour de huit ans à Hiroshima aura été formateur : c'est dans cet environnement qu'il commencera sérieusement à se consacrer à l'écriture romanesque, profitant de son temps libre entre les quelques heures de cours qu'il devait effectuer à l'Université Hiroshima Kokusai Gakuin (sur la littérature anglaise, incidemment). David Mitchell s'accorde à dire que la genèse de sa carrière est forcément empreinte de cette longue parenthèse nippone : "Japan was muse and patron, informing the content of his work and its eclectic, entertaining and genre-hopping forms".<sup>128</sup>

Mais cette passion pour le Japon déborde aussi dans le domaine de sa vie privée, car c'est également là-bas que David Mitchell rencontre Keiko Yoshida, qui deviendra son épouse. Cette relation informera déjà une vision particulière des rapports interlinguistiques, comme l'indique Keiko en 2001 dans cette interview pour le *Guardian*, preuve des liens tangibles entre traduction et amour au sein de son propre foyer :

We never argue, but we talk a lot. We have to discuss things whenever we've got any small problem because we lose a lot of the nuances in each other's language, and I don't want to miss any nuances, as much as that's possible. So when he looks unhappy or says something I don't understand, I want to know what's happening. I think we talk more than other couples as a result - we have to talk. We don't want to have any misunderstandings.<sup>129</sup>

Il n'est donc pas surprenant que les problèmes de communication et la façon de les surmonter informent une grande partie des thématiques récurrentes des œuvres de David Mitchell. Comme il l'affirme lui-même dans l'une de ses interviews, "one of my archetypal

---

<sup>128</sup> James Kidd, "Interview with David Mitchell", pour *Asia Literary Review* n°20 (été 2011). URL : <https://www.asialiteraryreview.com/archive-interview-david-mitchell>

<sup>129</sup> Keiko Yoshida, "Life Support", *The Guardian* (01/04/2001)URL: <https://www.theguardian.com/theobserver/2001/apr/01/features.magazine77>

themes is mixed or flawed or non-communication”<sup>130</sup>. En effet, nombre de ses personnages se retrouvent régulièrement dans une sorte d’isolement communicatif: ce peut être des individus hors de leur culture d’origine (nous suivons un Britannique à Hong Kong dans *Ghostwritten*, ou un Hollandais à Nagasaki dans *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*) ou limités linguistiquement (le protagoniste de *Black Swan Green* est un adolescent de 13 ans souffrant de bégaiement). Les façons d’éviter les malentendus sont souvent générées par l’amour, le plus bel exemple se trouvant dans *The Thousands Autumns of Jacob de Zoet*, où le personnage éponyme tombe amoureux d’une sage-femme japonaise, qui l’amènera à traduire plusieurs écrits et rédiger un dictionnaire bilingue à l’usage de futurs traducteurs.

Si son affection pour le Japon a eu pour effet d’engendrer sa carrière littéraire, son union avec Keiko a donné naissance à deux enfants, dont un l’amènera à traduire par amour, dans des circonstances originellement difficiles comme nous allons le voir mais qui auront pour vocation d’apporter un espoir aux parents confrontés à la même situation.

Comme David Mitchell l’explique dans sa préface de *The Reason I Jump*, lui et son épouse ont commencé à soupçonner chez leur fils de 3 ans<sup>131</sup> un problème de développement, qui se manifestait notamment par une absence de contact visuel, une acquisition du langage très lente, en comparaison de sa sœur aînée. Les suspicions se confirment lors d’une visite chez le psychologue qui leur annonce que leur enfant souffre d’un type d’autisme sévère, de type non-verbal.

S’ensuit alors pour les Mitchell le destin de beaucoup de parents face à cette nouvelle : la recherche de réponses à leur questionnements, leurs inquiétudes, la quête perpétuelle des démarches pour rendre la vie de leur enfant meilleure. Les interviews et articles de Mitchell qui reviennent sur cette période de doute révèlent à quel point il s’agit d’un chemin foisonnant et déroutant où il est difficile de distinguer à l’avance ce qui amènera à un progrès réellement efficace, pertinent par rapport au positionnement de leur fils sur le spectre de l’autisme ou tout simplement distinguer l’expertise du charlatanisme. David Mitchell, toujours dans cette préface, en évoque la difficulté :

Special Needs publishing is a jungle. Many How to Help Your Autistic Child manuals have a doctrinaire spin, with generous helpings of © and ™. They may contain usable ideas, but reading them can feel depressingly like being asked to join a political party or a church. The more academic texts are denser, more cross-referenced and rich in pedagogy and abbreviations.

---

<sup>130</sup> Peter Murphy, “David Mitchell: Reading My Early Books is Pretty Excruciating” pour *The Irish Times* (11/06/2020). URL:

[www.irishtimes.com/culture/books/david-mitchell-reading-my-early-books-is-pretty-excruciating-1.4295612](http://www.irishtimes.com/culture/books/david-mitchell-reading-my-early-books-is-pretty-excruciating-1.4295612)

<sup>131</sup> Pour des raisons personnelles et compréhensibles, David Mitchell ne révèle jamais dans ses interviews le prénom de son fils. La thèse respectera donc ce choix.

Of course it's good that academics are researching the field, but often the gap between the theory and what's unraveling on your kitchen floor is too wide to bridge. (Mitchell 2013 : 3)

Arrive le jour où Keiko tombe sur *Jiheishō no Boku ga Tobihaneru Riyū*, un best-seller publié en 2007 au Japon et écrit par Naoki Higashida, un jeune garçon âgé de treize ans au moment de la rédaction de son livre. Naoki présente lui aussi un autisme de type non-verbal et de ce fait requiert une méthode de communication basée sur une série de tableaux et de kanji - nous aurons l'occasion de revenir sur ce point plus bas. Plutôt qu'un mémoire, il s'agit avant tout d'un témoignage, divisé en une série de 58 questions fréquemment posées sur l'autisme auxquelles Naoki offre des réponses basées sur sa propre expérience, par exemple: "*pour quelle raison sautes-tu?*" à la page 76, d'où son titre repris par la plupart des traductions. Ces réponses sont censées apporter un regard nouveau sur sa condition et à faire partager sa vie émotionnelle intérieure - précisément ce dont les individus autistes sont supposés être dépourvus, selon la croyance populaire.

L'idée de publier une version anglaise du livre ne fut pas immédiate :

My wife began to work on an informal translation of Naoki's book into English so that our son's other carers and tutors could read it, as well as a few friends who also have sons and daughters with autism in our corner of Ireland. But after discovering through Web groups that other expat Japanese mothers of children with autism were frustrated by the lack of a translation into English, we began to wonder if there might not be a much wider audience for Naoki Higashida. This English translation of *The Reason I Jump* is the result. (Mitchell 2013 : 4).

Les liens avec le monde de l'édition de notre auteur l'ont finalement décidé à partager avec le plus grand nombre, donnant lieu en 2013 à la publication de *The Reason I Jump: One Boy's Voice from the Silence of Autism*, avec l'accord de Naoki Higashida.

Il s'agit d'un cas de traduction collaborative, le nom de David Mitchell et Keiko A. Yoshida apparaissant sur la couverture, agrémenté d'une préface explicative de la part de David Mitchell. Ainsi, cette traduction est doublement le produit d'un couple : l'amour de David et Keiko ont donné naissance à un enfant, et c'est un deuxième effort commun qui engendrera une traduction destinée dès sa conception à comprendre leur progéniture. David Mitchell ne cache pas à quel point l'amour filial était le point de départ de son intérêt pour le livre. Dès la préface, il exprime à quel point sa lecture était une révélation : "it was as if our son was talking with us for the first time, through Naoki's words" (Mitchell 2013 : 6). On pourrait arguer ici que dans cette configuration traductive, Naoki serait une sorte d'interprète pour son fils et la traduction de David Mitchell serait une sorte de traduction-relai.



Mais l'amour peut être également perçu comme un biais cognitif, voire un aveuglement. Cette section de la thèse s'intéressera aux considérations éthiques autour de cette traduction, qui malgré son succès retentissant en librairie a donné lieu à de nombreuses controverses tournant autour de sa méthode de production originelle. Il s'agira d'explorer les deux tranchants d'une traduction motivée par l'amour.

Avant cela, étant donné que le but avoué de cet ouvrage est avant tout de changer nos idées préconçues sur l'autisme, il nous faut revenir sur la définition de cette condition, tâche complexe s'il en est. Dans l'une de ses nombreuses interviews sur le sujet, David Mitchell revient sur cette délicate entreprise :

Autism resists definition, vigorously. Google Down's syndrome or Parkinson's disease, and you'll get a broadly agreed-upon set of causes and criteria. Google "autism", and you get a can of worms, a minefield, academic papers and a shouting match. Despite the prevalence of phrases like "autism epidemic" and suggested "cures", autism is not a disease (an illness caused by a known biological agent), but a syndrome – a cluster of symptoms, or the disorder associated with them. These symptoms cover a lot of tangled ground: impaired communicative and social skills; scrambled sensory processing; delayed childhood development; poor motor functions; an aversion to eye contact; tendencies towards repetitive behaviours, spinning and rocking motions. Some of these were visible in my son; just as many were not.<sup>132</sup>

Ainsi, toute définition précise de l'autisme demeure difficile à délimiter tant ce terme englobe une grande variété de manifestations, mais également à cause de l'évolution du terme au travers de l'histoire qui laisse entendre qu'il est toujours possible que notre compréhension actuelle du phénomène puisse être modifiée à l'avenir suite à de futures découvertes ou développements. Un retour en arrière peut donc s'avérer édifiant car il démontre à quel point les mentalités à l'égard de cette condition ont pu drastiquement changer, tout en nous éclairant sur certains préjugés qui persistent encore aujourd'hui autour du sujet.

## **I) Historique de l'autisme**

Tant qu'il n'existait pas réellement de champ d'étude consacré à la psychologie infantile, la condition en tant que telle a longtemps été reléguée au rang de nombreux troubles psychologiques réunis sous le terme d'*idiotisme*. Les premières véritables études datent des recherches de Léo Kanner, pédopsychiatre d'origine autrichienne installé à l'université de

---

<sup>132</sup> David Mitchell, "What My Son's Autism Taught Me", pour *The Guardian*, (08/07/2017)  
URL: <https://www.theguardian.com/society/2017/jul/08/david-mitchell-son-autism-diagnosis-advice>

Baltimore qui publie en 1943 un article retentissant, *Austistic Disturbance of Affective Contact*, dans la revue *Nervous Child*.

Dans ce document, Kanner explore les différents troubles de l'intelligence et du comportement que présentent 11 des jeunes patients qu'il suit depuis 1938 et conclut que ce sont les symptômes d'un même désordre neurologique. Pour le désigner, il emploie le terme d'*autisme*, ayant pour racine le terme grec *auto* (soi-même), pour symboliser le repli sur soi constaté chez ces enfants - le terme avait été originellement créé en 1911 par le psychiatre suisse Eugene Bleuer pour parler des symptômes de la schizophrénie chez les jeunes adultes. L'impact de cette contribution à la psychologie infantile sera durable. Les deux grands critères diagnostiques de l'autisme infantile précoce dégagés par Kanner sont "la solitude et l'insistance obsessionnelle d'immuabilité (sameness behavior)"<sup>133</sup>.

En parallèle, une autre recherche menée par Hans Asperger, un compatriote autrichien - qui, lui, est resté au pays - donnera lieu seulement un an plus tard à la publication de *Die Autistischen Psychopathe im Kindesalter* ("*Les psychopathies autistiques dans l'enfance*") dans une revue allemande. Les écrits sont très proches de ceux de Kanner - un fait étonnant quand on sait que les deux chercheurs ignoraient tout des travaux de l'un et de l'autre. Asperger y explique aussi que les enfants qu'ils suit présentent des symptômes communs: "un manque d'empathie, d'une faible capacité à se créer des amis, d'une conversation unidirectionnelle, d'une intense préoccupation pour un sujet particulier, et des mouvements maladroits" (Asperger : 1944).

Si le désir de solitude ou de "retrait" est observé chez les deux savants, une divergence importante apparaît au niveau langagier, sans doute due aux différences visibles des symptômes de leurs jeunes patients: en effet, tous les enfants suivis par Asperger pouvaient s'exprimer à haute voix, même s'ils ne pouvaient pas toujours participer à une véritable conversation, tandis que certains des patients de Kanner étaient mutiques ou n'utilisaient pas de langage à proprement parler. Cette diversité de manifestations des troubles psychologiques amènent Asperger à plus d'optimisme et à reconnaître que l'intellect de ces enfants reste "intact" et que, même s'il agit "comme s'il était seul au monde", l'enfant autiste semble bel et bien "saisir ce qui se passe autour de lui"(Asperger: 1944). On insistera sur ces éléments car en eux se trouve déjà les prémisses de débat sur l'intelligence émotionnelle de l'enfant autiste et sa capacité à communiquer, centrale pour le sujet qui nous préoccupe.

---

<sup>133</sup> Jean-Claude Maleval, *L'autiste et sa voix*, Seuil, Champ Freudien, Paris (2009).

Malheureusement, les travaux de Hans Asperger resteront pendant longtemps confidentiels (ils ne seront véritablement redécouverts que plus tard). C'est pour ça qu'ils ne sont pas pris en compte par une autre contribution importante à la tentative de définition de l'autisme, celle de la psychiatre hongroise Margaret Mahler, qui se base sur les travaux de Kanner auxquels elle va ajouter ses propres théories. Dans sa vision du développement de l'enfant, elle va distinguer trois phases :

- **la phase autistique normale (ou présymbiotique)**, où l'enfant est auto-suffisant et ne ressent pas le besoin d'interaction avec l'extérieur.
- **la phase symbiotique** où un lien fusionnel avec la mère est établi au point de former une seule entité.
- **la phase de séparation-individuation** où l'enfant finit par se détacher de la mère pour se forger sa propre individualité - et peut alors se mettre à parler.<sup>134</sup>

Margaret Mahler voit ainsi l'autisme comme une régression ou fixation au stade pré-symbiotique, notamment par le manque visible d'affection ou d'intérêt supposé des sujets autistes envers le monde extérieur, parfois même leurs propres parents. Cette vision de l'autisme s'imbriquant parfaitement dans sa théorie du développement, Margaret Mahler ira parfois jusqu'à exagérer l'isolement psychologique relevé par Kanner, ou en y ajoutant certaines manifestations non relevées dans ses travaux, comme une insensibilité à la douleur, dont on ne retrouve pas la source.

Les travaux de Mahler auront un grand impact sur l'appréhension du corps médical envers l'autisme, qui sera très longtemps considéré comme une pathologie relevant de la régression ultime.

Certaines théories iront parfois dans le sens de celles amorcées par Asperger, telles que celles de Guggenheim qui voit au contraire l'autisme comme une réaction d'angoisse permanente face à un traumatisme ancien (mais qui serait alors bien conscient de son environnement) liée à un manque d'affection parental. Cette possible explication des causes de l'autisme fera florès, donnant notamment lieu au concept des "Refrigerator Mothers", très en vogue dans les années 70 (et régulièrement décrié par David Mitchell dans ses interviews sur l'autisme). Puisqu'ils appréhendent l'individu autiste comme un être résolument archaïque, les cliniciens considèrent dès lors que si l'enfant ne manifeste aucun attachement ou désir de compagnie ou réaction à des stimuli, c'est parce qu'il n'a aucune émotion, aucune vie

---

<sup>134</sup> Isée Bernartreau, "La séparation, un concept pour penser les relations précoces et leur réaménagement à l'adolescence", *La psychiatrie de l'enfant*, Presses Universitaires de France, Paris (2008), p.425-455.

intérieure. Pendant longtemps l'autisme va donc être rangé aux côtés d'autres formes des démences, sans aucun espoir d'amélioration thérapeutique quelconque.

À partir des années 70, une vision moins pessimiste de l'autisme va toutefois émerger, notamment lorsque les chercheurs constateront que les enfants autrefois diagnostiqués comme étant autistes dans les années 40-50 finissent par atteindre l'âge adulte et trouvent un emploi, voire s'intègrent socialement pour certains. C'est aussi l'époque où les recherches commencent à porter sur les capacités particulières des patients, notamment dans les domaines mathématiques ou artistiques, qui vont finir par faire disparaître le préjugé qui réduisait l'autisme à une déficience intellectuelle. Ce changement d'attitude dans les milieux médicaux se propagera également dans la pop culture, notamment grâce au succès du film *Rain Man* en 1988, qui a pour résultat de cimenter dans les esprits l'image de "l'idiot savant", certes également caricaturale, mais qui constitue néanmoins une légère amélioration.

Les autres grandes étapes de la redéfinition de l'autisme se manifestent également dans les termes employés pour le décrire : ainsi, alors qu'à l'époque de Kanner l'autisme était considéré comme une "psychose", l'émergence des sciences cognitives et d'autres facteurs vont modifier la dénomination officielle pour faire de l'autisme un "trouble global du développement", puis "trouble envahissant du développement". Loin d'être anecdotique, ce changement a un impact important, notamment pour les réponses apportées aux familles, car le traitement de l'autisme ne relève désormais plus de la psychiatrie mais d'une éducation spécialisée.

Enfin, un autre jalon important est effectué avec la réunification de l'autisme de Kanner et du Syndrome d'Asperger. Cela peut paraître étrange aujourd'hui tant les deux sont inextricablement liés dans l'inconscient collectif. C'est la redécouverte et la relecture des travaux d'Asperger (restés, comme on l'a dit, confidentiels pendant des décennies) qui vont faire réaliser que des enfants dont l'autisme - dit « de Kanner » - perd en intensité au fur et à mesure de leur développement finissent par présenter tous les symptômes décrits par Asperger. Dès lors, l'autisme de Kanner devient l'une des extrémités d'un spectre continu qui se prolonge jusqu'au Syndrome d'Asperger, ce dernier représentant une forme moins sévère (dite "de haut niveau") qui inclut la possibilité de communication et d'intégration sociale.

Le sujet qui nous préoccupe - *The Reason I Jump* - se situe dans une nouvelle démarche amorcée dans les années 80 qui contribuera à améliorer la perception de l'autisme par le grand public : les publications autobiographiques de patients appartenant au spectre. Le plus retentissant sera celui de Temple Grandin, avec la publication de *Thinking in Pictures* (1995). Le récit de son auto-thérapie témoigne d'une grande empathie envers les animaux, qui

l'amène notamment à concevoir une machine à serrer pour les calmer (machine qu'elle finira par essayer sur elle-même), sera un énorme succès et fera d'elle une porte-parole et promotrice d'autres récits autobiographiques d'autistes, comme Judy et Sean Barron avec *There's a Boy in the Girls' Bathroom* ou Donna Williams et son *Nobody Nowhere* (tous deux publiés en 1992). Cependant, si ces récits de première main bouleversent les idées reçues sur le syndrome, ils ont été rédigés par des individus qui ont dépassé leur trouble, et sont donc considérés comme des récits post-autistiques. Comme le dit David Mitchell :

For sure, these books are often illuminating, but almost by definition they tend to be written by adults who have already worked things out, and they couldn't help me where I needed help most: to understand why my three-year-old was banging his head against the floor; or flapping his fingers in front of his eyes at high speed; or suffering from skin so sensitive that he couldn't sit or lie down .... My reading provided theories, angles, anecdotes and guesses about these challenges, but without reasons all I could do was look on, helplessly. (Mitchell 2013 : 5)

C'est cette insuffisance qui l'aiguillera lui et sa femme vers le témoignage de Naoki Higashida, principalement à cause de la similitude de la condition: "composed by a writer still with one foot in childhood, and whose autism was at least as challenging and life-altering as our son's, *The Reason I Jump* was a revelatory godsend." (Mitchell 2013: 5)

*The Reason I Jump* fait ainsi partie de cette autre branche de l'autobiographie autiste, celle des témoignages d'individus non-verbaux, présentant les symptômes d'un degré sévère sur le spectre du syndrome. Ce type d'écrits autrefois inimaginables ont commencé à se diffuser dès 1995 avec le succès de *Ich will kein Inmich mehr sein* ("Je ne veux plus rester à l'intérieur de moi-même") de l'allemand Birger Sellin. Malheureusement, très vite les critiques se sont élevées quant au mode de production de l'écrit, ce qui nous amène à un passage épineux de notre étude. Il serait plus aisé de continuer sur la même lancée l'intrigue qui semblait se dessiner derrière cet historique, celle d'une progressive réalisation de nos erreurs concernant l'autisme et de la révélation des vies intérieures riches de ces enfants. Malheureusement cette évolution des mentalités va être mise à mal avec un développement inattendu.

L'accusation principale sur la non-authenticité de ce type d'écrits repose sur la méthode-même de la rédaction, celle de la *facilitated communication* (ou *FC*). Avant d'affirmer qu'il s'agit bel et bien de celle utilisée pour rédiger *The Reason I Jump*, revenons sur la définition de cet épisode controversé dans l'histoire des communications d'autistes non-verbaux. En effet, c'est la *facilitated communication* qui a accolé à cette section de la littérature autiste une mauvaise réputation et engendré une méfiance immédiate face à toute œuvre s'y rattachant.

## II) la Méthode de communication facilitée

La méthode de communication facilitée apparaît dès la fin des années 1970, inventée par l'enseignante australienne Rosemary Crossley, versée en éducation spécialisée, à l'hôpital Saint Nicholas de Melbourne. Initialement destinée aux patients atteints de paralysie cérébrale, son utilisation s'étend rapidement aux personnes dotées d'un autisme sévère. La procédure est la suivante:

This method is based on the idea that a (non-disabled) facilitator supports the hand or arm of a communicatively impaired person to aid their use of a keyboard or other device with the aim of allowing the impaired person to use these devices for personal communication. Actually when starting to work with this method the facilitator holds the lower arm of the supported person with his hand, helping the supported person to type, but not steering his hand.<sup>135</sup>

Bien que décriée dès les débuts de son utilisation, la FC a été massivement diffusée par l'Australien DEAL-Center fondé en 1986, où Rosemary Crossley occupait la fonction de coordinatrice. La méthode va se propager internationalement à la fin des années 80 avec le soutien de Douglas Biklen, Professeur d'Education Spécialisée à l'Université de Syracuse aux USA et ardent défenseur du mouvement des droits civiques pour les personnes handicapées. La fondation de l'Institut de la Communication Facilitée à Syracuse en 1992 va promouvoir cette méthode qui va se diffuser dans le reste des Etats-Unis, au Canada puis en Europe, notamment en Allemagne où elle sera employée pour la rédaction de l'ouvrage de Birger Sellin - la facilitatrice étant sa mère - dont la réception sera au début encensée par le public, par la poésie qui se dégageait du texte et qui allait à l'encontre des idées reçues sur l'autisme.

Malgré son succès initial fulgurant, la FC va également rapidement s'essouffler au fur et à mesure que s'accumulent les études scientifiques menées pour évaluer sa légitimité et qui vont vite révéler des résultats problématiques qui démontrent que dans la plupart des cas, le véritable auteur de ses écrits est presque invariablement le facilitateur et non le sujet autiste, parfois de façon inconsciente, surtout quand le facilitateur est un parent, dont l'amour parental peut pousser à désirer tellement que leur enfant s'exprime que la communication semble pour eux s'établir sans leur contrôle. C'est un phénomène appelé "réflexe idéomoteur", où les gestes s'accomplissent inconsciemment, comme sur un plateau de Ouija pour un croyant en la méthode. L'une de ces études contrôlées utilisée à l'Hôpital de Boston avait eu recours au test suivant : des images étaient présentées individuellement à un facilitateur et un enfant autiste.

---

<sup>135</sup> Sebastian Barsch, "The globalisation of disability: Rise and fall of Facilitated Communication in Germany", *The Imperfect Historian: disability histories in Europe*, Peter Lang Edition, Francfort (2013).

Les résultats démontrent que dès que les images étaient différentes pour les deux sujets, la méthode FC décrivait ce que le facilitateur avait vu et non l'enfant.

Aujourd'hui, la méthode de communication facilitée est largement discréditée par l'écrasante majorité de la communauté scientifique, qui la relègue au rang de pseudoscience, sans réelle base scientifique. Il suffit de voir la longue liste des instituts qui réfute sa validité pour comprendre qu'il est de nos jours non-avenu d'accorder un quelconque crédit à cette méthode:

Studies of facilitated communication have consistently concluded that the technique has no validity; it has been widely described as a pseudoscience which is unscientific and unreliable (Boynton 2012; Herbert, Sharp, and Gaudiano 2002; Jacobson, Mulick, and Schwartz 1995; Miranda 2014; Mostert 2001, 2012, 2015; Probst 2005; Saloviita, Leppänen, and Ojalampi 2014; Schlosser et al. 2014; Singer et al. 2014; Todd 2015; Trembath et al. 2015; Wegner, Fuller, and Sparrow 2003; Ziring et al. 1998). The very small number of studies which support this practice are either uncontrolled or poorly controlled case studies with no reliability, replicability, or validity.<sup>136</sup>

Bien que cette méthode soit encore enseignée et utilisée aujourd'hui (particulièrement aux États-Unis), des épisodes tragiques<sup>137</sup> ont fini par ternir toute prétendue communication avec des individus non-verbaux et ont installé une méfiance immédiate et compréhensible. Un facilitateur n'occupe pas le rôle d'un traducteur dans cette situation, mais celui d'un auteur, ce qui rend fallacieux toute littérature y ayant eu recours.

### III) Quelle méthode pour *The Reason I Jump* ?

Ce constat sur la FC établi, qu'en est-il de *The Reason I Jump*? Très vite plusieurs articles sceptiques ont déclaré qu'il s'agissait du même type de production, ce que semble également confirmer l'article Wikipedia au sujet de l'ouvrage :

The book alleges that its author, Higashida, learned to communicate using the scientifically discredited techniques of facilitated communication and rapid prompting. Since Higashida lacks a genuine ability to use either written or verbal language, researchers dismiss all claims that Higashida actually wrote the book himself. Psychologist Jens Hellman said that the accounts "resemble what I would deem very close to an autistic child's parents' dream".<sup>138</sup>

---

<sup>136</sup> Mark Sherry, "Facilitated communication, Anna Stubblefield and disability studies", *Disability & Society*, volume 31 (7), Routledge, London (2016).

<sup>137</sup> Notamment des témoignages d'attouchements des parents sur l'enfant autiste, témoignages discrédités par la suite mais qui auront néanmoins brisé plusieurs familles.

<sup>138</sup> URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Reason\\_I\\_Jump](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Reason_I_Jump)

Bien qu'il soit évident que l'encyclopédie en ligne ne soit pas toujours une source fiable, nous avons pris ici le temps de reprendre son contenu car elle demeure après tout souvent la première source consultée pour quiconque souhaiterait en savoir plus sur le livre: sa visibilité en ligne est donc non-négligeable.

Parmi les critiques les plus éclairantes, il existe celle d'une ancienne célébrité de la littérature autiste (verbale) que nous avons évoquée plus haut, Temple Grandin, qui avait elle-même contribué à disperser de nombreuses idées reçues sur l'autisme. Ses propos apparaissent déjà plus nuancés :

When I received a review copy of *The Reason I Jump* from the publisher, I set this highly insightful book aside because both the foreword and the cover letter from the editor failed to provide a sufficient description of Naoki Higashida's ability to communicate fully and independently. When I was later asked to review this book, I was confident that Naoki, a 13-year-old nonverbal child with autism, was not using the controversial method of facilitated communication, in which a person supports the wrist of the nonverbal person with autism. When this method is used, the facilitator is often the true author. Naoki's book belongs to the other class of writings: those that come from nonverbal individuals with autism who can communicate fully independently with no wrist support.<sup>139</sup>

Par contre, elle insiste sur ce manque de précisions dommageable qui a peut-être laissée la porte ouverte aux détracteurs :

I wish *The Reason I Jump* included more documentation on Naoki's ability to communicate independently. It should have included descriptions of how he was taught, in either the foreword or the afterword. But the book is an important addition to autobiographical accounts from nonverbal individuals with autism. Everybody who is working with nonverbal individuals with autism should read it.<sup>140</sup>

Quelle est donc la méthode utilisée par Naoki? Malgré la critique de Temple Grandin, quelques informations éparses sont bel et bien présentes dans la préface.

Thanks to an ambitious teacher and his own persistence, he learned to spell out words directly onto an alphabet grid. A Japanese alphabet grid is a table of the basic forty Japanese hiragana letters, and its English counterpart is a copy of the qwerty keyboard, drawn onto a card and laminated. Naoki communicates by pointing to the letters on these grids to spell out whole words, which a helper at his side then transcribes. These words build up into sentences, paragraphs and entire books. "Extras" around the side of the grids include numbers, punctuation, and the words finished, yes and no. (Although Naoki can also write and blog directly onto a computer via its keyboard, he finds the lower-tech alphabet grid a "steadier handrail" as it offers fewer distractions and helps him to focus.) (Mitchell 2013: 7-8)

---

<sup>139</sup> Temple Grandin, "Review of *The Reason I Jump*", *Cerebrum* (01/02/2014). URL : <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4087189/>

<sup>140</sup> *Ibid.*



Une image de la grille alphabétique en question apparaît également sur l'une des premières pages. Cependant, même si la description semble de prime abord minutieuse, le doute peut émerger à la mention de "l'aide" qui se trouve à ses côtés. Une rapide recherche nous informe que l'aide en question se trouve être sa mère, or le recours aux membres de la famille pour le rôle de facilitateur est extrêmement fréquent en FC.

David Mitchell dans sa préface n'avait donc pas clairement explicité si la main de Naoki était guidée ou non par son aide. Ce n'est que par la suite qu'il insistera sur l'indépendance de Naoki, dans des interviews lors de la promotion du livre.

#### IV) Réfutations aux accusations

Fort heureusement, David Mitchell se révèle être tout à fait d'accord en ce qui concerne le consensus sur les critiques concernant la FC. Dans une interview où le journaliste lui demande sa réaction face aux accusations de fraude face à l'origine de *The Reason I Jump*, voici sa réponse :

Yes, in the early '90s, a false dawn on autism was this idea of assisted writing where you put your hand over the hand of someone with autism and steady it and allow it to move over a keyboard and let them write. It led in some cases to tragedies where there were allegations of abuse written by kids whose hands were being assisted. Even one of [FC's] early proponents realized to her horror later that she wanted so badly for the non-verbal girl with autism she was helping to have a voice that she was encouraging the process and the composition of the sentences herself.<sup>141</sup>

La distinction entre la méthode utilisée par Naoki et la FC sera régulièrement mentionnée dans la préface même de sa traduction du deuxième ouvrage de Naoki Higashida, *Fall Down 7 Times, Get Up 8* (2017), notamment dans une description plus précise du processus de rédaction :

Naoki voices the phonetic characters of the Japanese hiragana alphabet as he touches the corresponding Roman letters and builds up sentences, which a transcriber takes down. (Nobody else's hand is near Naoki's during this process, a point that alphabet-grid communicators in a skeptical world need to restate *ad infinitum*.) (Mitchell 2017 : 8)

Plus tard, il revient sur l'accueil du livre précédent et répond aux accusations :

My involvement in the promotion of *The Reason I Jump*, however, gave me a crash course in the politics of special needs. Entrenched opinion is well armed, and its default reaction to new

---

<sup>141</sup> Mike Doherty, "David Mitchell on translating - and learning - from Naoki Higashida" pour le site *Maclean's* (13/07/2017). URL: <https://www.macleans.ca/society/david-mitchell-on-translating-and-learning-from-naoki-higashida/#:~:text=But%20yes%2C%20in%20the%20early,keyboard%20and%20let%20them%20write>

ideas is often hostile. While *The Reason I Jump* enjoyed a positive reception, an accusation was leveled that nobody with "genuine" severe autism could possibly have authored such articulate prose: never mind the YouTube clips showing Naoki authoring this same articulate prose. (Mitchell 2017 : 8)

Les clips Youtube ont été effectivement diffusés, notamment lors de la promotion de *Fall Down 7 Times, Get up 8*, et été ardemment mis en avant par David Mitchell qui souhaitait un format pratique pour une diffusion et un partage sur les réseaux sociaux. En effet, une différence notable entre la traduction de *The Reason I Jump* et *Fall Down 7 Times* a été la rencontre physique entre David Mitchell et Naoki entre-temps, rencontre immortalisée dans un documentaire intitulé *What You Taught Me About My Son* en 2014 réalisé par la société NKH<sup>142</sup>.

Entre autres scènes, on y voit David Mitchell poser des questions en japonais à Naoki, et bien qu'il soit accompagné par sa mère à ses côtés, les mains de cette dernière restent posées sur ses propres genoux ou sur la table, alors que Naoki dirige bel et bien seul sa main pour pointer les lettres de sa grille alphabétique, tout en verbalisant à haute voix les caractères. (timecode: 07:16-09:47). Bien que certains plans soient serrés (pour mettre en évidence le pointage sur la grille), la caméra est souvent mobile et présente des angles où l'on peut constater que Naoki effectue cette tâche seul. Plus rassurant, à d'autres endroits de la vidéo, on peut le voir, comme l'avait affirmé David Mitchell, taper effectivement seul sur un clavier d'ordinateur (timecode: 05:30- 06:40).

Si ces vidéos représentent véritablement la méthode de rédaction de *The Reason I Jump* et des autres ouvrages de Naoki Higashida, alors il s'agit bien d'une méthode distincte de la FC, où le sujet autiste semble réellement être l'auteur des témoignages. Il est par ailleurs intéressant de constater que Naoki semble à travers ce processus déjà traduire, puisqu'il affirme dans *The Reason I Jump*: "To make myself understood, it's like I have to speak in an unknown foreign language, every minute of every day." (Higashida: 2013: 26)

David Mitchell semble reprendre ce concept en affirmant qu'il existe en effet une chaîne de traductions indirectes : "From non conversant perception into texticated<sup>143</sup> Japanese and from Japanese into English"<sup>144</sup>. Cette chaîne s'est par ailleurs poursuivie

---

<sup>142</sup> La vidéo était disponible en ligne pendant une période limitée. Notre dernière consultation remontait au 23/10/2022. URL:

<https://www3.nhk.or.jp/nhkworld/en/ondemand/video/5001167/>

<sup>143</sup> Néologisme inventé par David Mitchell pour désigner la méthode employée par Naoki.

<sup>144</sup> Pat Mullen, "Jerry Rothwell and David Mitchell, on *The Reason I Jump* and Rethinking Autism", pour *POV Magazine* (23/01/2020). URL :

<https://povmagazine.com/reason-i-jump-documentary-jerry-rothwell-david-mitchell-sundance>

internationalement lorsqu'on remarque que la majorité des traductions de *The Reason I Jump* sont aujourd'hui basées sur la traduction de David Mitchell.

La préface de *Fall Down 7 times, Get Up 8* est émaillée d'anecdotes de David Mitchell sur son séjour chez Naoki où il constate à la fois l'étendue du handicap du jeune homme tout en observant diverses preuves de sa prise en compte de l'environnement qui l'entoure. À ce jour, plusieurs personnalités médiatiques ont pu rencontrer Naoki Higashida, et aucune n'a rapporté une quelconque découverte qui tendrait vers l'existence d'un quelconque subterfuge.

Malgré tout, le doute peut subsister. Il est certain que la grande désillusion de la FC, cumulée à l'espoir compréhensible de parents motivés par l'amour de leur enfant a pour toujours teinté de scepticisme toute tentative pour prêter une foi entière dans le témoignage de Naoki. Les questions que l'on peut se poser ici restent légion, et également inhérentes au médium de la vidéo, résultat d'un montage et d'une mise en scène, de décisions par un tiers autre que Naoki. Comment pouvons-nous être sûr que les extraits le montrant taper et verbaliser ne sont pas le fruit de multiples répétitions ? D'un script établi à l'avance ? Mais cela signifierait aussi que la rencontre filmée avec David Mitchell ferait de lui un complice s'il s'agit bien d'une mascarade élaborée.

Dans sa préface pour *Fall Down 7 Times*, David Mitchell n'a pas peur d'exprimer tout haut d'autres conclusions possibles. En reprenant la supposition faite par une auditrice que la prose de Naoki ne peut pas être celle d'un enfant de 13 ans, atteint d'un autisme sévère de surcroît, il poursuit le cheminement de pensée suivant :

Therefore, Naoki must have been misdiagnosed and doesn't have autism at all ; or he's an impostor at the Asperger's Syndrome end of the spectrum; or his books are written by someone else, possibly his mother. Or me. The New York Times reviewer cautioned the translators against « *turning what we find into what we want* ». (The subtext I can't help but see here is, '*These desperate parents won't face the fact that their son is a vegetable so their objectivity is compromised.*'). Elsewhere, Naoki has been accused of seeking entry in the guru business. You really cannot win. (Mitchell 2017 : 8-9)

Il évoque également la possibilité que Naoki soit en réalité un cas d'autisme unique, mais termine sur une question que nous allons nous poser.

This left me with two possibilities: either Naoki Higashida is a one-in-a-million person, who has severe non-verbal autism yet is also intellectually and emotionally intact; or society is at large [...] partly or wholly wrong about autism. (Mitchell 2017: 9)

Les recherches sur la légitimité de la source de cette traduction sont en flux constant, et à ce jour, dans l'optique de préserver une intégrité scientifique, il nous faut avouer que le doute

subsiste encore aujourd'hui. Je prends le risque en présentant ces travaux qu'un jour une révélation irréfutable démontre de façon définitive que l'ouvrage original était le résultat d'une supercherie. Tout comme les découvertes parfois contradictoires faites sur l'autisme, les arguments en faveur de l'authenticité de Naoki Higashida et ses détracteurs rendent hasardeux la prétention de pouvoir apposer un verdict absolument définitif sur la véritable origine de l'écrit de Naoki. L'un des objectifs de ce chapitre était avant tout de démêler des confusions et des raccourcis en suivant la chronologie des accusations et leurs réfutations.

Rappelons cependant que l'incertitude fonctionne dans les deux sens: étant donné que le mutisme des autistes non-verbaux nous condamne à ne jamais avoir accès à leurs pensées, nous prenons également un risque en choisissant de ne pas croire que Naoki Higashida soit bel et bien l'auteur du livre - celui de décréter sans preuve définitive qu'il n'existe effectivement pas d'émotions, pas de conscience chez les individus atteints de ce syndrome. À la suite de cette accumulation de données, la dernière partie de ce chapitre sort du cadre scientifique pour entrer dans celui de la philosophie: en l'absence de réponses conclusives, la meilleure option reste celle de l'empathie et l'amour, deux concepts liés à tout exercice de traduction.

Nous voudrions évoquer ici Stefan Merrill Block, un écrivain qui s'est régulièrement intéressé dans ses fictions à tenter d'exprimer la vie intérieure d'handicapés, notamment ceux atteints d'alzheimer ou d'une paralysie générale. Il s'est interrogé dans un article sur les problèmes moraux et éthiques de ce genre d'entreprise, et s'il semble partir du principe qu'il est peut être plus judicieux de ne jamais prétendre pouvoir représenter fidèlement le mode de pensée d'un individu non-verbal, il termine son essai avec la question ouverte suivante:

In the end, of course, there are no clear answers for neurotypical caregivers or storytellers; people who cannot communicate, by definition, will never be able to tell the neurotypical world how we should represent them. And so, as with the debate around the authenticity of *The Reason I Jump* or any fictional depiction of a nonverbal mind, the question remains, a moral dilemma that can only be decided on faith: knowing the dangers of false belief but knowing also that it is skepticism that allows unspoken stories to remain in silence, how far should we permit ourselves to believe?<sup>145</sup>

Si M. Block ne nous offre pas de réponse, nous allons dans cette dernière partie relever certains éléments qui peuvent expliquer le choix de David Mitchell de prendre le parti de la présomption d'intelligence, en dehors des raisons familiales.

---

<sup>145</sup> Merrill Block, Stefan, "What is the Writer's Responsibility To Those Unable to Tell Their Own Stories? On Writing About Autism, Alzheimer's, and Coma Patients", *The Literary Hub* (2018).

Dans notre chronologie des diverses avancées de la recherche sur l'autisme semblait dégager une évolution visible: perçu autrefois comme une déficience intellectuelle, l'autisme est maintenant considéré comme un trouble du neurodéveloppement qui n'exclut pas que le sujet perçoive bel et bien son environnement. Ce changement d'attitude scientifique est similaire à d'autres handicaps, évoqués par David Mitchell dans sa préface, où il fait un lien avec la surdité, qui a longtemps été perçue comme le signe d'un quotient intellectuel bas avant l'invention du langage des signes. Mais il nous faut également mentionner cet autre handicap dont il souffre lui-même et qui informe sans doute son désir de croire en l'idée d'un individu prisonnier des limites de son corps: le bégaiement.

### V) Bégaiement et autisme non-verbal : même combat ?

En 2006, David Mitchell révèle par le biais de son roman pseudo-autobiographique *Black Swan Green* qu'il souffre de bégaiement, condition qui, si elle reste infiniment moins sévère que l'autisme, présente au moins quelques liens avec ce dernier : en effet, les causes étiologiques exactes qui provoquent le handicap sont encore inconnues à ce jour, la production du langage est affectée dans les deux cas et les symptômes peuvent varier d'une personne à l'autre. Aussi, il s'agit également d'une condition qui peut s'atténuer vers l'âge adulte sans toutefois disparaître complètement. Si le bégaiement de David Mitchell est aujourd'hui presque imperceptible, c'est parce qu'il a avant tout appris à vivre avec et à contourner ses difficultés, notamment en utilisant des synonymes lorsque le mot qu'il souhaite prononcer commence par une consonne qui déclenche chez lui son handicap. La façon dont Naoki présente son autisme pourrait tout aussi bien s'appliquer au bégaiement, un point déjà souligné par Claire Larssonneur dans son article "Oblique translations":

But in our case, the words we want to say and the words we can say don't always match that well. Which is why our speech can sound a bit odd, I guess. When there's a gap between what I'm thinking and what I'm saying, it's because the words coming out of my mouth are the only ones I can access at that time. (Naoki, 2013: 33)

In both descriptions of autism and stammer, the person's grasp of syntax and semantics is good, but they cannot access some words; Higashida's verbal struggles clearly resonate with Mitchell's own experience of stammering.<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> Claire Larssonneur, "Oblique Translations in David Mitchell's Works", *C21 Literature: Journal of 21st Century Writings* (01/10/2018).

David Mitchell, ainsi que Jason Taylor, son alter-ego fictif dans *Black Swan Green*, exprime la frustration de sa condition, lui qui possède un vocabulaire étendu et sait pertinemment ce qu'il souhaite exprimer mais reste limité par ce handicap neuropsychologique. L'auteur a donc ainsi une expérience de première main sur l'incompréhension, la méconnaissance, voire la moquerie du grand public sur sa condition: il revient régulièrement sur sa colère face aux raccourcis faits entre bégaiement et déficience intellectuelle.

Il est donc naturel de supposer que sa connaissance vécue de l'intérieur d'une incapacité à exprimer sans obstacle une vie intérieure riche lui procure non seulement une empathie pour tout handicap lié à la production orale, mais aussi la foi dans cette vision de l'autisme comme prison psycho-motrice empêchant de dévoiler toute l'imagination et la sensibilité du sujet.

I'm proud of my knowledge of this tiny, tiny area of the human condition, and I wouldn't want to lose it. It makes me more compassionate to other stammerers, of course, but I also believe it gives me a slight connection with other comrades in adversity. If Life is a journey from ignorance to some kind of enlightenment, then a built-in disability is a sort of head-start. [...] I'm not saying that enlightenment is the purpose of disability, but I am saying that a degree of eventual enlightenment is very often a side-effect of a disability, if only because enlightenment can often be the only way of getting through to Friday. I'm also saying that pure and tactful Empathy enriches the Empathizer's mind just as much as it enriches the life of the Empathized-with.<sup>147</sup>

Et c'est bien l'empathie que choisit Mitchell face au mystère à jamais insondable de l'autisme, et vers laquelle il exhorte ses lecteurs. Le risque de présumer une humanité chez un individu non-verbal qui n'aurait pas réellement conscience de son existence serait au pire des efforts de considération et de respect au final inutiles. En revanche, présumer une absence de conscience chez un individu non-verbal reviendrait à prendre le risque de renier son humanité à un être qui en aurait cruellement besoin.

S'il répète à l'envi que *The Reason I Jump* n'est pas une "baguette magique", ni que l'ouvrage offrira toutes les réponses à toutes les questions potentielles sur l'autisme, ses apports bénéfiques ont été dans son cas remarquables, car ils découlent d'un cercle d'empathie vertueux :

My wife and I saw no harm in 'assuming the best' and acting as if, inside the chaotic swirl of our son's autism and behaviour, there was a bright and perceptive - if grievously isolated - five years old. We stopped assuming that because he'd never uttered a word in his life, he couldn't understand us. (Mitchell 2013 : 10)

---

<sup>147</sup> David Mitchell, "13 Ways of Looking at a Stammer", discours délivré à l'occasion du 9ème Congrès de l'International Stuttering Association (ISA) (04/2013). URL : [https://www.stotteren.nl/images/nieuwsbrief/13\\_Ways\\_of\\_Looking\\_at\\_a\\_Stammer\\_David\\_Mitchell.pdf](https://www.stotteren.nl/images/nieuwsbrief/13_Ways_of_Looking_at_a_Stammer_David_Mitchell.pdf)

La logique de David Mitchell est la suivante :

When you know that your kid wants to speak with you, when you know that he's taking in his surroundings every bit as attentive as your non-autistic daughter, whatever the evidence to the contrary, then you can be ten times more patient, willing, understanding and communicative, and ten times better able to help his development.

[...] Virtuous spirals are as wonderful in special-needs parenting as anywhere else: your expectations for your child are raised; your stamina to get through the rocky patches is strengthened; and your child senses this, and responds. (Mitchell 2013 : 10)

Et même s'il peut s'agir d'un effet placebo, des résultats concrets sont apparus :

I didn't know what percentage of these longer, more natural sentences our son understood – I still don't – but I do know that our daily lives got better. His eye contact improved, he engaged with us more and, with help from an inspired and inspiring tutor, our son came into the kitchen one day and almost made me fall off my chair by asking, "Can I have orange juice please?" His vocabulary snowballed and episodes of self-harm dwindled away to near zero. (Mitchell 2013 : 11)

Même s'il n'est pas exactement aisé de confirmer les dires de David Mitchell sur ces résultats, même si sa position de père d'un enfant handicapé colore nécessairement son jugement, son entreprise de traduction et de diffusion ne peut au final que mener à un meilleur traitement des enfants présentant ce syndrome. Plutôt que de chercher avant tout à déterminer si les personnes autistes sont effectivement dotées ou non d'empathie, la traduction de David Mitchell cherche avant tout à ce que nous en fassions preuve.

## **VI) Traduction e(s)t amour**

La traduction est toujours affaire d'amour. Qu'il soit conjugal, filial, certainement biaisé, peut-être aveugle, l'amour et la traduction découlent tous deux d'une démarche dont la finalité est de connecter les individus, précisément ceux dont la voix est singulière et dont le traducteur (ou l'éditeur) estime qu'elle mériterait d'être portée.

Selon un recueil d'articles rassemblés sous le titre *The Art of Empathy: Celebrating Literature in Translation* (2014), la traduction serait même l'un des arts qui repose le plus sur l'empathie. Dans sa critique du recueil, Michael Holtmann pose le constat suivant :

Yet it is hard to imagine a more collaborative art form than translation, or one more committed to diversity and sustainability, or one more dependent upon innovation as a necessity, or one that provides us with a clearer sense of community. [...] In other words (in other words), to translate is to empathize, to read a translation is to empathize.<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> Michael Holtmann, "Review of *The Art of Empathy: Celebrating Translation in Literature*", pour *GIA Reader*, Volume 26 (2015).

La mission du traducteur est de chercher à comprendre l'Autre et l'aider à porter son message au plus grand nombre et d'ouvrir des yeux sur des modes de pensées différents. La neurodiversité est peut-être donc une nouvelle frontière à franchir.

Nous souhaiterions conclure avec une coïncidence qui n'en est peut-être pas une : d'après le rapport de Joseph Schovanec, un écrivain autiste de type Asperger - qui par ailleurs signe la préface de la traduction française de *Sais-tu pourquoi je saute ?* - a reçu en 2017 la mission de la part du gouvernement français de rédiger un rapport sur le devenir professionnel des personnes autistes. Or, l'un des métiers où ces dernières s'épanouissent s'avère être celui de la traduction<sup>149</sup>.

Étant donné que ce chapitre aura brisé certaines idées préconçues sur l'autisme, il nous faut également remettre en question celles qui concernent les traducteurs, et notamment, l'image d'Épinal d'un être profondément solitaire. Il serait évidemment réducteur d'affirmer que c'est un désir de solitude qui expliquerait l'orientation vers les métiers de la traduction des individus autistes. Toute traduction implique nécessairement plusieurs individus pour sa chaîne, est motivée par la volonté d'unir des cultures autrement séparées. Bien que rigoureuse, la traduction n'est pas une mise en correspondances d'équivalences rigides. Elle nécessite de se plonger dans la tête de l'autre, de comprendre son altérité et y voir un autre type d'être humain, un autre type de pensée, pour ensuite déterminer l'agencement qui pourra être compris par d'autres esprits. C'est donc un acte hautement empathique, qui nécessite la prise en compte de plusieurs altérités. Tout comme nous cherchons à faire changer les perceptions sur cette profession, il faudrait également se demander si le fait que les personnes autistes choisissent cette voie pourrait révéler effectivement une empathie insoupçonnée.

---

<sup>149</sup> Le "rapport présenté à la Secrétaire d'Etat chargée des Personnes handicapées et de la Lutte contre l'exclusion sur le devenir professionnel des personnes autistes" de Joseph Schovanec est disponible à l'adresse suivante: [https://solidarites-sante.gouv.fr/IMG/pdf/rapport\\_josef\\_schovanec.pdf](https://solidarites-sante.gouv.fr/IMG/pdf/rapport_josef_schovanec.pdf)



## Chapitre 5 : De Naoki Higashida à Nick Hobson : traduire l'autisme et sa voix dans *The Reason I Jump*.

### Introduction

Dans les premières pages de *Making Sense of Japanese* (1998), un ouvrage didactique centré sur l'apprentissage du japonais, Jay Rubin (célèbre pour ses traductions d'Haruki Murakami) revient sur certaines idées préconçues autour de cette langue, notamment le fait que ses locuteurs seraient un peuple valorisant le silence et l'implicite. Il tente d'expliquer les potentielles origines d'une telle attitude :

Granting that social norms can influence linguistic usage in the direction of indirection, investigations into the historical or sociological sources of linguistic behavior can be useful and informative. Some have traced the apparent silent communication in Japanese society to the Tokugawa legacy of authoritarianism and geographical isolation.

The Tokugawa period was an extremely repressive age, when the commoners were at the mercy of the samurai class, and any misbehavior could be severely punished. Japan was substantially cut off from the rest of the world, and the people had two and a half centuries to learn how to interact with one another free from outside interference. Under such conditions, people had little difficulty in internalizing the stringent rules of social behavior. If, as a result of the Edo legacy, Japanese today seem to know what other Japanese are thinking without recourse to words, it is not so much because they "distrust" words and have highly refined abilities in ESP but because everybody knows the rules.<sup>150</sup>

Si cette conception du langage et cette prévalence du non-dit rendent particulièrement difficile l'apprentissage de cette langue, on peut imaginer l'épreuve insurmontable que serait l'éducation d'un Japonais né sans la capacité de communiquer verbalement et pour qui les normes sociales seraient impénétrables. C'est pourtant la situation particulière dans laquelle se trouve Naoki Higashida, un adolescent de 13 ans souffrant d'un type d'autisme dit "sévère".

Fort heureusement, au moyen d'une grille alphabétique qu'il a appris à utiliser, le jeune garçon est progressivement parvenu à communiquer avec des interlocuteurs en pointant et en vocalisant les lettres, constituant petit à petit des phrases. Cela donne lieu quelques années plus tard à la parution d'un premier livre en 2007, dont le titre original est 自閉症の僕が跳びはねる理由～会話のできない中学生がつづる内なる心～ (*Jiheishō no Boku ga*

---

<sup>150</sup> Jay Rubin, *Making Sense of Japanese : What the Textbooks Don't Tell You*, Kodansha International, Tokyo, New York, Londres (1998) p. 140.

*Tobihaneru Riyū ~ Kaiwa no Dekinai Chūgakusei ga Tsuzuru Uchinaru Kokoro~*). L'ouvrage se présente comme une liste de questions fréquemment posées quant à sa condition d'autiste, auxquelles Naoki fournit une réponse et un éclairage liés à son expérience et sa propre compréhension de sa condition neurodivergente.

Six ans plus tard, sur un autre continent, le diagnostic d'un autisme tout aussi sévère chez le fils du romancier britannique David Mitchell et son épouse Keiko A. Yoshida les amène à consulter la littérature existante sur l'éducation spécialisée. Au cours de ses pérégrinations sur Internet, Keiko Yoshida tombe sur le livre de Naoki, qui correspond à la tranche d'âge de leur fils et dont la lecture partagée avec son mari s'est révélée considérablement édifiante car elle expliquait de l'intérieur de nombreux comportements observés chez leur enfant. Une traduction informelle et limitée au couple donnera lieu, de fil en aiguille, à une traduction anglaise officielle chez l'éditeur Random en 2013, sous le titre *The Reason I Jump : One Boy's Voice from the Silence of Autism*.

Cette version anglaise connaîtra un certain succès, notamment grâce à une visibilité accrue suite à un passage dans l'émission *The Daily Show* de Jon Stewart<sup>151</sup>, et donnant lieu à la traduction d'un deuxième ouvrage de Naoki Higashida en anglais, *Fall Down Seven Times Get Up Eight* (2017), ainsi qu'à un film-documentaire également intitulé *The Reason I Jump* (2020) réalisé par Jerry Rothwell. La portée de ce livre est donc considérable, et nous avons déjà exploré dans le chapitre précédent les considérations éthiques en ce qui concerne l'authenticité du texte-source et la position particulière de David Mitchell en tant que parent d'un enfant concerné par la même condition. Ce nouveau chapitre se propose à présent d'examiner l'aspect purement linguistique avec une analyse comparative entre la version originale japonaise et sa traduction anglaise.

En ce qui concerne sa démarche traductologique, David Mitchell semble de prime abord accorder une importance particulière à la langue-cible :

My brief to myself was very simple: if Naoki Higashida were...(pause) "Nick Hobson" from Essex, or something, how would he sound ? So I just tried to write like that. He's a bright, articulate thirteen-year-old kid who happens to have severe autism, but can type and can get this out...if he were British, what would he sound like ?<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> Curtis Brown, David Mitchell talks *The Reason I Jump* on the Daily Show, sur le site *Curtisbrown.co.uk*. URL : <https://www.curtisbrown.co.uk/news/david-mitchell-talks-the-reason-i-jump-on-the-daily-show>

<sup>152</sup> David Mitchell, "David Mitchell discusses *The Reason I Jump* by Naoki Higashida", sur la chaîne YouTube de *Waterstones* le 3 juillet 2013. URL : <https://youtu.be/4YIoPRs9pq8?si=xGwLoZYFnSmin4NI>

Il ne faut cependant pas conclure immédiatement qu'il s'agit d'une totale domestication du texte. Interrogé sur ce qu'il a cherché à dire en évoquant cet alter-ego anglais imaginaire, David Mitchell explique ceci dans un entretien qu'il nous a généreusement accordé en personne :

If you're translating me, maybe, imagine I'm French and write my book please. [...] If you are translating the autism memoir of a non-verbal 13 year-old autistic boy from Japan into English, then, keep the slight clumsiness of language, keep it feeling autistic, keep the repetitions [...]. We were aiming for "English autistic", so not "English neurotypical". "English neurodivergent", that was our sweet spot.<sup>153</sup>

David Mitchell a maintes fois fait part de sa volonté de respecter le plus possible la "voix" particulière de Naoki Higashida, d'autant plus que l'autisme en prive son auteur original. Ce chapitre examinera donc à quel point la version anglaise reflète les mots de Naoki tout en proposant un Nick Hobson crédible.

Avant de démarrer l'analyse à proprement parler, il nous faut nous arrêter sur deux points méthodologiques importants qui expliqueront à la fois les conditions particulières de la traduction de *The Reason I Jump*, mais également celles qui concernent l'élaboration de ce chapitre.

## **I) Méthodologies**

### **A) La méthodologie traductive de David Mitchell**

Dans de multiples interviews, David Mitchell considère en toute humilité que son niveau de japonais est largement perfectible. Malgré un séjour de huit ans à Hiroshima en tant que professeur de littérature anglophone et un mariage avec une Japonaise, il estime cependant ne pas dépasser la barre du "high intermediate" :

I had only a bit of, uh, 'gaijin boyfriend Japanese'—less spicy than you're imagining—when I arrived in Japan to teach English, aged 24. Yes, it wasn't easy, unless you stayed in the English-speaking bubble which gets a bit pointless after a while. I wasn't an overly diligent student of the language, I'm afraid, as most of my intellectual energies were going into creative writing, and only got to a decent-ish intermediate level by the time I left. I can bluff well for a while, but fifteen minutes in and the cracks start to show. Working on the translation bumped me up a notch, though, and we use Japanese in the house quite a lot.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> Interview enregistrée le 22/05/2024.

<sup>154</sup> Lee Yew Leong, Dolan Morgan et Florian Duijsens, "An Interview with David Mitchell" pour le site *Asymptote*, juillet 2013. URL : <https://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-david-mitchell/>

C'est donc tout naturellement que David Mitchell s'est tourné vers son épouse japonaise pour s'assurer de la compréhension profonde du texte-source : *The Reason I Jump* est donc un cas de traduction collaborative.

Entré tardivement dans la littérature académique, ce type particulier de traduction est un domaine exploré depuis plusieurs années mais qui se révèle refléter des pratiques très variées. Dans *The Routledge Handbook of Literary Translation*, Joanna Trzeciak Huss distingue ainsi plusieurs types de traductions collaboratives : *translator-network*, *author-translator*, *editor-translator*, etc... Celle qui nous concerne ici est un type de partenariat assez fréquent qu'elle désigne sous le nom de '*companion collaborative translation*' :

It has been posited that companion translation where co-translators are also life partners or close friends is a paradigm of co-translation where physical and emotional intimacy, age and national origin all have great potential to exert their influence (Liang and Xu 2015). Common features have been put forward as holding explanatory value for the 'success' of collaborative translation. First, members of the couple are of different national backgrounds, frequently paralleling the source and target languages they work within [...]. Second, it is often the case that the couple met, or were drawn together, through some shared literary or cultural interest or exchange, giving them a strong common interest in, and commitment to, the literature of the source culture (Liang and Xu 2015). Third, both members of the pair have a thorough acquaintance with, and feel for, both cultures.<sup>155</sup>

Nous pourrions ajouter à cette liste que dans ce cas précis le statut de 'traducteurs-parents' a joué un rôle de première importance dans la motivation du projet, puisque ce dernier découle de la volonté du couple de venir en aide à leur fils, et par empathie, à l'envie de contribuer à la littérature du témoignage de l'autisme afin que d'autres familles dans le monde confrontées au même problème puissent y trouver une aide précieuse.

Toujours dans l'entretien qu'il nous a accordée, David Mitchell revient sur le processus méticuleux (et gratifiant) de cette traduction collaborative, en insistant sur l'apport incalculable de son épouse, dont le nom figure avant le sien sur la couverture de la version anglaise :

She did a first draft of each the passages, then we went through line by line in each of the passages in the original of my wife's translation. At that point, as a two person-team we discussed the best way of translating each of her sentences, and make the stylistic decisions, the context decisions. I turned those notes into a second draft, then my wife compared my second draft to the original, to make sure that we hadn't drifted too far away, although I hadn't put too much "icing", I hadn't tied it up too much. From that discussion we had a third draft,

---

<sup>155</sup> Joanna Trzeciak Huss, "Collaborative Translation", *The Routledge Handbook of Literary Translation*, University of Illinois, New York (2018) p. 392.

and that's pretty much what we submitted. It was fun ! It's nice to work with your wife, it was an opportunity to admire my wife's intellect, and that is good for a partnership.<sup>156</sup>

À cause de ces multiples va-et-vient et corrections, nous sommes en effet dans l'incapacité de pouvoir définir clairement qui des deux partenaires est réellement à l'origine de certains choix de traductions. C'est une problématique intimement liée à la nature bicéphale (ou plus selon le nombre de participants) de toute traduction collaborative :

Genetic translation studies (Cordingley and Montini 2015) is an important first step. Evidentially, many of the data we would like to have are either unavailable – successive drafts, for instance – or unreliable – inferences drawn on the basis of stylometric analyses, and paratextual material (translators' notes, etc.) making claims about relative roles, first-, second- or third-person accounts, but sometimes these are all we have.<sup>157</sup>

Par conséquent, l'analyse de notre chapitre choisit de se référer à l'entité "Mitchell/Yoshida" pour désigner les auteurs de cette traduction. Nous nous référerons à "David Mitchell" uniquement lorsqu'un élément nous apparaît comme idiosyncratique de son écriture. Ce constat posé sur la généalogie du projet, nous allons maintenant présenter notre propre méthodologie observée pour cette analyse :

## **B) Notre méthodologie d'analyse traductologique**

De manière fortuite, notre méthode de travail reflète étrangement le sujet de l'étude puisqu'il s'agit également d'un cas de collaboration. Cette thèse, qui cherche à analyser le rapport entre l'oeuvre de Mitchell et la traduction, découle de notre connaissance approfondie de cet auteur mais aussi du domaine de la traductologie et de la littérature anglo-saxonne, ainsi que notre bilinguisme français-anglais. Si ces compétences nous permettent de pouvoir entreprendre seul la majorité de cette thèse, il demeure qu'une analyse comparative de la version anglaise et sa traduction japonaise exigeait la participation d'un collaborateur qui serait versé dans cette langue, si possible un locuteur natif.

Nous avons heureusement eu la chance de bénéficier du concours de Rie Takeuchi-Clément, maîtresse de conférences à l'Université de Lille (FLCS / Département ERSO / section de japonais), rattachée au laboratoire CECILLE, spécialisée en linguistique du japonais, et qui a pris le temps de se pencher sur le texte-source et sa traduction, pour nous offrir son commentaire éclairé sur les correspondances et différences constatées grâce à sa connaissance des différences structurelles entre les deux langues. Sans elle, la rédaction de ce

---

<sup>156</sup> David Mitchell, dans un entretien Zoom enregistré le 22/05/2024.

<sup>157</sup> Joanna Trzeciak Huss, "Collaborative Translation", *The Routledge Handbook of Literary Translation*, University of Illinois, New York (2018) p. 389.

chapitre aurait été tout bonnement impossible, et il faudra donc considérer que les points soulevés découlent principalement de son aide précieuse.

Il convient à présent de commencer notre analyse comparative. La problématique que nous avons retenue est la suivante : dans leur traduction de *The Reason I Jump*, comment David Mitchell et Keiko Yoshida ont-ils traduit l'autisme et sa voix? Nous examinerons les succès et échecs de cette traduction selon deux notions qui découlent de cette formulation : la première partie, "traduire l'autisme" traitera du rapport à l'identité, la façon dont l'autisme de Naoki Higashida affecte la manière dont il se désigne, sémantiquement et grammaticalement. La deuxième partie, "traduire la voix" tourne autour du concept de communication et de la transmission en anglais de la "voix" particulière de Naoki du point de vue stylistique.

Commençons donc par nous pencher sur le thème central de l'ouvrage, l'autisme, où en examinant d'abord les termes utilisés pour s'y référer en japonais et en anglais, pour ensuite révéler combien la neurodivergence imprègne linguistiquement le texte original, et si Mitchell/Yoshida sont parvenus à rendre compte de ces particularités dans leur traduction.

## **II) Traduire "l'autisme"**

### **A) Traduire la neurodivergence :**

*The Reason I Jump* est un livre dont le retentissement s'explique par sa large contribution à faire évoluer l'image de l'autisme au Japon, puis dans le reste du globe grâce à sa traduction. Il convient de s'interroger sur les mots qu'emploie Naoki Higashida pour se définir et définir l'autisme.

En Occident, l'étymologie du terme "autisme" tourne autour du repli sur soi : il est basé sur les formes grecques αὐτός (*autós*, "soi-même") et -ισμός (*-ismós*, "-isme"). Il s'agit d'un terme emprunté à Carl Jung mais utilisé pour la première fois dans son acception moderne en 1911 par le psychiatre suisse Eugen Bleuler<sup>158</sup>. Le japonais utilise quant à lui des caractères qui reflètent cette apparence de "circuit fermé sur soi-même" tout en incluant le fait qu'il s'agit d'une condition médicale : 自閉症 (*Jiheishō*), constitué de 自 (*ji*) qui désigne le "soi", 閉 (*hei*) "fermé, clos" et 症 (*shō*) "maladie".

---

<sup>158</sup> Laetitia Putigny-Ravet, et Éva-Marie Golder, "Brève histoire d'un terme surfait", *Journal français de psychiatrie*, vol. 44, no. 2 (2016) pp. 37-46.

Naoki Higashida utilise régulièrement ce terme et ses variantes comme 自閉症の人 (*jiheishō no hito*), soit “les personnes autistes”. Il est intéressant de noter que l’une des questions du mémoire suggère une apparente opposition entre “autistes” et “personnes normales”.

|                                |   |
|--------------------------------|---|
| Version originale              | 自閉症の人は普通の人になりたいですか? (p.62)                                  |
| Traduction littérale           | Do <b>autistic people</b> want to be <b>normal people</b> ? |
| Traduction de Mitchell/Yoshida | Would <b>you</b> like to be ‘ <b>normal</b> ’ ? (p. 73)     |

On voit émerger ici la question du choix des termes “politiquement corrects” à utiliser à destination d’un public occidental sensibilisé à ce genre de problématiques. La manière dont Mitchell/Yoshida formulent la question en anglais évite de suggérer que les individus autistes sont identifiés comme anormaux, en éludant d’une part le terme “personnes autistes”, puis en ajoutant des guillemets autour du terme ‘*normal*’, se désolidarisant ou du moins en questionnant la pertinence de cet adjectif sans doute trop essentialiste. L’idée est louable, le but de l’ouvrage étant, rappelons-le, d’amener le public à mieux intégrer et accepter les individus autistes. Notons que David Mitchell utilise à plusieurs reprises dans ses interviews ou sa préface le terme “*neurotypical*” pour désigner les individus non-autistes, mais choisit, sans doute pour respecter le texte japonais et le registre de Naoki, de ne pas l’employer au sein du texte-même.

## B) Traduire le handicap

Les questionnements sur la manière la plus respectueuse de faire référence à certaines minorités sont également un sujet émergent dans la société japonaise contemporaine. Cependant, il semble que *The Reason I Jump* utilise des termes qui commencent à devenir désuets (rappelons qu’il date de 2007), en témoigne la forme utilisée pour parler des personnes en situation de handicap, dans laquelle Naoki s’inclut :

|                      |  |
|----------------------|--|
| Version originale    | 障害者として生きるのが辛くて悲しくて (p. 62)                         |
| Traduction littérale | Living as a <b>disabled person</b> is hard and sad |

|                                |   |
|--------------------------------|---|
| Traduction de Mitchell/Yoshida | Living <b>with special needs</b> is so depressing and so relentless (p. 72) |
|--------------------------------|---|

Avant de nous intéresser à la traduction, arrêtons-nous sur le terme 障害者 (*shōgai-sha*), utilisé pour désigner les personnes handicapées. Les idéogrammes employés ici sont de moins en moins utilisés en japonais moderne, car certains des *kanji* (idéogrammes originellement issus du chinois) ont des connotations négatives. Si le dernier, 者 (*sha*) signifie “personne”, les deux premiers sont problématiques :

|          |  |
|----------|--|
| 障 (Shou) | 1. To be in the way, 2. something that prevents or separates.                          |
| 害 (Gai)  | 1. Misfortune, disaster, 2. interfere, damage, worsen, 3. attack, hurt. <sup>159</sup> |

L'idée est que le handicap est associé à la notion d'obstacle, ce qui peut être interprété de multiples façons, positives mais aussi négatives :

“The cause of limitations on the social participation of people with disabilities does not lie in their impairment,” writes Japan National Assembly of Disabled Peoples’ International (DPI-Japan). “But instead, it lies in the relationship between impairment and the barriers created in society. Thus, people with disabilities themselves are not 害 (*gai*) obstacles or harms. Instead, it is the many obstacles and barriers in society that have created people with disabilities ‘shougai-sha’. For the time being, we should focus on reforming the system and shifting the concept of disability from a medical model to a social model.”

So, the organization thinks people’s perspective on the word needs to change. Therefore, they want to keep the word but reclaim a positive perception of it.

There were positive reactions, but the people with disability’s organization Tokyo Aoishiba no Kai had a different viewpoint:

“The letter #1 害 (*gai*) is used in words like pollution, harm, pest, murder, and many other bad words. The letter has contributed to the bad perceptions that the existence of people with disabilities is harmful.”<sup>160</sup>

Face à ce dilemme, le gouvernement japonais emploie de plus en plus deux autres manières d’écrire le terme : 障害者 et surtout 障がい者, qui remplace le *kanji* du milieu (碍) par son équivalent がい en *hiragana* (un autre type d’idéogrammes japonais qui fonctionnent à la manière d’un syllabaire, utilisés pour créer de nouveaux termes de manière phonétique). La prononciation reste la même, mais la substitution du *kanji* incriminé agit de telle sorte

<sup>159</sup> Kenji Yanagawa, “How do you say “people with disabilities” in Japanese?”, pour le site *Equal Entry.com* (17/05/2021). URL :

<https://equalentry.com/people-with-disabilities-in-japanese/>

<sup>160</sup> *Ibid.*



qu'aux yeux du lecteur japonais, l'étymologie négative contenue de manière graphique (les *kanji* étant à la base des glyphes figuratifs) disparaît alors.

Mitchell/Yoshida choisissent de le traduire en ne mentionnant pas de handicap, mais en recourant au terme “*special needs*”, une expression qui recouvre un grand nombre d'éléments. ‘*Special needs*’ est défini par le Merriam-Webster comme “any of various difficulties (such as a physical, emotional, behavioral, or learning disability or impairment) that causes an individual to require additional or specialized services or accommodations (such as in education or recreation)”<sup>161</sup>. En nous basant sur une étude de 2016 qui s'interroge sur la pertinence de l'usage de ce terme par rapport à ‘*disability*’, on peut émettre l'idée que son emploi découle de sa nature d'euphémisme, mais peut-être aussi car David Mitchell et Keiko A. Yoshida sont eux-même parents d'un enfant autiste et qu'il s'agit effectivement du terme le plus usité dans les milieux dans lesquels ils gravitent :

Most style guides prescribe against using the euphemism *special needs* and recommend instead using the non-euphemized term *disability*; disability advocates argue adamantly against the euphemism *special needs*, which they find offensive. In contrast, many parents of children with disabilities prefer to use *special needs* rather than *disability*.<sup>162</sup>

L'étude relève plusieurs autres problèmes concernant l'expression, notamment que contrairement à “*disabled*”, il ne s'agit pas d'un terme légal (et n'offre donc pas de protection ou d'aide particulière). Elle peut même être considérée par certaines personnes comme condescendante ou offensante :

An international survey of English-speaking persons with disabilities conducted by the BBC, *special* ranks fourth in a list of terms considered offensive; *special* was barely beaten out by the slurs *spastic* and *retard*.<sup>163</sup>

David Mitchell semble être au courant de ces connotations négatives dans sa préface : “people with autism must survive in an outside world where ‘special needs’ is playground slang for ‘retarded’ (Mitchell 2013 : 4). Il l'utilise tout de même, peut-être dans une démarche pour se réapproprier l'expression, ou tout simplement parce qu'il s'agit malgré tout d'une désignation qui s'est imposée au détriment des termes “*disabled*” ou ‘*handicapped*’ : la même étude révèle ainsi que des milliers d'articles scientifiques utilisent “*special needs*”, tandis qu'Amazon vend 5000 livres qui incluent l'euphémisme dans leur titre<sup>164</sup>.

---

<sup>161</sup> Source URL : <https://www.merriam-webster.com/dictionary/special%20needs>

<sup>162</sup> Raimond Gernsbacher, A. R., Balinghasay & J. S. Boston, "Special needs" is an ineffective euphemism. *Cognitive research : principles and implications, 1* (2016) p.29. URL : <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5256467/>

<sup>163</sup> idem.

<sup>164</sup> idem.

Cependant, l'étude affirme que le terme est aujourd'hui à éviter : cela voudrait donc dire que la solution de Mitchell/Yoshida rejoint (très certainement de façon involontaire) le même caractère légèrement inapproprié du mot utilisé par Naoki Higashida.

Il s'agit cependant de problématiques mineures, *The Reason I Jump* ayant au final beaucoup aidé à faire changer la perception de l'autisme et de ce handicap dans la société japonaise :

The book was well received within the special needs zone of Japanese society. 'Changed' isn't quite the right word, but Naoki's life has been directed into that of an autism advocate because of his writing, so maybe 'formed' is better. He's a young man in his early twenties now and addresses teachers, writes regularly for The Big Issue Japan, and blogs. Japan needs advocates: there appears to be very little cross-integration of special-needs people with the rest of society and mainstream schools. My impression is that you're supposed to go to your relatively well-funded 'special school' and show your gratitude by not bothering anybody with your disability. Does that sound bitter?

L'idée "de déranger le moins possible" à cause du handicap rappelle à la fois l'étymologie d'obstacle contenue dans le terme japonais pour 'handicap', mais est également une référence directe au contenu de *The Reason I Jump*. Naoki Higashida affirme à la page 47 que l'une des raisons pour lesquels les individus autistes s'isolent par peur d'être une nuisance pour leurs proches. En revanche, son statut d'activiste (*advocate*) soulève une autre question linguistique dans le texte original : Naoki se définit-il comme appartenant à un groupe, et parle-t-il en son nom ?

### C) Traduire l'inclusion et l'exclusion

Lors de notre entretien, face à la question du phénomène linguistique le plus difficile à traduire, David Mitchell pointe avant tout un casse-tête célèbre de la langue japonaise :

Just sort of the classic things you have in Japanese, where there [...] is a single umbrella word in English which, like the word "I", first person singular. in Japanese, you have *ore* for older men, you have *boku* for younger men, or for older men who want to sound like younger men, you have *watashi* which is both genders any age but a little bit characterless, a little bit bland...you have *watakushi* which is like *watashi* but more formal, you have *atashi*, which is exclusively female...that's maybe enough for now, and that's all the word for "I", so which one do you use ?<sup>165</sup>

La manière dont les Japonais se désignent est en effet une problématique récurrente, à cause des précisions et connotations spécifiques contenues dans le choix précis d'un pronom. Notons également le fait que le terme de "pronoms" est débattu par certains linguistes

---

<sup>165</sup> David Mitchell, dans un entretien Zoom enregistré le 22/05/2024.

spécialisés dans la langue japonaise, compte tenu de leur fonctionnement très différent de leur équivalents dans les langues Indo-Européennes Dans sa thèse *First-Person Pronouns in Japanese Language: From Normative Explanations to Actual Usage*, Silvia Milicia, après un récapitulatif des multiples arguments pour et contre l’emploi du terme, finit par conclure :

So, does Japanese language have personal pronouns? Or should we call them pronominal forms? In my opinion, the difference between the behavior of Japanese personal pronouns and English personal pronouns does not justify the argument of an absence of pronouns in Japanese language. Although it has been demonstrated that they do not meet the requirement of English pronouns nor they are used at the same extent, Japanese grammar books (Hasegawa, 2015; Iwasaki, 2006; Kaiser, Ichikawa et al, 2013) do treat Japanese language as having first-person pronouns. In fact, in every conversation in Japanese language there is a fixed difference between the speaker and the addresser, and the self-referring terms refer to the speaker only. Therefore, my conclusion supported by the earlier mentioned Japanese grammar books is that there are personal pronouns in Japanese language.<sup>166</sup>

Par souci de commodité, nous nous rangerons de son côté en utilisant le terme “pronom” dans la suite de notre analyse. Et celui que Naoki utilise pour se référer à lui-même et au groupe dans lequel il s’inclut mérite que l’on s’y attarde :

|                                |   |
|--------------------------------|---|
| Version originale              | 僕たちは 気にしているのです。自分のせいで他人に迷惑をかけていないか、いやな気持ちにさせていないか。(p. 38)   |
| Traduction de Mitchell/Yoshida | No, <b>for people with autism</b> , what <b>we</b> ’re anxious about is that we’re causing trouble for the rest of you, or even getting on your nerves. (p. 47) |

Dans la phrase ci-dessus, Naoki utilise le terme 僕たち(*bokutachi*), terme qui sous-entend plusieurs éléments. Comme l’a déjà mentionné David Mitchell, *boku* est généralement utilisé par les jeunes garçons. C’est également un terme qui implique une certaine déférence : 僕 (*boku*) signifiait originellement “serviteur”<sup>167</sup>, est donc utilisé en japonais moderne afin de souligner la position inférieure de celui qui parle par rapport à son interlocuteur. たち(*tachi*) est un suffixe grammatical qui indique que le sujet est pluriel, et que l’énonciateur appartient à un groupe. Enfin は (*wa*) ajouté aux précédents, signifie ‘en ce qui concerne’.

C’est donc une gageure de pouvoir traduire tous ces éléments, et Mitchell/Yoshida choisissent donc, plutôt que de se satisfaire d’un simple ‘we’, de faire référence au groupe auquel appartient le plus logiquement Naoki, soit les individus autistes. Bien entendu, il s’agit

<sup>166</sup> Silvia Milicia, *First-Person Pronouns in Japanese Language From Normative Explanations to Actual Usage*, Université d’Oslo, Oslo (2019), p. 6.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 13

tout de même d'une légère surtraduction car il n'est nulle part explicitement fait mention de l'autisme dans la phrase. Cela renforce dans la version anglaise ce statut de porte-parole qui généralise l'expérience pourtant subjective de Naoki, et l'humilité exprimée à travers *boku* est quelque peu perdue (mais toujours présente étant donné le contenu de la phrase, qui concerne la crainte d'être une gêne pour les autres).

À d'autres endroits, Mitchell/Yoshida ont cherché à traduire la connotation de jeunesse contenue dans *boku* d'une autre manière. Dans une interview, David Mitchell explique ceci : "we tried to give it a boyish insouciance that comes through in the Japanese. Hence the few grammatical mistakes, such as "us kids with autism," instead of "we kids with autism," for example"<sup>168</sup>. La notion de "jeune garçon" est inscrite dans l'histoire de *boku* :

*Boku* was firstly used as a first-person pronoun and read as "boku" (following the *onyomi* reading) in the so-called school boy speech (*shosei kotoba*), a type of speech used by young people who moved to Tokyo from all over Japan in order to receive higher education. In the last years of the Tokugawa shogunate the usage of *boku* spread from solely the intellectual class to many other people and it was used equally among the samurai class and the intellectual class.<sup>169</sup>

L'une des raisons qui pousse sans doute Mitchell et Yoshida à voir une référence aux jeunes individus autiste dans l'expression *bokutachi* vient probablement d'autres endroits où Naoki insiste sur la spécificité du groupe auquel il appartient :

|                                |  |
|--------------------------------|--|
| Version originale              | 僕たちだって、みんなと一緒にいいのです (p. 38)                              |
| Traduction de Mitchell/Yoshida | The truth is, we'd love to be with other people. (p. 47) |

Dans cet extrait, *bokutachi* est suivi de l' *だって* (*datte*), expression qui montre que Naoki insiste sur le fait que son groupe, exclu d'une plus grande échelle, est contre toute attente comme le reste du monde, en dépit de sa différence. Certes, une traduction plus proche aurait été "Even (people like) us" pour traduire *datte*. On peut considérer cependant que la connotation de surprise contenue dans cette expression est quelque part transmise avec "the truth is" suivie d'une virgule: le rythme brisé insiste sur l'importante de la révélation.

Certaines subtilités ne peuvent malheureusement pas toujours être traduites. Le japonais possède de nombreuses façon d'indiquer le rang social, l'âge, ou encore le genre. Il

<sup>168</sup> Carolyn Kellogg, "David Mitchell On Autism, Expectations and 'The Reason I Jump'", pour le site *Los Angeles Times* (25/10/2013). URL :

<http://articles.latimes.com/2013/oct/28/entertainment/la-et-jc-david-mitchell-on-the-reason-i-jump-20131025>

<sup>169</sup> Silvia Milicia, *First-Person Pronouns in Japanese Language From Normative Explanations to Actual Usage.*, Université d'Oslo (2019), p.13.

existe par exemple un langage “féminin” distinct du “masculin”, décelable par des variantes spécifiquement utilisées par l’un des deux sexes. Prenons par exemple la phrase ci-dessous. Face à la question “préfères-tu être seul ?”, Naoki commence par rapporter une phrase régulièrement entendue dans son entourage pour expliquer son comportement.

|                                |  |
|--------------------------------|--|
| Version originale              | いいのよ、ひとりが好きなんだから」(p. 38)                                   |
| Traduction de Mitchell/Yoshida | ‘Ah don’t worry about him - he’d rather be alone’. (p. 47) |

En commençant la phrase par ‘いいのよ’(*I no yo*), expression qui dans son entièreté insinue que “tout va bien”, “ne vous inquiétez pas”, “c’est bon, croyez-moi”, le fait d’utiliser spécifiquement la combinaison de fin de phrase のよ (*no yo*) signifie que la personne qui prononce les mots est une femme. La traduction de Mitchell/Yoshida gomme cet élément, en ne faisant pas de référence au sexe de la personne. Il aurait de toute manière été difficile d’insérer cette distinction sans tomber dans la surinterprétation (s’agit-il de la mère de Naoki, ou d’une proche parente ? le reste du texte ne l’indique pas) ou attirer plus que de raison l’attention sur cette distinction qui n’apporte finalement pas beaucoup : une incise telle que “*as women say about us*” aurait été perturbante et superflue.

L’attribution des déclarations rejoint un autre phénomène à la fois lié à l’autisme et à la linguistique : la notion d’agent.

#### D) Traduire l’agence : qui effectue l’action ?

On pourrait dire que malgré leur étymologie commune, le terme ‘autism’ semble être l’antithèse d’‘autonomy’. En effet, l’individu autiste en est privé, à cause d’un manque de contrôle de son propre corps et de ses émotions. L’incapacité de communiquer amène Naoki à représenter l’autisme comme un état d’esprit où il subit sa condition. Cela se traduit de façon linguistique par l’emploi de la voix passive.

À la question 13, il utilise une analogie particulièrement déshumanisante pour décrire la vie d’un être privé de parole :

|                      |   |
|----------------------|---|
| Version originale    | 孤独で夢も希望もなく、ただ与えられた毎日を人形のように過ごすことなのです。(p.12)   |
| Traduction littérale | You are lonely, without dreams or hopes, and simply <b>spend each day that is given to you</b> like a doll. |

|                                |  |
|--------------------------------|--|
| Traduction de Mitchell/Yoshida | It's like being a doll spending <b>your whole life</b> in isolation, without dreams and without hopes. (p. 19) |
|--------------------------------|--|

Le verbe “donner” est employé à la forme passive (与えられた : *ataerareta*) et se réfère à l'écoulement des jours qui sont ‘donnés’ et renforce donc la notion de passivité déjà présente avec l'analogie de la poupée inanimée, une subtilité qui disparaît avec ‘*your whole life*’, bien que l'on puisse concevoir qu'une traduction littérale aurait été quelque peu maladroite en anglais.

Le manque de contrôle de soi-même est aussi symbolisé par l'impression que le corps semble agir de son propre chef à plusieurs reprises. Lorsque l'on demande à Naoki la raison pour laquelle il saute (incidemment celle qui donne son titre à l'ouvrage), ce dernier offre cette explication :

|                                |   |
|--------------------------------|---|
| Version originale              | それは、体が悲しいことや嬉しいことに反応することです。(p. 66)  |
| Traduction littérale           | It's how the <b>body reacts</b> to sadness and happiness.                           |
| Traduction de Mitchell/Yoshida | People with autism react physically to feelings of happiness and sadness. (p. 76-7) |

Dans le texte original, le corps 体 (*karada*) est suivi de が (*ga*), une particule qui indique sa position d'agent de l'action dans la phrase : c'est bien le corps qui réagit. Mitchell/Yoshida conservent l'élément corporel avec l'adverbe “*physically*”, mais dans la construction de leur phrase, l'agent devient ‘*people with autism*’, élément absent de la version originale, et donne une autonomie à ces derniers alors que Naoki insiste justement sur ce manque de contrôle.

Plus loin, il explique que son corps se raidit lors de certains événements :

|                                |  |
|--------------------------------|--|
| Version originale              | 硬直は、体が硬くなることではありません。(p. 66)  |
| Traduction littérale           | Rigidity does not mean <b>the body</b> becomes stiff.                                      |
| Traduction de Mitchell/Yoshida | “Seizing up” doesn't mean that <b>my muscles</b> literally get stiff and immobile. (p. 77) |

Cette fois, Mitchell/Yoshida respectent la grammaire de la version originale en conservant le bon sujet de l'action. Cependant, on peut s'étonner du fait qu'ils aient choisi

une surtraduction, “*muscles*”, alors que le texte japonais continue d’employer le terme plus général de corps (体が). Cela est sans doute dû au fait que le terme *body* est employé dans la phrase précédente et suivante; David Mitchell admet dans une interview qu’il s’agissait d’une autre difficulté de traduction : “As you may know, repetition is less of a vice in Japanese, a borderline virtue in fact, but you can't get away with it in English. 'Variegating' the prose was sometimes a challenge.”<sup>170</sup>. Cependant, comme il l’affirme dans notre entretien, il a tenu à ce que les répétitions soient tout de même conservées, et en observant le nombre de fois (4) où le terme apparaît dans la version originale de ce court extrait, on peut lui excuser une unique variation, car ‘*my body*’ est tout de même présent trois fois.

So when something happens that affects me emotionally, **my body** seizes up as if struck by lightning. “Seizing up” doesn’t mean that **my muscles** literally get stiff and immobile - rather, it means that I’m not free to move the way I want. So by jumping up and down, it’s as if I’m shaking loose the ropes that are tying up **my body**. When I jump, I feel lighter, and I think the reason **my body** is drawn skywards is that the motion makes me want to change into a bird and fly off to some faraway place. (p. 77)

Par contre, dans ce même passage, on constate une certaine confusion des traducteurs lorsqu’il s’agit d’attribuer le rôle de cause et de conséquence :

|                                |  |
|--------------------------------|--|
| Version originale              | 空に向かって体が 揺れ動くのは、そのまま鳥になって、どこか遠くへ飛んで行きたい気持ちになるからだと思います(p. 66)   |
| Traduction de Mitchell/Yoshida | I think the reason my body is drawn skywards is that the motion makes me want to change into a bird and fly off to some faraway place. (p. 77) |

Dans la traduction de Mitchell/Yoshida, le mouvement (*motion*) du corps provoque l’envie de se transformer en oiseau et de s’envoler. Cette vision est contredite par le texte original : Naoki indique au contraire que c’est l’envie de vouloir se transformer et s’envoler qui provoque le mouvement. Une traduction plus proche devrait donner “I think the reason my body sways skywards is because I have reached that state where I want to turn into a bird and fly far away.” Rappelons cependant que ce type d’erreurs est fréquent en japonais, dont la syntaxe est, du point de vue de la langue anglaise, complètement inversée, comme l’explique Jay Rubin : “Subordinate clauses come before the nouns they modify, not after [...] and verbs come at the end of sentences, with negative endings and tense markers coming last of all.” (Rubin 2005 : 403).

<sup>170</sup> Lee Yew Leong, Dolan Morgan et Florian Duijsens, “An Interview with David Mitchell” pour le site *Asymptote* (juillet 2013). URL : <https://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-david-mitchell/>

Pour donner un exemple parlant, si on la décompose littéralement, la phrase apparaît dans ce sens :

空に向かって                      体が                      揺れ動く    そのまま    鳥になって  
towards the sky    the body (agent de l'action)    swaying            as it is<sup>171</sup>            turning into a bird

どこか遠 :                      行きたい                      気持ち    なるからだと思います  
somewhere far away (I) want to go    feeling            (I) think - it's because

Ce type d'erreur d'interprétation est heureusement rare dans la traduction de Mitchell et Yoshida. Si nous insistons autant sur cette notion d'agence, c'est avant tout parce que Naoki Higashida considère avoir retrouvé son autonomie le jour où il a été capable de communiquer grâce à la grille alphabétique :

|                                |   |
|--------------------------------|---|
| Version originale              | それでも続けてこられたのは、人として生きていくためには、自分の意志を人に伝えることが何より大切だと思ったからです。<br>(p. 15)  |
| Traduction de Mitchell/Yoshida | What kept me hammering away at it was the thought that to live my life as a human being, nothing is more important than being able to express <b>myself</b> . (p. 20) |

Dans cette dernière phrase, on voit apparaître un autre pronom de première personne que nous n'avions pas encore évoqué, 自分 (*jibun*), qui fait enfin apparaître le “moi” profond de Naoki Higashida :

*Jibun* (自分) is considered as a non-standard first-person pronoun. According to the *Gogen yurai jisho* (Etimological Dictionary)<sup>5</sup>, the character 分 *bun* originally meant “one’s inherent nature” as in the word 本分 *honbun*, which means “one’s ability”. From ancient times, the word *jibun* was used to express the meaning of “myself”.<sup>172</sup>

Il semble approprié que, même si le passage 自分の意志を人に伝える signifie littéralement “communiquer mes intentions aux autres”, la version anglaise choisisse de rappeler la nature réflexive de *jibun*, dans un passage qui montre l'importance de la

<sup>171</sup> そのまま (*sonomama*) est une expression japonaise qui selon le contexte signifie “tel quel”, “sans modification”, “en l'état”. Ici, il faut la comprendre dans le fait que Naoki Higashida décrit un “état d'esprit particulier” qu'il atteint parfois (celui de vouloir s'envoler), que nous avons donc traduit par “I've reached that state” dans la proposition de traduction plus littérale.

<sup>172</sup> Silvia Milicia, *First-Person Pronouns in Japanese Language From Normative Explanations to Actual Usage*, Université d'Oslo (2019), p. 12.



communication, qui permet littéralement à Naoki Higashida de rejoindre le reste de l'humanité.

Ce dernier point nous permet d'opérer une transition vers la deuxième partie de l'analyse, qui concerne les multiples manières dont la voix (et par extension la communication) a été traduite dans *The Reason I Jump*.

### III) Traduire la “voix” de Naoki Higashida

#### A) Traduire la communication

L'idée de transmission est au cœur de *The Reason I Jump*, à tel point qu'elle concerne la toute première question abordée. Dans la version anglaise, elle n'apparaît pas exactement sous la même formulation :

|                                |  |
|--------------------------------|--|
| Version originale              | 筆談とは何ですか？<br>口で会話をする以外のコミュニケーション方法のひとつです。<br>(p. 12)   |
| Traduction littérale           | What is written conversation ?<br>It is a form of communication other than conversation with the mouth.    |
| Traduction de Mitchell/Yoshida | How are you writing these sentences ?<br>The Alphabet Grid is a method of non-vocal communication. (p. 14) |

La question en japonais porte sur le terme 筆談 (*hitsudan*), littéralement “communication/conversation à l'écrit”. En observant la traduction littérale, on peut concevoir pourquoi Mitchell/Yoshida se sont rendus compte que la question et sa réponse pouvaient tomber sous l'évidence. Le contexte particulier de *The Reason I Jump* pointe non pas vers n'importe quelle conversation à l'écrit mais bien la méthode spécifiquement utilisée par Naoki, the “Alphabet Grid”, mis en majuscules en anglais pour signifier son caractère unique (aussi, dans la version anglaise, une illustration de cette grille alphabétique apparaît sur la page précédente). David Mitchell ira, dans sa préface et ses interviews, jusqu'à inventer un néologisme pour désigner spécifiquement cette manière de communiquer : “texticating”<sup>173</sup>.

<sup>173</sup> Mike Doherty, “David Mitchell on translating - and learning from - Naoki Higashida, sur le site *Maclean's* (13/07/2017). URL : <https://macleans.ca/society/david-mitchell-on-translating-and-learning-from-naoki-higashida/>

Les reformulations constatées dans cette première question/réponse semblent souligner une préoccupation particulière en ce qui concerne la réception du texte :

Here and there we ran into Naoki's enthusiasm for using terms like 'nervous system', which ever so slightly exceeded his thirteen year old's grasp of the neurology behind the terms. Providing a faithful translation while imagining a jaded consultant in a university hospital somewhere going harrumph! was now and then a challenge.<sup>174</sup>

Cependant, le passage en question démontre que Mitchell/Yoshida ont tenu, malgré cette inquiétude, à conserver cette potentielle approximation biologique :

|                                |   |
|--------------------------------|---|
| Version originale              | しかし、話すという神経回路を使わずに、文字を書いたり みんなは (p. 12)   |
| Traduction de Mitchell/Yoshida | There is another way to say what you want without using the vocal nervous system. (p. 14) |

On voit que le terme 神経回路 (*shinkei kairo*), qui signifie “circuit neuronal” ou “système nerveux” est bel et bien présent en anglais. Cela démontre une volonté particulière de Mitchell/Yoshida de conserver la voix de Naoki de la manière la plus authentique possible, avec ses aspérités et maladresse, allant même jusqu’à militer et aller à l’encontre de certaines normes occidentales :

In fact, Mitchell says that while his translation resisted novelistic language and avoided smoothing the prose, his first proofreader did exactly that. “There were many small repetitions or small slight clumsinesses in the text that you might expect from a 13-year-old user of a language, especially a non-conversant ‘texticator,’” explains Mitchell. Mitchell says that the proofreader cleaned Naoki’s translated prose as he would the text of a book originally authored by himself. “Naoki uses expressions such as, ‘I really, really like it when this happens.’ I would reproduce those two reallys, whereas a proofreader doing his or her job would smooth that out, especially if it isn’t in speech marks.”<sup>175</sup>

Ce dernier point soulevé est l’occasion de s’intéresser à une question liée à la notion de communication : celle du discours rapporté.

<sup>174</sup> Lee Yew Leong, Dolan Morgan and Florian Duijsens, An Interview with David Mitchell, pour le site *Asymptote*, juillet 2013. URL :

<https://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-david-mitchell/>

<sup>175</sup> Pat Mullen, “Jerry Rothwell and David Mitchell on ‘*The Reason I Jump*’ and Rethinking Autism”, pour *POV Magazine* (23/01/2020). URL :

<https://povmagazine.com/articles/view/reason-i-jump-documentary-jerry-rothwell-david-mitchell-sundance>

## B) Traduire le discours direct

Il s'agit là d'une autre ambiguïté relevée par David Mitchell :

There are places where the prose is a bit ambiguous as to whether a line is being narrated, spoken, or thought. This gives the Japanese a certain propulsive dreaminess which works really well, but in English, uh-uh, so we used the code of speech marks for speech, italics for thought and plain text for straight narration.<sup>176</sup>

Les conventions typographiques occidentales sont effectivement assez strictes comparées à ce que l'on peut observer en japonais :

L'absence de guillemets dans la langue japonaise ne veut pas toujours dire qu'il s'agisse d'un style indirect identique à celui des langues européennes. Les règles grammaticales concernant les citations sans guillemets sont les suivantes :

1. D'abord, il n'existe pas de concordance des temps : même si le verbe de la proposition principale est au passé, celui du discours rapporté n'en subit pas l'influence.
2. Les pronoms personnels et autres déictiques peuvent rester inchangés. La citation sans guillemets peut soit garder le point de vue du premier locuteur, soit intégrer le point de vue de la narration.
3. On supprime très souvent les pronoms quand on peut savoir par le contexte de qui ou de quoi il s'agit.

Dans la grammaire japonaise, il n'y a donc pas de distinction explicite entre le discours direct et le discours indirect, mais d'un côté une reproduction plus ou moins fidèle du discours d'origine, avec toutes sortes de signes de la langue parlée quand il s'agit d'une parole, avec ou sans guillemets ; et de l'autre côté, une citation entièrement intégrée dans la narration, qui correspondrait au style indirect occidental.<sup>177</sup>

Offrons un bon exemple parlant de ce type ambiguïté avec le passage ci-dessous :

|                                |  |
|--------------------------------|--|
| Version originale              | ずっと「僕も普通の人になりたい」そう願っていました。障害者として生きるのが辛くて悲しくて、みんなのように生きて行けたらどんなにすばらしいだろう、と思っていたからです。(p.62)  |
| Traduction de Mitchell/Yoshida | For ages and ages I badly wanted to be normal, too. Living with special needs is so depressing and so relentless; I used to think it'd be the best thing if I could just live my life like a normal person. (p.72) |

<sup>176</sup> Lee Yew Leong, Dolan Morgan et Florian Duijsens, "An Interview with David Mitchell" pour le site *Asymptote*, juillet 2013. URL :

<https://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-david-mitchell/>

<sup>177</sup> Hisaki Sawasaki, « Comment traduire en japonais les styles indirect et indirect libre de *Madame Bovary* ? », *Flaubert*, 6 (2011). URL :

<http://journals.openedition.org/flaubert/1541>

Dans cet extrait, on peut voir apparaître à un moment les signes typographiques「」, qui sont l'équivalent japonais des guillemets. Le texte indique qu'il s'agit ici de pensées, par l'utilisation de *思っていたからです* (*omotte itakaradesu*), qu'on pourrait traduire par "à cause de cela, j'ai longtemps pensé...". Le verbe est précédé de と (*to*) qui est une particule de citation, signifiant que tout ce qui précède est la pensée en question.

Preuve du caractère facultatif de leur emploi, les guillemets japonais apparaissent au début du passage (sur la première ligne) mais ne sont pas repris par la suite, alors que le texte indique bien qu'il s'agit d'une continuation des pensées directes de Naoki. Selon Rie Takeuchi-Clément, on peut tout à fait envisager que des guillemets supplémentaires auraient pu être rajoutés. Ci-dessous, nous les avons remis dans le texte, entre parenthèses :

ずっと「僕も普通の人になりたい」そう願っていました。(「 ) 障害者 として生きるのが辛くて悲しくて、みんなのように生きて行けたら どんなにすばらしいだろう(」)、思っていたからです。

La traduction anglaise utilise bien un verbe de pensée (*I used to think*) et respecte la conjugaison japonaise qui indique que l'action a duré pendant un certain temps. Par contre, Mitchell/Yoshida ont décidé de ne pas ajouter de guillemets à l'ensemble, sans doute pour garder une certaine continuité dans le témoignage de Naoki. Il aurait effectivement été un peu étrange de mettre autant d'emphase en ajoutant ces signes typographiques, ce qui aurait abouti à : *I used to think "It'd be the best thing if I could just live my life like a normal person"*. Le texte se lit plus aisément sans cet ajout typographique.

### C) Traduire la requête

L'importance de la communication pour Naoki se retrouve également dans l'insistance qu'il exprime dans la formulation de ses désirs et de ses besoins. Il s'agit d'un élément relevé par Erin Marks dans sa thèse *The Discourse of Nonverbal Autism Agency, Identity, and Framing in the Writing of Naoki Higashida* :

Higashida describes his needs and wants and asserts his agency by using *tai*, *hoshii*, and *kudasai*. Analysis of patterns of use these three linguistic forms reveals Higashida's ongoing effort to improve how people interact with him and others who share the same life experiences. In Japanese, there are two basic patterns for expressing want, verb+*tai* and *hoshii*. "Please" as a polite request can be formed in a number of ways, but Higashida often uses *kudasai*. These expressions can be ranked by degrees of directness, with verb+*tai* serving to convey information about a desire, followed by *hoshii* (when preceded by a verb) serving as

an indirect request, and with *kudasai* as the most direct request that some action be taken (or not).<sup>178</sup>

On peut trouver un exemple de l'emploi de 下さい (*kudasai*) dans l'extrait suivant :

|                                |  |
|--------------------------------|--|
| Version originale              | 側にいてくれる人は、どうか僕たちのことで悩まないで下さい (p. 60)   |
| Traduction de Mitchell/Yoshida | But <b>I ask you</b> , those of you who are with us all day, not to stress yourselves out because of us. (p. 71) |

Mitchell/Yoshida ont apparemment jugé que '*I ask you*' transcrivait mieux l'intensité propre à *kudasai* qu'un simple "please".

Cependant, il aurait peut-être mieux fallu qu'ils l'ajoutent à leur phrase, car en plus de *kudasai* on peut également constater la présence de どうか (*dō ka*) qui signifie lui aussi 's'il vous plaît', accentuant poliment l'espoir que la requête soit acceptée par l'interlocuteur. Cela aurait peut-être été une redondance, mais elle est bien présente dans le texte original et redouble l'urgence de la demande de Naoki Higashida.

#### D) Traduire les sonorités

Jay Rubin, que nous avons déjà évoqué plus haut, soulève un phénomène qu'il considère foncièrement impossible à retranscrire :

The main thing you want to do of course is provide the images. As a translator, you'll never get the sounds right. The sounds are totally different. If you want to write rain, the word in Japanese is *ame*. *Ame* doesn't sound like rain. *Fune* is never going to sound like boat. You're just in a whole different phonetic world.<sup>179</sup>

Cette observation est tout à fait justifiée, mais on peut cependant observer que la traduction de Mitchell/Yoshida fait l'effort de transmettre, lorsque cela leur est possible, un phénomène phonétique de l'original : les onomatopées. Ces dernières sont un des éléments récurrents de la langue japonaise qui lui ajoute une certaine musicalité.

|                   |   |
|-------------------|---|
| Version originale | 僕たちは籠の中の鳥のように、ピーピー鳴いてバタバタと跳びはねるしかありません。(p.67) |
|-------------------|---|

<sup>178</sup> Erin Marks, *The Discourse of Nonverbal Autism Agency, Identity, and Framing in the Writing of Naoki Higashida*, Northeastern Illinois University, Chicago (2018), p. 39.

<sup>179</sup> Nikkitha Bakshani, "The Rumpus Interview with Jay Rubin", pour le site *The Rumpus* (08/07/2015). URL : <http://therumpus.net/2015/07/the-rumpus-interview-with-jay-rubin/>

|                                |  |
|--------------------------------|--|
| Traduction de Mitchell/Yoshida | All we can do is <b>tweet-tweet, flap our wings and hop around in a cage.</b> (p.77) |
|--------------------------------|--|

On peut observer ci-dessus la répétition d'idéogrammes juxtaposés : ピーピー (pīpī) et バタバタ (*bata bata*) : le premier est ce que la langue japonaise désigne sous le nom de *giseigo*, soit les mots imitant la voix d'un animal ou d'un être humain (ici un oiseau), et *giongo*, les mots reproduisant plus généralement les sons<sup>180</sup>. Mitchell/Yoshida tentent premièrement de reproduire cette particularité phonétique avec 'tweet-tweet'. La deuxième onomatopée est quant à elle traduite par de multiples verbes, ce qui est une volonté de la part du couple de traducteur de rendre toutes les subtilités de *bata bata*, qui est autant le bruit du battement d'ailes d'un oiseau qu'un son de claquement, ou parfois les effets sonores produits par une agitation générale, d'où la périphrase, qui si elle ne reproduit pas le jeu sur la sonorité, parvient au moins à faire apparaître une image dans la tête du lecteur.

### E) Traduire le ton de Naoki Higashida

La profession de romancier de David Mitchell est à la fois un avantage, car elle lui confère une certaine dextérité en langue anglaise, mais également un inconvénient car elle peut se transformer en une ardeur parfois difficile à réfréner. La traduction, surtout celle d'un témoignage autobiographique, ne peut pas être envisagée de la même manière que l'écriture de fiction. Il semble heureusement être tout à fait conscient de cette distinction :

There's an ethical dimension to it, of course. Naoki is a real person who entrusted me to be his Anglophonic Him. I had to represent his personality as faithfully as I possibly could—as faithfully as I'd like my own translators to represent me. Depicting Naoki inauthentically just to make a sentence snappier or the flow of a paragraph smoother—that would be betrayal of trust.<sup>181</sup>

Quels sont donc les éléments idiosyncratiques qui constituent cette “voix” particulière de Naoki? Commençons par l'impression générale donnée par le registre qu'il utilise :

|                                |   |
|--------------------------------|---|
| Version originale              | 僕たちだって、みんなと一緒にがいいのです (p.38)                             |
| Traduction de Mitchell/Yoshida | The truth is, we'd love to be with other people. (p.47) |

<sup>180</sup> Hiroko Inose, *Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words*, Université de Grenade, Grenade (2007), p.98.

<sup>181</sup> Lee Yew Leong, Dolan Morgan et Florian Duijsens, “An Interview with David Mitchell” pour le site *Asymptote*, juillet 2013. URL : <https://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-david-mitchell/>

La fin de la phrase comporte l'expression très versatile : *のです* (*no desu*), essentiellement utilisée pour mettre l'emphase sur une explication. Selon Rie Takeuchi-Clément, cela contribue à donner à l'ensemble de *The Reason I Jump* le ton d'un manuel de vulgarisation, qui semble s'adresser directement au lecteur, dans un registre "oral écrit", qui crée une forme de proximité entre Naoki Higashida et son auditoire potentiel.

Il semble que l'on peut déceler le même effet d'oral écrit par de légers ajouts dans la version anglaise, qui ne se trouvent pas dans la version originale mais qui contribuent à donner un côté plus conversationnel :

|                                |  |
|--------------------------------|--|
| Version originale              | 僕たちは自閉症でいることが普通なので (p.62)                                |
| Traduction littérale           | It's normal for us to be autistic.                       |
| Traduction de Mitchell/Yoshida | For us, <b>you see</b> , having autism is normal. (p.73) |

La version anglaise est ainsi parsemée de multiples termes tels que "really", "well", "sure", "so", et ainsi de suite. Techniquement ces derniers n'apparaissent pas dans le texte original, mais il s'agit bien de petits tics de langage oralisants, qui permettent de donner l'impression au lecteur que l'auteur des lignes s'adresse directement à lui.

Cela ne veut pas dire cependant que certaines formulations ou ajouts rendent parfois la version anglaise légèrement plus recherchée que l'original.

|                                |  |
|--------------------------------|--|
| Version originale              | すごく興奮しているから、何にもわかってないと思われるでしょう。(p. 66)   |
| Traduction littérale           | You may think that I am so excited that I don't understand anything.                                 |
| Traduction de Mitchell/Yoshida | I bet you feel I'm not really feeling anything much beyond the manic glee all other my face. (p. 76) |

Ici le terme 興奮して (*kōfun shite*) signifie simplement "très excité" : "manic glee" appartient à un registre clairement plus élevé, et "all other my face" n'est pas décelable dans le texte original. On peut réellement parler, même si le sens est généralement le même, d'un écart de registre, dommageable quand Mitchell avait insisté sur le respect de la maladresse et des limites du texte original.

Autre exemple, la réponse de Naoki lorsqu'on l'interroge sur les raisons du plaisir qu'il éprouve à rester dans l'eau :

|                                |   |
|--------------------------------|---|
| Version originale              | 僕らは帰りたいのです。ずっとずっと昔に。人がまだ存在しなかった大昔に。(p. 96)  |
| Traduction littérale           | We want to go back. To a long, long time ago. To a time when humans did not exist yet.  |
| Traduction de Mitchell/Yoshida | We just want to go back. To the distant, distant past. To a <b>primeval era</b> , in fact, before human beings even existed. (p. 104) |

L'adjectif '*primeval*' est peut-être trop littéraire : on peut légitimement se demander si un adolescent de 13 ans connaîtrait effectivement le terme, qui plus est un adolescent limité par la communication par grille alphabétique. D'un autre côté, juger que certains mots sont forcément inconnus d'une tranche d'âge donnée pourrait tout aussi bien s'apparenter à une certaine condescendance de notre part. En ce qui le concerne, David Mitchell offre cette observation :

I allow him a bit of high-level vocabulary, because my eleven-year-old can use the word «metaphor» and knows what it means, so it's a pretty good guide ; I can go up a few notches from that too...<sup>182</sup>

On peut trouver une autre explication possible pour l'emploi de ce terme précis dans l'une des phrases qui suit :

|                                |  |
|--------------------------------|--|
| Version originale              | なぜなら、僕たちは原始の感覚を残したまま生まれた人間だからです。(p. 96)  |
| Traduction littérale           | This is because we are born as humans with <b>primitive senses</b> still attached to us.         |
| Traduction de Mitchell/Yoshida | The reason is that we are a different kind of human, born with <b>primeval senses</b> . (p. 105) |

La traduction de 原始 (*genshi*) serait en toute logique en anglais '*primitive*', mais Mitchell/Yoshida ont sans nul doute pressenti que l'idée que les individus autistes soient pourvus de 'sens primitifs' pourrait être interprété de façon négative (au sens de "primaires" ou "limités") ce qui trahirait l'idée exprimée par Naoki : ce dernier parle bien de sens ou

<sup>182</sup> David Mitchell, "David Mitchell discusses The Reason I Jump by Naoki Higashida", sur la chaîne YouTube de *Waterstones* le 3 juillet 2013. URL : <https://youtu.be/4YIoPRs9pq8?si=xGwLoZYFnSmin4NI>



d'organes qui, dans un lointain passé, étaient communs à tous les êtres vivants mais qui se sont atrophiés au fil de l'évolution. David Mitchell se définit lui-même comme un 'word nerd'<sup>183</sup>, toujours désireux de trouver le mot juste, et c'est peut-être cette trouvaille du terme peu usité mais approprié de 'primeval' qui s'est rappelée à son esprit.

S'il est difficile de dire exactement à quel moment l'écrivain prend le pas sur le traducteur, dans tous les cas il semble que notre auteur avait toujours à l'esprit que le plus important était de respecter l'équilibre de cette dichotomie :

Mitchell adds that transparency was key to developing Naoki's voice for the world to experience. For a novelist known for captivating readers through his intricate and poetic use of language, Mitchell admits that translating the book was a balancing act of recognizing that no translation is completely pure while understanding the nuances between Higashida's voice and his own. "I make a living from my imagination, so it was therefore crucial that it was truly all Naoki and as little of me as it possibly could be," says Mitchell. "The whole point is that it's a book about someone who the world does not believe has a voice, but he is expressing himself."<sup>184</sup>

Dans son article "Commentary on *The Reason I Jump* by Naoki Higashida" dans le *Journal of Developmental & Behavioral Pediatrics*, après avoir comparé la version originale et sa traduction anglaise, Yoko Kaimo offre cette analyse générale : "The English translation eliminates some redundancies in the Japanese and is a bit more concise but is generally an accurate translation"<sup>185</sup>.

Cela nous paraît être un résumé honnête de l'ensemble du travail de David Mitchell et Keiko A. Yoshida. Le sens général est respecté, et c'est la formulation qui révèle une volonté de dire essentiellement la même chose de façon plus concise. Cette tendance sera illustrée par un dernier exemple que nous proposons :

|                                |   |
|--------------------------------|---|
| Version originale              | 水の中なら時間が一定の間隔で流れているのがよく分かります。(p. 96-97)   |
| Traduction littérale           | In water, you can clearly understand that time flows at regular intervals.      |
| Traduction de Mitchell/Yoshida | When we're in the water we can really be at one with the pulse of time. (p.105) |

<sup>183</sup> David Mitchell, "13 Ways of Looking at a Stammer" pour Stotteren (2010). URL : [https://www.stotteren.nl/images/nieuwsbrief/13\\_Ways\\_of\\_Looking\\_at\\_a\\_Stammer\\_David\\_Mitchell.pdf](https://www.stotteren.nl/images/nieuwsbrief/13_Ways_of_Looking_at_a_Stammer_David_Mitchell.pdf)

<sup>184</sup> Pat Mullen, "Jerry Rothwell and David Mitchell on 'The Reason I Jump' and Rethinking Autism", pour *POV Magazine* (23/01/2020). URL : <http://povmagazine.com/articles/view/reason-i-jump-documentary-jerry-rothwell-david-mitchell-sundance>

<sup>185</sup> Kamio Yoko et Deborah Fein, "Commentary on *The Reason I Jump* by Naoki Higashida". *Journal of Developmental & Behavioral Pediatrics* 35 (2014), p. 539.

De prime abord, il semble que la phrase soit reformulée plus que de raison. Mais il faut rappeler qu'isoler une partie du texte serait une erreur en ce qui concerne une analyse du japonais, langue hautement contextuelle, comme le rappelle Jay Rubin :

As you begin to read more and more actual texts, you will see how important context can be. No longer can you deal with sentences in isolation rather than as parts of a developing argument. One of the worst things I see students doing when they start to translate texts is numbering their sentences. They take a perfectly sound paragraph, in which the author is trying to develop a thought, and they surgically slice it up, writing the translation of each sentence separately in their notebooks as if it had no relationship to the others. Especially in a language like Japanese, with its frequently unnamed subjects, it is crucial that you take each sentence within its context.<sup>186</sup>

Ici, l'explication de la transformation de 分かります (*wakarimasu* : (je) comprends) en '*to be at one with*' est liée au fait que tout au long de sa réponse, Naoki oppose la frénésie du monde humain à la quiétude qu'il associe à l'élément liquide. Et le temps, qui en japonais 's'écoule à intervalles réguliers' est ici condensé en '*the pulse of time*'. Cela correspond bien au contraste que Naoki exprime entre le temps artificiel des hommes et le temps de la nature, et qui explique l'utilisation du terme '*pulse*', qui conserve de façon habile la même thématique du rythme.

On tient ici l'une des explications du fameux "non-dit" japonais, évoqué en introduction : les mots et les idées qui n'apparaissent pas littéralement dans la phrase sont toujours décelables dans le co-texte, et lors de la traduction il convient de toujours garder un œil sur l'ensemble du message, une règle que semblent avoir observé David Mitchell et Keiko A. Yoshida tout au long de leur traduction des propos de Naoki.

## Conclusion

Compte tenu des écarts linguistiques énormes entre la langue-source et cible, sans compter les particularités propres à un auteur adolescent non-verbal, une traduction littérale était impossible et allait forcément donner lieu à de légers écarts et altérations. Mais la plupart du temps, les distinctions entre le deux textes s'observent lors de détails mineurs, parfois acceptables au vu de certaines ambiguïtés du texte-source. Jay Rubin insiste sur ce point :

---

<sup>186</sup> Jay Rubin, *Making Sense of Japanese: What the Textbooks Don't Tell You*, Kodansha International, Tokyo, New York, London (1998), p.20.

The Japanese language is so different from English [...] that true literal translation is impossible, and the translator's subjective processing is inevitably going to play a large part. That processing is a good thing; it involves a continual critical questioning of the meaning of the text. The last thing you want is a translator who believes he or she is totally passive medium for transferring one set of grammatical structures into another: then you're going to get mindless garbage, not literature.<sup>187</sup>

Il ne serait pas illégitime de notre part de supposer que David Mitchell rejoint la vision de Jay Rubin en ce qui concerne la traduction : une interview révèle que ce dernier l'a même grandement influencé pendant la période où il travaillait sur *The Reason I Jump* :

I was lucky enough to run into the gracious Jay Rubin (Murakami's translator) at Galway Festival last year, and although I wouldn't expect him to remember the encounter, he made some general remarks about Japanese-to-English translation that boosted my confidence.<sup>188</sup>

Dans tous les cas, le danger du “traducteur passif” rappelle l’angoisse originelle de Naoki Higashida, celle d’approcher l’état végétatif en l’absence de véritable communication. Il rappelle tout au long de son mémoire la joie de pouvoir enfin s’exprimer et rejoindre ainsi la société dont il se sentait mis en marge. L’expérience était également transformatrice pour David Mitchell :

For me, all the above is transformative, life-enhancing knowledge. When you know that your kid wants to speak with you, when you know that he's taking in his surroundings every bit as attentively as your non-autistic daughter, whatever the evidence to the contrary, then you can be ten times more patient, willing, understanding and communicative; and ten times better able to help his development. (Mitchell 2013 : 10)

Plus haut, nous avons évoqué la signification littérale du terme japonais pour ‘autisme’, soit 自閉症 (*jiheishō*). Fidèle à son amour des mots et des langues, David Mitchell parvient à trouver une certaine poésie dans l’étymologie japonaise du terme dans sa préface :

The three characters used for the word ‘autism’ in Japanese signify ‘self’, ‘shut’, and ‘illness’. My imagination converts these characters into a prisoner locked up and forgotten inside a solitary confinement cell waiting for someone, anyone, to realise he or she is in there. *The Reason I Jump* knocks out a brick in the wall. (Mitchell 2013 : 12)

Si Naoki Higashida est parvenu à briser ce mur de silence qui l’emprisonnait, c’est par sa volonté infatigable de vouloir faire se faire entendre. On peut remercier David Mitchell et

---

<sup>187</sup> Nikkitha Bakshani, The Rumpus Interview with Jay Rubin, pour le site *The Rumpus* (08/07/2015). URL : <http://therumpus.net/2015/07/the-rumpus-interview-with-jay-rubin/>

<sup>188</sup> Lee Yew Leong, Dolan Morgan and Florian Duijsens, An Interview with David Mitchell, pour le site *Asymptote*, juillet 2013. URL : <https://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-david-mitchell/>

Keiko A. Yoshida d'avoir quant à eux fait tomber une autre barrière, celle de la langue, grâce à leur traduction qui décuple ainsi la portée de la voix de celui qui pensait en être privé.

## Chapitre 6 :

### *Singular truth or multiple originals?* David Mitchell et la Traduction-Relais

#### Introduction

*“Truth is singular. Its ‘versions’ are mistruths.”*

La citation ci-dessus provient du roman *Cloud Atlas* (2004) qui demeure à ce jour l’une des œuvres les plus célèbres de David Mitchell. Il s’agit de la première phrase prononcée par le personnage de Sonmi~451, la rebelle protagoniste de l’une des sections situées dans un futur dystopique, en réponse au monologue obséquieux d’un archiviste venu récolter son témoignage avant son exécution, et qui lui assure que “your version of the truth is the only one that matter” (*CA*, p. 187).

Étant donné que notre thèse a pour sujet les relations qu’entretient le corpus de David Mitchell avec la notion de traduction, tant au niveau pratique que thématique, il convient de s’arrêter sur le terme “version” employé ici. Bien sûr, si le contexte nous le fait comprendre comme un rapport subjectif (“*account of a matter from a particular person’s point of view*”), le premier sens offert par le dictionnaire d’Oxford tourne autour de la transformation ou de la transmédiation : “*a particular form of something differing in certain respects from an earlier form*”, “*an adaptation of a novel, piece of music, etc. into another medium or style*”, ou bien sûr - et c’est ce qui nous intéresse ici - “*a particular edition or translation of a book or other work*”<sup>189</sup>.

Tous ces différents sens sont pertinents. Au premier degré, la réponse offerte par Sonmi reflète un idéal disparu - la vérité - dans le monde dystopique où se situe son histoire. Suite à ses expériences passées, Sonmi a raison de se méfier des intentions du gouvernement qui l’a capturée. Conformément aux échos Orwelliens du chapitre, tout n’est que faux-semblant dans cet univers rongé par la propagande et le détournement de l’information. C’est donc légitimement qu’elle inquiète de l’usage du terme “version” pour désigner son témoignage.

---

<sup>189</sup>Oxford Learners Dictionaries. URL : <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/version?q=version>

Étymologiquement, le terme provient du latin *versum*, supin de *vertere*, “tourner, faire tourner, se tourner, changer, transformer” et “faire passer d'une langue dans une autre, traduire”. Dans un paradigme de traduction, la “vérité” ferait office de texte original et sa “version” serait donc une traduction, avec ce que le terme suppose d’altérations et de manipulations - voire d’infériorité (par rapport au texte-source) selon les connotations que l’on a longtemps associées au concept.

Cependant, d’autres lectures sont possibles. Conformément au jeu métatextuel qui imprègne l’œuvre postmoderniste de Mitchell, il est intéressant de relever que la personne de Sonmi est elle-même la “version” d’une entité antérieure, puisqu’elle appartient à la classe sociale la plus basse de cette société : c’est un clone. Autrement dit une copie parmi tant d’autres (d’où son matricule “451”) créée à partir d’un génome particulier. Dans le roman, Sonmi~451 parvient à s’élever de sa condition et son ultime acte de rébellion sera de raconter en toute honnêteté son histoire et les injustices menées sur ses semblables, les actes qui l’ont amenée vers cet entretien avec un archiviste avant son exécution imminente. La conversation, qui constitue l’entièreté du chapitre, est une manière pour Sonmi de faire éclater au grand jour sa version unique (dans le sens où elle n’appartient qu’à elle) de la réalité, et de faire comprendre que les clones, perçus par la population comme des êtres inférieurs sans conscience, sont tout aussi importants que les *purebloods* (les êtres humains nés naturellement). Cette mise sur un pied d’égalité entre la copie et l’original est également ce à quoi tend la traductologie, en réévaluant la pertinence littéraire des traductions en elles-mêmes, car ces dernières sont encore trop souvent jugées comme foncièrement inférieures au texte source.

Sonmi cherche à faire comprendre que la voix des clones, ces “copies d’humains”, a autant de valeur que leurs “originaux”, et que ces derniers sont tout aussi capables de créativité et de sensibilité :

[Archiviste] “Popular wisdom has it that fabricants don’t have personalities.

[Sonmi] *This fallacy is propagated for the comfort of purebloods.*

“Comfort”? How do you mean?

*To enslave an individual troubles your consciences, Archivist, but to enslave a clone is no more troubling than owning the latest six-wheeler ford, ethically. Because you cannot discern our differences, you believe we have none. But make no mistake: even same-stem fabricants cultured in the same wombtank are as singular as snowflakes.” (CA, p. 191)*

Les copies sont donc, tout en étant des multiples issus d’un original, également “*singular*”, le même qualificatif utilisé pour désigner “*truth*” dans notre première citation.

Si nous allons plus loin, le caractère fallacieux du concept de “version originale unique” est confirmé par la structure même du roman. *Cloud Atlas* est entièrement bâti sur la notion de passation, de transmédiation de l’objet textuel et son inéluctable transformation. L’enchaînement des chapitres peut être perçu comme une sorte de chaîne de traduction-relais : le roman est composé de six histoires avec des narrateurs différents qui se succèdent de façon chronologique (des années 1850 au futur lointain) , et chacune de ses histoires devient, dans le chapitre suivant, un récit lu (ou visionné ou écouté) par le nouveau narrateur, qui l’interprète à sa manière. Certains récepteurs questionnent l’authenticité du texte qu’ils ont entre les mains, comme le protagoniste du deuxième chapitre Robert Frobisher face au journal d’Adam Ewing qui constituait le premier chapitre : “Something shifty about the journal’s authenticity—seems too structured for a genuine diary, and its language doesn’t ring quite true” (*CA*, p. 64), ou encore Timothy Cavendish, qui conformément à sa profession d’éditeur se permet déjà d’imaginer les coupes qu’il effectuera sur le manuscrit qu’on lui a envoyé, et qui constitue le chapitre précédent : “One or two things will have to go : the insinuation that Luisa Rey is this Robert Frobisher chap reincarnated, for example. Far too hippie-druggy-new age.” (*CA*, p. 373)

Chaque découverte du texte précédent dans les chapitres suivants remet en cause l’original, de plus en plus transformé et éloigné de ses versions antérieures : dans le chapitre 4, on découvre ainsi que le chapitre 3 est en réalité le manuscrit d’un roman de gare, ce qui le rend dans la diégèse fictif (et par conséquent également les chapitre 1 et 2 qui y sont référencés). Le chapitre 4 (écrit sous la forme d’un mémoire) sert de base pour un film qui est ensuite visionné dans le chapitre 5 (par Sonmi) : l’adaptation cinématographique et donc la transformation du texte<sup>190</sup> augmente l’éloignement entre la source et la réception. Enfin, le récit de Sonmi, qui cherchait tant à rester une vérité unique et immuable, est celle qui subit le plus de transformation, puisque dans le chapitre 6, situé dans un futur post-apocalyptique, il est élevé au rang mythologique. Sonmi est devenu le nom d’une déesse vénérée par un peuple néo-primitif, qui lui attribue le rôle de protectrice aux grands pouvoirs. La distance est telle que lorsque le protagoniste de ce dernier chapitre finit par avoir enfin directement accès à l’enregistrement de l’entretien de Sonmi avec l’Archiviste, il n’en comprend plus la langue - sans doute morte à l’époque - et a les plus grandes difficultés à accepter que l’hologramme de la silhouette fragile qu’il aperçoit est bien la version originale, humaine, de sa divinité.

---

<sup>190</sup> En d’autres termes, il s’agit d’une nouvelle “version” du texte, pour reprendre l’un des sens recensés par le dictionnaire Oxford, puisqu’il la raccroche au phénomène de l’adaptation dans un autre médium.

*Cloud Atlas* est donc un roman qui, en plus de suggérer que chaque narrateur est une réincarnation du précédent, joue sur le processus de transformation d'un texte, sur les déformations délibérées ou inconscientes qui s'immiscent entre source, réception et traduction. L'ensemble remet en doute l'existence d'un original unique qui serait supérieur à toutes les autres, car toutes les "voix" des chapitres sont présentées comme égales, chacune apportant sa vision singulière du texte précédent. En d'autres termes, ce sont les suites d'une chaîne d'une traduction-relais : même si on observe un éloignement de plus en plus croissant à chaque nouveau maillon, chacun peut également être envisagé comme autant d'originaux multiples.

Cette notion sera le concept principal de ce chapitre qui explorera les rapports qu'entretiennent les œuvres de David Mitchell avec la traduction-relais. En effet, nos recherches révèlent que durant sa carrière notre auteur a déjà fait partie de différentes chaînes de traductions indirectes, parfois volontairement, parfois à son insu. Le but de ce chapitre est d'apporter de nouveaux éléments d'analyse sur ce type particulier de traduction. Alors qu'il s'agissait d'un sujet traditionnellement marginalisé dans le domaine de la traductologie, le phénomène de la traduction-relais semble ces dernières années être de plus en plus étudié :

Only in recent years has it become a more popular concept in translation studies (TS) research. This growing popularity is evident from the noticeable surge in the number of scientific publications [...] and academic events [...] as well as the founding in 2016 of an international network of researchers working on ITr (IndirecTrans, [www.indirectrans.com](http://www.indirectrans.com)).<sup>191</sup>

Notre recherche s'inscrit donc dans ce récent regain d'intérêt scientifique porté sur le sujet, et nous espérons apporter de nouveaux éclairages qui contribueront à réévaluer ce type de traduction.

Nous procéderons en trois étapes : tout d'abord nous relèverons l'existence d'un cas de traduction-relais impliquant une œuvre de Mitchell (indépendante de sa volonté) et explorerons ses implications éthiques. Nous nous tournerons ensuite vers la participation active de Mitchell dans une chaîne de traduction-relais qui tient cette fois du jeu littéraire expérimental. Enfin, nous examinerons la notion d'originaux multiples de façon très concrète via une particularité propre à publication de *Cloud Atlas* qui remet en question la stabilité de sa genèse.

---

<sup>191</sup> Alexandra Assis Rosa, Pięta Hanna, et Maia Rita Bueno, "Theoretical, Methodological and Terminological Issues Regarding Indirect Translation : An Overview", *Translation Studies*, vol. 10 (2017), p.113.



## I) La traduction-Relais de *The Reason I Jump*

### A) Définition de la traduction-relais

Avant de procéder à l'exploration d'un cas concret de traduction-relais, il nous faut tout d'abord rappeler ce que l'on entend par ce terme et pourquoi nous avons choisi de le retenir parmi d'autres désignations courantes du même phénomène.

La *traduction-relais* (parfois *traduction par relais*) se réfère à une chaîne d'au moins trois textes qui produisent une traduction finale effectuée à partir d'une autre traduction : (original) TD > texte pivot (TP) > (fin) TA<sup>192</sup>. Dans l'usage commun, il ne s'agit pas de l'unique terme employé pour désigner ce qui est avant tout la traduction d'une traduction. On peut également trouver les termes "*retraduction*" ou encore "*traduction indirecte*", lesquels recouvrent en fait des réalités légèrement différentes.

- La *retraduction* correspond surtout au fait de traduire de nouveau (pour une nouvelle époque, un nouveau public, de nouvelles exigences) un texte ayant déjà été traduit auparavant : pour donner des exemples récents, les nouvelles traductions récentes de *1984* ou du *Seigneur des Anneaux*.

- La *traduction indirecte* est quant à elle plus proche du concept de traduction-relais, la différence ne résidant que dans le fait que le terme "traduction indirecte" se focalise sur le produit final, tandis que la "traduction-relais" se concentre sur le processus entier<sup>193</sup>, et c'est pour cette raison que nous continuerons parfois de l'employer dans cet article lorsque nous insisterons sur le résultat de ce processus.

La traduction-relais a longtemps été un sujet sous-étudié dans le domaine de la traductologie : sans doute doit-on attribuer cela à la connotation négative inhérente à ce type de traduction. Par son double éloignement du texte-source, elle apparaît forcément moins fidèle à ce dernier<sup>194</sup>. C'est la copie d'une copie, avec cette infériorité inhérente que l'on pourrait associer au concept de *mimesis* chez Platon, qui consiste également en une chaîne comportant plusieurs éléments, où chaque nouveau maillon est considéré comme une dilution du

---

<sup>192</sup> Martin Ringmar, "'Roundabout routes'. Some remarks on indirect translations", *Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies* (2006).

<sup>193</sup> Cay Dollerup, "'Relay' and 'support' translations", *Translation in Context*, Andrew Chesterman (dir.), John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia (2000), p.21.

<sup>194</sup> Martin Ringmar, "'Roundabout routes'. Some remarks on indirect translations", *Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies* (2006).

précédent<sup>195</sup>. Pire, si la traduction est parfois, selon le célèbre adage italien, qualifiée de “traîtrise”, alors la traduction relais est une “double-traîtrise”<sup>196</sup>, pour reprendre le terme employé par Tanguy Kenec’hdu, traducteur français de l’auteur japonais Yukio Mishima (lequel avait explicitement exigé que toutes les traductions de ses œuvres soient basées sur ses traductions américaines). Ces facteurs expliquent peut-être pourquoi la traduction-relais est longtemps restée un sujet marginal en traductologie. En matière de traduction, notre ère moderne est avant tout à la recherche de l’authenticité, du retour aux sources, en témoignent la mise en avant des retraductions<sup>197</sup> qui se targuent d’être plus fidèles et proches du texte original.

Given an apparently still predominant demand for closeness to the source text (ST), ITr tends to be negatively evaluated because it arguably increases the distance to the ultimate ST and, therefore, is often hidden or camouflaged. If translation is deemed bad, because derivative, ITr is worse.<sup>198</sup>

La traduction-relais semble donc aujourd’hui relever de l’anachronisme : elle serait une relique de l’époque des *Belles Infidèles* où les traductions françaises qui prenaient de grandes libertés avec le texte étaient la traduction-pivot utilisée pour traduire vers d’autres langues européennes comme l’allemand, comme ce fut le cas avec les *Contes des Mille et Une Nuits* d’Antoine Galland.

Cependant, n’en déplaise à ses détracteurs, la traduction indirecte est une pratique qui existe encore à notre époque, et risque d’être encore plus employée dans le futur “due to globalization and the increasingly high number of working languages in international organizations, which entails editing documents via the *linguae francae*”<sup>199</sup>. Cet état de fait est illustré directement en ce qui concerne un auteur contemporain tel que David Mitchell. Lors de nos recherches sur sa traduction du japonais vers l’anglais de *The Reason I Jump*, que nous avons exploré lors des chapitres précédents, la curiosité nous a poussé jusqu’à aller observer la traduction française de l’ouvrage, intitulé *Sais-Tu Pourquoi je Saute ?* et publiée aux Éditions Les Arènes en 2014. Or, il apparaît que cette dernière était réalisée par Daniel Roche, traducteur anglais-français principalement connu pour ses traductions de Dan Brown. La page

---

<sup>195</sup> Nous faisons ici référence à la métaphore du lit présente dans le Livre X de *La République*, il y a tout d’abord l’Idée du lit, suivie par la réalisation concrète mais imparfaite de l’artisan (la première copie de l’Idée), puis la représentation de l’artiste de cette réalisation (la copie d’une copie).

<sup>196</sup> Tanguy Kenec’hdu, dans sa préface pour *Neige de Printemps* de Yukio Mishima, éditions Folio Gallimard, Paris (1980), p.7.

<sup>197</sup> Au sens évoqué plus haut de nouvelles traductions d’un texte déjà traduit auparavant.

<sup>198</sup> Alexandra Assis Rosa, Pięta Hanna, et Maia Rita Bueno, “Theoretical, Methodological and Terminological Issues Regarding Indirect Translation : An Overview”, *Translation Studies*, 10 (2017) p.113.

<sup>199</sup> *Ibid.*

intérieure nous indique bel et bien que la version française porte la mention “*traduit de l’anglais*” (*Sais-tu Pourquoi Je Saute*, p. 4). Ce qui nous amène à la question suivante, quelles peuvent être les motivations derrière ce recours à une traduction-relais ?

## **B) Motivations de la traduction-relais**

L’utilisation de la traduction-relais à notre époque moderne peut découler de plusieurs facteurs. Dans sa recherche sur les motivations de la traduction indirecte, Martin Ringmar relève les suivantes :

A MT [middle translation] can be preferred because of the prestige of the ML, as was often the case during the French dominance in the seventeenth and eighteenth centuries. Or a MT was translated because it was difficult or impossible to procure the original text (this is probably less of a problem today). The most obvious reason, however, is sheer lack of knowledge of the SL. This lack can be absolute, i.e. literally no translator knows the SL, or relative, when no available translator knows the SL. [...]. The fact that ITr prevails today in spite of competence in a particular SL may be due to a publishers’ rationale, which gives priority to e.g. the quality of the TT, delivery on time and minimizing costs; to engage an experienced translator from the dominating ML is thus more convenient and less risky than to try a less experienced translator from the SL. This may be the reason why we still get indirect translations – always via English – of e.g. Turkish and Hebrew or even Italian literature into Swedish, although competent direct translators for these languages can be found.<sup>200</sup>

Dans le cas de *The Reason I Jump*, il est quasiment impossible qu’il s’agisse d’une difficulté à se procurer le texte original : étant donné l’attrait de la culture japonaise dans l’hexagone, l’absence d’un traducteur japonais-français compétent ne peut pas en être à l’origine. Cependant, il s’avère que malgré son immense *soft power* (où peut-être à cause de ce dernier, qui donne lieu à une demande importante et difficile à honorer), la littérature de l’archipel est souvent sujette aux traductions indirectes en Europe : nous avons évoqué plus haut le cas de Mishima. Plus proche de nous (et de David Mitchell, qui ne cache pas son admiration pour l’écrivain), l’auteur Haruki Murakami a également subi le même sort dans ses traductions allemandes, basées sur la version anglaise. Dans une interview à ce sujet, on évoque les problèmes que ce double-éloignement implique pour une langue comme le japonais. Outre les modifications résultant simplement des différences de systèmes linguistiques, le traducteur de la traduction-relais est à la merci de toutes les autres altérations et décisions prises par le traducteur de la traduction-pivot, comme des coupures ou réarrangements dans le cas ci-dessous :

---

<sup>200</sup> Martin Ringmar, “Roundabout Routes: Some Remarks on Indirect Translations”, *Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies* (2006), p.11.

Perhaps the best-known cases of activist translation practices and radical editing processes involve Haruki Murakami's novels. His *Wind-Up Bird Chronicle*, for instance, was published in three volumes and came in at over 1500 pages in the original. But Jay Rubin has discussed how contract constraints forced him to cut the novel in English by nearly a third and rearranged sections to make the text "less chaotic." The effect of this reframing was then extended when the German translation was done not from the original but from the English version—sparking considerable debate about the dangers of "English imperialism."<sup>201</sup>

Plutôt que de spéculer sur les motivations qui ont poussé les éditeurs des Arènes à recourir eux aussi à une traduction indirecte, nous avons estimé qu'il était préférable de prendre contact directement avec eux. Une réponse de la directrice Catherine Meyer elle-même nous est parvenue :

Deux raisons nous ont motivés à traduire le livre de Naoki depuis sa version anglaise, l'une juridique, l'autre éditoriale. D'abord, tout simplement, nous avons acheté les droits à l'éditeur anglais. Ensuite, étant donné que David Mitchell est écrivain, et un écrivain remarquable, étant donné qu'il a rédigé une longue préface pour cet ouvrage (il est père d'un enfant autiste) et qu'il a travaillé sur la traduction avec sa femme qui est japonaise (et qui a été fascinée par le livre de Naoki en VO), il nous a semblé qu'il était cohérent de partir de la version anglaise.<sup>202</sup>

Cette notion de droit est corroborée par le fait que la version française n'est pas la seule à être basée sur la traduction anglaise. C'est aussi le cas de la traduction italienne de Chiara Brovelli, de la traduction espagnole de Jorge Rizzo, la traduction allemande de Christel Dormagen, la traduction portugaise de Rogério Durst, la traduction polonaise de Dominika Cieśla-Szymańska, la traduction russe de Ekaterina Lisovskaya... La longueur de cette liste, qui compte 33 langues<sup>203</sup>, montre la portée extraordinaire de la version de Mitchell. Toutes ces versions étrangères portent la mention dans leur langue respective "*traduit de l'anglais*". Ce constat établi, il nous faut en toute objectivité soulever les problématiques qu'une traduction-relais implique dans le cas précis de *The Reason I Jump* :

### C) Problèmes éthiques

Il est évident qu'il existe forcément des altérations entre le texte original et sa première traduction directe : David Mitchell avoue dans de multiples interviews avoir ajouté ce

---

<sup>201</sup> Stephen Snyder, dans une interview pour l'article "Translator Relay", pour le site *Words Without Borders* le 21/04/2013. URL :

<https://wordswithoutborders.org/read/article/2013-04/translator-relay/>

<sup>202</sup> Catherine Meyer, dans un e-mail envoyé le 5/04/2018.

<sup>203</sup> La liste complète se trouve sur le site de Curtis Brown, et nous apprend qu'Emma Jamison est la coordinatrice des droits de traductions. Dernière consultation le 12/04/2024 :

<https://www.curtisbrown.co.uk/client/david-mitchell/work/the-reason-i-jump>

qu'il appelle un "glaçage stylistique" ("stylistic icing"<sup>204</sup>) en amont afin de lui donner un registre plus naturel en anglais, que nous avons analysé dans le chapitre précédent. D'un certain point de vue, les traducteurs étrangers ne traduisent pas exactement Naoki Higashida, mais plutôt son alter-ego britannique imaginaire, pour reprendre la métaphore évoquée par David Mitchell :

My brief to myself, was very simple: if Naoki Higashida were Nick Hobson from Essex, how would he sound? So I just tried to write it like that. He's a bright, articulate 13 year-old kid who happens to have severe autism, but can type and can get this out. If he were British, what would he sound like? So I allow him a bit of high-level vocabulary because my 11 year-old can use the word 'metaphor' and knows what it means, so it's a pretty good guide. I can go up a few notches from that too. However I try to keep the voice authentic.<sup>205</sup>

Si on peut légitimement s'inquiéter des écarts d'ordre littéraire et esthétique pour la traduction-relais de romans, le cas de *The Reason I Jump* est autrement plus problématique car l'œuvre n'appartient pas au domaine de la fiction. Il s'agit du témoignage d'un adolescent autiste non-verbal obtenu dans des conditions difficiles — rédigé péniblement mot après mot au moyen d'une grille alphabétique. L'œuvre se présente comme un accès inespéré au monde intérieur du cerveau d'un jeune homme atteint d'un type d'autisme sévère, la possibilité de pouvoir enfin lire les véritables pensées du premier concerné sans recours à un intermédiaire. Si nous avons déjà évoqué lors d'un chapitre précédent les critiques potentielles liées à la traduction (directe) de David Mitchell, alors ces inquiétudes sont de nouveau présentes face à l'ajout d'un deuxième intermédiaire entre la rédaction de Naoki Higashida et la réception de ce texte pour un public non-anglophone. Le double-éloignement entre en contradiction avec le but premier mis en avant par la promotion de toutes les traductions de *The Reason I Jump* : pouvoir enfin accéder au plus près des pensées intimes d'un autiste non-verbal. Sont-ce bien encore les mots de Naoki Higashida ?

#### **D) Les multiples originaux et l'importance de la transmission**

De façon surprenante, David Mitchell évoque dans une interview le fait qu'en réalité le texte japonais ne soit pas exactement le texte original. En effet, selon lui, il résulte déjà d'une

---

<sup>204</sup> David Mitchell, "Cloud Atlas author translates autistic teenager's memoir", pour *The Guardian*. Propos recueillis par Alison Flood le (26/02/2013). URL :

<https://www.theguardian.com/books/2013/feb/26/cloud-atlas-translates-austistic-teenager-memoir>

<sup>205</sup> Citation tirée de la vidéo youtube "David Mitchell discusses The Reason I Jump by Naoki Higashida", sur la chaîne de *Waterstones* le 3 juillet 2013. Timecode: 05:35 - 06:16. URL : <https://youtu.be/4YIoPRs9pq8?si=xGwLoZYFnSmin4Nl>

première traduction, comme il le souligne lors d'une interview au sujet de l'adaptation cinématographique de *The Reason I Jump* par Jerry Rothwell en 2020 :

“I think there were at least three translations,” observes Mitchell on the full process from page to screen. “From non conversant perception into texticated Japanese and from Japanese into English and then from English into a visual medium.”<sup>206</sup>

Ce point de vue est confirmé par le témoignage de Naoki, qui admet “To make myself understood, it's like I have to speak in an unknown foreign language, every minute of every day” (Higashida 2013 : 26). Les informations qu'il distille dans *The Reason I Jump* révèlent que dans son esprit, une conversation directe est impossible à cause du temps et de l'énergie requis pour se focaliser sur le message prononcé par un interlocuteur, pour analyser et sélectionner la réponse adéquate et enfin réussir à l'exprimer, ce qui dans le cas d'un individu atteint d'un autisme non-verbal est rare, car ce dernier aura tendance à soit répéter le message de l'interlocuteur, soit prononcer une phrase sans lien avec la conversation en cours. Concernant ces réactions inintelligibles, Naoki Higashiga explique qu'elles proviennent d'un besoin irréprensible de prononcer quelque chose, peu importe le contenu, face au stress de la situation ou par l'émergence inopinée d'un souvenir : dans tous les cas, l'individu autiste n'a pas réellement de contrôle sur sa propre parole.

But in our case, the words we want to say and the words we can say don't always match that well. Which is why our speech can sound a bit odd, I guess. When there's a gap between what I'm thinking and what I'm saying, it's because the words coming out of my mouth are the only ones I can access at that time. (Higashida 2013 : 33)

C'est ici que le dispositif de la grille alphabétique est salvateur : il agit comme un outil pour agencer et canaliser le flux dispersé de la pensée autiste en alignement de mots compréhensibles et adaptés à la situation : l'effort demandé ressemble à celui requis pour s'exprimer dans une langue étrangère, d'où la comparaison évoquée par Higashida et Mitchell. Le texte-source de *The Reason I Jump* est donc déjà une traduction en lui-même, et désacralise les mots exactement “prononcés” par Naoki, qui lui apparaissent presque étrangers, bien qu'ils soient approximativement appropriés par rapport à ce qu'il souhaite exprimer. L'exploit réside avant tout dans le fait que la première étape, celle de la communication d'un individu non-verbal, ait été franchie. L'exactitude de la restitution reste importante mais secondaire face à l'idée de transmission. Et cette priorité se poursuit le long de la chaîne de la traduction-relais

---

<sup>206</sup>David Mitchell, “Jerry Rothwell and David Mitchell on ‘The Reason I Jump’ and rethinking autism”, par Pat Mullen pour le site de *POV Magazine*, le 23/01/2020. URL : <https://povmagazine.com/reason-i-jump-documentary-jerry-rothwell-david-mitchell-sundance/>

de *The Reason I Jump*. S'il est tout à fait légitime de remettre en question l'éloignement toujours plus grand entre l'original et le résultat d'une traduction-relais, ces inquiétudes passent au second plan comparé à l'impact positif apporté par la simple publication de multiples traductions de ce témoignage sur tous les continents.

Pour revenir à une notion relevée d'abord dans notre analyse de *Cloud Atlas*, le texte passé entre de nombreuses mains s'éloignera forcément de l'original, mais le plus important reste la passation du message : ici, le fait de pouvoir transmettre au plus grand nombre un texte qui offre un nouvel éclairage sur la condition de l'autisme et amène à plus d'empathie envers cette forme de neuro-divergence encore mal comprise du grand public. David Mitchell répète régulièrement que de tous ses livres, *The Reason I Jump* est de loin le plus important en termes de bienfaits pour l'humanité, aussi bien pour les personnes autistes qui se verront mieux traitées que pour les neurotypiques qui bénéficieront d'une meilleure compréhension de cette condition encore mystérieuse.

If the book can do something towards changing the narrative in its own modest way about the intelligence and imaginative potential of people with autism, then great, I hope it outsells everything I've ever written.<sup>207</sup>

Aussi, afin de toucher un maximum de lecteurs, peut-être fallait-il passer par l'intermédiaire de la traduction de David Mitchell pour une autre raison. Lorsque pour justifier le recours à la traduction-relais l'éditrice des Arènes insiste sur ses talents d'écrivain, nous sommes d'une certaine façon face à l'une des motivations évoquées plus haut par Ringmar : "*the prestige of the ML*". Ici le caractère prestigieux est lié à la notoriété du traducteur, en l'occurrence une notoriété artistique dans un autre domaine que la traduction (la fiction). Cette motivation pour des raisons commerciales est assez rare, mais elle est plausible lorsque l'on remarque que toutes ces traductions-relais ne cherchent pas à dissimuler leur situation de "seconde main". Au contraire, la présence de David Mitchell est rendue visible, puisque sa préface est également incluse dans les éditions étrangères, et son nom apparaît même parfois sur la couverture (comme c'est le cas pour l'édition française).

Nous avons alors le cas particulier d'un traducteur mis en avant, brisant son invisibilité pour reprendre les termes de Lawrence Venuti. C'est en tant que romancier internationalement connu que David Mitchell est promu, et peut-être moins pour ses compétences en traduction. L'idée peut paraître mercantile, mais ne trahit pas l'objectif

---

<sup>207</sup> Citation tirée de la vidéo youtube "David Mitchell discusses The Reason I Jump by Naoki Higashida", sur la chaîne de *Waterstones* le 3 juillet 2013. URL : <https://youtu.be/4YIoPRs9pq8?si=xGwLoZYFnSmin4Nl>

essentiel de Naoki Higashida et de Mitchell : sensibiliser le plus grand monde quant à la réalité de la condition autiste. Le seul fait qu'il n'existe dans le monde occidental aucune traduction antérieure à celle de David Mitchell à quelle point sa signature a pu jouer dans la diffusion du livre, et nous permet d'affirmer que sans sa contribution, le livre serait resté confidentiel, cantonné à l'archipel.

Nous pourrions même réutiliser l'expression japonaise devenue le titre du deuxième ouvrage de Naoki Higashida (traduit une fois encore par David Mitchell) : *Fall Down 7 Times, get up 8* (2017). Malgré les obstacles et altérations successives que peut subir un texte, le plus important reste que ce message se propage. Dans son article *Oblique Translation*, Claire Larssonneur insiste sur le fait que *The Reason I Jump* est avant tout présenté comme une transmission, et utilise pour cela le terme de *relay* :

Mitchell and Yoshida have been very careful to cast their translation as a relay for the personal voice of a fellow-writer: the subtitle of the English version of *The Reason I Jump* reads, 'One boy's voice from the silence of autism'. This is in keeping with the nature of the book, which is neither a scholarly contribution nor a memoir but rather a testimony in the form of a FAQ: each chapter provides a detailed and lengthy response to questions commonly asked by people without autism. [...] Writing and translating here provide a form of voice relay, particularly effective in this case since the publication of the English version spurred a spate of translations of Higashida's works into other languages.<sup>208</sup>

On comprend alors pourquoi la nature de traduction indirecte n'est pas critiquée par Claire Larssonneur, car cette situation ne va pas à l'encontre de celle d'une œuvre placée sous le signe de la passation. Cette idée de la littérature comme un média entièrement basé sur l'idée de transport se retrouve chez un autre auteur, Alan Thirlwell :

Même s'il est indéniable qu'aucune traduction ne peut prétendre à la perfection, mais s'apparente plutôt à un équilibre fragile entre gain et perte, elle reste néanmoins une pratique possible, et souhaitable, ce qui amène Thirlwell à refuser l'idée d'intraduisibilité : "The lack of a perfect translation, after all, does not mean that there is such a thing as the untranslatable". Partant de là, on constate que la traduction relève moins d'un transfert fidèle que d'une transaction : pour lui, le transport et ses conditions importent plus que les points de départ et d'arrivée.<sup>209</sup>

Nous évoquons ici Alan Thirlwell à dessein, car il est également l'instigateur d'un lien plus que direct entre David Mitchell et la traduction-relais : il n'est ni plus ni moins que la personne à l'origine de la première traduction professionnelle de notre auteur, et ce dans des

---

<sup>208</sup> Claire Larssonneur, "Oblique Translations in David Mitchell's Works", *C21 Literature : Journal of 21<sup>st</sup>-Century Writings* 6 (3), (2018) p.1-16.

<sup>209</sup> Florian Beauvallet, *L'art du roman d'Adam Thirlwell : vers une esthétique de la désinvolture ?*, Normandie Université, Rouen (2019), p. 303-4.



circonstances assez particulières. Nous découvrirons dans cette deuxième partie un autre cas de traduction indirecte qui présente un autre facteur de motivation : celui du jeu littéraire expérimental.

## II) La traduction-relais de *Multiplies* d'Alan Thirlwell

### A) Présentation de *Multiplies*

Alan Thirlwell est un romancier britannique né en 1978, et qui partage avec David Mitchell un certain penchant pour la littérature postmoderniste et les jeux structurels : en effet, plusieurs de ses romans comportent des apartés du narrateur rappelant constamment la nature fictive de l'œuvre que lit le lecteur. *Future Future* (2023) démarre comme un roman historique où les anachronismes s'accumulent au point de se terminer par un voyage sur la lune tandis que *Kapow!* (2012) joue constamment avec la typographie en présentant des pages imprimées à l'envers ou pliables. Parmi ses obsessions littéraires figure celle de la traduction : c'est le sujet de son roman-essai *Miss Herbert : A collage of novels and romances in ten languages, on four continents, with maps, portraits, illustrations and a variety of helpful indexes* (2007). Cet ouvrage de 600 pages est une exploration critique de la littérature et ses traductions, à travers son personnage éponyme, la gouvernante de la nièce de Flaubert qui aurait composé la première traduction (perdue) de *Madame Bovary* en anglais. L'une des questions récurrentes de l'ouvrage repose sur la traduisibilité du style supposément unique d'un auteur. Dans sa thèse sur les tendances romanesques d'Alan Thirlwell, Florian Beauvallet la résume ainsi :

Le paradoxe de la traduction trouve donc son pendant dans le paradoxe de l'art du roman. De ce fait, on comprend que la traduction ait pu amener Thirlwell à reconsidérer son idée du style : comment expliquer qu'en dépit de l'impossibilité de traduire à l'identique les phrases d'un roman, les lecteurs internationaux parviennent à s'accorder sur la valeur et le style d'un auteur ? Thirlwell fournit une réponse radicale et incontestable : "un style n'est pas qu'une affaire de linguistique (un grand styliste peut avoir un mauvais style). Le style est autre chose".<sup>210</sup>

Cette question théorique sera explorée en 2012 de manière pratique avec la publication de *Multiplies*, un ouvrage collaboratif où Alan Thirlwell occupe la position d'éditeur. Dans sa préface, Alan Thirlwell expose d'abord sa vision de la traduction :

Literature is one of those strange arts where the original is often experienced as a multiple. And sure, this isn't so strange if you just think of a multiple as a useful form of mechanical reproduction, like a postcard, but this way of thinking has the problem that the relation of a

---

<sup>210</sup> Florian Beauvallet, *L'art du roman d'Adam Thirlwell : vers une esthétique de la désinvolture ?*, Normandie Université, Rouen (2019), p. 303-4.

postcard to a painting is really not the same as that between a translation and its source. The most perfect translation is at once precisely the same size as the original it mimics and an entirely different thing. (*M*, p. 1-2)

Suite à ces affirmations, il invoque alors la raison d'être de l'ouvrage : une hypothèse suivie de l'énonciation de l'expérience.

Hypothesis: the art of the novel is an international art. Its history is international, and the mechanics of this history is translation - which means that the art of fiction, having survived this history, must be tougher than it looks.

The Experiment: What would happen if a story were successively translated by a series of novelists, each one working only from the version immediately prior to their own - the aim being to preserve that story's style. (*M*, p. 2)

Cette expérience explique la structure unique de *Multiples* : 12 textes originaux qui donneront lieu à 60 traductions (des "multiples", puisque certaines résultent de traductions de traductions) dans un panel de 18 langues au total. Dans sa préface, Thirlwell détaille plus précisément les paramètres de cet immense jeu littéraire international. Puisque la publication se destine à un public majoritairement anglophone, l'anglais reste la langue la plus représentée en s'interposant entre chaque traduction et en permettant à ses locuteurs de pouvoir comparer les diverses versions du même texte suite à leurs détours dans d'autres langues. Pour donner un exemple parlant, la série que nous étudierons plus bas est la suivante : japonais / anglais / espagnol / anglais / urdu.

En ce qui concerne le choix des textes originaux, tous sont relativement courts et ont pour point commun de ne jamais avoir été traduits auparavant. On notera que ces originaux n'apparaissent pas dans le livre, selon la volonté de Thirlwell : "The originals themselves, it was decided, would remain outside the scope of the issue; what the reader will find from hereon are translations all the way through." (*M*, p. 5).

Le choix des traducteurs a été dicté moins par les véritables compétences traductologiques des participants que par leurs talents artistiques :

In this experiment fiction writers would be preferred to genuine trained professional translators. Some of these writers of fictions might also be translators, but most of them were not - some, in fact, would be doing a translation for the first and only time in their writing careers, from languages in which they were not uniformly fluent. One mischievous motive for this rule was that the scope for elongation and omissions and simple mistakes would be therefore very much increased. It was high-pressure, after all, this experiment. But more importantly, this bias toward writers had an aesthetic aim : to subject each story to as much stylistic multiplicity as possible. (*M*, p.4)

Ce choix s'accorde avec une vision particulière de Thirlwell qui voit les traducteurs comme des artistes : "À l'instar du romancier, le traducteur doit avoir plus qu'un don pour les langues. Il lui faut aussi du talent." (Thirlwell 2007 : 42) Thirlwell démontre une fois encore que l'intérêt ne réside pas dans l'aspect technique de la traduction mais bien par son obsession pour la résistance d'un style à travers les mailles de la traduction. De son propre aveu, l'existence de cet ouvrage se résume à :

The pleasure of observing how far the stylistic essence of a story - its singularity - really could survive such a stylistic epidemic. And there would also be the pleasure of observing this initial singularity being transformed into a series of new singularities: the multiple new possibilities created by each new novelist's style. [...] In other words: one story multiple times, or multiple stories once. (*M*, p. 4)

Parmi les auteurs invités à collaborer à cet immense laboratoire traductologique figure donc David Mitchell, dont nous allons maintenant étudier la chaîne de traduction-relais.

### **B) La chaîne de *The EarthGod and the Fox***

Conformément à une liberté offerte par Alan Thirlwell à certains des participants, David Mitchell a eu le privilège d'être l'un des premiers "maillons" et donc de choisir le texte à traduire. Il n'est pas surprenant que, compte tenu de son affinité avec le Japon, ce dernier ait jeté son dévolu sur un texte originaire de l'archipel : il s'agit de 土神と狐 (*doshin to kitsune*), soit en anglais *The Earthgod and the Fox* de Kenji Miyazawa, auteur des années 1920 ayant reçu une certaine renommée posthume dans son pays d'origine pour ses poèmes et fables.

*The Earthgod and the Fox* a attiré l'attention de Mitchell "because of the story's beauty, brevity, sadness, and its allegorical elasticity" (*M*, p. 133). Cette courte histoire est celle d'un triangle amoureux : les deux personnages éponymes, une divinité de la nature (le "Dieu de la Terre") rustre et impétueuse et un renard cultivé et charmeur tentent tous deux de s'attirer les faveurs d'un bouleau parlant (et présenté de manière féminine). Lorsque le Dieu de la Terre se rend progressivement compte que le bouleau est de plus en plus séduit(e) par l'érudition du renard, la jalousie s'empare de lui et s'achève de manière tragique, avec la mise à mort du renard lors d'un accès de violence de la part de la divinité. Compte tenu de la période d'écriture de ce conte, beaucoup de commentateurs pensent que le récit symbolise le tiraillement du Japon entre ses traditions folkloriques et ancestrales, représentées ici par le Dieu de la Terre, et l'attraction grandissante des sciences et de la culture occidentales incarnées par le renard, qui dans la nouvelle séduit le bouleau par ses connaissances astronomiques obtenues grâce à un

télescope en provenance de Zeiss (Allemagne) ou encore par sa possession d'un recueil de poésie de Heinrich Heine.

Alan Thirlwell avait proposé à chacun des auteurs/traducteurs la possibilité d'inclure une postface à la fin de chaque chaîne, où chacun des participants était libre de s'exprimer sur son expérience ou sur ses choix de traduction. C'est pour cela que nous avons droit à un commentaire de David Mitchell sur sa première véritable traduction:

“The Earthgod and the Fox” was my first foray into translation. Their task confirmed my suspicion that my own translators are much cleverer than the joker who makes it all up. It stayed close to Miyazawa's text and didn't add, subtract or photoshop, although (aha) here and there my style is a touch novelistic. A recurring headache was trying to render the genius of the Japanese language for synesthetic onomatopoeia, especially in the area of light and optics: there's only so much shimmering, gleaming, and glinting the Anglophone eyeball can take. (*M*, p. 133)

Mitchell semble accorder une attention particulière à la fidélité de l'œuvre originale, en ne trahissant par le “ton” de l'histoire. Il va jusqu'à évoquer une sorte d'apparition fantomatique de l'auteur original lorsqu'il prenait de trop grandes libertés stylistiques :

When I was working on my version, Kenji Miyazawa would sometimes materialize and complain, “Excuse me, but I'm a 1920s Japanese writer and I just wouldn't say that- make your tone more neutral.” (*M*, p. 133)

Cette priorité donnée au respect du texte-original est cependant moins scrupuleusement observée par le reste des participants de la chaîne. Comme nous l'avons évoqué plus haut, la traduction de David Mitchell de *The Earthgod and the Fox* n'est que la première de la série : conformément au jeu expérimental mis en place par Alan Thirlwell, cette version anglaise de notre auteur sert de base à une nouvelle traduction, en espagnol cette fois-ci, par Valeria Luiselli, laquelle est traduite de nouveau en langue anglaise par Jonathan Lethem et Mara Faye Lethem, pour enfin être retraduite en urdu (ou *ourdou*) par Nadeem Aslam. Rappelons que selon une autre règle édictée dans la préface d'Alan Thirlwell, à part le premier maillon de la chaîne (ici David Mitchell), chaque traducteur n'avait accès qu'à la traduction précédente et non pas au texte original. Par contre, chacun pouvait après l'exercice avoir une vision d'ensemble de la chaîne de traduction une fois cette dernière achevée. David Mitchell, par exemple, évoque dans sa postface son opinion face à la deuxième version anglaise de la nouvelle, par Jonathan et Mara Faye Lethem, surtout en ce qui concerne le changement du registre :

Reading the Lethem’s buoyant rendering from Spanish back into English, I felt the envy that a “Before” portrait on a cosmetic surgeon’s ad might feel when taking a sneak look at his handsomer “After” counterpart : their more textured dialogues gives their version a bouncier spring in its step, and a warm breeziness that suits the story well. (*M*, p. 133)

Suite à cette évocation des traductions dérivées de la sienne, nous pouvons dès lors nous intéresser à une analyse comparative et ce qu’elle révèle.

### C) Comparaison des traductions-relais de *The EarthGod and the Fox*

Le changement de registre qui vient d’être évoqué par Mitchell est également commenté par le couple Lethem, responsable de la seconde traduction anglaise. Ces derniers n’avaient eu accès qu’à la version espagnole de Valeria Luiselli et ont pu consulter seulement *a posteriori* la première version de Mitchell et constater les écarts de langage :

That conspiratorial, carnal circle of tittering kids was, we guess, designed to teach the slipperiness of language, to reveal the inevitable pitfalls of communication : try as we might to deliver the message faithfully, we were doomed at best to a close approximation. And we had to find humor in that failure. The messenger is the medium, bringing about such transformations as “That damn fox is a blot on the landscape! Not an ounce of truth in him !” into “That damn fox is a stone in my shoe! He doesn’t know his ass from his elbow !” (*M*, p. 133)

Si nous nous arrêtons sur ce passage en particulier, on constate que cette version plus familière (et également sémantiquement différente) de la part de Jonathan et Mara Faye Lethem trouve son origine dans le passage en espagnol de Valeria Luiselli, où les premiers vrais écarts apparaissent (et dont la version des Lethem est en réalité une traduction fidèle) :

| Version anglaise de David Mitchell   | Version espagnole de Valeria Luiselli  | Version anglaise de Jonathan et Mara Faye Lethem  |
|--|--|---|
| That damn fox is a blot on the landscape! Not an ounce of truth in him! ( <i>M</i> , p. 104) | Ese maldito zorro es una piedra en el zapato. Confunde la gimnasia con la magnesia. ( <i>M</i> , p. 105) | That damn fox is a stone in my shoe! He doesn’t know his ass from his elbow! ( <i>M</i> , p. 124) |

Valeria Luiselli utilise deux expressions idiomatiques empruntées au langage populaire espagnol : si le sens de *a blot on the landscape* peut effectivement se rapprocher de l’expression *una piedra en el zapato* (un caillou dans la chaussure), dans le sens où toutes deux évoquent un élément qui gâche un plaisir, *confunde la gimnasia con la magnesia* est plus surprenant. L’expression utilisée par Mitchell insiste sur le mensonge (“not an ounce of truth in

him!”), alors que l’expression idiomatique (lexicalisée) de “confondre gymnastique et magnésie” dans la version espagnole est habituellement utilisée pour évoquer la confusion. Le côté populaire de l’expression explique le glissement vers un registre plus familier dans la version des Lethem.

Il était évident que chaque nouvelle traduction allait s’écarter de plus en plus du texte original. Mais force est de constater que les différences grandissantes ne s’expliquent pas uniquement en terme de différences linguistiques (comme la grammaire ou les conventions stylistiques d’une langue donnée évoquées par Mitchell dans son commentaire) mais bien par une vision et une intention de la part de chaque auteur/traducteur de la chaîne. À cet égard, le commentaire de Valeria Luiselli est particulièrement révélateur.

I did try to think of the dialogues of the story, though, in terms of how they might have sounded in an early twentieth-century fable in Spanish. I also tried to think of classic early Spanish cartoons. I’m not sure how close I got. Rather, I think that the characters - who happen to be a fox and a birch tree - ended up sounding like Mexican actors from the 1950s. Which is not as bad as it sounds. (*M*, p. 134)

Un autre écart s’explique également par l’influence d’une lecture lors de l’exercice :

I was reading Emily Dickinson - compulsively - around the same time as I was working on this piece. So I ended up rewriting parts of it - respecting the content, but Dickinsonizing the syntax. In other words, dashes invaded my translation. But there was a certain logic behind that. Dashes are shyly used in Spanish. They’re much less common than in English. But in Spanish they create a rhythm that, in my view, is closer to English. (*M*, p. 134)

Cela s’observe en effet lorsque l’on compare les différentes versions de la chaîne :

| <b>Version anglaise de David Mitchell</b>  | <b>Version espagnole de Valeria Luiselli</b>  | <b>Version anglaise de Jonathan and Mara Faye Lethem</b>  |
|--|---|---|
| Your wish, the fox smiled sheepishly, is my desire. This poetry book, by the way - care to take a look at it? It’s by this fellow, Heine. It is a translation of course, but it’s rather well done. ( <i>M</i> , p. 102) | Para eso estamos, Abedul. Por cierto -este poemario que tengo aquí- ? se te antoja echarle un vistazo? - es de Heinrich Heine - es una traducción - ni modo - pero para ser traducción no está nada mal. ( <i>M</i> , p. 103) | That’s what friends are for, Birch, By the way, this book I have here, wanna have a look at it? It’s Heinrich Heine’s, poems, in translation. What can you do? But for a translation it’s not bad. ( <i>M</i> , p. 122) |
| Tears like rain fell on a dead fox with a broken neck and the  | Lágrimas - como gotas de lluvia - bañaron al Zorro  | Tears bathed the dead Fox like rain, and though his neck lay  |

|   |  |  |
|---|--|--|
| faintest ghost of a smile. ( <i>M</i> , p. 116) | muerto - la nuca torcida hacia atrás - el discreto esbozo de una sonrisa. ( <i>M</i> , p. 117) | twisted backward, on his muzzle was seen the discreet trace of a smile. ( <i>M</i> , p. 131) |
|---|--|--|

On remarque en effet une multiplication des tirets dans la version de Luiselli, parfois pour évoquer des incisives et reprises à l'intérieur d'un même monologue (dans le premier exemple) ou transformer (dans le deuxième) une scène lyrique d'une phrase chez David Mitchell en une succession saccadées de divers éléments juxtaposés. Cette particularité typographique est traduite plus sobrement par des virgules dans son retour en anglais par Jonathan et Mara Lethem.

Les écarts croissants entre chaque étape la chaîne donnent bel et bien l'impression que chaque nouvelle version doivent plutôt être perçue comme un nouvel "original", dans le sens où le traducteur/auteur s'empare du texte et cherche à le faire sien, à lui faire dire autre chose, au point de faire douter David Mitchell sur sa scrupuleuse fidélité au texte initial: "now I wonder which should come higher up the translator's totem pole, authorial fidelity or the zing of your prose?" (*M*, p.133-134)

Néanmoins, un autre niveau d'invention auctoriale est franchi avec la dernière version du texte en Urdu par Nadeem Aslam, situé au bout de la chaîne de traduction-relais. Son commentaire en postface révèle qu'il s'agit d'un cas extrême de domestication du texte:

At first, during the first few hours I was alone with the text, I was utterly faithful to each English word, trying to find the precise Urdu equivalent - using my dictionaries, ringing up my mother and father. But again and again, I had to settle for an approximation - and as a result the meaning of the sentence was slightly altered. Noticing that, I began to change things deliberately. I saw no reason why I could not change the facts of the story, too : the birch tree in the story became a flowering vine growing around a peepal tree - two plants found in the part of Pakistan I grew up in. The "wood spirit" became the ghost of a holy man., a saint - one of the hundreds that are revered all across Pakistan. I dressed the fox in a Pakistani shalwar kameez. We were now in Pakistan, in other words. (*M*, p. 135)

Ce déracinement et la réimplantation total du récit s'explique avant tout par une décision engagée de la part de Nadeem Aslam :

I vote every time I write a sentence : I believe myself to be a writer who wishes to engage with with the politics of his time, and so as the days went by and I worked on the translation, and read about Jihad and the war on terror in Pakistani newspapers, terrorist attacks appeared in my fairytale - the flowering vine and the ghost and the fox began to mention bomb blasts.

Growing up in Pakistan in the late 1970s and early '80s, under the CIA-backed dictator who Islamicized Pakistan, I witnessed the banning of books, the exiling of writers and poets, the

torture and killing of journalists. So it didn't seem unnatural to me to say the book of poems being carried by the fox in my fairytale was by a censored writer. The fox carries it furtively - clandestine words that could endanger. (*M*, p. 136)

Le commentaire de Nadeem Aslam permet de mieux appréhender et comprendre les écarts énormes qu'il s'autorise et qui dans un contexte occidental pourraient être mal perçus. Mais cela reviendrait à se cantonner à une vision eurocentrique de l'acte de traduire : ce commentaire nous offre une vision complètement différente de la traduction en Orient, où elle prend une dimension toujours éminemment teintée de politique :

I should mention that President Zia, the Pakistani dictator [...] was using an Islamic ideology that drew its legitimacy from fundamentalist translations of the Koran and other holy texts. The translation in many Islamic texts are contested : there are long-standing disputes attached to the "true meaning" of some Koranic words and phrases. (*M*, p. 134-5)

Le "sens véritable", sujet à interprétation mais lourd de conséquences, explique donc ces décisions radicales mais totalement assumées de la part d'un auteur/traducteur originaire d'un autre régime et d'une autre tradition traductologique. Aussi, grâce à son analogie entre le renard et un auteur censuré, Nadeem Aslam nous rappelle que la traduction peut être soumise aux pouvoirs en place mais également être un espace de résistance face à ce même pouvoir grâce à l'apport de la traduction dans la culture-cible.

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. ( Lefevere 1990 : 8)<sup>211</sup>

Le déracinement du texte s'explique aussi par celui qu'a subi Nadeem Aslam lui-même, né au Pakistan et ayant émigré avec sa famille en Angleterre lorsqu'il était encore adolescent. Ce n'est qu'une fois arrivé qu'il a commencé à apprendre la langue anglaise, pour qu'au final cette dernière devienne la langue d'écriture de ses romans. Nadeem Aslam appartient donc à une nouvelle mouvance observable chez nombre d'autres romanciers possédant la même origine :

Thus, they write from a composite background that allows them to have a good understanding of both Pakistani and Western society as they offer a perspective on issues of local and global relevance regarding the processes of identity construction in multicultural contexts. These narratives interrogate how identity is constructed when the characters find themselves in need of

---

<sup>211</sup> André Lefevere, "Préface.", dans *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge Translation Classics, Londres (1990), p.8.



negotiating between different cultural contexts as they live in The United States or Great Britain. If most works belonging to this group focus on the consequences the 9/11 terrorist attack has had on the lives of Pakistanis living in the West, others look at the life of diaspora representing the challenges that the migrants and their children face when torn between the will and desire to keep and pass on the culture of origin and the need to open out to the culture of the country they have moved to.<sup>212</sup>

Selon Salman Rushdie, les écrivains émigrés sont des êtres humains qui subissent eux-mêmes une traduction : “The word “translation” comes, etymologically, from the Latin for “bearing across”. Having been borne across the world, we are translated men” (Rushdie 1991 : 17), et sont donc particulièrement sensibles aux implications de l’exercice :

Cast as an act of love, and as an act of disruption, translation becomes a means of repositioning the subject in the world and in history; a means of rendering self-knowledge foreign to itself; a way of denaturalizing citizens, taking them out of the comfort zone of national space, daily ritual, and pre-given domestic arrangements. [...] Translation failure demarcates intersubjective limits, even as it highlights that “eureka” spot where consciousness crosses over to a rough zone of equivalency or crystallizes around an idea that belongs to no one language or nation in particular. Translation is a significant medium of subject reformation and political change.<sup>213</sup>

C’est peut-être là l’un des intérêts soulevés et révélés par l’entreprise de *Multiplés* : faire prendre conscience du caractère illusoire de l’unicité d’une œuvre et plutôt de son potentiel multiple, peu importe les risques pris lors du passage d’une langue à une autre :

La traduction comme potentialisation de l’original ne s’entend donc pas sans risque et sans désir, risques pris tant du côté de l’original que de sa traduction et constituant la condition même du désir. Cette potentialisation révèle la nature profondément incomplète tant de l’original que de la traduction, non pas par rapport à une essence absolue et idéale de l’œuvre – ou de la langue – mais bien par rapport à l’immensité et à l’insaisissable de ce qui se trouve caché dans l’original pris à son origine, de même que dans l’inconscient du traducteur. En étant creusement et manifestation *risquée* de l’original, la traduction instaure le désir de l’original dont elle révèle la mutabilité infinie, elle ouvre un espace de langage où le propre et l’étranger, le soi et l’autre tiennent ensemble.<sup>214</sup>

Walter Benjamin, dans *La Tâche du Traducteur*, utilisait la métaphore de “mûrissement” de l’original, signifiant ainsi que ce dernier est inachevé et infiniment muable<sup>215</sup>. Alan Thirwell utilise également une analogie végétale avec celle de la pollinisation :

---

<sup>212</sup> Daniela Vitolo, “‘Everything is translatable, nothing is translatable’: the migrant as translated/translator in Nadeem Aslam’s *Maps for Lost Lovers*”, *Angles* [Online], 14 (2022). URL : <http://journals.openedition.org/angles/5727>

<sup>213</sup> Emily Apter, *The Translation Zone: a new comparative literature*, Princeton University Press, Princeton-Oxford (2006), p.6.

<sup>214</sup> Irène Gayraud, “Pour une traduction comme risque et désir : potentialisations de l’original”, *Itinéraires* [En ligne], 2018-2 et 3 | 2019, mis en ligne le 20 février 2019, consulté le 17 juillet 2024. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/4846>

<sup>215</sup> Walter Benjamin, “La tâche du traducteur”, *Œuvres I*, Gallimard, Paris (2000) p. 155.

There's no such thing as the perfect style, which is why there's no need to be angry that no translation is perfect, either. A translation can only be an imitation in certain ways : it can never be comprehensive. Which is why distortions are, in the end, to be encouraged. For even the purest, most faithful translation will represent a systematic distortion. So that yes in the end, I'm with Bolaño : a work that resisted all translation wouldn't in fact be a work of art at all. A translation is a reading, an interruption. So my ideal with this project was to intensify that distortion : to create a multiple thing, all grainy and pollinated and drifting...<sup>216</sup>

Il nous faut maintenant nous pencher sur la dernière étape de cette expérience traducto-ludique : la conclusion à tirer face aux résultats donnés. Nous allons nous pencher sur les observations offertes par Alan Thirlwell, qui en est après tout l'instigateur, et compte tenu de son obsession pour l'art de la traduction, était très désireux de découvrir ce que l'exercice allait mettre en lumière.

#### **D) L'expérience *Multiplés* : échec ou réussite ?**

De prime abord, il semble que les résultats ne correspondent pas exactement à son hypothèse de départ :

The experimentation, I'm trying to say, didn't quite work in the way that I expected. Which proves, I suppose, at least that it was a true experiment. The degree to which each story emerges unscathed veers wildly in each case. [...] To be frank, as I read the finished versions and their accompanying commentaries it sadly occurred to me that contradiction was this project's mode. A gracious sense of fidelity to the dead overlaps with an ungracious glee in infidelity; a teeming corruption of sound or sense [...] both destroys a story's local beauties, and yet also reveals its form; a multiple that was almost identical in every version could be wildly different in substance because of one key word. (*M*, p. 5)

La surprise de Thirlwell face aux altérations (peut-être plus impressionnantes que ce qu'il imaginait) que subissent les textes au fil de la chaîne de la traduction vient probablement du fait que son roman-essai *Miss Herbert* était arrivé à une conclusion quelque peu différente : il affirmait que la traduction était un processus révélateur du style d'un auteur et non pas un procédé qui le diluait :

La traduction est une préoccupation indissociable de l'écriture romanesque car selon Thirlwell, la question du style apparaît dans toute sa complexité lorsque ce dernier est envisagé dans un processus de traduction. Postulat peut être surprenant, Thirlwell considère que la traduction n'est pas une atteinte à la souveraineté de l'œuvre mais plutôt une pratique révélatrice, par laquelle le style d'un auteur prend du relief et survit le transport.<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> Susan Tomaselli et Adam Thirlwell, "Variations on a theme", *Gorse* (2014) p. 348.

<sup>217</sup> Florian Beauvallet, *L'art du roman d'Adam Thirlwell : vers une esthétique de la désinvolture ?*, Normandie Université, Rouen (2019), p. 21.

Cependant, nous serions plus optimiste que Thirlwell face à cette apparente déception. Certes, beaucoup des textes subissent au fur et à mesure des traductions successives des modifications qui les rendent irréconciliables avec leur original, mais il ne faudrait pas imaginer que les résultats obtenus s’appliquent au même degré dans le reste de la littérature traduite. La majorité des écarts énormes qu’on peut observer proviennent des paramètres de l’expérience, du côté des “traducteurs-auteurs” invités. Si certains (c’est le cas de David Mitchell) témoignent d’un grand respect pour le texte-source, d’autres choisissent délibérément d’outrepasser leur statut de traducteur et de voir le texte comme une simple base pour une réécriture complète, ce qui fausse rapidement les résultats de l’expérience. Si nous avons déjà remarqué des déviations importantes en ce qui concerne *The Earthgod and the Fox*, d’autres chaînes sont encore plus déroutantes.

Pour appuyer notre argument, nous prendrons comme cas d’école la nouvelle Симфония N2 (Symphony N°2) de l’auteur russe Daniil Kharms. Si l’on compare la première traduction anglaise de Gary Shteyngart, les maillons suivants occupés par Frédéric Beigbeder (en français) et Chloe Hooper (de nouveau en anglais), on peut observer à quel point les textes prennent des libertés assez surprenantes.

| Version de Gary Shteyngart  | Version de Frédéric Beigbeder  | Version de Chloe Hooper   |
|---|--|---|
| Ilya Pavlovich was born in 1983 in Petersburg. When he was a little boy he was brought to Vermont where he went to the Montessori school in Burlington. Then he worked in some kind of bookstore, then he did something else, and then Borders closed. So he emigrated to Canada. God be with him. I’d rather tell you about Anna Ignatevna. ( <i>M</i> , p. 210) | Isaac Polski est né en 1933 à Varsovie. Quand c’était un petit garçon on l’enferma dans son quartier. Puis il fit un long voyage en train, puis fit autre chose, et à ce moment-là toute sa famille disparut en fumée. Alors il émigra au Canada. Que Dieu soit avec lui. Je préfère vous parler d’Anne de la Rocheposay. ( <i>M</i> , p. 211) | I think I hear the metronome. I am sure I hear it and it is speeding up, thrumming like the sound of the cavalry come to set me loose. The hoofs clatter on and on, then turn to footsteps. One, two, one, two as someone comes to deliver my banquet of chaff. Are they coming? I’d prefer we talk of something else, say, Anne de la Rocheposay. ( <i>M</i> , p. 212) |

Il serait intéressant de savoir pourquoi Frédéric Beigbeder choisit de faire référence à la Shoah quand le passage en anglais ne présente pas de référence à une tragédie historique. L’inconvénient est que le seul commentaire offert après sa traduction se résume en tout et pour tout à trois phrases teintées d’effronterie : “You know what the Italians say : Traduttore,

traditore. So I just did my job: to betray all of you guys. Please forgive me” (*M*, p. 221). Cet aphorisme quelque peu réducteur semble dénoter une certaine nonchalance par rapport aux considérations éthiques de la traduction, mais qui n’est pourtant pas si éloigné d’un auteur tel que Thirlwell (également volontier provocateur), comme l’affirme Florian Beauvallet dans sa thèse sur l’esthétique de la désinvolture visible dans l’entièreté de son oeuvre :

Thirlwell accorde à la traduction une influence de taille sur sa propre pratique et sur le roman dans son ensemble ; la traduction apparaît dans son œuvre comme le support d’une pratique d’écriture irrévérente qui trouve dans le roman une forme appropriée et surtout un esprit, voire une intelligence et une âme-sœur désinvoltée.<sup>218</sup>

En ce qui concerne la traduction suivante, celle de l’autrice australienne Chloe Hooper, elle apparaît tellement éloignée du texte précédent que nous avons eu de grandes difficultés à déterminer quelles parties du paragraphe étaient censés être une “traduction” (le terme peut-il encore s’appliquer ?) de celui de la version française. Dans son commentaire sur sa propre traduction, Chloe Hooper explique sa démarche :

I have schoolgirl French, but that of a very dumb schoolgirl. So I used Google Translate and hijacked passing Francophiles to do a straight translation of Frédéric’s translation. But under the circumstances this seemed redundant, and after learning more about Kharms’ life, or at least his death (probably by starvation in Leningrad Prison’s psychiatric year during the siege), I decided on a ‘bio-translation’, if that’s not too impudent (*M*, p. 221)

Tous ces éléments, qu’il s’agisse du manque de connaissance avoué de la langue-source, du recours à un traducteur automatique, de la vision d’une traduction fidèle comme “redondante” ou d’une tentative inédite de bio-traduction (c’est la première fois que nous rencontrons ce concept) expliquent en partie pourquoi ce troisième maillon est à ce point méconnaissable. Et les décisions particulières de Chloe Cooper se sont évidemment répercutées sur la suite de la chaîne, notamment comme un signal sur le degré de liberté admis. Arnon Grunberg, le traducteur suivant, ayant reçu à 5 jours d’écart deux versions de la traduction de Cooper (la première faite par Google Traduction, la deuxième écrite sous forme de bio-traduction) l’a pris pour une carte blanche : “It was then I realized how much liberty I can take as a “translator” (*M*, p. 221). La traduction suivante, effectuée par Ivan Vladislavić (de nouveau en anglais) s’autorise un changement de titre (“*Symphonie n°2*” devient “*Tango*”), et est considérablement allongée : la première traduction de Gary Shteyngart comptait exactement 20 lignes, tandis que celle de Vladislavić s’étend sur 52, en raison d’une inexplicable digression sur un centre commercial où le narrateur fait ses courses, totalement absente du texte

---

<sup>218</sup> Florian Beauvallet, *L’art du roman d’Adam Thirlwell : vers une esthétique de la désinvolture ?*, Normandie Université, Rouen (2019), p. 21.

original. Il s'agit d'un des plus flagrants contre-exemples de *Multiples*, mais explique pourquoi Alan Thirlwell semble ressortir perplexe face aux résultats de son expérience.

Ce que nous apprend l'étrange chaîne de "Symphony n°2" est que si le but original était de voir si le style d'un texte pouvait résister à plusieurs traductions successives, alors peut-être fallait-il être plus rigoureux. Il aurait fallu insister auprès de tous les traducteurs sur une fidélité plus grande au texte original et moins de marge de manœuvre. Dans sa préface, Thirlwell révèle que ses consignes assez vagues n'ont pas toutes été comprises de la même manière :

[...] the instructions given to each translator were maximally minimal : to provide an accurate copy that was also a live story. Some interpreted this to mean the minutest attention to linguistic detail; others interpreted it to mean total rewriting or rewiring. (*M*, p. 4)

Il est donc évident qu'avec cette instruction peu claire l'entreprise donne lieu à des textes complètement différents face aux diverses libertés que nous avons pu observer chez les divers "traducteurs". Nous nous permettons d'ajouter des guillemets au terme car c'est un des autres paramètres discutables de l'opération : il aurait peut-être été plus judicieux de faire appel soit à des traducteurs professionnels, soit à des auteurs déjà versés dans l'art de la traduction. Loin de nous l'idée de signifier qu'un amateur n'est pas capable de fournir une bonne traduction : le problème provient surtout du fait que beaucoup de ces auteurs possèdent une vision théorique et non pratique de la traduction, ce qui en amène à supposer un trop grand espace de liberté créatrice, étant donné qu'ils ne sont pas assujettis aux réalités de l'exercice dans le domaine de l'édition, qui verrait d'un mauvais œil les totales réécritures proposées par certains. Il serait intéressant de regarder les résultats qui découleraient d'une deuxième tentative d'expérience où primerait une plus grande exigence en ce qui concerne le respect de chaque texte précédent, et avec un panel de participants armé d'une plus grande expérience traductologique.

Cependant, cela ne veut pas dire que l'entreprise *Multiples* soit dénuée d'intérêt. Au contraire, il y a tout de même beaucoup de conclusions édifiantes à tirer suite à un tel exercice grandeur nature, notamment en ce qui concerne la nature révélatrice de la traduction en ce qui concerne le style.

Yes, I've been left wondering about the basic premise of the whole experiment - that pure and noble concept of style. I mean, I've always believed in style as the ultimate ideal, the basic unit of literature. A style, according to this ideal, corresponded to a unique vision. Such a vision was the goal of every writer. But now I wonder if this idea of a novelist's style should be stranger and more mobile. [...] And I wondered, then, if my literary idea of style was too abstract. Was it

based on a presumption that life in its entirety were a single subject, rather than an infinite amalgam of subjects? (*M*, p. 7)

Ainsi, *Multiples* ne contredit pas sa vision originale de la traduction telle que proposée dans *Miss Herbert* :

Il s'agit cette fois d'une conception de la traduction non comme espace de communication (d'un message passant d'une langue à une autre) mais comme espace d'interaction, de co-création et de déformation. Sans se limiter à assurer le passage d'une rive à l'autre, la traduction ici vise plutôt évoluer le long du cours d'eau afin de sonder les particularités intrinsèques de cette frontière naturelle, de part et d'autre de l'obstacle. Il n'est alors pas tant question de réduire l'écart et la distance séparant les deux rives mais d'en comprendre les spécificités, avec leurs symétries et leurs dissonances. Ce faisant, le projet romanesque selon Thirlwell est de mettre en relation une diversité de cultures, pour y puiser et s'en démarquer tout à la fois.<sup>219</sup>

Le jeu littéraire international coordonné par Thirlwell a le mérite de révéler à quel point ces expériences traducto-ludiques révèlent diverses visions de la traduction, et ont pu faire découvrir autant aux lecteurs qu'aux auteurs participants les joies de l'art de traduire. C'est notamment l'exercice qui a fait goûter David Mitchell au plaisir de la traduction, lui qui endossera plus tard le rôle de traducteur professionnel un an plus tard avec *The Reason I Jump*, dans le but de propager une nouvelle vision de l'autisme, avant d'être, une fois encore, un maillon suivi par d'autres dans une nouvelle chaîne de traduction-relais. Comme nous l'avions précédemment remarqué, sans son initiative, les traductions suivantes n'auraient pas eu lieu. C'est pourquoi toute traduction, même indirecte, même (forcément) imparfaite, est désirable. La faillibilité inhérente à tout acte de traduction n'est pas un aveu de faiblesse et ne réduit pas son importance : seul importe l'acte de propagation, de transmédiation de l'œuvre, et explique pourquoi le roman et la traduction sont aussi indissociables. C'est en tout cas la vision que partage Thirlwell :

“The history of the novel is, simultaneously, a history of an elaborate and intricate international art form — and also a history of errors, a history of waste”. Ainsi, la traduction, bien que nécessaire, confère à l'histoire du roman une part d'approximation et d'incertitude que Thirlwell conçoit comme étant au cœur de l'art romanesque. Son raisonnement invite le lecteur à envisager la traduction comme un éditeur, voire co-auteur, du roman en raison de son rôle décisif dans la propagation des œuvres à l'étranger ; sans traduction (même maladroite et inexacte), combien de futurs romanciers auraient accès à l'univers romanesque des plus grands, toutes langues confondues ? De plus, la notion même de traduction sape la nature absolue d'un texte.<sup>220</sup>

En guise de transition, penchons-nous sur la “coda” (c'est ainsi qu'elle est intitulée) de *Multiples*, où Alan Thirlwell, qui jusque là occupait le poste de coordinateur choisit pour la

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 21.

dernière chaîne de traduction de se prêter au jeu en traduisant (de façon collaborative avec Francesco Pacifico) l'auteur italien Carlo Emilio Gadda avec sa nouvelle *Incendio*. Dans son commentaire sur son travail, Thirlwell révèle avoir eu quelques difficultés à traduire un aspect étrange du texte original : l'idée qu'il semble déjà avoir été traduit.

But the unmotivated shift is also one way of identifying a bad translation - it betrays an uncertainty of tone that is elsewhere called translationese. So what emerged from an experiment with Gadda's *Incendio* was that the grave danger in translating Gadda was to sound like a translation, precisely because in the Italian, as it were, Gadda sounded like a translation - he destroyed all authority of tone. (*M*, p. 368)

Cette impression de "déjà-traduit" et d'original instable est un point commun observable dans le corpus des œuvres de David Mitchell, et particulièrement avec *Cloud Atlas*.

### III) Les multiples originaux de David Mitchell

#### A) Des romans "déjà-traduits"

L'écriture métatextuelle de David Mitchell s'inscrit dans une tradition en réalité ancienne, qui remonte au début-même de l'histoire du roman, et qui consiste en une certaine mystification autour de la genèse de l'écrit :

Si l'on se réfère à l'une des œuvres souvent considérées comme l'un des romans modernes fondateurs, *Don Quichotte*, on observe que la traduction et ses problèmes sont au cœur de la fiction. En effet, l'originalité fondamentale de ce roman est de nous avertir, d'entrée de jeu, que ce récit n'est pas le texte original ou authentique, mais le produit d'une traduction depuis l'arabe. De la sorte, « *Don Quichotte* s'inscrit dans un contexte simulé de traduction et de translation, ce qui sous-entend au moins deux versions du texte, l'original et sa transposition [...] Le récit feignant d'être la transcription d'un texte préexistant, le roman se situe dans l'entre-langues.<sup>221</sup>

Cette tendance présente depuis les débuts du genre romanesque s'est particulièrement rendue visible dans la littérature de ces dernières décennies. C'est le postulat de la chercheuse Rebecca Walkowitz, autrice de *Born Translated* (2015) dans lequel elle émet l'idée que les romanciers contemporains tendent à refléter les réalités de la mondialisation (et de l'édition) en donnant à leurs œuvres l'impression qu'elles sont des traductions-nées : à la fois créées avec l'objectif d'être traduites, et en suggérant qu'elles sont déjà traduites, même dans leur version originale. Parmi le large panel d'auteurs qu'elle présente comme typique de cette mouvance figure en bonne place David Mitchell, au point de faire l'objet d'un essai entier :

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, p.311.

Mitchell's novels incorporate the history of translation in an unusual way: they narrate languages rather than describe them. His works rarely display multilingualism. Instead, they make English into a foreign language by emphasizing target rather than source, audiences rather than authors, and by attributing their own beginnings to prior editions and literary works in other languages.<sup>222</sup>

C'est effectivement le sentiment induit par nombre de ses œuvres, qui suggère que ce que nous lisons supposément en langue originale serait en réalité la traduction anglaise d'une autre langue. Parmi sa large galerie de narrateurs à la première personne, beaucoup sont effectivement non-anglophones. En guise d'exemple, revenons sur le cas du chapitre de Sonmi~451 (situé en Corée) car, bien qu'il soit présenté en langue anglaise, la diégèse nous apprend plus tard que cette langue est morte (p.220), ce qui implique que la "version originale" que nous lisons n'en est pas une, ce qui illustre bien l'idée de Rebecca Walkowitz : "the conceit of mediated editions rather than sourced manuscripts allows Mitchell to suggest that we are reading documents that have been translated in all sorts of ways" (Walkowitz 2015 : 36).

Cependant, si l'écriture de Mitchell choisit délibérément, dans un jeu post-moderniste de donner l'impression que le texte est le résultat d'une *mediated edition* plutôt que d'un *sourced manuscript*, une autre étude a révélé que *Cloud Atlas* avait été en effet modifié avant d'arriver entre les mains de ses lecteurs anglophones. Le professeur Martin Paul Eve a révélé en 2013 qu'il n'existe non pas une, mais deux versions de *Cloud Atlas*, et ce à cause d'un phénomène cette fois extérieur aux intentions de notre auteur.

## **B) Les multiples *Cloud Atlas***

Martin Paul Eve est effectivement le premier chercheur à avoir signalé des écarts *a priori* incompréhensibles entre la version britannique et américaine, qui ne relèvent pas simplement des modifications habituelles comme les conventions typographiques et certaines références culturelles : si l'intrigue reste la même, les textes (principalement le chapitre qui concerne Sonmi, incidemment) sont véritablement différents. L'explication, fournie par Mitchell lui-même, révèle que cet état de fait émane d'une erreur indépendante de sa volonté :

The differences between the two editions came about by a combination of chance and my inexperience. The chance element was that in spring 2003 my American editor left my publisher Random House to take up a job elsewhere. I think 3 or 4 months passed before David Ebershoff, who would be my US editor until the end of 2015, took me and my weird and risky new novel under his professional wing. During this interregnum the manuscript for *Cloud Atlas*

---

<sup>222</sup> Rebecca Walkowitz, "English as a Foreign Language : David Mitchell and the Born-Translated Novel." *SubStance*, vol. 44, no. 2 (2015), p. 30.



was ‘orphaned’. I interacted with my UK editor and copy-editor on the manuscript, but there was no-one in New York ‘synch-ing up’ the changes I made with the US side to form a definite master manuscript, as has happened with all my subsequent novels.

In late summer (I think) David Ebershoff took me over, and gave the MS to the Random House copy-editor plus, I think, an external copy-editor, and presented me with a substantial list of line edits which the UK team had not highlighted (as is normal, and it goes both ways.)

Due to my inexperience at that stage in my (uh) three-book ‘career’ it hadn’t occurred to me that having two versions of the same novel appearing on either side of the Atlantic raises thorny questions over which is definitive, so I didn’t go to the trouble of making sure that the American changes were applied to the British version (which was entering production by that point probably) and vice versa.<sup>223</sup>

Afin d’offrir un exemple parlant qui démontre les écarts flagrants entre les deux versions, voici, pour rappel, la citation que nous avons choisie pour ouvrir ce chapitre, qui s’avère provenir de la version que nous devons désigner à présent comme “américaine” de *Cloud Atlas*, et qui est sensiblement différente dans la version britannique :

| Version Américaine  | Version Britannique  |
|---|--|
| <p>‘On behalf of my ministry, thank you for agreeing to this final interview. Please remember, this isn’t an interrogation, or a trial. Your version of the truth is the only one that matters.’</p> <p>‘Truth is singular. Its ‘versions’ are mistruths.’ (CA, p. 187)</p> | <p>‘Historians still unborn will appreciate your cooperation in the future, Sonmi ~451. We archivists thank you in the present. [...] Once we’re finished, the orison will be archived at the Ministry of Testaments. [...] Your version of the truth is what matters.’</p> <p>‘No other version of the truth has ever mattered to me.’ (CA, p. 187)</p> |

Comme le souligne Martin Paul Eve, ces changements offrent deux visions très différentes du même texte. *Cloud Atlas* est un roman largement étudié dans les cercles académiques, et pourtant jamais l’existence de ces deux variantes n’avait été remarquée avant cet article. Cela peut remettre en question les conclusions tirées de ces analyses littéraires, tant la présentation différente des deux textes peut amener à des conclusions contradictoires sur les motivations et les messages de l’auteur :

For those considering Mitchell’s text within a frame of historiographic metafiction, as above, there is a substantial difference between ‘No other version of the truth has ever mattered to me’ and ‘Truth is singular. Its versions are mistruths’ (see Hutcheon [1988]).

<sup>223</sup> Martin Paul Eve, “You have to keep track of your changes” : The Version Variants and Publishing History of David Mitchell’s *Cloud Atlas*”, *Open Library of Humanities* 2 (2) (2016).

Indeed, the former contains a social-constructivist view of truth while the latter renounces such a stance. It is also the case that the reference to ‘historians still unborn’ immediately places the entire section of P in the context of a future archive, preserved for history, whereas in E this context is less pronounced. This is an important difference based on rewriting, not only for the reasons outlined above that pertain to politics and state control of history, but because it also brings a type of meta-playfulness to the fore. It is clear that, in Mitchell’s novel, the state manipulates the future-historical archive so that different versions are available to different audience groups, as it sees fit.<sup>224</sup>

Martin Paul Eve y voit également un lien avec le jeu sur la métatextualité qui parsème la structure de *Cloud Atlas*.

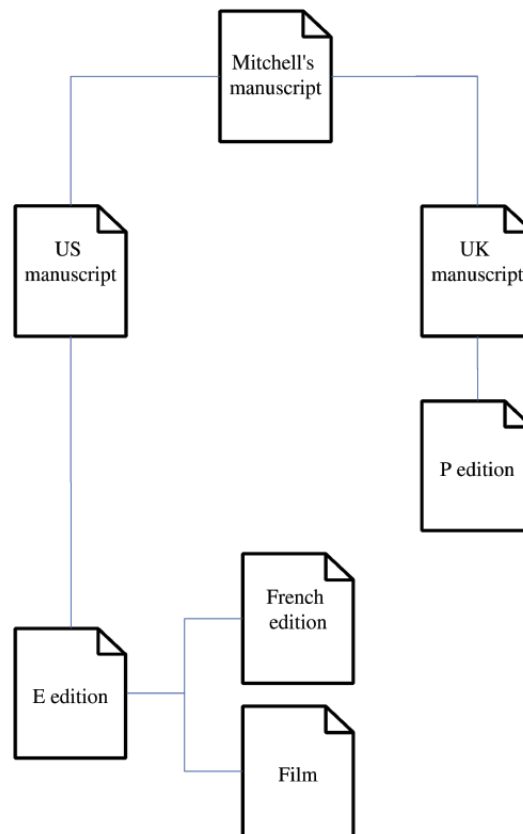
[...] in the same way, the editorial process of *Cloud Atlas* has led to the surfacing of multiple texts in different regions and media, each designed to achieve subtly different rhetorical effects upon readers. The statements about multiple truths being ‘untruths’ is, therefore, telling in terms of *Cloud Atlas* as a work of metafiction.<sup>225</sup>

Nous sommes face à un cas très particulier qui achève concrètement de désacraliser l’idée d’un original unique, idéalisé comme étant *sui generis* : ici, pour reprendre les termes de Rebecca Walkowitz, le *sourced manuscript* a véritablement, concrètement donné lieu à deux *mediated editions* (effectuées par l’auteur) avant d’être publiées des deux côtés de l’Atlantique, et ces deux éditions donneront ensuite lieu à diverses branches et se répercuteront sur les différents maillons de la chaîne de traductions dans diverses langues, des traductions qui pourraient alors être qualifiées d’indirectes : en effet, pour ne prendre que l’exemple de la traduction française de Manuel Berri aux éditions de l’Olivier, celle-ci émane de la version ‘américaine’ du texte, tout comme l’adaptation cinématographique de *Cloud Atlas* de 2012 des sœurs Wachowski (puisque l’actrice Donna Bae, qui interprète Sonmi, a pour première ligne de dialogue la fameuse citation “*truth is singular, its versions are mistruth*”), comme le démontre le diagramme ci-dessous créé par Martin Paul Eve :

---

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>225</sup> *Ibid.*



226

Preuve s'il en est du caractère multiple du texte original : il est désormais impossible de déterminer quelle édition doit être considérée comme la version "ultime". Selon les termes de Martin Paul Eve, "the two versions of *Cloud Atlas* are co-genetic with one another and do not fall into a neat consecutive historical lineage"<sup>227</sup>. D'où cette conclusion : "*there is, I would therefore venture, no singular Cloud Atlas*", une affirmation qui achève de saper l'idée d'un original unique et stable, qui s'accommode bien avec les thématiques du roman:

To present such a process in a text where the different variations obviate stability, uniqueness, and singular preservation would, I thought, make for a tidy and ironic trans-textual statement.<sup>228</sup>

L'incidence de cette absence de texte "canonique" s'applique sur la vision à adopter face aux multiples traductions qui en découlent, car si chaque version de l'original est égale aux autres, alors c'est aussi le cas de chaque traduction subséquente, qui ne devrait pas alors

<sup>226</sup> Martin Paul Eve : "I refer to the UK paperback edition of the text as P (for paperback) and the US editions as E (for electronic, where I first noticed the variance)."

<sup>227</sup> Martin Paul Eve, "You have to keep track of your changes" : The Version Variants and Publishing History of David Mitchell's *Cloud Atlas*", *Open Library of Humanities* 2(2) (2016).

<sup>228</sup> *Ibid.*

être considérée comme inférieure. Nous rejoignons ici l'affirmation de Jorge Luis Borges dans son essai sur les traductions d'Homère :

Translations are a partial and precious documentation of the changes the text suffers. Are not the many versions of the Iliad from Chapman to Magnien-merely different perspectives on a mutable fact, a long experimental game of chance played with omissions and emphases? [...] To assume that every recombination of elements is necessarily inferior to its original form is to assume that draft nine is necessarily inferior to draft H-for there can only be drafts. The concept of the "definitive text" corresponds only to religion or exhaustion.

The superstition about the inferiority of translations-coined by the well-known Italian adage-is the result of absentmindedness. There is no good text that does not seem invariable and definitive if we have turned to it a sufficient number of times.<sup>229</sup>

Face à cette double preuve, à la fois thématique et involontaire, que les écrits originaux de Mitchell sont tous déjà des premières traductions, cela impliquerait (techniquement) que toutes les traductions de ces œuvres sont en réalité, des traductions indirectes. Nous espérons que l'utilisation de ce terme ne soit pas perçue comme négative: le but de ce chapitre était avant tout de mettre en avant la légitimité des traductions indirectes, qui sont aussi pertinentes que toutes les versions d'un même texte .

## Conclusion

*Cloud Atlas*, et les œuvres de David Mitchell en général, sont donc des romans multiples à plus d'un titre : polyphoniques par la multiplication de leurs narrateurs, et par extension multilingues, malgré le fait que tout soit écrit en langue anglaise, cette dernière apparaît comme étrangère : ses œuvres jouent avec le processus de traduction, en offrant des textes apparemment déjà traduits. C'est peut-être cet élément qui a fait de lui un participant approprié pour l'immense jeu traductologique de *Multiplies* avec Alan Thirlwell.

Doit-on alors donner pleinement crédit à la citation de Sonmi, selon laquelle les multiples versions sont forcément des contre-vérités ? Non, ne serait-ce que parce que cette citation ne se trouve que dans une seule des versions de *Cloud Atlas*, mais surtout car, à travers ses jeux sur les traductions, l'écriture de Mitchell est, comme chez Thirlwell, placée sous le signe du multiple. Elle est selon Rebecca Walkowitz, "born translated" aux deux sens du terme

---

<sup>229</sup> Borges, Jorge Luis, "The Homeric Versions" *Selected Non-Fictions*, édité par Eliot Weinberger, Penguin Books, London (1999), p. 70.

: elle donne l'impression d'être déjà traduite, et est dans l'attente d'être traduite. *Cloud Atlas* en reste la meilleure illustration, car la passation, la longue chaîne de traductions indirectes, même déformante, est souhaitable pour pouvoir se propager et traverser les âges. Une chaîne d'interprétation qui continue même lors de la réception chez le lecteur selon David Mitchell : "A novel contains as many versions of itself as it has readers"<sup>230</sup>.

Concluons cette célébration du multiple face à l'illusoire apparence d'unicité avec cette autre célèbre citation du roman, qui semble être sa thèse principale puisque c'est sur cette dernière que se termine le roman *Cloud Atlas*.

"Your life amounted to no more than one drop in a limitless ocean!"

Yet what is any ocean but a multitude of drops? (*CA*, p. 529)

---

<sup>230</sup> David Mitchell, "Putting Words in Halle Berry's Mouth", *New York Times Magazine*, le 27/09/2012. URL : <https://www.nytimes.com/2012/09/30/magazine/cloud-atlas.html>

**PARTIE III : DAVID MITCHELL TRADUIT**

## Introduction

Dans le roman *The Bone Clocks* (2014), l'un des multiples narrateurs se trouve être un écrivain, dénommé Crispin Hershey. Il s'agit de la première fois dans sa carrière que David Mitchell choisit de présenter par le biais d'un personnage son expérience d'auteur, avec ses joies et ses frustrations. Lors d'une scène de promotion pour son nouveau livre, Crispin Hershey se retrouve à Shanghai, et pendant une conférence se met à lire un extrait de son roman. La traduction étant simultanée, il constate avec inquiétude le manque de réaction du public, et imagine immédiatement que le problème provient de la traduction :

Then I do a reading from *Echo Must Die* while a Mandarin translation is projected onto a screen behind me. It's the same section I read at Hay-on-Wye, three years ago. [...] Trevor Upward's hilarious escapades on the roof of the Eurostar do not appear to amuse the select gathering. Was my satire translated as a straight tragedy? Or was the Hershey wit taken into custody at the language barrier? (*BC*, p. 327)

Doit-on y déceler une méfiance des traducteurs partagée par Mitchell lui-même ? Une lecture du chapitre en question révèle que la véritable crainte commune entre Hershey et son créateur, déjà visible dans ce passage, est surtout l'angoisse de voir sa renommée littéraire disparaître. C'est exactement ce qui finit par lui arriver : la section "Crispin Hershey's Lonely Planet" est en réalité l'inexorable trajectoire crépusculaire d'un romancier en fin de carrière.

En réalité, une interview de David Mitchell révèle qu'il nourrissait plutôt un autre type de suspicion envers ses propres traducteurs, suspicion qui s'est vue confirmée suite à sa propre expérience de la pratique avec *The Reason I Jump*, que nous avons examinée dans la partie précédente :

The exercise has confirmed my long-held suspicion that my translators are three times cleverer than me, with a better command of English as well as the 'into-language,' plus a knowledge of the mysterious art and science that is translation itself. As a writer I can be bad, but I can't be wrong. A translator can be good, but can never be right. Translators are jugglers, diplomats, nuance-ticklers, magistrates, word-nerds, self-testing lie detectors, and poets. Translators rock.<sup>231</sup>

Cet éloge témoigne de l'appréciation qu'il a de l'exercice, une vision positive maintes fois prouvée par les excellentes relations qu'il entretient avec ses traducteurs depuis des années. David Mitchell déclare dans de multiples entretiens qu'il est en contact régulier avec

---

<sup>231</sup> Lee Yew Leong, Dolan Morgan et Florian Duijsens, "An Interview with David Mitchell" pour le site *Asymptote* (juillet 2013). URL : <https://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-david-mitchell/>

eux pour répondre à leurs potentielles questions, et nous avons pu corroborer cette affirmation de la part de son traducteur français attitré, Manuel Berri.

C'est en effet le titre que nous pourrions lui donner, lui qui a traduit la quasi-intégralité de la production de David Mitchell. Sorti de l'école de traduction de Paris Diderot, son mémoire se trouvait être précisément la traduction de plusieurs chapitres de *Ghostwritten*, dont il appréciait le défi stylistique qu'il représentait. C'est en montrant ce mémoire aux Éditions de l'Olivier (qui détenaient alors les droits de l'oeuvre) qu'il est engagé pour le traduire en entier, pour le faire paraître en 2004 sous le titre *Écrits Fantômes*. *Cloud Atlas* sort en langue originale la même année, et de manière logique Manuel Berri se met donc à traduire ce roman (*Cartographie des Nuages* en 2007) et devient ainsi au fil des publications le responsable de la majorité des versions françaises.

Dans un entretien qu'il nous a accordé en 2014, Manuel Berri confirme échanger souvent avec David Mitchell, qui selon ses dires est toujours ravi de répondre à ses doutes traductologiques. Cette bonne relation semble réciproque, puisque David Mitchell ira même jusqu'à insérer le nom de son traducteur lors d'un passage en rapport avec le français (et la traduction), comme un clin d'oeil malicieux :

The weird thing is, doing the translation didn't feel like hours, not once I got going. *Bags* more interesting than *Youpla boum! Le français pour tous (French Method) Book 2* about Manuel, Claudette, Marie-France, Monsieur et Madame Berri. (*BSG*, p. 206)

En dehors des deux romans déjà mentionnés plus haut, nous devons à Manuel Berri *Le fond des forêts (Black Swan Green)*, *Les mille automnes de Jacob de Zoet*, *L'âme des horloges (The Bone Clocks)*, et *Slade House*. On ne compte que deux exceptions : *Number9Dream* (2001), le second roman de David Mitchell, ne possède pas à ce jour de traduction française. Interrogé sur ce point, Manuel Berri avoue que ce dernier, probablement le moins connu de l'auteur, a été occulté par le succès de *Cloud Atlas*, publié la même année que la traduction française de son premier livre, ce qui a mené à une lacune qui demeure encore à ce jour. *Utopia Avenue* (2020), le roman le plus récent de David Mitchell, est quant à lui paru en France en 2022 sous le même titre, et est de la main de Nicolas Richard, que nous avons même eu le plaisir d'assister dans sa traduction (en l'aidant à repérer les multiples références à ses autres romans).

Cette partie de notre thèse propose de comparer le travail de Manuel Berri avec les versions originales, en nous intéressant particulièrement sur les éléments qui résistent le plus à la traduction. Nous avons choisi de procéder selon un ordre croissant de complexité.



Tout d'abord, nous analyserons la difficulté rencontrée pour traduire l'implicite culturel de *Black Swan Green*, sans doute le roman le plus allusif de David Mitchell, à en juger par le nombre élevé de notes du traducteur. Nous nous interrogerons également sur la légitimité de cette stratégie, régulièrement débattue en traductologie.

Les deux derniers chapitres de notre analyse concernent deux sections de *Cloud Atlas*, certainement le point culminant de David Mitchell en terme d'expérimentation avec la voix et la créativité linguistique. Nous étudierons d'abord *An Orison of Sonmi-451*, un chapitre émaillé de néologismes, qui nous permettra de passer en revue les diverses stratégies de créations équivalentes en français.

La dernière section s'achève sur '*Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After*', rédigé dans un idiolecte oralisant qui, en étant le cas le plus extrême d'altération de la langue dans la bibliographie de Mitchell, donne lieu à un véritable défi traductologique que Manuel Berri relève avec brio, et sera l'occasion de présenter un panel de solutions aux problèmes que représentent pour nombre de traducteurs l'anglais non-standard en fiction.

**Chapitre 7 :**  
**“Synching up the White Noise” :**  
**Traduire l’implicite de *Black Swan Green***

**Introduction**

Dans un chapitre crucial du roman qui fera l’objet de notre analyse dans cette section, le jeune Jason Taylor, désireux de devenir poète, est confronté à la critique de Madame de Crommelynck, son premier mentor littéraire. Essayant de déchiffrer un de ses poèmes, elle lui demande :

‘The domesticity in this poem, these kitchens, gardens, ponds... is not a metaphor for the ludicrous war in the South Atlantic in this year?’ ‘The Falklands was on while I was writing the poem’, I answered. ‘The war just sort of seeped in.’ ‘So these demons who do war in the garden, they symbolise General Galtieri and Margaret Thatcher. I am right ?’<sup>232</sup>

‘Sort of, yes’ [...]

‘Your “sort of” is annoying.[...] “Sort of” says, “I am ashamed by clarity and precision.” (BSG, p. 184-5)

Si Madame de Crommelynck a du mal à soutirer du jeune homme le sous-texte de son œuvre, on peut imaginer que l’entreprise sera tout aussi complexe pour le traducteur français Manuel Berri, qui devra quant à lui interpréter l’intégralité de *Black Swan Green* (2006), roman dont Jason Taylor est le narrateur.

Cette vision du traducteur “interprète” correspond à la *théorie interprétative* telle qu’établie par les traductologues Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, qui part du principe que toute communication “repose par principe sur l’adjonction à tout énoncé de connaissances extra-linguistiques sans lesquelles ces énoncés resteraient abscons, autrement dit l’impossibilité de s’en tenir au seul donné linguistique pour comprendre et le rôle capital de la coopération du récepteur qui active et mobilise ses propres connaissances”.<sup>233</sup>

Cette théorie sémiotique est confirmée par Umberto Eco, pour qui chaque auteur se figure un “lecteur modèle” avec lequel il partage non seulement une langue mais aussi une culture commune, ce qui lui permettra d’actualiser l’implicite du texte en remplissant les

---

<sup>232</sup> Les tournures anglaises maladroites sont présentes dans l’œuvre originale, Madame de Crommelynck étant de nationalité belge et ne s’exprimant pas dans sa langue maternelle.

<sup>233</sup> Freddie Plassard, D. Seleskovitch et M. Lederer, “Interpréter pour traduire”, *Traduire*, 232 (2015), p.142.

espaces de “non-dit”<sup>234</sup>. L’interprétation est donc déjà présente chez le lecteur appartenant à la même langue-culture que l’auteur, et le traducteur, idéalement, saura analyser l’opération de décodage originale pour la transmettre autant que possible dans sa langue-culture cible.

Traduire le non-dit et la lexiculture est l’une des tâches les plus complexes de la traduction, et dans une volonté d’analyser les différentes stratégies possibles pour ce procédé, nous avons décidé de nous appuyer sur la traduction française de *Black Swan Green*, qui demeure le roman de David Mitchell reposant le plus sur ce phénomène de l’implicite, visible dans la place particulière qu’il occupe dans la bibliographie de l’auteur.

### I) Présentation du corpus

*Black Swan Green* est le quatrième roman de David Mitchell, et lors de sa parution il prend à rebours les attentes du public et de la critique. Il faut rappeler qu’à ce stade de sa carrière, notre auteur s’est construit une réputation d’écrivain expérimental, chacun de ses livres reposant sur un jeu structurel et polyphonique. *Black Swan Green*, en comparaison, apparaît comme beaucoup plus classique.

Claire Larssonneur en offre un résumé pertinent et qui anticipe déjà les problèmes traductionnels :

The novel, which charts 13 months in the life of a teenager in the Malvern Hills, Worcestershire, treads a blurred line between fiction and autobiography and received mixed reviews, markedly more enthusiastic overseas than at home where the book was labelled “quotidian”, “routine” or with a focus that “feels too close-in”. But *Black Swan Green* also embarks on an exploration of the globalia/localia divide, albeit with a shift in emphasis. The novel is packed with period details from 1982–83, such as radio programmes and press headlines about the Falklands war, TV shows and food brands; it also compiles a list of quintessentially English features such as the school bus, the seaside resort, the local bridle-path, the posh estate, the A 40, etc.<sup>235</sup>

Ceci semble indiquer une présence énorme de *realia*, concept créé par les traductologues bulgares Sergej Vlahov et Sider Florin et qui se réfère à des réalités culturelles partagés par tous les membres d’une communauté donnée à un moment donné:

words (and composed expressions) of the popular language representing denominations of objects, concepts, typical phenomena of a given geographic place, of material life or of social-historical peculiarities of some people, nation, country, tribe, that for this reason carry a

---

<sup>234</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Le Livre de Poche, Paris (1985).

<sup>235</sup> Claire Larssonneur, “Location, location, location”, *Études britanniques contemporaines*, 37 (2009), p. 144.

national, local or historical color; these words do not have exact matches in other languages.<sup>236</sup>

Manuel Berri eut ainsi la lourde tâche de retranscrire tous les culturèmes d’une époque révolue et parfois inconnus de notre côté de la Manche dans sa traduction du roman, intitulée *Le Fond des Forêts* (2009). En 2015, lors d’un entretien par email qu’il nous a accordé, le traducteur nous expliquait les difficultés de son entreprise et ses solutions :

Effectivement, ça n’a pas été facile pour Black Swan Green. Je me souviens que dès les premiers temps, je me suis creusé la cervelle et j’ai cherché un peu partout des mots typiques de cette époque, des noms de produits / jouets / bonbons équivalents quand il s’agissait d’objets endémiques à l’Angleterre des années 80... J’ai un peu triché aussi sur certaines références culturelles pour laisser au lecteur l’impression de les partager [...] <sup>237</sup>

Nous allons dès maintenant analyser ces stratégies employées par notre traducteur, en axant notre analyse selon les deux pôles de la traduction tels que théorisés par Lawrence Venuti, soit celui de la “domestication” — “an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bring the author back home” — et celui de la “foreignization” — “an ethnodeviant pressure on those (cultural) values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad”. <sup>238</sup>

Premièrement nous évoquerons les méthodes qui appartiennent à la stratégie dite de *domestication*, où Manuel Berri modifie le texte pour l’adapter à la culture-cible. Dans une deuxième partie nous observerons comment se présentent les méthodes de *foreignization*, consistant à conserver le caractère foncièrement étranger du texte.

## II) Stratégies de *domestication*

Le témoignage de Manuel Berri cité plus haut semble avant tout indiquer une volonté cibliste pour sa traduction. Observons la phrase suivante, qui contient pas moins de quatre *realia*, et que sa traduction française emploie plusieurs procédures pour permettre au lecteur français de les actualiser :

| Version originale  | Version française  |
|--|--|
| I got a couple of Digestives and a glass of Ribena. Julia’s snaffled all the Jaffa Cakes | J’ai pris deux sablé et un verre de jus de cassis Ribena. Julia avait embarqué le paquet de Pim’s, |

<sup>236</sup> Serjey Vlahov et Sider Florin, “Nepervodimoe v perevode. Realii”, dans *Masterstvo perevoda*, n.6 (1970), p. 432-45.

<sup>237</sup> Entretien réalisé le 09/10/14.

<sup>238</sup> Lawrence Venuti, *The Translator’s invisibility: A history of translation*, Routledge, Londres (1995), p. 20.

|   |   |
|---|---|
| 'cause she's at home all day revising her A-levels. (BSG, p. 127) | tout ça parce qu'elle était restée à la maison réviser ses exams toute la journée. (FF, p. 165) |
|---|---|

### A) l'adaptation

Analysons tout d'abord la stratégie de l'adaptation, qui concerne la traduction de *Jaffa Cakes*, un gâteau à base de génoises fourrées de confiture d'orange et recouvert de chocolat. Il s'avère que le même type de gâteau est commercialisé en France par l'entreprise LU, sous le nom de marque *Pim's*. Coïncidence heureuse, cette substitution n'apparaît pas (du moins en apparence) comme une francisation grâce à une sonorité étonnamment anglaise. Le traducteur gagne ici sur deux tableaux : le lecteur français reconnaîtra à la fois la marque et supposera en plus qu'il s'agit également de son nom anglais, ne soupçonnant pas que ce qu'il lit est en réalité une localisation. C'est sans doute un exemple de ce qu'entendait Manuel Berri en "laissant au lecteur français *l'impression* de les partager"...

La technique est très régulièrement utilisée tout au long du roman, où Manuel Berri remplace les "*Ball Pentels*" (BSG, p. 263) par des "*Bic*" (FF, p. 335) ou des "*Space Hoppers*" (BSG, p. 111) par des "*ballons sauteurs*" (FF, p. 144), "*Baked Alaska*" (BSG, p. 84) par "*omelette norvégienne*" (FF, p. 63) ou encore "*chinese burn*"<sup>239</sup> (BSG, p. 112) par "*brûlure indienne*" (FF, p. 144). Parfois l'adaptation peut être plus approximative et ne pas complètement recouvrir la même *realia*: c'est qui arrive avec les biscuits "*Digestives*". Conserver la marque aurait pu induire le lecteur français en erreur pour sa trop grande proximité avec le mot "digestif" qui désignerait alors un alcool, peu recommandable pour l'âge du héros. Bien que les *Digestives* (appelés ainsi car ils contenaient du bicarbonate de soude censé faciliter la digestion) ne soient pas techniquement les mêmes biscuits que ce que nous appelons des sablés, Manuel Berri n'invente pas complètement cette équivalence, car lorsque ces produits anglais, créés par l'entreprise *Mc Vitie's*, tentèrent de pénétrer le marché français, ils furent rebaptisés "*Sablés Anglais*".

Cette stratégie de traduction peut être adéquate lorsque le produit n'est pas présent dans la diégèse et est seulement évoqué de façon métaphorique, comme ci-dessous :

| Version Originale | Version Française |
|-------------------|-------------------|
|-------------------|-------------------|

<sup>239</sup> Supplice des cours de récréation qui consiste à maintenir le bras de votre victime avec vos mains et à exercer une friction douloureuse en les faisant tourner dans des sens opposés.

Mr Rhydd sticks **Lucozade-yellow** plastic sheets over his windows to stop the displays fading. (BSG, p. 75)

Monsieur Rhydd colle des feuilles de plastique **jaune Fanta citron** sur les vitres pour empêcher ses présentoirs de perdre leurs couleurs. (FF, p. 99)

L'idée qui primait ici était la couleur jaune d'une boisson gazeuse. Conserver la couleur locale de *Lucozade* n'était pas forcément la meilleure stratégie à adopter car, ne bénéficiant pas de la même notoriété en France, elle aurait sans doute trop attiré l'attention. Manuel Berri la substituera alors au *Fanta*, plus célèbre dans la culture-cible, et ajoutera la saveur "citron" afin que le lecteur français visualise la couleur jaune associée au produit. De même, lorsque Jason Taylor compare les seins d'une camarade de classe par des "Danishes" (BSG, p. 111), ce qui prime alors est la taille/forme d'une pâtisserie. Manuel Berri choisit donc d'adapter la référence avec "des pains aux raisins" (FF, p. 144), qui s'ils ne recouvrent pas exactement le même culturel, permettent au moins de conserver le saugrenu de la comparaison sans rendre inutilement confus le lecteur français.

## B) l'étoffement

La deuxième technique utilisée en cas de décentrement culturel entre la culture source et la culture cible est l'étoffement où le traducteur ajoute des termes absents du texte original pour éclairer le lecteur de la langue-cible sur ce dont il est fait mention. Reprenons la phrase "I drank a glass of Ribena", où le nom de marque déposée est utilisé comme s'il s'agissait d'un mot lexicalisé.

Il acquiert alors ce que Gérard Petit appelle "une valeur proche de celle du nom propre dit métaphorique [...] dans une construction elliptique"<sup>240</sup>. Autrement dit, seul le récipient ("a glass of") nous indique que Ribena est une boisson, mais le texte semble faire confiance au lecteur pour savoir de quel type de breuvage il s'agit. Ce phénomène est idiosyncratique de la narration de Jason, comme le faisait remarquer la critique Scarlett Thomas :

Jason Taylor avoids the most obvious clichés, but still consumes Findus Crispy Pancakes, rhubarb and custard sweets and Irn Bru, while name-checking almost every early-Eighties brand and icon you can think of, including Etch A Sketch, Rubik's Cubes, Cliff Richard, Madness, Casio watches, Doc Martens and the game Operation.<sup>241</sup>

<sup>240</sup> Gérard Petit, "Le nom de marque déposée : nom propre, nom commun et terme", *Meta*, volume 51, n°4 (2006), p.690-705.

<sup>241</sup> Scarlett Thomas, "Black Swan Green by David Mitchell", critique parue dans *The Independent* (06/05/06).  
URL:

Il revient donc au traducteur de permettre à la marque de retrouver son prédicat. C'est ainsi que ce qui n'était qu'un "verre de Ribena" bénéficie de l'étoffement "*jus de cassis*" afin que le lecteur français puisse mieux rejoindre le lecteur anglais dans la compréhension de la scène. Ceci permet de combler ce que Seleskovitch et Lederer appellent le concept traductologique de "*synecdoque*", la mention d'une partie au lieu du tout : c'est ce qui arrive précisément lorsque Jason choisit de ne mentionner que des marques en lieu et place de termes véritablement lexicalisés.

### C) la généralisation

Enfin, une dernière technique possible peut être la méthode de généralisation où le traducteur décide de gommer l'altérité d'un culturème spécifique en le remplaçant par un terme plus générique : c'est ce qui est fait avec les "*A-levels*" qui sont désignés dans la version française par l'hyperonyme (familier) "exams". Si l'on peut qualifier cette stratégie de perte d'information et de couleur locale, sa justification se résume au fait qu'elle vise à obtenir le même effet que le texte sur le lecteur, conformément à "l'équivalence dynamique" chère à Eugène Nida où l'effet ressenti par le lecteur de la culture source doit être le même chez le lecteur de la culture cible<sup>242</sup>. Conserver le terme étranger dans la langue-culture cible relève de "l'équivalence formelle", critiquée par Nida qui considère que ce processus "distorts the grammatical and stylistic patterns of the receptor language, and hence distorts the message, so as to cause the receptor to misunderstand or to labor unduly hard"<sup>243</sup>.

En effet, si la référence est immédiatement partagée par le lecteur de la langue-culture source, elle se démarque moins dans le texte original. *A contrario*, la même référence non-partagée par le lecteur français ralentit sa lecture puisque son opacité accroche son attention.

La généralisation peut parfois donner lieu à une longue séquence de syntagmes : prenons ce passage où l'oncle de Jason Taylor discute économie avec son père:

| Version Originale | Version Française |
|-------------------|-------------------|
|-------------------|-------------------|

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/black-swan-green-by-david-mitchell-362616.html>

<sup>242</sup> Eugene Nida, *The Theory and Practice of Translation*, Brill, Leiden (1969), p.200.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p.201.

|   |  |
|---|--|
| But we've got <b>British Leyland</b> haemorrhaging jobs...the docks dwindling away... <b>British Steel</b> imploding...(BSG, p. 57) | Et puis avec l' <b>industrie automobile britannique</b> qui n'en finit plus de licencier...le portuaire qui régresse... <b>la sidérurgie</b> qui implose...(FF, p. 76) |
|---|--|

L'entreprise "*British Leyland*" est ainsi remplacée par ce qui s'apparente à une véritable définition: "*l'industrie automobile britannique*". Quant à "*British Steel*", la société perd littéralement son aspect national dans la version française puisqu'elle est seulement traduite par "la sidérurgie" (p.76), conformément à la méthode neutralisation qui consiste le plus souvent à enlever le caractère étranger du texte.

Malheureusement, cette procédure peut s'avérer fatale lorsque l'auteur lui-même cherche à provoquer une réaction chez son lecteur modèle original: observons cet extrait où la même stratégie de généralisation est adoptée dans une séquence où le jeune Taylor assiste, médusé, au rapport sexuel de deux adolescents. Incapable d'appréhender la scène, tente vainement de la décrire en faisant intervenir une célèbre créature fictive inventée par la finlandaise Tove Jansson :

| Version originale   | Version française   |
|---|---|
| Now she made a noise like a tortured Moomintool. (BSG, p.112) | Et puis elle a fait une espèce de bruit, comme si quelqu'un torturait un lutin. (FF, p.144) |

Cette référence spécifique remplacée par un terme plus générique rend peut-être le texte plus accessible au lecteur français, mais cette neutralisation va quelque peu à l'encontre de l'effet de surprise (voire humoristique) lorsque Taylor associe sexe et personnage de dessin-animé enfantin. David Mitchell expliquait ceci à propos de la narration de Jason:

I've concocted this theory of accidental poetry: that 13-year-olds can accidentally create wholly fresh similes and metaphors because they don't know the rules you need to make stale ones.<sup>244</sup>

La stratégie de neutralisation a justement pour effet de rendre le texte plus "fade" là où la version originale génère plus de réaction lors de la lecture. En d'autres termes, l'équivalence dynamique n'est pas retranscrite. Étant donné que le public francophone semble en effet avoir été moins en contact avec les Moomins que l'Angleterre, la substitution par un autre

<sup>244</sup> David Mitchell, "David Mitchell: Interview", *Time Out London* (27/04/2006). URL : <https://www.timeout.com/london/books/david-mitchell-interview>



personnage enfantin aurait pu être la solution afin de conserver la créativité de la comparaison : “Oui-Oui” le personnage d’Enid Blyton vient à l’esprit, ne serait-ce que pour le rapprochement incongru entre le nom du personnage et les interjections d’une personne proche de l’orgasme.

Manuel Berri s'accommode tant bien que mal de la tâche difficile de rendre intelligible pour un lectorat français la liste abondante de *realia* britanniques qui constituent *Black Swan Green* : les quelques extraits ci-dessus ne donnent qu’un léger aperçu de leur omniprésence. Leur ubiquité explique en partie pourquoi des stratégies d’adaptation, d’étoffement ou de neutralisation ont dû être adoptées. Mais, en bon traducteur, il saura également à quel moment il peut s’autoriser à mettre le lecteur français en contact avec cette langue-culture source et le faire “voyager vers le texte”, pour reprendre l’expression de Lawrence Venuti.

Nous allons à présent nous pencher sur les stratégies se plaçant sous la tendance de la *foreignization*.

### III) Stratégies de *foreignization*

Conserver la couleur locale du texte est un exercice qui demande au traducteur de considérer si la référence culturelle est partagée ou non par son lecteur modèle. Ainsi des références à “*Abbey Road*” (*BSG*, p. 45), “*Krammer contre Krammer*” (*BSG*, p. 237) ou “*cottage*” (*BSG*, p. 189) ne nécessiteront pas de modification dans la version française. Étant donné qu’une liste de *realia* compréhensibles pour les deux langues-cultures serait trop longue et ne donnerait lieu à aucun commentaire particulier, nous nous concentrerons plutôt sur la façon dont Manuel Berri réussit à faire partager au lecteur français des éléments qui lui sont vraisemblablement inconnus au départ.

#### A) la marque typographique

Il est parfois possible que le traducteur décide, dans sa conception du lecteur modèle, de lui faire suffisamment confiance pour déduire une référence inconnue grâce au contexte. C’est ce qui est effectué graduellement dans une séquence sur les universités anglaises.

| Version originale   | Version française  |
|---|--|
| At Richmond Prep, I jest not, it’s Oxford this and Cambridge that, morning, noon and night. [...] Only at Oxbridge can you network with tomorrow’s elite! ( <i>BSG</i> , p. 64) | Je ne mens pas, à l’école préparatoire Richmond, on entend Oxford par-ci, Cambridge par-là, du soir au matin. [...] C’est seulement à “Oxbridge” que tu tisseras des relations avec l’élite ! ( <i>FF</i> , p. 84) |

Alors que le mot-valise *Oxbridge* a depuis longtemps été lexicalisé en langue anglaise, ce n'est pas le cas du français. Manuel Berri va ici compter sur la logique de son lecteur, car fort heureusement les deux universités sont mentionnées plus haut dans le texte original, il n'y aura donc pas besoin d'explicitation ou de compensation en amont qui ne soit pas déjà présente. Afin de faire comprendre l'opération qui a contribué à la création du terme, le traducteur a choisi ici d'ajouter des guillemets, qui confèrent au mot une allure de néologisme. En toute vraisemblance, c'est la première fois que le lecteur français y est confronté. Plus loin, l'expression est reprise :

| Version originale  | Version française   |
|--|---|
| Why anyone with a brain for Oxbridge would set their sights on Jockland? ( <i>BSG</i> , p. 64) | Pourquoi quelqu'un qui a une cervelle taillée pour Oxbridge irait s'enterrer en Écosse? <sup>245</sup> ( <i>FF</i> , p. 85) |

On observe ici que le terme a maintenant perdu sa marque typographique, comme si sa nouveauté était passée et qu'il était maintenant intégré au vocabulaire du lecteur français. Même si ce dernier pourra penser qu'il s'agit d'une création spécifique au livre, il aura acquis dans ce processus un culturème britannique.

L'exemple ci-dessus est un cas intéressant puisqu'il est graduel : les guillemets lui confèrent un caractère inédit au départ, puis leur absence indiquent que ce terme autrefois étranger au lecteur lui est à présent familier: le bon traducteur soucieux d'éviter l'ethnocentrisme mais également inquiet de s'aliéner le lecteur de la culture-cible veillera à transférer la culture allogène à doses raisonnables, faciles à assimiler.

## **B) la note du traducteur**

Il nous faut maintenant aborder une dernière méthode que Manuel Berri mentionne dans notre interview, et qui fait toujours débat en tant que stratégie de traduction :

[...] ou bien je le mettais [*cf: le lecteur français*] sur la piste avec une note de bas de page en donnant un équivalent.

Avant d'analyser des exemples tirés du *Fond des Forêts*, revenons sur les raisons qui expliquent l'aspect controversé des notes du traducteur. Communément admises dans le cadre

---

<sup>245</sup> On notera que "Jockland", expression péjorative pour désigner l'Écosse, est plus neutre en français, mais présente une compensation avec le verbe "s'enterrer".

des traductions techniques ou académiques, elles sont en revanche honnies dans le domaine de la traduction littéraire et vivement déconseillées par la plupart des professionnels. La raison principale régulièrement invoquée est que la note de traducteur rompt temporairement l'immersion du lecteur, comme le fait remarquer Clifford E. Landers dans son ouvrage *Literary Translation, a Practical Guide*, destiné aux traducteurs professionnels :

In the absence of footnotes in the original, the translation that includes them is a warped reflection. Why ? Because they destroy the mimetic effect, the attempt by (most) fiction writers to create the illusion that the reader is actually witnessing, if not experiencing, the events described. Footnotes break the flow, disturbing the continuity by drawing the eye, albeit briefly, away from the text to a piece of information that, however useful, is still a disrupter of the “willing suspension of disbelief”.<sup>246</sup>

La note brise également une autre illusion: l'impression que ce que lit le lecteur n'est pas le produit d'une traduction, conformément à l'invisibilité du traducteur. Albert Bensoussan va jusqu'à dire qu'elle “est surtout jugée comme un aveu de faiblesse ou d'échec. Le texte doit se présenter au lecteur en parfaite lisibilité, sans nul écran, sans l'intervention active du traducteur qui n'est jamais meilleur que lorsqu'il est effacé, absent (apparemment) au texte”<sup>247</sup>.

Compte tenu de ses nombreux détracteurs, nous pouvons nous interroger sur les raisons qui ont poussé Manuel Berri à en inclure autant: on en dénombre au total 46. Pour cela, nous essaierons d'abord de les classer en catégories car toutes ne doivent pas leur existence pour les mêmes raisons.

### **1) Note du traducteur et convention éditoriale**

Commençons avec un cas particulier qui ne trouve pas son origine dans une décision du traducteur lui-même mais qui relève des règles de la typographie: la fameuse note indiquant que “*Tous les mots ou expressions en italique suivies d'un astérisque sont en français dans le texte*” (p.27). Cette mention trouvable dans la quasi-totalité des œuvres traduites en France relève d'une tradition hexagonale - générant parfois l'incompréhension des traducteurs étrangers, en témoigne ce commentaire ironique de Clifford E. Landers qui tranche quelque peu dans le ton autrement plus académique de son ouvrage :

---

<sup>246</sup> Clifford E. Landers, *Literary Translation: a Practical Guide*, New Jersey City University, New Jersey (2001), p. 93.

<sup>247</sup> Albert Bensoussan, *Confession d'un traître*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes (1995), p. 45.

My French friends will forgive me if I fail to see what it adds to the reader's pleasure to know that the SL author wrote *pas de deux* or *plus ça change*.<sup>248</sup>

Une quelconque fierté gauloise n'est pas la seule raison d'être de cette pratique : au contraire, rendre le lecteur de la langue-cible conscient que la version originale a recours à des emprunts ou des expressions de sa propre langue peut le plus souvent éclairer certains aspects autrement incompréhensibles une fois qu'ils perdent leur caractère hétéroglosse. En témoigne le passage suivant :

| Version originale  | Version française  | Note du traducteur |
|--|--|--------------------|
| Mum's friend Yasmin Morton-Bagot is the owner of La Boîte aux Mille surprises, but Mum managed it with an assistant called Agnes. (Dad calls it 'La Bot' as in 'bottom' for a joke, but 'boîte' means 'box'.) ( <i>BSG</i> , p. 241) | Yasmin Morton-Bagot, l'amie de maman, est la propriétaire de La Boîte aux mille surprises*, mais c'est maman qui gère la boutique, avec son assistante Agnes (au lieu de dire la "boîte", papa dit la "bot" comme bottom <sup>1</sup> ). ( <i>FF</i> , p. 307) | 1. "Derrière".     |

Cette stratégie provoque deux décrochages : une première fois à cause de la discontinuité linguistique avec le mot "*bottom*" puis une deuxième en le faisant quitter le texte pour lire la note. Cependant, il était ici essentiel de rappeler le caractère étranger du français dans le texte original puisqu'une plaisanterie est faite sur ce décalage des langues. La séquence "boîte means box" se devait de disparaître dans la version française au risque de donner lieu à une étrange redondance (ex: "boîte" veut dire "boîte") ou un deuxième retour à l'anglais après la mention de *bottom* (ex: "boîte" veut dire "box").

Certes, la traduction de "*bottom*"- qui devait être conservée pour la paronomase bilingue - aurait pu être insérée à l'intérieur de la narration (ex: papa dit la "bot" comme dans "bottom", qui veut dire "derrière"). Malheureusement, il s'agirait alors d'une incohérence. Étant donné qu'il est constamment rappelé au lecteur français que le personnage de Jason est britannique, il n'a aucune raison de traduire ce terme, si ce n'est à l'attention d'un lecteur français imaginaire, conférant au texte un étrange aspect métatextuel.

Aussi, Manuel Berri se devait de mentionner ce détail en apparence mineure, car la blague de M. Taylor a une incidence sur le développement de l'intrigue : elle est une touche

<sup>248</sup> Clifford E. Landers, *Literary Translation: a Practical Guide*, New Jersey City University, New Jersey (2001), p. 93.

supplémentaire du dysfonctionnement de la famille de Jason avec l'imminent divorce de ses parents. De plus, son apparent agacement face à cette blague paternelle - reposant sur une méconnaissance du français - indique un fossé culturel grandissant entre lui et son fils, Jason ayant eu un rapport fusionnel avec la langue française dans un chapitre précédent grâce à Madame de Crommelynck qui lui avait fait découvrir la beauté du *Grand Meaulnes* en langue originale.

## 2) Note du traducteur et onomastique

Huit notes de bas de page se rangent dans la catégorie de l'onomastique. En général, les anthroponymes ont tendance à ne pas être traduits, comme l'explique Andres Marx Kristol :

En effet, pour certains linguistes la particularité du nom propre (ou peut-être un indice de sa spécificité), c'est le fait qu'il ne peut pas être traduit. Cette idée est la conséquence directe de la conception du nom propre selon laquelle celui-ci n'aurait pas de contenu sémantique.<sup>249</sup>

Il semble que Manuel Berri appartienne à ce camp des traducteurs qui estiment que le nom propre fait partie du domaine du "non-traduisible". Mais *Black Swan Green* présente plusieurs passages où les personnages tentent justement de remotiver le contenu sémantique de leurs patronymes.

Par exemple, concentrons-nous sur cet extrait où Jason Taylor explique comment chacun de ses camarades reçoit un surnom:

| Version originale   | Version française  | Note du traducteur |
|---|--|--------------------|
| Kids who are a bit popular like Gilbert Swinyard have sort of respectful nicknames like 'Yardy'. ( <i>BSG</i> , p. 4) | Les gars qu'on aime bien comme Gilbert Swinyard, ont un surnom sympa: Yardy <sup>1</sup> , par exemple. ( <i>FF</i> , p. 11) | 1. "Zonard"        |

Jason explique aussi comment certains se voient en revanche affublés de sobriquets insultants :

| Version originale  | Version française  | Note du traducteur                       |
|--|--|--|
| His real name's Dean Moran but our PE teacher Mr. Carver started | Son nom, c'est Dean Moran, mais Mr. Carver, notre prof d'éducation | 1. Moron signifie "imbécile" en anglais. |

<sup>249</sup> Andres Max Kristol, "Motivation et remotivation des noms de lieux : réflexions sur la nature linguistique du nom propre", *Rives nord-méditerranéennes*, 11 (2002), p. 107-108.

|   |   |  |
|---|---|--|
| called him ‘Moron’ ( <i>BSG</i> , p. 4) | physique, s’est mis à l’appeler ‘Moron’ <sup>1</sup> . ( <i>FF</i> , p. 10) |  |
|---|---|--|

Les deux exemples ci-dessus sont des cas où l’on observe que les enfants cherchent à créer un “sens” là où effectivement il n’y en avait pas à l’origine. Les surnoms partent du nom pour lui attribuer une remotivation sémantique extrinsèque avec une modification ludique basée sur la phonétique. Conformément à ce qui semble être sa politique de ne pas modifier les noms originaux, Manuel Berri en est dès lors réduit à recourir à la note du traducteur afin que le lecteur français ne perde pas les connotations de ces surnoms. Mais une alternative existe-t-elle?

Dans le cas qui nous préoccupe, la solution pour éviter les notes du traducteur était de modifier suffisamment les noms originaux pour obtenir la paronomase nécessaire, tout en conservant une sonorité anglaise car le lecteur français sait que l’histoire se passe en Angleterre. Le traducteur devra suivre un procédé onomasiologique, en partant du concept et en modifiant suffisamment le signifiant pour arriver au signifié voulu.

Ainsi on aurait pu imaginer rebaptiser *Gibert Swinyard* en *Gilbert Hobson*, pour arriver à un jeu sur la dernière syllabe et aboutir à “*Zonard*”. Quant à *Moran*, il aurait pu devenir “*Andrew*” pour sa proximité phonétique avec “*Andouille*” ou “*Debling*” avec “*Débile*”. Le fait que Manuel Berri n’y est pas eu recours est étonnant quand on voit qu’il fait preuve d’une certaine créativité bilingue avec un autre surnom, celui de *Nicholas Briar*, qui se transforme en “*Knickerless Bra*” (*BSG*, p. 5) dans la version originale et “*Nibard*” (*FF*, p. 11) dans la version française, une excellente adaptation qui conserve l’aspect misogyne. On observera cependant que dans l’exemple cité, le nom original est conservé, ce qui semble donc être la limite que M. Berri ne souhaite pas franchir.

Phénomène similaire mais motivation différente : durant une remontrance de la mère de Jason envers sa grande sœur, Julia, elle en profite pour critiquer ses groupes musicaux préférés et les rebaptiser sans le vouloir sous un nom beaucoup plus ridicule :

| Version originale  | Version française   | Note du traducteur  |
|--|---|---|
| [...] Meaty Loaf or Deaf Leopards. ( <i>BSG</i> , p. 66) | [...] Meaty Loaf ou les Deaf Leopards. ( <i>FF</i> , p. 87) | 1.Elle écorche involontairement les noms de ces deux groupes de hard rocks, et transforme Meat Loaf en “miche substantielle”, puis Def Leppard en “léopards |

|  |  |          |
|--|--|----------|
|  |  | sourds”. |
|--|--|----------|

Ici, la traduction des patronymes était moins aisée car la marge de manœuvre était plus étroite. Plus question ici de modifier le nom original: alors que les noms des enfants étaient la création de l’auteur, nous avons ici affaire à des référents historiques. Et le traducteur désireux de transmettre l’écroulement avec des lexèmes français est donc plus limité, car il faut à la fois jeu de mot et proximité phonique avec les noms d’origine pour que le lecteur Français puisse déceler l’allusion.

Les solutions pour concilier ces deux idées ne pouvaient être que partielles : nous proposerons ici “*Mite Loaf*” ou “*Def Léopard*”. Malheureusement, rien ne nous dit que le lecteur français aura une connaissance musicale suffisante qui lui permettra de comprendre immédiatement la référence. Une autre stratégie, sans doute plus controversée car elle implique un changement de référence, serait de partir de groupes musicaux plus célèbres et se prêtant plus à des paronomases (voire des homophonies) humoristiques : “*Assez Décès*”, “*Black Savate*”, “*Moto Raide*”.

Lorsque le traducteur se figure un lecteur modèle, il doit envisager la connaissance encyclopédique culturelle de ce dernier mais également sa connaissance de la langue-source, le français étant après tout réputé pour ses emprunts à l’anglais. Lorsqu’il devient nécessaire de conserver un nom propre porteur de sens, le traducteur doit considérer si un nom basé sur un lexème demande une connaissance de l’anglais poussée ou non. Observons ce passage où Jason Taylor apprend à apprécier son patronyme lorsque Madame de Crommelynck lui adjoint une portée sémantique et culturelle :

| Version originale   | Version française   | Note du traducteur                  |
|---|---|-------------------------------------|
| I hated my name.<br>“Jason Taylor”. Flavorless as<br>chewed receipts.<br>“What is more poetic than<br>‘Jason’, an Hellenic hero? Who<br>foundationed European literature<br>if not the ancient Greeks? And<br>what is a poet if he is not a tailor<br>of words? (BSG, p. 193) | Je détestais mon nom. “Jason Taylor”. Ça<br>autant de goût qu’un ticket de caisse<br>mâchouillé.<br>- Quoi de plus poétique que “Jason”, le<br>héros hellène? Qui a posé les fondements<br>de la littérature européenne sinon la Grèce<br>antique? Et qu’est-ce qu’un poète sinon un<br>tailleur <sup>1</sup> de mots? (FF, p. 247) | 1. “Taylor” signifie<br>“tailleur”. |

Omettre la note et conserver le mot en anglais risque en théorie de perdre une partie

du lectorat n'ayant aucune connaissance de la langue. Ajouter la note peut malheureusement aussi apparaître comme superflu (oserions-nous dire “pédant”?) pour peu que le mot anglais soit suffisamment connu à l'étranger; ici, on pouvait s'interroger sur la légitimité d'explicitier la signification anglaise de “*taylor*”, sachant que d'une part ce lexème est plutôt transparent et que d'autre part la célèbre phrase “*my taylor is rich*” de la méthode d'apprentissage *Assimil* a rendu le mot plus que familier dans la culture française. Ceci est d'autant plus surprenant que les toponymes ont été conservés en anglais dans la traduction et que ces derniers ne bénéficient d'aucune note de bas de page offrant une traduction, quand bien même est évoquée une potentielle valeur sémantique. L'exemple le plus significatif reste celui du village éponyme où se déroule l'action dans le passage suivant qui ne donnera lieu à aucune explicitation interne ou externe :

- Ouais, mais Black Swan Green, c'est connu pour les cygnes noirs, les cygnes verts ou quoi ?
- Non.
- Y'a pas de cygne à Black Swan Green, alors ?
- Nan. C'est la blague du village, si tu veux. (*FF*, p. 275)

Ici Manuel Berri se construit un lecteur modèle qui aura soit un niveau suffisant d'anglais soit suffisamment de logique pour comprendre la “blague” en question. Ce lecteur modèle est un peu éloigné de celui autrefois incapable de saisir le jeu de mots peut-être plus aisé de *taylor/tailleur*.

Passons maintenant à l'autre catégorie, beaucoup plus importante, celle des notes du traducteur motivées par un décalage de l'ordre de la lexiculture.

### **3) Note du traducteur et *realia***

En effet, la majorité des notes de bas de pages (36 sur 46) du *Fond des Forêts* sont présentes pour expliciter des références culturelles, qui oscillent entre le légèrement spécifique et le totalement obscur pour un lecteur français, ceci soit à cause de leur spécificité Britannique (ou Anglo-saxonne), soit d'un éloignement temporel (les années 80), voire les deux.

On dénombre ainsi les notes du traducteur suivantes, que nous avons organisées dans ce tableau selon la classification des *realia* de Nedergaard-Larsen<sup>250</sup>:

---

<sup>250</sup> Birgit Nedergaard-Larsen, “Cultural factors in subtitling”, *Perspectives: Studies in Translatology* 2, Museum Tusulanum Press, Copenhague (1993), p. 207-241.



| Catégorie | Sous-catégorie (nombre de notes) | N.d.T. concernant...  |
|-----------|----------------------------------|---|
| Culture   | télévision (7)                   | <i>The Two Ronnies</i> (p. 17)<br><i>Police 999</i> (p. 28)<br><i>Basil Brush</i> (p. 89)<br><i>Brains of Britain</i> (p. 127)<br><i>It's a Knock-Out</i> (p. 216)<br><i>Take Heart</i> (p. 353)<br><i>Newsround</i> (p. 354) |
|           | radio (2)                        | BBC Radio 4 (p. 112)<br>BBC Radio 1 (p. 112)  |
|           | cinéma (1)                       | “À vous mon petit!” (réplique culte de Casablanca) (p. 78)  |
|           | littérature (3)                  | Le Cabaret de la Dernière chance (p. 49)<br>L'Oeuf du Dragon (p. 49)<br>Siffle et je viendrai (p. 341)  |
|           | magazines (2)                    | Warlord (p. 149)<br>2000 AD (p. 271)  |
| Sport     | sport (1)                        | netball (p. 330)  |
|           | célébrités (5)                   | Joey Deacon (p. 47)<br>Evel Knievel (p. 175)<br>Torvill & Dean (p. 213)<br>Docteur Barnado (p. 282)<br>Eric Bristow (p. 395)  |
|           | chansons (3)                     | John Brown's Body (p. 326)<br>I Do Like To Be Beside The Seaside (p. 269)<br>Oh Give me a cot in the land of the Mountains (p. 341)   |
|           | jeux (4)                         | Big Trak (p. 175)<br>Une partie de slam (p. 202)<br>Jeu des marrons (p. 343)<br>le claque-dé dans Frustration (p. 346)  |
|           | folklore (2)                     | légende du rocher de Blarney (p. 55)<br>superstition sur les corbeaux de la Tour de Londres (p. 470)  |
| Société   | défense militaire (2)            | SAS (p. 158)<br>SBS (p. 158)  |
|           | politique (2)                    | Stargill (p. 77)<br>Alexander Haig (p. 158)   |
|           | alimentation (2)                 | Marmite (p. 75)<br>Rhubarb & Custard (p. 454)   |

|            |           |   |
|------------|-----------|---|
| Géographie | lieux (2) | Parc de Dartmoor (p. 181)<br>John o'Groats (ville) (p. 211) |
|------------|-----------|---|

Commençons d'abord par analyser ce qui motive ces notes, en utilisant des passages incluant deux références culturelles, dont l'une générera une N.d.T. et l'autre non, ce qui nous permettra d'observer comment s'opère la sélection de Manuel Berri lorsqu'il choisit d'explicitier ou non une *realia*. Ci-dessous figure un échange entre Jason Taylor et son meilleur ami Moran :

| Version originale  | Version française   | Note du traducteur  |
|--|---|---|
| <p>'They must reckon we're a natural team. Like <b>Starsky and Hutch</b>.'</p> <p>'Yeah.' [...] Or <b>Torvill and Dean</b>. I knows yer like those little spangly skirts.'</p> <p>'Bloody hilarious.' (<i>BSG</i>, p. 166)</p> | <p>-Ils doivent penser qu'on fait la paire. Comme <b>Starsky et Hutch</b>.</p> <p>- Ouais. [...] Ou <b>Torvill et Dean</b>. Je sais que t'aimes bien les jupes à paillettes.</p> <p>- Ha ha, très drôle." (<i>FF</i>, p. 213)</p> | <p>1. Célèbre couple de patineurs artistiques britanniques.</p> |

D'une part, si *Starsky et Hutch* ne génère pas de note, c'est principalement parce qu'ils appartiennent à une référence culturelle partagée par le lecteur de la langue-culture source et cible, ceci dû notamment à la popularité de la série en France. Ce n'est hélas pas le cas pour la suivante. C'est sans nul doute l'insistance de la plaisanterie qui oblige Manuel Berri à s'imaginer le lecteur français buter sur ce passage, frustrant car la "*jupe à paillette*" indique qu'il est nécessaire de comprendre ce à quoi il est fait allusion.

De plus, cet extrait intervient dans un chapitre consacré à des jeux de garçons désirant prouver leur virilité, le tout dans un roman révélateur de l'homophobie normalisée de l'époque. Jason est constamment angoissé à l'idée que ses aspirations littéraires ne soient une marque de féminité, c'est donc lui qui fait cette plaisanterie pour signifier à ses camarades qu'il appartient à leur univers machiste. Une fois encore, le contexte Britannique ne permettait pas une adaptation (par exemple, une référence au couple de patineurs français Isabelle et Paul Duchesnay pour coller à l'époque) sans faire hausser les sourcils du lecteur français se demandant pourquoi deux jeunes Anglais feraient référence à des sportifs n'ayant pas forcément une renommée internationale.

Ainsi, les notes de bas de page n'apparaissent que lorsqu'elles semblent importantes pour éclairer l'intrigue ou un personnage. Prenons cet autre exemple où Jason Taylor se retrouve exceptionnellement seul chez lui. Il décide d'occuper son après-midi en regardant la télévision. Il mentionne dans la même phrase deux émissions inédites en France :

| Version originale   | Version française   | Note du traducteur  |
|---|---|---|
| I switched the TV on, lay on my bed and watched <b>Space Sentinel</b> and <b>Take Hart</b> . ( <i>BSG</i> , p. 277) | J'ai allumé la télé, je me suis allongé sur le lit et j'ai regardé <b>Les Sentinelles de l'Espace</b> et <b>Take Hart</b> . ( <i>FF</i> , p. 353) | 1. Émission artistique pour enfants animée par Tony Hart. |

Pourquoi les deux références, qui sont également étrangères pour la culture-cible, ne génèrent-elles pas toutes les deux une note du traducteur ? La question de la difficulté de traduire le titre "*Take Hart*", reposant sur un jeu de mot avec l'expression anglaise "to take heart" (être encouragé) et le nom du présentateur, peut entrer en jeu, surtout par rapport à la facilité de traduire "*Space Sentinels*".

Cependant, il est beaucoup plus probable que ce qui motive la N.d.T. est la pertinence de l'émission par rapport au personnage de Jason Taylor. Rappelons que *Black Swan Green* est avant tout le *Bildungsroman* d'un poète : selon Manuel Berri, il était sans doute préférable que le lecteur français sache que le choix délibéré de passer un après-midi de liberté à regarder une émission artistique destinée aux enfants n'est pas anodine pour un jeune artiste. S'il avait omis de préciser le contenu de l'émission, le lecteur français passerait à côté de ce qu'elle représente pour le personnage.

Bien que le dessin animé américain des *Sentinelles de l'Espace* soit complètement inconnu<sup>251</sup> en France, le titre traduit se suffit à lui-même: certes, on pourrait arguer que le fait de regarder une émission de science-fiction est également significative pour un personnage légèrement "geek" comme Jason – un passionné de littérature *fantasy* et de bandes dessinées – mais le titre est suffisamment évocateur pour que le lecteur français devine de à quel genre appartient le programme, ce qui n'est pas le cas de *Take Hart* dont le titre n'offre pas d'indices quant à son contenu. Ainsi pour chaque realia qui donne lieu à une note du traducteur, il en existe un bien plus grand nombre qui n'en génère pas, où Manuel Berri décidera alors de :

- a) passer par une stratégie de *domestication* : adaptation/ un étoffement/ une

<sup>251</sup> À ne pas confondre avec *Les Sentinelles de l'air*, diffusé dans nos contrées, mais traduction française d'une autre émission américaine originellement appelée *Thunderbirds*.

généralisation,

b) la maintenir quand elle est partagée avec la culture-cible

c) la maintenir quand elle n'a pas d'incidence sur l'intrigue ou que le texte n'insiste pas outre mesure sur l'allusion.

Cependant, nous ne voudrions pas minimiser le nombre total de notes (46), qui est par ailleurs assez particulier quand on observe les autres traductions de Manuel Berri. En effet, lors de notre lecture du corpus en version française, une réalité nous est apparue et est même à l'origine de cette section : *Le Fond des Forêts* se démarque très nettement de ses précédentes (et ultérieures) traductions par son recours beaucoup plus fréquent à la N.d T.

À titre de comparaison, on compte 7 notes de bas de pages dans la traduction française de *Ghostwritten* (*Écrits Fantômes* en 2004), 9 pour celle de *Cloud Atlas* (*Cartographie des nuages* en 2007) et seulement deux pour *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*, en français *Les Mille Automnes de Jacob de Zoet* (2012).

Même auteur, même traducteur : comment expliquer cette surabondance dans *Le Fond des Forêts* ? L'hypothèse d'une évolution dans les méthodes de traduction est peu probable lorsqu'on observe les dates de parution de ses traductions françaises relativement proches. Le nombre de pages n'entre pas non plus en ligne de compte : 504 pour *Ecrits Fantômes*, 650 pour *Cartographie des Nuages* et 733 pour *les Mille Automnes de Jacob de Zoet*. Or, *Le Fond des Forêts* est à ce jour la traduction française la plus courte de Mitchell: 474 pages. Si l'on exclut les conjectures malheureusement invérifiables des conditions de travail du traducteur (délais trop brefs, stress,...) que Manuel Berri ne nous a d'ailleurs pas mentionnées dans son interview, l'hypothèse d'une spécificité propre à l'oeuvre de *Black Swan Green* nous semblait être la voie à explorer.

Pour cela, il nous faut revenir sur les raisons du décentrement culturel inhérent à toute oeuvre traduite avant de comprendre pourquoi ce décentrement s'avère plus important dans *Black Swan Green* qu'ailleurs. Pour répondre à cette question, il nous faut segmenter plus en détails les instances du récit.

#### **IV) Causes de l'implicite d'un texte**

##### **A) la langue-culture du narrateur**

En effet, selon les théories de la narratologie de Gérard Genette, entre l'*auteur concret* (c'est-à-dire l'auteur existant dans notre monde, ici David Mitchell) et le *lecteur*, qu'il soit *Modèle* ou *concret*, s'intercale la figure du *narrateur*, celui par lequel le récit (ou diégèse) est conté(e). Chez un auteur aussi polyphonique que David Mitchell, cette instance est souvent la partie la plus travaillée, pour obtenir cette "voix" distincte : la plupart de ses romans présentent une narration basée sur une focalisation interne par un *narrateur autodiégétique*, que Genette définit comme une sous-catégorie de narrateur *homodiégétique*, existant comme personnage intégré au récit et son agent principal.<sup>252</sup>

Afin d'offrir au maximum une identité distincte à ces voix, Mitchell tentera de varier le registre, l'âge, le genre, la classe sociale, mais également, et c'est ce qui nous intéressera ici, la nationalité et donc la langue-culture de ces narrateurs.

Nous allons à présent dégager une théorie basée sur une corrélation entre l'identité du narrateur et la fréquence des notes du traducteur. Nous baserons nos observations sur deux autres œuvres traduites du corpus de David Mitchell.

Observons tout d'abord *Cloud Atlas*, qui présente la particularité d'effectuer un changement de narrateur et un déplacement chronologique et géographique à chaque nouveau chapitre. Nous dresserons ainsi une liste de ces chapitres en indiquant le cadre spatio-temporel et la nationalité de son narrateur afin d'observer si un lien émerge entre ces données et la fréquence des notes de bas de pages.

| <b>Cadre géographique</b>          | <b>Cadre temporel</b> | <b>Nationalité du narrateur/trice</b> | <b>Note du traducteur</b> |
|------------------------------------|-----------------------|---------------------------------------|---------------------------|
| Îles Chatham<br>(Nouvelle-Zélande) | années 1850           | Américain                             | 2                         |
| Zedelgem (Belgique)                | années 1930           | Anglais                               | 3                         |
| San Francisco (USA)                | années 1970           | Américaine                            | 1                         |
| Londres (Royaume Uni)              | années 2000           | Anglais                               | 4                         |
| Nea So Copros (Corée, fictif)      | futur (proche)        | Coréenne                              | 0                         |

<sup>252</sup> Gérard Genette, *Figures III*, éditions du Seuil, Paris (1972), p. 17.

|                     |                  |                                  |   |
|---------------------|------------------|----------------------------------|---|
| Île d'Hawaï (Hawaï) | futur (lointain) | Homme des Vallée (tribu fictive) | 0 |
|---------------------|------------------|----------------------------------|---|

Nous observons ici le phénomène suivant : les chapitres avec des narrateurs non-anglophones et/ou dans un cadre spatio-temporel imaginaire (ici les chapitres sur Neo So Copros et Hawaï se déroulant dans le futur) n'engendrent aucune note du traducteur. En revanche, ces dernières apparaissent dans toutes les diégèses narrées par un narrateur anglophone. Le record de nombre de notes par chapitre correspond à celui d'un Britannique vivant à Londres à l'époque contemporaine de la publication

(2004). S'agit-il d'une coïncidence si ce record correspond au narrateur ayant la plus grande proximité culturelle avec l'auteur concret? Pour le confirmer, voyons maintenant si le schéma se reproduit dans le roman *Ghostwritten* et sa traduction *Écrits Fantômes*, qui lui aussi déplace son cadre géographique et change de narrateur à chaque chapitre.<sup>253</sup>

| Cadre géographique         | Nationalité du narrateur/trice | Nombre de notes du traducteur |
|----------------------------|--------------------------------|-------------------------------|
| Okinawa (Japon)            | Japonais                       | 0                             |
| Tokyo (Japon)              | Japonais                       | 0                             |
| Hong Kong (Chine)          | Anglais                        | 0                             |
| Mont Emei (Chine)          | Chinoise                       | 0                             |
| Mongolie                   | Mongol                         | 0                             |
| Saint-Pétersbourg (Russie) | Russe                          | 0                             |
| Londres (Royaume-Uni)      | Anglais                        | 3                             |
| Clear Island (Irlande)     | Irlandaise                     | 1                             |
| New York (USA)             | Américain                      | 4                             |

Nous constatons donc les éléments suivants : les notes du traducteur apparaissent toutes dans des chapitres ayant pour narrateur un anglophone vivant dans son environnement natal (ce qui expliquerait l'absence de notes dans le chapitre situé à Hong Kong, où le narrateur est bien anglais mais aussi étranger au milieu dans lequel il évolue).

<sup>253</sup> Le cadre temporel ne sera pas indiqué ici car il est superflu : tous les chapitres se déroulent à l'époque contemporaine de la publication, dans un ordre linéaire.

Le chapitre de New York fausse quelque peu le compte par sa particularité : l'action se déroule exclusivement dans une station d'enregistrement radiophonique et les notes de bas de pages sont là pour offrir une traduction française des titres de chansons anglophones. Les quatre autres notes de bas de pages des autres chapitres relèvent véritablement de *realia*: célébration du *Bonfire Night* (G, p. 321), magazine *The Big Issue* (G, p. 323), association *The Samaritans* (G, p. 329), concept de *lock-in* pour les pubs (G, p. 412). Si l'on prend cela en compte, le record de nombre de notes par chapitre revient donc à nouveau à un Britannique vivant à Londres, comme c'est le cas pour *Cloud Atlas*.

On peut ainsi déduire que les allusions culturelles d'une œuvre de fiction - les fameux espaces de "non-dits" - deviennent prépondérants dès lors que le narrateur autodiégétique possède le même système linguistique que l'auteur. Le nombre de notes croît encore si le personnage en question évolue dans un univers qui lui est propre, et enfin atteint des records si le pays du narrateur correspond également au pays natal de l'auteur.

Cela expliquera notamment ce qu'on constate pour la traduction postérieure au *Fond des Forêts*, celle de *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* (*Les Mille Automnes de Jacob de Zoet*), toujours traduit par Manuel Berri. Alors que l'on serait en droit de s'attendre à ce qu'un roman historique retraçant dans les moindres détails la vie quotidienne de l'an 1799 sur l'île de Dejima à Nagasaki, où la focalisation interne suit les périples de personnages hollandais et japonais regorge de note de bas de page, il n'en est rien: nous avons en tout et pour tout un record minimal de deux notes du traducteur.

La première est la convention éditoriale pour le français dans le texte, tandis que la seconde intervient pour traduire un passage hétéroglosse, laissé en anglais dans la version française : "*Feckin' langers'd need to rip out the feckin' walls, like, to get through that.*" (TAJZ, p. 127) pour être ensuite traduit dans la note de bas de page "Il faudra que ces putains de macaques s'attaquent au mur s'ils veulent entrer". Ici le problème vient de la narration, qui indique juste avant que le personnage parle "dans son anglais mâtiné d'irlandais", une réalité difficilement traduisible de manière efficace en français. Immédiatement après cette érucation, le protagoniste Jacob de Zoet (hollandais) demande à un autre personnage "Peut-on savoir qui est ce dénommé Feck Inlangers ?". Une possible solution pour éviter la note aurait été un jeu sur "connards de macaques" pour aboutir à "qui est ce dénommé Connor McHack?" et ainsi conserver l'hibernicité du personnage.

La quasi-absence de notes du traducteur vient sans doute de l'éloignement temporel et géographique tellement énorme dans *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* que les lecteurs

britanniques et français se retrouvent culturellement à égalité face au même texte: ce roman est écrit à l'attention d'un lecteur modèle que David Mitchell imagine pourvu d'un savoir encyclopédique *a fortiori* minimal en ce qui concerne le cadre historique et géographique du roman. Ainsi, il évitera le recours à un texte trop allusif en essayant de glisser dans la narration ou les dialogues suffisamment d'explicitation. Pour donner un exemple, prenons ce passage où Jacob de Zoet débarque à Dejima et aperçoit un primate. Un compatriote hollandais résidant depuis longtemps sur l'île le lui fait remarquer en lui révélant le surnom donné au singe par les locaux :

“I see you've spotted William Pitt.”

“I beg your pardon, sir?”

“King George's First Minister, yes. He answers to no other name.” (*TAJZ*, p. 24)

Certes, un lecteur anglais avec une relative connaissance de sa propre histoire pourrait s'en passer, mais le fait que les personnages soient hollandais n'enlève pas la plausibilité de cette explication.

Ainsi, nous pouvons formuler l'équation suivante : plus l'éloignement culturel entre l'auteur et le narrateur est grand, moins le texte sera allusif. À l'inverse, plus la proximité entre l'auteur et le narrateur est grande, plus le texte se permettra des allusions culturelles implicites. Ceci correspond exactement à la situation de *Black Swan Green* où le héros est un jeune Britannique vivant en Angleterre, qui plus est dans la même région que son auteur, le roman étant le plus autobiographique de David Mitchell à ce jour. En conséquence, le lecteur anglais sera éminemment plus familier avec les multiples références puisque l'histoire se passe dans son propre pays, et le décalage temporel se compte en quelques décennies seulement: le lecteur français, quant à lui, sera autrement plus handicapé pour actualiser le même texte qui nécessitera les aménagements d'un traducteur.

Une autre particularité de *Black Swan Green* par rapport aux œuvres *Ghostwritten* et *Cloud Atlas* est que le narrateur (Jason Taylor) reste le même pour tous les chapitres. La situation de grande proximité linguistico-culturelle entre auteur et narrateur est donc maintenue du début à la fin et explique le nombre beaucoup plus fréquent de notes du traducteur.

Nous pourrions nous poser une dernière question: étant donné les nombreuses stratégies de traduction possibles en cas d'écart des langues-cultures de départ et d'arrivée, pourquoi Manuel Berri n'emploie-t-il pas une explicitation interne (comme l'étoffement ou la définition) ?



## B) la langue-culture du narrataire

Pour cela, il nous faut mentionner une dernière instance du récit à prendre en compte : le *narrataire*, c'est-à-dire, toujours selon Gérard Genette, celui à qui s'adresse le *narrateur*. Si la majorité des narrateurs mitchelliens offrent leur compte-rendu à un vague *narrataire extradiégétique* (jamais mentionné et assez proche du *lecteur abstrait* ou *modèle*), il existe des cas où certains d'entre eux peuvent s'adresser à un *narrataire invoqué* (par le truchement d'apostrophes par exemple) comme le fait Timothy Cavendish en interpellant son "dear Reader" à plusieurs reprises dans un chapitre de *Cloud Atlas*. Le narrataire peut être également *intradiegétique* (quand il possède les caractéristiques d'un personnage) ainsi que l'on peut le voir dans le chapitre épistolaire du même roman, où le narrateur Robert Frobisher envoie ses lettres à son amant Rufus Sixsmith, qui sera l'un des personnages dans le chapitre suivant. Dans tous les cas, tout comme l'auteur concret (Mitchell) imagine son lecteur abstrait partager la même langue-culture que lui, ces narrateurs font de même avec leur narrataire.

Or dans le cas de *Black Swan Green*, nous avons le cas très particulier de Jason Taylor, qui est à la fois le narrateur et selon toute vraisemblance son unique narrataire : en effet, le chapitre 12 nous révèle un point crucial sur la compréhension de *Black Swan Green* :

I nicked a nice exercise book [...] to write it. But after the first line, I realized it wasn't a poem. More of a...what ? A confession, I s'pose. It began, "That ace song 'Olive's Salami' by Elvis Costello and the attraction drowned out Whatever Dean yelled at me...[...]" and on it went. (BSG, p. 331)

Le lecteur attentif aura reconnu que le début de la "confession" de Jason Taylor correspond mot pour mot au début du chapitre 11. Dans un vertigineux moment de métalepse, où nous passons de l'emboîtement d'un récit à un autre, David Mitchell nous fait comprendre que l'intégralité de *Black Swan Green* est censé être une sorte de journal intime de la main de Jason Taylor.

Cela est confirmé par le fait que les chapitres précédents semblent avoir été écrits rétroactivement, expliquant pourquoi certains éléments obscurs de l'intrigue des sections 1 à 10 ne trouvent d'explication que dans le chapitre 11 qui, étant censé être le premier écrit par Jason Taylor, ne fait que les "introduire" en réalité. Il ne s'embarrasse pas de l'incompréhension du lecteur concret de l'œuvre, car Mitchell veut conserver l'illusion que Jason n'écrit pour personne d'autre que lui-même. La clandestinité de son écriture est logique quand le personnage a régulièrement manifesté une certaine phobie à l'idée de partager ses créations :

If you show someone something you've written, you give them a sharpened stake, lie down in your coffin and say 'When you're ready'. (*BSG*, p. 183)

Ici, l'éloignement linguistico-culturel sera donc censé être inexistant entre le narrateur et le lecteur puisque ces derniers sont ici une seule et même personne. Cela signifie que pour maintenir la *mimésis* du journal intime, le texte aura un caractère plus implicite, un personnage écrivant pour lui-même nécessitant peu d'explicitation dans ses écrits, rendant le texte quasiment hermétique.<sup>254</sup>

Cela explique pourquoi Manuel Berri ne peut pas toujours tout expliciter dans le texte en interne. Des ajouts comme des définitions, des étoffements ou des incises comme "c'est-à-dire" sonneront parfois faux à l'intérieur d'un journal intime qui ne sera pas censé être lu par une tierce personne.

Le caractère allographe (écrit par une personne autre que l'auteur) de la note du traducteur tourne ici à son avantage: comme elle appartient au domaine du paratexte, et que par définition cet élément est extradiégétique, elle est donc libérée de la contrainte de la *mimésis* du texte. Le traducteur a ainsi tout le loisir d'expliquer aussi longuement que nécessaire l'allusion culturelle.

Manuel Berri a sans doute estimé qu'un léger "décrochage" dans la continuité de la lecture était préférable à un "décrochage" de la cohérence diégétique.

## V) Alternatives à la note du traducteur

À la lumière de ces éléments, analysons maintenant pourquoi des alternatives n'étaient pas possibles dans les passages ayant nécessité une note du traducteur. Pour ce faire, étudions cet extrait où Jason Taylor, seul à la maison, en profite pour passer dans la cuisine et changer la fréquence de la radio :

| Version originale   | Version française  | Notes du traducteur                                 |
|---|--|---|
| I returned the kitchen radio from Radio 4 to Radio 1. ( <i>BSG</i> , p. 86) | Avec moi, la radio de la cuisine est passée de BBC Radio 4 <sup>1</sup> à BBC Radio 1 <sup>2</sup> . ( <i>FF</i> , p. 112) | 1. Équivaut à France Culture.<br>2. Équivaut à NRJ. |

<sup>254</sup> Nous disons bien quasiment car il s'agit évidemment d'une illusion : nous avons toujours un auteur concret, David Mitchell, qui s'adresse à son lecteur abstrait et concret, et veillera tout de même à ne pas rendre le texte trop cryptique.

On observe déjà un léger étoffement avec l'addition de "BBC" devant le nom des chaînes. Cela présente deux avantages: l'acronyme BBC est suffisamment connu à l'étranger pour ne pas nécessiter une explication; et en tant qu'institution typiquement Britannique, elle rappelle au lecteur français qu'il se trouve en Grande-Bretagne, et respecte la couleur locale. Malheureusement cet éclaircissement n'est visiblement pas suffisant puisque Manuel Berri a jugé nécessaire d'ajouter deux notes de bas de page pour expliciter la différence de contenu des deux chaînes de radios.

Nous allons alors tenter les autres procédures utilisées plus haut par Manuel Berri et essayer de comprendre en quoi la note du traducteur leur était préférable.

### **A) le maintien tel quel**

Avec moi, la radio de la cuisine est passée de Radio 4 à Radio 1.

Problème : décentrement culturel.

Le lecteur français ne comprendra pas immédiatement qu'il s'agit de chaînes de radio (d'où l'ajout de BBC chez Berri) ni leur contenu. Ce serait passer sous silence un élément révélateur de l'adolescence du personnage, plus intéressé par la musique contemporaine que par la "haute" culture. Rappelons que ce passage se situe avant la rencontre de Madame de Crommelynck, son mentor littéraire, qui lui fera découvrir l'intérêt des classiques. Ce passage est donc un élément qui démontre l'immaturité de Jason Taylor (mais également son amour pour la musique, logique en tant que futur poète).

### **B) l'étoffement**

Avec moi, la radio de la cuisine est passée de Radio 4, une chaîne culturelle, à Radio 1, chaîne plus musicale.

Problème : explicitation incohérente avec la *mimesis* du journal intime.

Cette solution ne correspond pas à la volonté de Mitchell de plonger son lecteur dans ce qui devrait être le journal intime d'un adolescent anglais des années 80. Selon la logique du journal intime, Jason Taylor écrit pour lui-même. Pourquoi prendrait-il le temps d'expliquer ces chaînes, qui sont pour lui une réalité tellement quotidienne et banale qu'il omet même BBC dans la version anglaise? Cette alternative donne un côté trop "artificiel" au texte.

### **C) l'adaptation**

Avec moi, la radio de la cuisine est passée de France Culture à NRJ.

Problème : dissonance culturelle et géographique.

Le lecteur sortira immédiatement de sa suspension d'incrédulité, se demandant pourquoi une radio britannique capterait des chaînes de radio françaises (avec "France" dans le titre pour couronner l'absurdité). À la rupture géographique s'ajoute l'anachronisme: le lancement de la station NRJ date de 1984, et Black Swan Green se situe très précisément en 1982, comme en témoigne le chapitre axé sur la Guerre des Malouines.

### **D) la généralisation**

Avec moi, la radio de la cuisine est passée de la chaîne culturelle à la chaîne musicale.

Problème : dissonance stylistique.

Si cette solution reste acceptable, elle ne respecte pas la "voix" de Jason Taylor, connu pour nommer directement les produits et les émissions qu'il consomme. Les magazines, les livres, les jeux, les programmes télévisés étant toujours mentionnés par leur titre, il n'est donc pas logique qu'il reste vague dans le domaine radiophonique. Mis à part la perte de la couleur locale, c'est donc également une infidélité aux particularités langagières du narrateur qui sont la marque de l'écriture mitchellienne.

### **E) l'insertion d'éléments aidant à la compréhension**

Avec moi, la radio de la cuisine est passée de Radio 4, où ils passaient les actualités, à Radio 1, où je pouvais écouter de la musique.

Problème: surinterprétation.

Bien qu'il s'agisse vraisemblablement de la meilleure alternative à la note dans ce cas précis, parce qu'elle ne rompt pas la cohérence du contexte anglais ou ne donne pas une impression de définition artificielle, ce type de solution entre dans le domaine risqué de l'extrapolation: nous n'avons pas suffisamment d'éléments qui nous indiquent ce qui était diffusé à ce moment sur Radio 4. Le traducteur se met à imaginer des éléments absents de l'original et peut très vite dénaturer le texte.

La note du traducteur est-elle alors la meilleure solution ? Elle a le mérite de conserver la *realia* originelle et la particularité de la voix narrative et de ne pas rompre l'illusion du journal intime en définissant plus que de raison. Évidemment, comme chacune des solutions que nous avons proposées, elle présente aussi ses propres inconvénients, car il en est ainsi toute acte traduisant. La note du traducteur se situe à mi-chemin des deux pôles opposés que sont la stratégie sourcière et cibliste : sourcière car on cherche à ne pas trahir l'étranger du texte en gardant intact une réalité culturelle; cibliste car elle est un ajout du traducteur exclusivement destinée à la compréhension du lecteur de la langue-cible pour faciliter sa compréhension.

Cette oscillation entre les deux tendances, celle de la *domestication* et de la *foreignization*, doivent être aussi celle du bon traducteur, qui saura se rappeler que l'exercice échappe à des règles immuables et absolues, et que chaque texte, chaque phrase invite à une évaluation au cas par cas qui lui permettra de déterminer quelle procédure conviendra le plus dans un contexte particulier. La traduction est une leçon d'humilité, où le professionnel est conscient de l'impossibilité d'aboutir à une traduction parfaite, et qu'il n'existe pas une seule technique, méthode, stratégie pour arriver à cet inaccessible idéal.

## **Conclusion**

Nous terminerons avec un retour sur les critiques de *Black Swan Green*, selon lesquelles ce roman ne présentait aucun jeu structurel jusqu'alors caractéristique de David Mitchell, comparé à *Ghostwritten*, *Number9Dream* ou *Cloud Atlas*. Un passage en particulier nous éclaire sur la construction des treize chapitres du roman :

I bought a series of thirteen dinosaur postcards. Each one's got a different dinosaur, but if you put them end to end in order, the background landscape joins up and forms a frieze. (*BSG*, p. 212-213)

En effet, *Black Swan Green* est à l'origine issue d'une nouvelle intitulée *January Man* et publiée en 2003 dans le magazine *Granta*. Cette nouvelle est devenue par la suite le premier chapitre du roman, et Mitchell s'est imposé cette contrainte Oulipienne:

One of the commandments of *Black Swan Green* was to write a novel made of chapters that are theoretically extractable short stories. [...] Short stories have a background white noise that creates the illusion that the world is much bigger than the mere 10 or 15 pages, and I wanted to

see if I could sync up the white noise of the background of short stories.<sup>255</sup>

Ceci est une excellente métaphore de la traduction: chaque langue-culture peut être vue comme l'un de ses univers en apparence indépendant, et il appartiendra au traducteur d'accoler, avec plus ou moins de succès, son propre système linguistique et de “*synchroniser*” ce “bruit blanc” ou bruit de fond que l'on pourrait associer à l'implicite, afin que le lecteur français ait “l'illusion” (d'où la mention de “tricherie” utilisée par Manuel Berri) d'une continuité ininterrompue entre lui et l'auteur original.

---

<sup>255</sup> Robert Birnbaum, “Interview with David Mitchell”, *The Morning News* (11/05/2006). URL : <https://themorningnews.org/article/david-mitchell>

## Chapitre 8 :

### Les néologismes de Nea So Copros : traduire le “corpocratic Newspeak” de David Mitchell

#### Introduction

My mind traveled the length, breadth, and depth of our culture. [...] The library refused many downloads, of course, but I succeeded with two Optimists translated from the Late English, Orwell and Huxley. (CA, p. 220)

La citation ci-dessus est énoncée par Sonmi-451, l’une des protagonistes du roman *Cloud Atlas* (2004), où notre auteur David Mitchell présente une fois encore un personnage reconnaissant envers le travail du traducteur. Ce passage est par ailleurs l’unique indication que l’anglais est considéré comme une langue morte<sup>256</sup> au moment où se déroule l’intrigue, située dans un futur cauchemardesque au point que les deux plus éminents auteurs de la littérature dystopique aient été à présent relégués au rang d’“Optimistes”.

Nous ne saurons jamais précisément quelle est la langue parlée à Nea So Copros, la mégapole théâtre des aventures de Sonmi. Bien entendu, nombre d’indices, dont les patronymes (Chang, Hae-Joo Im, Boom-Sook), un vocabulaire parfois localisé (*Juche, kimchi, soju*) et surtout la confirmation à la fin du chapitre que la géographie de Nea So Copros inclut Séoul pointent logiquement vers le coréen, mais le texte étant rédigé en langue anglaise, nous ne savons pas exactement sous quelle forme. Dans son article “English as a Foreign Language: David Mitchell and the Born-translated novel”, Rebecca L. Walkowitz avance que les œuvres de David Mitchell “invitent” naturellement la traduction par cette tendance de notre auteur à concilier un paradoxe linguistique : écrire en anglais mais rappeler au lecteur que ce qu’il lit n’est pas censé - du moins à l’intérieur de la diégèse - avoir été rédigé dans cette langue<sup>257</sup> :

---

<sup>256</sup> Comme le suggère la présence de l’article “the” devant “Late English”, qui signale que l’adjectif doit être entendu comme “feu” (au sens de “défunt”) et ne désigne donc pas uniquement une étape supplémentaire dans l’évolution de la langue anglaise qui suivrait les célèbres dénominations “Old”, “Middle” ou “Modern” English. Incidemment, le terme a été traduit pas “l’ancien anglais” (p.276) dans la version française, solution un peu réductrice car elle omet l’idée de disparition de la langue et pourrait se confondre avec le terme réel “Old English”.

<sup>257</sup> L’adaptation cinématographique de *Cloud Atlas* (2012) pointera aussi l’incongruité d’avoir des personnages coréens parler anglais, mais prendra le roman à contrepied en faisant du coréen une langue vulgaire (“*subspeak*”) et l’anglais la seule langue autorisée dans les hautes sphères.

Mitchell's novels incorporate the history of translation in an unusual way: they narrate languages rather than describe them. His works rarely display multilingualism. Instead, they make English into a foreign language by emphasizing target rather than source, audiences rather than authors, and by attributing their own beginnings to prior editions and literary works in other languages.<sup>258</sup>

En effet, Mitchell confère souvent un caractère “étranger” à ses textes. Il utilise pour cela plusieurs méthodes, comme les emprunts ou l’absence d’expressions idiomatiques. Comme nous l’avons analysé dans le chapitre précédent, les références culturelles spécifiques à l’anglais sont également un marqueur de nationalité : elles sont abondantes lorsque le narrateur est britannique et inexistantes si ce dernier est originaire d’un pays non-anglophone. Cependant, dans le chapitre qui fera l’objet de notre analyse, l’étranger du texte est aussi accentué tout simplement en lui conférant un caractère “étrange” : nous entendons par là un effet de distanciation ou d’éloignement (*estrangement*). Ce procédé est typique du genre auquel appartient le monde de Sonmi, celui de la science-fiction. Pour mieux illustrer notre propos, voici ce à quoi est confronté le lecteur anglophone dès la première page du chapitre :

A server is woken at hour four-thirty by stimulin in the airflow, then yellow-up in our dormroom. After a minute in the hygiener and steamer, we put on fresh uniforms before filing into the restaurant. (*CA*, p. 187)

“An Orison of Sonmi~451” est le titre du cinquième chapitre de *Cloud Atlas*, ce qui signifie qu’à ce stade, le lecteur s’est habitué à la particularité structurelle de l’œuvre, un roman comportant six intrigues séparées dans le temps. À chaque chapitre correspond un genre et donc un style : ainsi le premier chapitre, intitulé “The Pacific Journal of Adam Ewing”, situé en 1850, se présente comme le journal de bord d’un notaire Américain dans le style de Melville; “Letters from Zedelgem”, deuxième chapitre, est un roman épistolaire se déroulant dans les années 30. “Half-Lives: the first Luisa Rey Mystery” emprunte aux polars des années 70; “The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish” est quant à lui un mémoire humoristique datant du début des années 2000. Ce n’est qu’ensuite que le lecteur arrive au chapitre dont il sera question ici. Ce lecteur, ayant compris le mécanisme du roman, s’attend désormais à devoir réajuster sa lecture : puisqu’il pénètre dans une nouvelle intrigue appartenant à un nouveau genre, le style s’en verra modifié.

---

<sup>258</sup> Rebecca L. Walkowitz, “English as a Foreign Language: David Mitchell and the Born-Translated Novel”, *SubStance*, vol. 44 no. 2 (2015), p. 30.



Toutefois, ce nouveau chapitre demandera sans doute un temps d'adaptation plus long au lecteur, car nous basculons d'un univers jusqu'alors mimétique (les chapitres précédents étaient situés jusqu'alors dans des périodes historiques reconnaissables) à un univers non-mimétique, dont Éric Picholle nous offre la distinction ci-dessous :

La littérature mimétique est alors celle qui décrit un monde conforme à celui que nous connaissons; parmi les littératures non mimétiques, [...] la *science-fiction*, qui décrit des mondes possibles, mais intégrant une dimension spéculative.<sup>259</sup>

“An Orison of Sonmi~451” est non-mimétique puisqu'il appartient clairement au domaine de la littérature d'anticipation, qui est un sous-genre intrinsèquement lié au genre de la science-fiction. Cependant, il serait réducteur de dire qu'un univers non-mimétique est complètement déconnecté de la réalité du lecteur : Umberto Eco désigne l'anticipation sous le nom de métachronie (car située “au-delà du temps”), et rappelle ses liens avec le monde réel : "le monde possible est possible (et vraisemblable) justement parce que les transformations qu'il subit ne sont qu'une prolongation des tendances propres au monde réel <sup>260</sup>”, ce que Mitchell semble avoir compris lorsqu'il affirme “With feasible science fiction all you have to do is take what's here already, just take the present and exaggerate it slightly and you've got some sort of awful grotesque world <sup>261</sup>”.

Cette ambivalence entre lien/éloignement avec le monde réel du lecteur a également été évoquée par le critique Darko Suvin sous le nom de *cognitive estrangement*, une sensation recherchée par les lecteurs de science-fiction qui cherchent à se rendre “étrangers à eux-mêmes”. Cette distanciation cognitive se manifeste avant tout dans le texte par l'apparition du *novum*, qu'il définit comme “a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author's and implied reader's norm of reality<sup>262</sup>”. Le *novum* peut revêtir plusieurs aspects, qu'il s'agisse du décor (“*spatiotemporal locus*”) ou d'une invention (un objet ou un concept inconnu à notre époque). Suvin va jusqu'à dire que:

---

<sup>259</sup> Eric Picholle, “Le vrai puits et abîme de la (xéno-)encyclopédie”, *Science-fiction et didactique des langues : un outil communicationnel, culturel et conceptuel*, 2, Editions du Somnium, Saint-Martin-du-Var (2013), pp. 259-271.

<sup>260</sup> Umberto Eco, “Science et science-fiction”, *France, XXIe siècle*, revue *Science-Fiction* n°5, Denoël, Paris (1985), pp. 210-221.

<sup>261</sup> Mitchell, David. “Interview with BBC” (February 2004). URL : [http://www.bbc.co.uk/nottingham/culture/2004/02/david\\_mitchell\\_interview.shtml](http://www.bbc.co.uk/nottingham/culture/2004/02/david_mitchell_interview.shtml)

<sup>262</sup> Darko Suvin, *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*, Peter Lang, Oxford (2010), p. 68.

This environment is always identifiable from the text's historical semantics, always bound to a particular time, place and sociolinguistic norm, so what would have been utopian or technological SF in a given epoch is not necessarily such in another—except when read as a product of earlier history; in other words, the novum can help us understand just how is SF a historical genre.<sup>263</sup>

Cette affirmation semble correspondre à l'écriture mitchellienne, qui met un point d'honneur à traiter avec la même authenticité linguistique les époques passées comme les temps à venir, ainsi que le révèle une interview sur ses chapitres situés dans le futur : “Like the characters in the novel's other time zones, I wanted this narrative to use period speech<sup>264</sup>”. En quelque sorte, l'auteur devient une sorte d'historien du futur, pour reprendre un oxymore utilisé dès la première ligne de notre chapitre : “Historians still unborn will appreciate your collaboration in the future, Sonmi~451.” (CA, p. 187)

C'est le paradoxe des néologismes dans la science-fiction : leur présence permet à fois d'aliéner le lecteur par rapport à son univers familier mais aussi à conférer une certaine authenticité à ce monde virtuel puisqu'il reste basé sur notre réalité :

La visée prospective conserve le décalage, en vue d'une logique ascendante, et c'est d'ailleurs ce qui légitime en quelque sorte la création des néologismes. Un mécanisme linguistique particulier est mis en place par les écrivains afin de créer un effet de vraisemblance. L'usage des néologismes, ou comme aime à les appeler Marc Angenot, des “mots-fiction” permet de parler d'une phraséologie spécifique à la SF.<sup>265</sup>

Il convient donc dans la traduction des œuvres de science-fiction de conserver cette aspérité du texte qu'est le néologisme, ce qui est une gageure pour le traducteur : comment traduire un mot qui n'existe pas à l'origine dans la langue-source ? Nous tenterons de répondre à cette problématique en analysant la façon dont la version française réalisée par Manuel Berri relève ces défis. Dans un entretien par e-mail qu'il nous a accordé, nous l'avons interrogé sur les difficultés spécifiques à ce chapitre, et ce sont évidemment les néologismes qui arrivent en première position :

Pour ce qui est de l'Oraison de Sonmi, j'ai eu du fil à retordre avec tout le vocabulaire inventé. [...] Il n'y avait à mon sens pas de difficulté majeure mais il fallait préserver le caractère du lexique inventé : ne pas gommer les majuscules, même si c'est souhaitable en français (Xultation, First Catechism, Archivist); faire attention à ne pas normaliser certains termes inventés facilement traduisibles par un terme bel et bien existant en français (dinery >

<sup>263</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>264</sup> David Mitchell, “The Book of Revelations”, pour *The Guardian* (05/02/2005). URL : <https://www.theguardian.com/books/2005/feb/05/featuresreviews.guardianreview27>

<sup>265</sup> Ayed Kawhtar, “La Traduction des néologismes dans les romans de science-fiction”, *Acte de Colloques*, Université de Tunis, Tunis (2011), p. 2.

dinarium); résister à la tentation de créer un terme trop explicite (Fabricant > factaire) pour conserver le caractère étrange (au sens "autre") de Nea So Copros.<sup>266</sup>

On observe déjà que plusieurs stratégies sont adoptées, notamment celle de la distanciation cognitive que Manuel Berri cherche avant tout à conserver. Nous commenterons ces différentes solutions françaises, tout en analysant les enjeux et les difficultés des mots-fictions.

Les définitions et la typologie des néologismes se baseront sur la classification de Jean Pruvost et Jean-François Sablayrolles dans leur ouvrage *Que sais-je : Les Néologismes* paru en 2012. Cette étude sera organisée selon un ordre de difficulté croissante : nous commencerons avec les néologismes ne nécessitant qu'un calque ou des ajustements linguistiques minimales pour progressivement nous intéresser à ceux qui relèvent de plus grands défis traductologiques et demandent donc plus de créativité de la part du traducteur.

Mais tout d'abord, il convient d'offrir un bref aperçu du chapitre, qui permettra d'offrir le contexte de l'univers où apparaissent les mots-fictions : l'autre objectif de cette étude sera de rappeler l'importance du paradigme où apparaissent les néologismes, qui indique souvent la meilleure stratégie à adopter pour les traduire.

## **I) Présentation du corpus**

“An Orison of Sonmi~451” se situe au XXII<sup>ème</sup> siècle. Le chapitre est intégralement présenté sous la forme d'un interrogatoire entre un Archiviste envoyé par le gouvernement et une criminelle dénommée Sonmi~451, condamnée à la peine de mort. Durant cet entretien, Sonmi est amenée à raconter les multiples péripéties qui l'ont menée jusqu'à son exécution imminente. Autrefois serveuse dans un fast-food, elle appartenait à la classe la plus basse de l'échelle sociale, les *fabricants*<sup>267</sup>, des clones dont l'intelligence est génétiquement diminuée pour que ces derniers accomplissent sans relâche ni questionnement les professions manuelles ingrates pour le reste des citoyens, appelés *purebloods* du fait de leur naissance “naturelle”. Le système de gouvernement en place est appelée *corpocracy*, car basé sur une société d'hyperconsommation où les multinationales ont pris le pouvoir et influent sur les décisions politiques. Sonmi relatara la façon dont une expérience dite d'*Elevation* réalisée sur sa personne et à son insu l'a amenée à se développer intellectuellement, à se poser des questions

---

<sup>266</sup> Berri, Manuel, Entretien par e-mail du 09/10/14.

<sup>267</sup> Cette introduction utilisera les termes de la version anglaise. Leur traduction française sera analysée tout au long de cette étude.

sur sa condition pour finalement découvrir que son ascension intellectuelle a été fomentée par des révolutionnaires cherchant à faire tomber le gouvernement. Elle finira par épouser leur cause, quitte à risquer sa vie.

Tout comme les autres chapitres de *Cloud Atlas*, “An Orison of Sonmi~451” est riche en références intertextuelles. Étant donné que le genre imité ici est celui de la dystopie, le texte ira puiser parmi les plus célèbres œuvres de cette tradition, et la citation utilisée dans notre introduction révèle que Mitchell va jusqu’à nommer directement ses deux plus grands contributeurs. Mais on pourrait aussi voir dans le nom de la protagoniste, Sonmi~451, une double allusion littéraire : l’attribution d’un matricule rappelle les patronymes numériques déshumanisants des personnages de *Nous autres* (1920) de Ievgueni Zamiatine (considéré comme le fondateur du genre), tandis que le numéro choisi résonne avec le titre du chef-d’œuvre de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953).

Il demeure que le monde de Nea So Copros semble être réellement la fusion cauchemardesque des mondes décrits dans les classiques de Huxley et Orwell. Le recours aux manipulations génétiques, la naissance artificielle des clones dans des cuves géantes, la société de loisir débridée et surtout la division de la société en castes évoquent clairement le World State de *Brave New World* (1932). Dans une thèse principalement portée sur la linguistique, il était également impossible de ne pas mentionner les parallèles entre la langue de Nea So Copros et les tentatives de destruction du langage par un état totalitaire développées par le Newspeak de *1984*. Nous ne sommes par ailleurs pas les premiers à proposer ces liens, comme nous le verrons avec quelques citations tirées des travaux de Sandrine Sorlin. Une autre étude académique de *Cloud Atlas* va jusqu’à désigner le langage utilisé dans le chapitre sous le terme de “*Corpocratic Newspeak*”<sup>268</sup>. Après cette introduction il convient à présent de commencer notre analyse par un tour d’horizon de l’utilisation qui est faite du langage dans cet univers, qui permettra notamment de mieux appréhender les formes que prennent les néologismes dans ce chapitre.

---

<sup>268</sup> Petronia Popa Petrar, “The Resurrected Future of *Cloud Atlas*: Writing and Filming Dystopian Time”, *Caietele Echinox* n°29 (2015), p. 263.

## II) Un langage sous contrôle

Un des liens les plus évidents entre Orwell et Mitchell semble être une mise en scène similaire de la théorie de Sapir-Whorf, qui affirme que la pensée ne peut s'exprimer que par le langage. Ainsi dans les deux romans, une corrélation est faite entre capacité à la réflexion et étendue du vocabulaire. L'*Ingsoc* chez Orwell cherchait à limiter la possibilité d'articuler des pensées complexes — et donc potentiellement subversives — en réduisant le vocabulaire des citoyens d'Oceania. Chez Mitchell le parti en place semble avoir déjà réussi cet exploit en créant ces êtres malléables que sont les clones grâce à leur intellect limité, lequel semble principalement se manifester par un vocabulaire restreint: “fabricants have difficulties threading together an original sentence of five words”(CA, p. 193). Cette barrière linguistique est imposée et maintenue par l'ingestion de drogues (appelées *Soap*): “Orientation teaches us the lexicon we need for our work, but Soap erases xtra<sup>269</sup> words we acquire later” (CA, p. 191).

C'est donc logiquement que les premiers effets immédiats de l'*Elevation* de Sonmi passent avant tout par les mots: “my language evolved: for xample, if I meant to say good, my mouth substituted a finer-tuned word such as favorable, pleasing , or correct.” (CA, p. 206). Ce passage semble être une allusion directe à l'ambition opposée du Newspeak de 1984: “if you want a stronger version of “good”, what sense is there in having a whole string of vague useless words like “excellent” and “splendid” and all the rest of them?” (1984, p. 51)

Si les clones ont les limitations les plus strictes concernant le langage, le Gouvernement impose aussi au reste de ses citoyens certaines restrictions, dans l'espoir de faire disparaître de l'imaginaire collectif certains concepts en bannissant les mots qui les expriment : ainsi, le terme le plus idoine pour qualifier la condition des *fabricants* est-il devenu tabou :

- *Slaves*, you say? Even infant consumers know, the very word *slave* is abolished throughout Nea So Copros!
- Corpocracy is built on slavery, whether or not the word is sanctioned.” (CA, p. 193)

Mais le gouvernement ne semble pas s'arrêter à la suppression des mots : il corrompt le sens de plusieurs termes, ce qui constitue une première catégorie de néologisme, que nous allons présentement analyser.

---

<sup>269</sup> Il ne s'agit pas d'une faute de frappe mais bien d'une déformation graphique délibérée du roman, qui sera bien sûr commentée par la suite.

### III) Les néologismes syntactico-sémantiques

#### A) Extension de sens

Nous reviendrons tout d'abord sur la définition du néologisme selon Jean-François Sablayrolles :

Le néologisme se définit comme un nouveau signe avec apparition conjointe d'un nouveau signifiant et d'un nouveau signifié, ou comme un nouvel emploi d'un signifiant existant. C'est en effet l'identification d'une déviance par rapport à un savoir lexical intégré par les membres de la communauté linguistique, de quelque nature qu'elle soit, qui permet intuitivement de repérer des innovations.<sup>270</sup>

Il est donc tout à fait possible pour un lexème existant dans notre vocabulaire de devenir un néologisme dès lors qu'il acquiert une extension de sens qu'il ne possède pas d'habitude.

À Nea So Copros, la dictature s'est auto-baptisée *Unanimity* ("Unanimité" dans la version française) quand un système clairement antidémocratique est en place et où le pouvoir est concentré en un seul dictateur immanent. Une fois encore, difficile de sortir de l'ombre de 1984 et de ses ministères antithétiques : *Ministry of Truth* (pour celui de la propagande), *Ministry of Peace* (celui de la guerre) ou *Ministry of Love* (pour la torture des opposants), qui sont autant d'exercices mentaux destinés à entraîner au *doublethink* (action de croire simultanément deux idées contradictoires). Dans la société qui est dépeinte ici, le terme démocratie est quant à lui devenu une insulte: "Watch where you're standin', you democratin' clone!" (CA, p. 209)

Mais le plus grand glissement sémantique de cette section demeure celui du vocabulaire religieux. Le lecteur en est témoin dès la première page, où l'on trouve ce paragraphe où l'Archiviste demande à Sonmi de décrire la journée typique d'un membre de sa classe sociale :

| Version Originale  | Version Française  |
|--|--|
| Our <b>seer</b> and <b>aides</b> gather us around Papa's Plinth for <b>Matins</b> , we recite the Six <b>Catechisms</b> , then | Notre <b>prophète</b> et ses <b>auxiliaires</b> nous réunissent autour du Piédestal de Papa, nous récitons les Six <b>Catéchismes</b> des <b>Matines</b> , et notre vénéré |

<sup>270</sup> Jean- François Sablayrolles, "Extraction automatique et types de néologismes : une nécessaire clarification" *Cahiers de Lexicologie*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris (2012), p. 38.

our beloved Logoman<sup>271</sup> appears and delivers his **Sermon**. (CA, p. 187)

Logogramme apparaît pour dire le **Sermon**. (CN, p. 241)

Cinq termes appartenant au vocabulaire religieux apparaissent dans cette simple phrase et assaillent le lecteur dès la première page de notre chapitre. Certes, beaucoup ont conservé le même sens : les *matines* sont toujours des prières récitées le matin, un *catéchisme* un “*enseignement élémentaire de la doctrine et de la morale*” ou le *sermon* un “*discours prononcé par un prédicateur pour instruire ou pour exhorter les fidèles*”<sup>272</sup>. Mais une telle sacralité se pare de profane quand le lecteur comprend que la cérémonie se déroule dans un fast-food, véritable temple dédié à la sacro-sainte consommation et où le “père” se trouve être Papa Song (le nom de l’enseigne), dont le “*visage clownesque*” (CN, p. 256) rappelle évidemment celui de Ronald McDonald.

Si le Parti se permet de prendre des mots d’un domaine particulier pour leur attribuer un nouveau sens, il en sera de même pour la traduction française, qui en toute logique sera littérale. Manuel Berri retranscrit tels quels ces termes liés à l’imaginaire chrétien. Dans le cas des néologismes sémantiques, le calque est souvent la stratégie à adopter afin de garder au maximum le même effet.

Cependant, il demeure des cas où cette tactique n’est pas suffisante : lorsqu’il ne s’agit pas uniquement d’un jeu polysémique, mais aussi morphologique. Prenons le cas du terme *seer* (aperçu dans les exemples plus haut) qui dans le roman désigne le supérieur hiérarchique des clones.

S’il relève bien du vocabulaire religieux et désigne un prophète comme le traduit Manuel Berri, un anglophone pourra également y voir une aphérèse du mot *overseer*, c’est-à-dire un “superviseur”, un employeur chargé de surveiller l’exécution du travail de ses employés. Il y a donc une certaine perte dans la traduction, mais il est vrai qu’il était difficile de concilier les deux sèmes en un seul mot. On pouvait cependant imaginer un néologisme formel (qui ne serait donc plus uniquement sémantique) tel que *survoyant*, mot-valise entre *surveillant* et *voyant*, ce dernier étant une autre traduction possible de *seer*.

Il semble que le vocabulaire religieux s’étende au reste de la population, comme l’indique le Catéchisme Sept, connu de tous les consommateurs : “A Soul’s value is the dollars therein.”(CA, p. 341). La reconfiguration du terme *Soul* mérite que nous nous y arrêtions, car il

<sup>271</sup> Étant donné la profusion de néologismes, il arrive régulièrement que certains apparaîtront dans des exemples sans être commentés immédiatement lorsque leur catégorie ne correspond pas à celle étudiée en cours, et ce pour plus de clarté.

<sup>272</sup> Définitions issues du Trésor de la Langue Française.

dépasse le cadre de la métaphore, ce que le lecteur ne comprendra que progressivement. Ce décodage nécessaire du texte, propre aux néologismes de science-fiction est l'une des raisons qui attirent les lecteurs vers ce genre de littérature : au plaisir de découvrir un univers différent du sien, et donc de générer une dissonance cognitive, s'ajoute celui du jeu de piste à résoudre pour déchiffrer la signification des mots-fictions. Richard Saint-Gelais détaille ce mécanisme de lecture ci-dessous :

On observe que la science-fiction est lentement passée du premier, en misant sur un *sense of wonder* généré par le seul contenu, au second, en multipliant les dispositifs qui font des premiers pas du lecteur l'exploration patiente d'un labyrinthe encyclopédique : le *sense of wonder* s'accompagne alors d'un *sense of reading* parfois assez intense.<sup>273</sup>

La notion d'*encyclopédie* est empruntée à Umberto Eco, qui la définit comme la façon dont "le lecteur reconstitue un monde cohérent à partir des informations forcément lacunaires du récit"<sup>274</sup>. Les univers de science-fiction étant par essence non-mimétiques, leur cohérence répond à une logique interne qui leur est propre et différente de celle du monde du lecteur, ce qui a poussé nombre de critiques littéraires à recourir au terme de *xéno-encyclopédie*, c'est-à-dire l'encyclopédie d'une culture "étrangère" particulière au livre lu par le lecteur, que ce dernier compile au fur et à mesure de sa lecture.

Irène Langlet reprend toute l'analyse de l'intégration des novums dans le récit, ainsi que les opérations cognitives déclenchées par ces novums. Elle montre comment le lecteur peut être amené à faire une hypothèse, qui sera éventuellement remise en question un peu plus tard, lors d'un passage où le roman se fait plus explicite sur le novum concerné. Elle montre également comment une accumulation d'indices convergents invite le lecteur à formuler une hypothèse plus fiable, au point de l'intégrer dans une sorte de base de données relative au monde fictif, base construite au fur et à mesure de sa lecture et nommée "xéno-encyclopédie".<sup>275</sup>

Afin d'observer le déroulement de ce processus, nous utiliserons comme cas de figure le néologisme sémantique *Soul*, qui apparaît 28 fois dans le chapitre de Sonmi et dont le sens n'émane que progressivement. Le terme apparaît pour la première fois dans un mot-composé (donc techniquement un néologisme morpho-sémantique pour cette première occurrence), comme pour indiquer au lecteur qu'il doit reconsidérer sa préconception du signifiant et lui appliquer un nouveau signifié :

---

<sup>273</sup> Richard Saint-Gelais, *L'empire du Pseudo, Modernités de la science-fiction*, Éditions Nota Bene, Québec (1999), p. 225

<sup>274</sup> Frédéric Landragin, *Comment parler à un alien? Langage et linguistique dans la science-fiction*, Le Bélial', Saint-Mammès (2018), p.143.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p.142-143.



| Version Originale   | Version Française   |
|---|---|
| Later, we saw smiling Sonmis, Yoonas, Ma-Leu-Das, and Hwa-Soon on 3-D as they embarked for Hawaii, arrived at Xultation, and finally were transformed into consumers with <b>Soulrings</b> . (CA, p. 190) | Plus tard, sur les 3D, nous voyions sourire les Sonmi, Yoona, Ma-Leu-Da et Hwa-Soon, qui embarquaient pour Hawaï, arrivaient à Exultation et devenaient enfin des consommatrices pourvues d'un <b>anneau-Âme</b> . (CN, p. 243) |
| How could Papa Song stand on His Plinth in Chongmyo Plaza Servery <i>and</i> stroll Xultation's beaches with our <b>Souled</b> sisters simultaneously? (CA, p. 198)                                       | Comment Papa Song pouvait-il à la fois se tenir sur Son Piédestal au dînarium de la place Chongmyo et flâner sur les plages d'Exultation accompagné de nos soeurs <b>dôtées d'une Âme</b> ? (CN, p. 251)                        |
| Two <b>un-Souled</b> fabricants, fleeing their corp, unaided? Unanimity would round you up in five minutes. (CA, p. 198)  | Deux factaires <b>dépourvues d'Âme</b> voulant fuir leur corpo sans l'aide de quiconque? L'Unanimité vous retrouverait en quelques minutes. (CN, p. 251)  |

Le lecteur comprend d'ores et déjà que ce que la narratrice (Sonmi) appelle "Âme" est un élément dont les clones semblent dépourvus, contrairement à la classe supérieure des consommateurs. La traduction française peut sembler de prime abord plus naturelle que les termes anglais, qui eux semblent avoir été créés pour l'occasion, par les affixes *-ed* ou *un-*. Mais il s'avère que ce sont des termes déjà existants en langue anglaise : le Merriam Webster nous indique que *souled* signifie "*having a soul: possessing soul and feeling*"<sup>276</sup>, tandis que le verbe *to unsoul* se définit comme "*to deprive of soul or spirit*"<sup>277</sup>, ce qui valide la traduction de Manuel Berri. Cependant l'anglais nous met déjà sur la voie du glissement sémantique en utilisant des termes relativement peu fréquents : en effet *souled* est généralement utilisé à l'intérieur d'un syntagme en anglais (*great-souled, dead-souled*) et n'est quasiment jamais employé seul. Dans les deux cas, la signalisation typographique du néologisme par la majuscule est respectée, et c'était là l'un des points que Manuel Berri voulait respecter selon notre interview.

Poursuivons notre étude avec les diverses apparitions du terme dans l'ordre chronologique :

|  |  |
|--|--|
| Yoona carried the boy into the elevator because somehow she had learned of that basic precaution | Sans doute Yoona avait-elle emmené le petit garçon dans l'ascenseur après avoir relevé cette |
|--|--|

<sup>276</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/souled>

<sup>277</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/unsoul>

|   |   |
|---|---|
| corps take: <i>elevators do not function without a <b>Soul</b> onboard.</i> (CA, p. 201)  | précaution élémentaire prise par les corpos: sans <b>Âme</b> à leur bord, les ascenseurs ne fonctionnent pas. (CN, p. 253)  |
| The risk of being noticed aboard an elevator full of consumers was too high, so Yoona believed her best hope lay in borrowing a child and using <b>his Soul</b> to make an otherwise-empty elevator convey her to freedom. (CA, p. 201) | Le risque de se faire remarquer dans un ascenseur bondé de consommateurs étant trop grand, Yoona croyait avoir davantage de chances de fuir vers la liberté en empruntant l' <b>Âme</b> d'un enfant, faute de laquelle l'ascenseur resterait comme vide. (CN, p. 253) |
| Unanimity arrived in force to blip every diner's <b>Soul</b> . (CA, p. 202)   | L'Unanimité débarqua en masse, spota l' <b>Âme</b> de chaque dîneur. (CN, p. 255)   |

Les trois nouvelles apparitions du novum ci-dessus permettent d'ajouter des éléments de compréhension pour le lecteur : il peut vraisemblablement deviner à présent que l'Âme n'est pas ici perçue comme un concept métaphysique, mais comme un objet matériel qui permet à certains appareils de fonctionner et qui peut être scanné. Notons que la traduction française joue beaucoup sur le premier sens du substantif en rappelant l'expression clichée de "l'âme d'enfant", qui n'est pas présente dans le texte anglais mais qui ne saurait être considérée comme un contresens étant donné le contexte.

|   |   |
|---|---|
| Fang won thousands of credits from Boom-Sook and Min-Sic's <b>Souls</b> during their poker sessions. (CA, p. 218) | Combien de fois Canine a débité les <b>Âmes</b> de Boom-Sook Kim et de Min-Sic lors de ses séances. (CN, p. 273)                        |
| And for us women, she added, jealousy in our men is as good as dollars in the <b>Soul</b> . (CA, p.238)           | Et pour nous autres femmes, ajouta-t-elle, les hommes jaloux étaient aussi précieux que les dollars de nos <b>Âmes</b> . (CN, p. 297-8) |
| "Hospitals drain their <b>Souls</b> until they've got only enough dollars for a euthanasia jab. (CA, p. 331)      | L'hôpital leur assèche l' <b>Âme</b> jusqu'à ce qu'il leur reste tout juste de quoi se payer une injection euthanasique. (CN, p. 412)   |

Nouvelle information offerte au lecteur : l'Âme permet de stocker de l'argent. C'est cette accumulation de détails qui permettent progressivement de construire un nouveau signifié au signifiant. Ce jeu de déduction et d'induction tout au long de la lecture est l'un des plaisirs de la littérature non-mimétique : le lecteur va ranger chaque nouvelle information dans sa xéno-encyclopédie et essayer de formuler des hypothèses quant à la signification de ce néologisme, en attendant une potentielle confirmation de ces théories dans le texte. Le lecteur

va forcément fonctionner par analogie (rappelons que la science-fiction part toujours de la réalité du lecteur) : ici, les indices accumulés semblent indiquer qu’il s’agit en réalité d’une sorte de puce électronique, suspicion qui sera définitivement confirmée par la suite :

|   |   |
|---|---|
| <p>Hae-Joo ordered him to proceed there, then got a flickknife from his pouch and sliced off the tip of his left index, gouged, and xtracted a tiny metallic egg. He threw it out of the window and ordered me to discard my Soulring similarly. Xi-Li also xtracted his Soul.<br/>- Unionmen <i>really</i> cut out their own <b>eternal Souls?</b> (CA, p. 329-30)</p>   | <p>Hae-Joo lui ordonna de la franchir, puis tira de sa sacoche un couteau à cran d’arrêt avec lequel il se trancha le bout de l’index gauche, creusa et en sortit un minuscule oeuf métallique. Il le jeta par la vitre et m’ordonna de faire de même avec mon anneau-Âme. Xi-Li extirpa son Âme, lui aussi.<br/>- Les membres de l’Union se débarrassent donc vraiment de leur <b>Âme éternelle</b> ? (CN, p. 410)</p>   |
| <p>The <b>Soul</b> implanter was ushered in just minutes later. A slite, anonymous-looking man, he xamined Hae-Joo’s torn finger with professional disdain. He tweezered the tiny egg from his gelpack, bedded it into fresh tissue, and sprayed cutane over the top. That such an insignificant-looking dot can confer all the rights of consumerdom on its bearers yet condemn the rest of corpocracy to servitude seemed, and seems still, a bizarre obscenity to me. (CA, p. 334-5)</p> | <p>L’implémenteur <b>d’Âme</b> fit une discrète arrivée quelques minutes plus tard. Un homme menu et anonyme examina le doigt déchiré de Hae-Joo avec le dédain du professionnel. À l’aide d’une pince à épiler, il tira un minuscule oeuf d’une poche de gel, la logea dans du tissu neuf puis vaporisa de la cutane. Qu’un pois aussi insignifiant confère à ses détenteurs tous les droits du consommariat et condamne le reste de la Corpocratie au servage me paraissait - et me paraît toujours - d’une étrange obscénité. (CN, p. 416)</p> |

Ce genre de passage est ce que Richard Saint-Gelais appelle un “segment didactique”, le moment où l’auteur fournit au lecteur la véritable définition du mot-fiction dans un passage explicatif. Offrir la clé de compréhension d’un néologisme bien après son introduction dans le texte s’explique pour deux raisons. La première concerne le jeu de déduction du lecteur qui, s’il devine juste, pourra apporter un plaisir supplémentaire à sa lecture, celui d’avoir correctement associé une signification à un terme inventé. En un sens, il s’agit quasiment d’un processus de traduction : face à un terme “étranger” à son monde, le lecteur doit déduire du contexte la signification dudit terme pour lui trouver un équivalent: ici, Âme = micropuce. Deuxièmement, il s’agit de maintenir la suspension consentie d’incrédulité en évitant les passages d’exposition qui pourraient faire sortir le lecteur du texte : en effet, lorsque Sonmi utilise le terme, ce dernier est connu de l’Archiviste auquel elle s’adresse puisqu’il vit dans le même univers; lui expliquer

ce qu'est une Âme serait inutile. C'est à l'auteur qu'il appartient d'intégrer la définition dans la narration, de façon plus ou moins naturelle.

L'insertion d'un segment didactique est souvent source d'hésitation pour un auteur : quelle est la meilleure façon d'expliquer un néologisme ? Une particularité de *Cloud Atlas* va servir notre propos, car le moment est venu de rappeler que le roman existe sous deux versions, la "version "américaine" et "britannique", ce qui a longtemps échappé à nombre de critiques littéraires avant que cette situation ne soit signalée par le professeur Martin Paul Eve of Birkbeck<sup>278</sup>. Pour résumer, ces deux versions résultent d'une erreur de la part de notre auteur, qui avait envoyé une version quasi-définitive de son manuscrit à son éditeur britannique, avant de la retoucher et d'envoyer une version modifiée à son éditeur américain. La maison d'édition britannique n'ayant pas été mise au courant de ces corrections, *Cloud Atlas* a donc été publié sous deux versions qui divergent sur quelques points. Or, une de ces différences concerne l'explication d'un néologisme, l'*orison*, présente dès le début du texte dans la version britannique, mais absente de la version américaine<sup>279</sup>.

| Version Britannique   | Version Américaine  |
|---|---|
| <p>Our gratitude may not mean much, but I'll endeavour to grant any last request you may have, if it lies within my ministry's influence. <b>Now, this silver egg-shaped device is called an orison. It records both an image of your face and your words.</b> Once we're finished, the orison will be archived at the Ministry of Testaments. This isn't an interrogation, remember, or a trial. Your version of the truth is what matters. (CA, p. 187)</p> | <p>On behalf of my ministry, thank you for agreeing to this final interview. Please remember, this isn't an interrogation, or a trial. Your version of the truth is the only one that matters. (CN, p. 190)</p> |

On observe donc que dans sa version "corrigée", l'auteur a jugé préférable de ne pas expliciter le terme, probablement pour laisser au lecteur le soin de le découvrir par lui-même et pour éviter que l'Archiviste n'explique à Sonmi le fonctionnement d'un objet qui devrait en toute logique lui être familier. Dans la version américaine, le terme apparaît plusieurs fois par la suite mais ne donnera lieu à aucun segment didactique à l'intérieur du chapitre, la fonction de

<sup>278</sup> Paul Martin Eve, "You have to keep track of your changes": The Version Variants and Publishing History of David Mitchell's *Cloud Atlas*", *Open Library of Humanities*, 2 (2016).

<sup>279</sup> Nous en profitons pour signaler que toutes les analyses concernant *Cloud Atlas* dans notre thèse se basent avant tout sur la version américaine.

ce novum devenant claire au fur et à mesure du récit. La version française étant basée sur cette version américaine, elle donne logiquement lieu à la traduction suivante :

| Version Originale   | Version Française  |
|---|--|
| Would you show it to my <b>orison</b> , just as a curio? (CA, p. 205) | Pourriez-vous la montrer à mon <b>oraison</b> , par simple curiosité? (CN, p. 258) |
| Please switch off your silver <b>orison</b> . (CA, p. 365)            | Éteignez votre <b>oraison</b> d'argent. (CN, p. 456)                               |

L'extension de sens d'un néologisme sémantique implique que le sens habituel n'est jamais complètement perdu, et c'est pour cela que le traducteur doit presque toujours procéder par calque, afin de conserver le même effet de distanciation chez le lecteur, initialement dérouté par l'utilisation étrange d'un terme qui lui est connu et de permettre des jeux sur sa polysémie récemment acquise. Traduire *orison* par *oraison* était la seule manière de conserver la même connotation religieuse et l'ironie dramatique contenues dans cette appellation. Selon le Trésor de la Langue Française, le premier sens d'une oraison est avant tout religieux, car il s'agit d'une "prière ou invocation collective qui termine les heures canoniales ou qui ponctue une célébration liturgique", et si le substantif est encore utilisé de nos jours, c'est essentiellement dans le contexte de "l'oraison funèbre", un "discours louant les mérites d'un défunt illustre", ce qui semble correspondre à la situation de Sonmi, qui passe ce dernier entretien avant son inéluctable exécution.

Ce glissement sémantique va ensuite donner lieu à une transformation de ce nom commun en verbe, et désignera donc l'action d'enregistrer au moyen de cet artefact.

| Version Originale  | Version Française  |
|--|--|
| When I petitioned to <b>orison</b> your testimony, approval was granted before I had the chance to come to my senses. (CA, p. 194) | Lorsque j'ai demandé à <b>raisonner</b> votre témoignage, l'aval m'a été donné sans me laisser le temps de revenir sur cette décision insensée. (CN, p. 246) |

La traduction a logiquement recours à l'affixe *-er*, aidé cette fois du fait que le terme "raisonner" existe déjà en langue française et soit ainsi tout à fait reconnaissable pour le lecteur francophone. Ce changement de classe grammaticale nous amène ainsi à un autre procédé de néologie, celui de la conversion.

## B) Conversion

Si le totalitarisme Nea So Copros ressemble à s'y méprendre à la dictature Nord-Coréenne, de nombreux aspects évoquent également la Corée du Sud, non seulement par sa localisation géographique (Séoul) mais surtout par le fait que le régime ici est clairement celui d'une économie de marché poussée à l'extrême. Conformément à une société ultracapitaliste, le vocabulaire utilisé dans ce chapitre présente un autre glissement grammatical au niveau de la dénomination: celle du nom de marque lexicalisé.

Hae-Joo woke, massaging his temples. "Ok-Kyun Pyo would love a **strong cup of starbuck.**" I decided the time had come to ask the question that had seized me in the **disneyarium**. (CA, p. 341)

Si cette transformation du nom propre en nom commun, appelée également antonomase, est avérée dans notre réalité (il suffit de penser à l'entrée dans le lexique des marques *Frigidaire*, *Bic*, *Escalator*, etc... pour désigner respectivement un réfrigérateur, un stylo-bille ou un escalier mécanique), le chapitre de Sonmi étend ce procédé à des *realia* beaucoup plus vastes. On pourrait presque parler de néologisme métonymique, car l'une des marques d'un produit devient l'unique terme pour exprimer l'objet. Ainsi, les *voitures* sont uniquement désignées sous le nom de *fords*, tandis que les *ordinateurs* sont tous des *sonys*; le terme *chaussure* a disparu, remplacé par *nike*. Sonmi a l'occasion d'exposer à son interlocuteur ses connaissances historiques sur le début du XXIème siècle en lui expliquant certains termes inconnus dans ce futur lointain: "Disneys were called "movies" in those days." (CA, p. 243).

L'entrée de certaines marques déposées dans le lexique a déjà été commentée par plusieurs linguistes, dont Gérard Petit :

Dans le cas présent, à la différence de ce que l'on observe pour le prototype, la promotion de la classe subordonnée s'accompagne d'un effet dénominatif: le ND qui identifie en principe une catégorie subordonnée dénomme la catégorie référentielle en lieu et place du lexème attendu [...] soit par effet de monopole de la marque, soit par prépondérance commerciale de celle-ci sur ses concurrents. Dans ce cas, [ils] renvoient à des entités constituées en catégories référentielles et présentant sur le marché une position qui leur assure une saillance ainsi qu'une visibilité au point de fournir les dénominations, quasiment lexicales, des catégories qui leur sont associées. Cet emploi les apparente en tout point à des lexèmes.<sup>280</sup>

---

<sup>280</sup> Gérard Petit, "Le nom de marque déposée: nom propre, nom commun et terme", *Meta*, volume 51 (2006), p. 695.

La construction de la xéno-encyclopédie n'est pas uniquement d'ordre linguistique mais s'accompagne d'hypothèses de la part du lecteur sur le fonctionnement de l'univers fictif qui lui est présenté : si ces marques déposées sont devenues des lexèmes, est-ce parce que ces entreprises ont fini par supplanter tous leurs concurrents ? Disney est-elle devenue la seule société de production cinématographique dans ce futur ? Le roman ne nous offre pas la réponse, mais cela révèle l'importance des néologismes, qui participent aux conjectures sur les paradigmes absents du texte.

L'antonomase s'impose dans le langage courant lorsque la marque est suffisamment ancrée dans les esprits, et le fait que la traduction française fonctionne également par calque (les termes *ford*, *sony* ou *nike* perdent aussi leur majuscule en français et s'accordent en nombre) confirme la pertinence des choix de Mitchell quant aux marques de notre monde présent choisies pour être lexicalisées. En réalité, cela va jusqu'à conférer un caractère prophétique sur les aspects linguistiques de la globalisation : allons-nous lentement vers cette nouvelle dénomination universellement comprise dans toutes les langues ? Les marques déposées d'aujourd'hui pourraient bien devenir les lexèmes de demain : plutôt que les termes linguistiquement et culturellement marqués tels que *movie*, *film* ou *pelicula*, le terme *disney* est effectivement compréhensible dans presque toutes les langues car cette entreprise a une renommée internationale. C'est ce que l'on pourrait effectivement appeler, pour reprendre l'expression de Claire Larsonneur, une *globalia*, un espace culturellement universel, en opposition à la *localia* :

They act as instances of what I term globalia, distinctive spaces that share identical characteristics and functions throughout the world. The very idea of globalia runs contrary to the notion of location by annihilating the importance of geographical coordinates and focusing instead on interchangeable features.<sup>281</sup>

Ces traits interchangeables participent aux thèmes de l'intrigue, qui a pour protagoniste une clone, considérée comme un bien matériel. "Sonmi" possède le matricule 451 parce qu'il s'agit d'un numéro de série.

Toutefois, et sans que cela ne vienne contredire ce que nous venons juste d'expliquer, il demeure cependant de rares exceptions où la traduction par calque ne fonctionne pas. Sur la myriade de marques lexicalisées dans le texte, deux marques plus localisées dans le monde anglophone nécessiteront un aménagement de la part de Manuel Berri :

---

<sup>281</sup> Claire Larsonneur, "Location, location, location", *Études britanniques contemporaines*, 37 (2009), p. 144.

| Version Originale  | Version Française   |
|--|---|
| Hae-Joo led me to a stylish café platform where he bought <b>a styro</b> of starbuck for himself and <b>an aqua</b> for me. (CA, p. 236-7) | Hae-Joo me conduisit dans un élégant café où il commanda <b>un styrène</b> de starbuck pour lui et <b>un verre d'eau</b> pour moi. (CN, p. 296) |

Le terme *styro* est une référence à *Styrofoam*, une marque déposée de polystyrène extrudé par la Dow Chemical Company. Il s'agit là d'une marque véritablement lexicalisée dans le langage courant pour les pays anglophones, bien que l'abréviation soit unique à Mitchell et peut donc être considérée comme un néologisme morphologique. La traduction française, elle, part du terme générique (il ne s'agit pas d'une marque) *polystyrène*, abrégé lui aussi. L'inconvénient est que le terme *styrène* est un lexème déjà existant, et qui désigne selon le TLF un "liquide incolore toxique, utilisé dans l'industrie des matières plastiques"<sup>282</sup> ce qui peut être considéré comme un contresens, même s'il est probable que peu de lecteurs connaissent le terme en question. Cette solution était préférable toutefois à un simple "gobelet", plus intelligible mais ne présentant aucun élément de distanciation cognitive.

*Aqua* pose plus de problèmes : selon toute vraisemblance, il s'agit de la marque de bouteille d'eau *Aqua Pura* originaire d'Angleterre, deuxième plus grande marque dans le monde après *Evian*. On peut se demander si "*un verre d'evian*" aurait pu être une solution, car la renommée de la marque a depuis longtemps dépassé les frontières françaises. Certes, la marque française possède un caractère "haut de gamme", connotation absente de la marque anglaise, mais le fait que les personnages se trouvent dans un élégant café rendrait cette solution recevable. La traduction retenue, "*un verre d'eau*" est quelque peu pauvre car elle ne contient aucun élément de nouveauté pour le lecteur.

Nous avons mentionné plus haut le cas d'un nom commun transformé en verbe. C'est également le cas de certaines marques lexicalisées dans le texte, notamment *nikon* (utilisé à plusieurs reprises pour désigner tout type d'appareil photo), ce qui va exiger une transformation nécessaire dans la traduction française.

| Version Originale  | Version Française   |
|--|---|
| Unanimity arrived in force to blip every diner's Soul and <b>to nikon</b> eyewitnesses' accounts as the dome was evacuated. (CA, p. 202) | L'Unanimité débarqua en masse, spota l'Âme de chaque dîneur et <b>nikonna</b> le récit des témoins oculaires à mesure que l'on évacuait le dôme. (CN, p. 255) |

<sup>282</sup> <https://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/styrene>



Ici encore la stratégie de néologie traductionnelle relève d'une autre catégorie : alors que nous avons affaire à un néologisme syntactico-sémantique en anglais, la solution sera d'ordre morphologique en français (apparition d'un affixe en *-er*). On peut tout de même imaginer que David Mitchell aurait pu avoir recours au même procédé pour peu qu'il eût choisi de le mettre au passé (ex: “*and nikoned eyewitnesses' accounts*”). C'est ce que l'on constate dans l'exemple suivant, qui curieusement n'a pas donné lieu à un néologisme en français mais à une glose :

| Version Originale  | Version Française   |
|--|---|
| If I <b>sonyd</b> for a medic, perhaps I could save my seer's life. (CA, p. 207) | Si je <b>contactais</b> un corpologue à l'aide du <b>sony</b> , j'avais une chance de sauver mon prophète. (CN, p. 260) |

On aurait tout à fait pu s'attendre à une nouvelle création verbale : si *sonier* ou *sonyer* ne fonctionnaient pas réellement à l'écrit pour des raisons euphoniques ou graphiques, on aurait pu passer par une solution comme *sonyfier*, qui permet à la fois de conserver l'orthographe de la marque et de ressembler à un verbe français plausible.

Un autre type de néologisme lié aux marques déposées est l'apparition de mots composés, qui va rajouter une certaine difficulté en français :

| Version Originale   | Version Française  |
|---|--|
| Therefore, the dew garden and its rainbows sleeving along the <b>fordway</b> astounded me. (CA, p. 210)       | C'est pourquoi le jardin à brumisation dont les arcs-en-ciel drapaient les bords de la <b>fordroute</b> me stupéfiait. (CN, p. 264)  |
| Even the smells were new, after the dinery's scented airflow. Kimchi, <b>fordfumes</b> , sewage. (CA, p. 209) | Même les odeurs étaient nouvelles, pour moi qui n'avais connu que les flux odorants du dînarium. Parfums de kimchi, <b>gaz des fords</b> , pestilence des égouts. (CN, p. 262) |
| I do not recall what the chauffeur said, only that the <b>fordjams</b> were bad. (CA, p. 210)                 | Je ne me rappelle pas la réponse du chauffeur hormis un commentaire sur de terribles <b>embouteillages</b> . (CN, p. 262)  |

|   |   |
|---|---|
| <p>The remainder relate to anything from real estate to stock prices, <b>sportsfords</b> to steinways, yoga or cage birds. (CA, p. 227)</p> | <p>Il peut s'agir de n'importe quoi : de valeurs boursières ou immobilières, de <b>fords de sport</b> ou de steinways, de yoga ou d'oiseaux domestiques. (CN, p. 285)</p> |
|---|---|

On observe ici que les mots composés anglais ont parfois été traduits selon la même méthode en français (*fordway* = *fordroute*), parfois étouffés (*fordfumes* = *gaz des fords*), voir omis (*fordjams* = *embouteillages*). Il y a dans cette dernière solution une perte lexicale en français qui aurait pu être résolue par une volonté de conserver la même composition : nous proposerions ici *fordgaz* et *fordbouchons*, voire *emfordeillages*. Mais les deux systèmes linguistiques ne permettent pas toujours les mêmes structures, ce qui peut expliquer certains choix de M. Berri. Alors que l'anglais moderne possède le mot composé *sportscar*, un Français dira *voiture de sport* : la traduction *fords de sport* était ici la solution la plus intelligible et naturelle pour un lecteur francophone.

Les néologismes fonctionnant sur ce principe sont légion dans ce chapitre, et feront l'objet de la section suivante :

#### IV) Les néologismes morpho-sémantiques

##### A) Composition

Ces néologismes ont en plus du sens une forme nouvelle et résultent de diverses stratégies. Parmi ces dernières, nous allons nous pencher sur celle de la composition. Selon Jean Pruvost et Jean-François Sablayrolles, les mots composés sont “formés en combinant au moins deux mots de catégories diverses afin d'en former un nouveau”<sup>283</sup>.

L'omniprésence de ces mots composés peut être considérée comme une autre référence à Orwell, qui cite dans son Index à la fin de *1984* qu'ils sont l'apanage des régimes totalitaires: “Even in the early decades of the twentieth century, telescoped words and phrases have been one of the characteristic features of political language.”<sup>284</sup>

<sup>283</sup> Jean-François Sablayrolles & Jean Pruvost, *Que-sais-je ? Les Néologismes*, Presses Universitaires de France, Paris (2012), p. 104.

<sup>284</sup> George Orwell, “Appendix.” *Appendix to 1984*, Penguin Group, New York (1977), p. 301.

Nous allons à présent dresser une liste des différents mots composés du chapitres et leur traduction par Manuel Berri :

| Version originale | Version française |
|-------------------|-------------------|
| purebloods        | sang-purs         |
| soapsack          | poche de savon    |
| soulrings         | anneaux-Âmes      |
| deadlands         | terremortes       |
| pearlsilk         | perlesoie         |
| dewdrugs          | jouvenciers       |
| wombtanks         | matrices          |
| logoman           | logogramme        |

Bien que relevant toujours de la stratégie de composition, on notera que les mots composés anglais se retrouvent traduits selon des stratégies différentes : pour certains il s’agit simplement d’un nouveau mot composé (*pearlsilk* = *perlesoie*) ou d’un mot composé avec un tiret (*soulrings* = *anneaux-Âmes*). L’ordre des termes peut également être modifié, pour plusieurs raisons : un respect de la syntaxe française, qui place généralement l’adjectif épithète après son référent (*deadlands* = *terremortes*) ou une volonté d’éviter des confusions avec des termes déjà existants en français (par exemple, traduire *purebloods* par *purs-sangs* évoquerait une race de cheval pour un lecteur francophone).

Parfois ces mots composés seront traduits en français par une synapsie, c’est-à-dire quand les composants sont unis par un joncteur : c’est le cas de *soapsack*, traduit en français par *poche de Savon*. Cette stratégie est assez typique de la langue française, comme l’affirme Vincent Des Rosiers dans sa thèse sur la traduction des néologismes de la série *The Edge Chronicles* : “Les règles grammaticales anglaises favorisent la création de mots composés, alors que la grammaire française encourage la synapsie.”<sup>285</sup>

---

<sup>285</sup> Vincent Des Rosiers, *Carnasses, paludicroques, limonards et luminards: traduction des néologismes d’auteur de la série The Edge Chronicles de l’anglais vers le français*, Université d’Ottawa, Ottawa (2017), p.24.

Les néologismes à base de mots composés contiennent déjà plusieurs indices quant à leur signification : ainsi, les *wombtanks* - littéralement “utérus-réservoir” - sont les cuves où les clones tels que Sonmi sont créés, ce qui permet de les déshumaniser encore plus grâce à la quasi-oxymore que constitue la fusion de “womb”, symbole de vie, origine de tout ce qui est organique, et “tank” associé à ce qui appartient au matériel, à l’inanimé. La solution optée par Manuel Berri, *matrice*, conserve le sème “mère” (du latin *mater*), et selon le TLF peut signifier “moule”, ce qui correspond bien à ce côté artificiel, synthétique : les clones viendraient d’un moule et pourraient donc être reproduits à l’infini. Par ailleurs, et toujours selon le TLF, la “matrice” est également un mot vieilli pour “utérus”. Remplacer un néologisme par un archaïsme peut paraître étrange puisque les deux concepts semblent antithétiques, mais selon Charles Bruneau, cette stratégie est recevable grâce à sa réception similaire chez le lecteur : “pour des raisons historiques, nous distinguons artificiellement néologismes et archaïsmes. Au point de vue stylistique, l’effet produit sur le lecteur, averti ou non, est exactement le même.”<sup>286</sup>.

Un mot inconnu du lecteur ressort toujours du reste du texte : ce mot peut être le résultat d’un néologisme, mais aussi de l’utilisation d’un terme tombé en désuétude, qui retrouve un effet de nouveauté lorsque ce dernier se voit réutilisé des années plus tard.

La solution française est donc intéressante puisque l’on peut lire “matrice” de deux manières (comme un moule ou un utérus). Il s’agit cependant d’une stratégie assez éloignée du néologisme anglais qui est bien plus explicite, puisqu’il convoque deux substantifs côte à côte. Le terme français, lui, fonctionne sur le principe d’une double connotation mais qui demande au lecteur de connaître ces termes, ce qui ne sera pas évident étant donné que nous venons de démontrer qu’il s’agit d’un archaïsme dans le cas du sème “utérus”, un terme qui n’est donc plus en usage dans la langue parlée ou écrite, ce qui signifie que beaucoup de lecteurs francophones ne le reconnaîtront donc pas.

Si Manuel Berri a recours à cette solution, c’est principalement parce qu’un mot composé euphonique est difficile à trouver : *utérus-réservoir* était évidemment à éviter. *Cuve utérine* pouvait être envisageable, mais la stratégie du mot-valise nous paraît être la meilleure alternative : nous proposons *utérarium*, afin de conserver le sème “utérus” et d’invoquer dans la dernière syllabe le sème “réservoir” puisque le suffixe rappelle les lexèmes “aquarium” ou “terrarium”. Cette solution aurait également le mérite de conférer une cohérence linguistique à

---

<sup>286</sup> Charles Bruneau, *Histoire de la Langue Française*, Tome XIII, Première partie, Librairie Armand Colin, Paris (1943), p. 339.

l'ensemble du chapitre puisque deux autres néologismes contenant le même suffixe s'y trouvent: *dînarium* et *disneyrarium*.

Le mot-valise est, selon Sablayrolles et Pruvost, “créé par la fusion de deux mots, dont au moins un est tronqué”<sup>287</sup> et Manuel Berri en fait usage dans sa traduction de *logoman* en *logogramme*, qui mérite un examen plus approfondi. Les descriptions et actions assez surréalistes de ce supérieur hiérarchique des clones (aussi appelé “Papa Song”) offrent quelques indices sur sa véritable nature.

| Version Originale  | Version Française  |
|--|--|
| Papa Song was boomeranging 3-D fire-eclairs over the children’s heads: they passed thru their fingers and fluttered back to land on our <b>Logoman</b> ’s snaky tongue. (CA, p. 201) | Papa Song boomeranguait des pyroéclairs 3D qui passaient au-dessus de la tête des enfants et traversaient leurs doigts en voletant puis réattérissaient sur la langue sinueuse de notre <b>Logogramme</b> . (CN, p. 252) |

La traduction française choisit de traduire par un mot-valise composé de “logo” et “hologramme”. Ici, cela fonctionne grâce à la paronomase entre “logo” et “holo”, et n’est pas un contresens puisqu’il s’agit effectivement d’une image animée en trois dimensions, comme Sonmi le comprendra plus tard :

| Version Originale  | Version Française   |
|--|---|
| I realized, Papa Song was just a trick of lites. How had an inane <b>hologram</b> once inspired such awe in me? (CA, p. 240) | Je compris que Papa Song n’était qu’un jeu de lumières. Comment cet inepte <b>hologramme</b> avait-il pu m’inspirer tant de crainte? (CN, p. 300) |

Le problème est que le terme français peut être considéré comme une révélation un peu trop précoce, et a pour effet de court-circuiter la construction de la xéno-encyclopédie du lecteur. En version originale, le terme *Logoman* reste plus ambiguë, car le lecteur anglophone ne peut visualiser qu’un “homme-logo”, tandis que le lecteur français comprendra immédiatement par ses composants qu’il s’agit d’un logo sous forme d’hologramme. La réalisation tardive de Sonmi aura donc moins d’impact qu’en anglais car la clé de

<sup>287</sup> Jean-François Sablayrolles & Jean Pruvost, *Que-sais-je ? Les Néologismes*, Presses Universitaires de France, Paris (2012), p. 106.

compréhension aura été donnée dès le début du texte au lecteur français, ce qui prive ce dernier du plaisir de la déduction. Des termes plus ambigus tels que *loghomme* ou, pour conserver l'aspect hiérarchique, *logomaître* ou *logochef* auraient conservé un peu de mystère.

Certains mots-fictions requièrent beaucoup plus de créativité, et c'est le cas du novum *dewdrugs*. Penchons-nous d'abord sur sa composition : *dew* (rosée) + *drug* (drogue). Son utilisation en contexte va nous permettre de comprendre progressivement de quoi il retourne et en quoi la solution française *jouvenciers* se trouve être pertinente. Observons la liste (exhaustive) de ses apparitions dans le texte afin de constituer notre xéno-encyclopédie :

| Version Originale  | Version Française  |
|--|--|
| Archivist, I do not wish to offend you, but is your youth <b>dewdrugged</b> or genuine? (CA, p. 193)   | Archiviste, sans vouloir vous offenser, votre jeunesse est-elle authentique ou <b>induite par les jouvenciers</b> ? (CN, p. 246)   |
| I am an xpedience—and yes, an <b>undewdrugged</b> xpedience. (CA, p. 193)  | Ma présence est opportune, mais l'opportun que je suis <b>ne touche pas aux jouvenciers</b> . (CN, p. 246)   |
| A pharmacy: packets of pills for cancer, aids, alzheimers; for corpulence, anorexia, baldness, hairiness, exuberance, glumness, <b>dewdrugs</b> , drugs for <b>overindulgence in dewdrugs</b> . (CA, p. 236) | Dans une pharmacie: pilules contre le cancer, le sida, la maladie d'Alzheimer; contre l'obésité, l'anorexie, la calvitie, la pilosité, l'exubérance, la morosité, <b>jouvenciers</b> , remèdes contre <b>la prise excessive de jouvenciers</b> . (CN, p. 296). |
| The immaculately <b>dewdrugged</b> woman smiled up with puzzled, luscious, remodeled lips. (CA, p. 237)  | <b>Jouvencièrement</b> immaculée, perplexe, la femme sourit de toutes ses lèvres lascives et redessinées. (CN, p. 302)   |
| People sagged and uglified as they aged in those days: <b>no dewdrugs</b> . (CA, p. 244)   | À cette époque, les gens flétrissaient et s'enlaidissaient en vieillissant: <b>on ne connaissait pas les jouvenciers</b> . (CN, p. 305)  |
| <b>Dewdrugs</b> had frozen her harsh beauty in its mid-twenties, long ago. (CA, p. 336)  | Les <b>jouvenciers</b> avaient pétrifié jadis l'âpre beauté de ses vingt-ans. (CN, p. 418).  |

Dès le premier extrait, le lecteur comprend que dans cet univers futuriste, la jeunesse peut être artificiellement provoquée par cette substance, qui selon sa dénomination anglaise semble se présenter sous forme de drogue ou de médicament. Ce sera la troisième apparition du

terme, qui le place au milieu d'une longue énumération de produits présents dans une pharmacie, qui viendra confirmer cette hypothèse. Les occurrences suivantes ne feront qu'apporter des détails supplémentaires sur le novum. Tout dans la narration concourt à aider le lecteur à construire de lui-même la définition. Le cinquième extrait, où Sonmi décrit la technologie du XX<sup>ième</sup> siècle, achève de nous faire comprendre que l'ensemble de la population utilise ce produit pour contrer les effets de la vieillesse, à tel point que pour les personnages de ce futur lointain, les effets physiques et naturels de la vieillesse sont devenus étrangers.

Il convient à présent de comprendre le choix des composants du néologisme anglais : pourquoi David Mitchell a-t-il choisi d'utiliser le terme de "rosée" pour un produit censé procurer la jeunesse? Quelques recherches permettent de comprendre qu'il s'agit à l'origine d'une référence biblique. Dans le dictionnaire des symboles littéraires de Michael Ferber, nous pouvons lire ceci concernant l'entrée "dew" :

Dew was thought of as life-giving, indeed, as life itself, death being dry, as bones are dry. A phrase from Psalm 110.3, "thou hast the dew of thy youth," might be based on the equation of youth with morning, when dew is found, but it also suggests that dew is something young people have within them.<sup>288</sup>

La connotation "jeunesse" de la rosée semble être intégrée à la culture anglo-saxonne, comme le suggère l'utilisation de cette métaphore dans le marketing des cosmétiques : à titre d'exemple, le premier parfum lancée par la célèbre Estée Lauder en 1953 qui fut un énorme succès commercial s'appelait *Youth Dew*.<sup>289</sup> Malheureusement, l'analogie biblique n'ayant pas la même résonance pour un public francophone, une alternative était obligatoire.

L'utilisation du terme "jouvence" est inspirée : elle conserve un aspect littéraire et légèrement suranné (adéquat quand il s'agit d'une référence biblique en anglais), principalement dû au fait que le terme seul est, selon le Trésor de la Langue Française, devenu rare. En effet, "jouvence" est plus souvent utilisé à l'intérieur d'un syntagme, notamment dans l'expression *fontaine de jouvence*, mais surtout *élixir de jouvence*, dont la définition — "substance qui aurait la propriété de rajeunir"<sup>290</sup> — correspond tout à fait à ce dont il est question ici.

---

<sup>288</sup> Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Third Edition, Cambridge University Press, Cambridge, (2017).

<sup>289</sup> Virgine Mouzat, "Youth Dew d'Estée Lauder", *Le Figaro* (02/08/2012), p. 15.

<sup>290</sup> <https://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/jouvence#top>

Manuel Berri choisit en effet de ne pas adjoindre le sème “drugs” comme en anglais, sans doute dans un souci de ne pas alourdir la phrase ou d’extrapoler (le texte ne nous indique pas exactement sous quelle forme se présente le médicament ni la manière dont il est consommé). Notre traducteur préfère ainsi recourir au suffixe *-ier*, du latin *aris*, car il confère à un lexème un sens précis :

La dérivation en *-ier(e)* suppose un procès ; le dérivé, ou le nom recteur du dérivé, fondamentalement, désigne l'agent ou l'instrument de ce procès tandis que la base désigne l'objet.<sup>291</sup>

Cependant, le résultat peut être confus lors de la première lecture, le suffixe *-ier* ne désignant pas uniquement des “instruments” mais parfois des “agents” humains, ce qui explique sa présence à la fin de nombreuses professions (*postier, pompier, infirmier*, etc.). Hors contexte, le lecteur francophone pourrait à tort penser qu’il s’agit de chirurgiens esthétiques. Un suffixe alternatif possible aurait pu être *-ine*, car il évoque la dernière syllabe d’*héroïne, cocaïne, morphine* ou encore *méthamphétamine*. Nous aboutirions alors à *jouvencine*, qui pourrait être comprise plus tôt et être enregistrée plus facilement dans la base de données xéno-encyclopédique du lecteur francophone.

Néanmoins, il serait réducteur d’affirmer que la traduction française ne permet pas au lecteur de comprendre le sens du terme. En effet, Manuel Berri procède à quelques étoffements qui vont mettre le lecteur francophone sur la bonne voie, en utilisant des expressions liées au monde du médicament et de la drogue, telles que “je ne touche pas aux jouvenciers”, qui indique qu’il s’agit d’une substance qui peut être dangereuse ou illicite, tandis que “prise excessive de jouvencier” évoque une possibilité de dépendance.

Une variation du suffixe *-aris* est le suffixe *-arium*, qui existe également sous la forme francisée *-aire*, et est également utilisé dans le sens d’“agent d’une action”. C’est ainsi qu’on le retrouve avec le néologisme *hygiénnaire* pour traduire *hygiener*, ce qui va permettre au lecteur de comprendre qu’il s’agit soit d’une pièce soit d’un appareil avec une fonction hygiénique, tandis que la variante *-oir* (du latin *orium*) se définit également par l’endroit où se passe l’action ou l’instrument servant à accomplir l’action.

---

<sup>291</sup> Michel Roché, “La dérivation en *-ier(e)* en ancien français”, *Lexique 17* (2006), p. 56.



| Version Originale   | Version Française   |
|---|---|
| After a minute in the <b>hygiener</b> and <b>steamer</b> , we put on fresh uniforms before filing into the restaurant. (CA, p. 187) | Après une minute <b>d’hygénéiaire</b> et de <b>vaporisoir</b> , nous passons un uniforme propre puis nous avançons en file vers le restaurant. (CN, p. 241) |

Il en va de même pour la traduction française d’un autre néologisme essentiel du chapitre, celui utilisé pour désigner la classe des clones-esclaves à laquelle appartient Sonmi, les *fabricants* :

| Version Originale   | Version Française   |
|---|---|
| Only purebloods are entitled to “rests,” Archivist. For <b>fabricants</b> , “rests” would be an act of time theft. (CA, p. 188) | Seuls les sangs-purs ont droit aux “pauses”, Archiviste. Aux yeux d’un <b>factaire</b> , les “pauses” constituent un vol de temps. (CN, p. 242) |

*Fabricant* provient du terme latin *fabricare*: “*façonner, confectionner, fabriquer*” selon le CNRTL, et du suffixe *-ant*. Pour la version française, il aurait été mal avisé de conserver le même terme, puisque le lexème “fabricant” existe dans notre langue et aurait alors des connotations plus prosaïques. Manuel Berri y fait explicitement référence dans son interview: “résister à la tentation de créer un terme trop explicite (*Fabricant* > *factaire*) pour conserver le caractère étrange (au sens “autre”) de *Nea So Copros*”. Il convient en effet de conserver le *cognitive estrangement* propre au plaisir recherché par le lecteur de science-fiction: la version française nécessitait un terme qui soit véritablement un néologisme.

M. Berri a alors décidé de partir de *fac*, du verbe *facere* (faire) et du suffixe *-aire*, tiré comme nous l’avons dit de *arium*. Le “t” de *factaire* est sans doute à rapprocher du terme “factotum”, encore utilisé en français moderne pour parler d’une personne à tout faire. Il s’agit d’un mot composé qui viendrait de la juxtaposition de l’expression latine *fac totum* (“qui fait tout”). La traduction fait ici d’une pierre deux coups, puisque le lecteur français peut ainsi voir le mot *factaire* comme un synonyme de ce terme.

Bien qu’elle soit secondaire, on notera tout de même une perte au niveau intertextuel, puisque le terme *fabricant* semble être une référence directe au terme *replicant* (traduit en français par *réplicant*) du film *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, qui tout comme *Cloud Atlas* présente également un univers dystopique avec une esthétique asiatique. Dans le film, le terme en question désigne des androïdes que l’humanité future utilise comme esclaves. Chose amusante, le néologisme *replicant* du film est différent du terme *android* (ou *andy*) utilisé par Philip K. Dick, auteur du roman *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), dont le film est

adapté. En effet, selon le scénariste David Peoples, “Ridley Scott wanted a new term that did not have preconceptions”<sup>292</sup>, un terme qui soit donc plus étranger du public que le terme *androïde*, qui pourtant n’existe dans son acception moderne que depuis la parution en 1886 de *L’Ève Future*, roman de science-fiction de l’écrivain français Auguste Villiers de l’Isle-Adam. Ceci semble démontrer que la durée de vie d’un mot-fiction reste très courte: le plus important aux yeux des auteurs de science-fiction est de conserver le *cognitive estrangement* à tout prix, quitte à remplacer un novum auquel le public serait devenu familier par un nouveau terme. L’importance de ce *sense of wonder* était à privilégier ici, Manuel Berri a donc choisi la stratégie la plus adaptée.

## B) Affixation

Pour peu qu’un terme ait recours à des éléments étymologiques présents dans notre langage, le lecteur pourra parfois déchiffrer le sens d’un néologisme grâce à sa morphologie. Nous évoquerons dans cette section les procédés d’affixation, tels que définis par Jean-François Sablayrolles :

Les procédés d’affixation impliquent l’ajout d’un ou plusieurs morphèmes non libres. Ces procédés incluent la préfixation, ou l’ajout d’un préfixe comme dans redorer (re+dorer) ; la suffixation, ou l’ajout d’un suffixe, comme pour Reaganisme (Reagan+isme) ; et la parasyntèse, ou l’ajout des deux à la fois, comme pour embourgeoiser (em+bourgeois+er).<sup>293</sup>

Ce procédé existe en abondance dans ce chapitre, et plusieurs sèmes et lexèmes vont être utilisés et déclinés sous plusieurs variations, simplement en changeant d’affixe, le plus souvent des suffixes. Ainsi, dans cet univers entièrement gouverné par les corporations, le système gouvernemental est baptisé *corpocratie* (d’après le suffixe *cratos*, le pouvoir en grec). Le radical *Corpo* va subir d’autres déclinaisons grâce aux suffixes :

| Version Originale | Version française |
|-------------------|-------------------|
| corpocracy        | corpocratie       |
| corpocrat         | corpocrate        |
| anticorpocratic   | anticorpocratique |

<sup>292</sup> Tiré d’une interview dans le mini-documentaire *Sacrificial Sheep: The Novel vs. the Film*, disponible dans la version Enhancement Archive of Blade Runner Ultimate Collector’s Edition (2012).

<sup>293</sup> Jean-François Sablayrolles & Jean Pruvost, *Que-sais-je ? Les Néologismes*, Presses Universitaires de France, Paris (2012), p. 102.

Parfois la traduction française se permet d'autres déclinaisons par affixation ou par composition quand l'anglais, lui, utilise des noms composés :

| Version Originale | Version française |
|-------------------|-------------------|
| corp man          | corpomane         |
| corp medic        | corpologue        |
| corp influence    | corpo-influence   |
| corp logos        | corpologos        |
| corp hierarchy    | corpohiérarchie   |
| corp politics     | corpoliticiens    |

Cela est peut-être lié au fait que les francophones sont plus habitués aux constructions d'origine gréco-latine. Certaines trouvailles sont judicieuses: on pourrait croire que *corp man* traduit en *corpomane* est une divergence par rapport au texte-source. L'anglais parle juste d'un "homme" faisant partie de ce système corpocratique, tandis que le français, en utilisant le suffixe *-mane*, dérivé du grec ancien *mania* ("manie"), en fait un individu dévoué corps et âme à ce système. On pourrait croire à une extrapolation, mais le contexte où le mot apparaît donne raison à Manuel Berri :

| Version Originale  | Version Française  |
|--|--|
| Poor Seer Rhee was <b>corp man, to the bone</b> , but long past the age when seers are promoted to power. (CA, p. 194) | <b>Corpomane jusqu'à la moelle</b> , ce pauvre Prophète Rhee avait largement dépassé l'âge où les prophètes étaient promus à des postes importants. (CN, p. 247) |

Il s'avère en effet que ce terme, dont il s'agit de l'unique occurrence, apparaît dans une phrase où cette qualité est présentée comme une obsession du personnage. Une des conséquences secondaires de cette traduction est la surprenante paronymie entre *corp man* et *corpomane* qui n'apparaît qu'à la lumière de cette étude comparative. Nul doute que la forme anglaise aura accidentellement soufflé à Manuel Berri une potentielle solution.

Une autre trouvaille est celle du mot-valise *corpoliticiens* pour *corp politics*, une occasion de démontrer linguistiquement la fusion entre gouvernement et entreprises dans ce

futur dystopique. Elle peut tout de même être considérée comme une sur-traduction, puisque l'anglais avait lui aussi la possibilité de créer un néologisme similaire (*corpolitics*?) et ne l'a pas fait.

*Corpologue* demeure la solution la moins justifiée, car elle complique plus que de raison le sens du néologisme pour le lecteur. Étant donné que la langue française attribue le suffixe *-logue* (du grec *logos*, “discours” ou “étude, science”) pour les spécialistes d'une discipline (*ornithologue, musicologue, paléontologue*), *corpologue* devrait être une personne étudiant une science particulière (ici, peut-être le fonctionnement des corporations ou de la corporatie), mais le terme est ici employé dans le sens de “médecin”. C'est le contexte la phrase qui indiquera de quelle profession il s'agit :

| Version originale   | Version française  |
|---|--|
| When Seer Rhee noticed Yoona's deviations from Catechism, he bypassed destarring and requested a <b>corp medic</b> to xamine her for reorientation. ( <i>CA</i> , p. 195) | Lorsque le Prophète Rhee s'aperçut que Yoona s'écartait des Catéchismes, il préféra ordonner l'auscultation de la dévoyée par un <b>corpologue</b> en vue d'une réorientation plutôt que de la rétroétoiler. ( <i>CN</i> , p. 248) |
| The visiting <b>medic</b> gave her a clean bill. ( <i>CA</i> , p. 195)  | Le <b>corpologue</b> itinérant conclut à sa parfaite santé. ( <i>CN</i> , p. 248)  |

Est-il possible que Manuel Berri comptait ici sur l'ubiquité de ce suffixe dans les professions médicales (*cardiologue, ophtalmologue, rhumatologue, etc.*) pour qu'il résonne chez le lecteur?

Toujours est-il que le médecin en question conclura que Yoona “works as genomed” (p.195), ce qui nous amène à un nouveau néologisme. Rappelons que les *factaires* sont des clones génétiquement créés et modifiés, déformés pour correspondre à leur tâche. Lorsque Sonmi visite une “fabrique” de clones dans des tubes de verre, elle décrit ces futurs travailleurs ainsi: “The embryos I was looking at had been designed to labor in uranium tunnels under the Yellow Sea. Their saucerlike eyes were genomed for darkness.” (*CA*, p. 340).

On observe presque une mise en abyme de ce procédé de manipulation génétique dans le vocabulaire du chapitre avec les multiples variations du terme “génome”, qui va prendre toutes les formes possibles pour s'adapter aux divers usages qui en sont faits.

| Version Originale | Version française   |
|-------------------|---------------------|
| genomicists       | génomiciens         |
| genomed           | génomée             |
| genomed down      | dégénomé            |
| genomed up        | surgénomé           |
| psychogenomics    | psychogénomique     |
| genome surgery    | chirurgie génomique |
| genomically       | génomiquement       |
| immune-genomed    | immuno-génomées     |
| genoming          | génomage            |

David Mitchell s'apparente ainsi aux *génomiciens*, ces spécialistes en altérations génétiques, en “greffant” ces appendices que sont les préfixes et suffixes à l'ADN qu'est le radical du mot *genome*. Sandrine Sorlin y voit la même métaphore :

In fact the Unique Party of the Corporation has mastered not only nature but also what is the most natural to man, that is to say their language.[...] The natural process of simplification at work in any language has been curbed here through intervention. The linguistic DNA has been fixed once and for all: it is a “genomed” language.<sup>294</sup>

Manuel Berri utilise à bon escient les ressorts linguistiques spécifiques à la langue française, comme lorsqu'il choisit les préfixes *sur-* ou *dé-* quand l'anglais a plus naturellement recours aux verbes à particules (*genomed up*, *genomed down*).

Comment la population accepte-t-elle l'esclavage des factaires ? En se berçant dans l'illusion que ces derniers auront droit un jour à une retraite paradisiaque après douze ans de service. Les années de labeur sont représentées par des étoiles sur leur collier, ce qui va donner lieu à d'autres dérivations basées sur le mot *star*.

| Version Originale | Version française |
|-------------------|-------------------|
| twelvestarred     | à douze étoiles   |

<sup>294</sup> Sandrine Sorlin, “A Linguistic Approach to David Mitchell’s Science-fiction Stories in *Cloud Atlas*”, *Miscelánea, A journal of English and American Studies*, Universidad de Zaragoza, Saragosse (2008), p. 87.

|             |                     |
|-------------|---------------------|
| tenstarred  | avait dix étoiles   |
| destarring  | rétroétoiler        |
| destarred   | rétroétoilée        |
| destarrable | rétroétoilage       |
| to zerostar | rétroétoiler à zéro |

On remarquera que les premiers termes ne trouvent pas de néologismes équivalents en français, Manuel Berri étant passé par une traduction plus étoffée. On pouvait imaginer *douzétoilée* et *dizétoilée*, mais il est possible que notre traducteur ait considéré ces termes peu euphoniques. Ce serait surtout le cas avec la stratégie de l’affixe numérique latin avec *dodécaétoilée* et *décaétoilée*, beaucoup trop longs et - c’est le cas de le dire - indéchiffrables pour la plupart des lecteurs. Mais passer d’un adjectif en anglais à un groupe verbal en français implique cependant une connotation différente. Observons ce passage :

| Version Originale                                       | Version Française   |
|---|---|
| Yoona~939 <b>was tenstarred</b> that year. (CA, p. 190) | Yoona 939 <b>avait dix étoiles</b> cette année-là. (CN, p. 243) |

Nous perdons dans la version française un effet certainement voulu de la version originale et un thème essentiel pour exprimer la situation des factaires : l’idée de passivité, visible dans la version anglaise avec son verbe copule *be* et son adjectif verbal en *-ed*. La version française implique une idée de possession avec le verbe *avoir* et a donc une connotation plus active, ce qui va à l’encontre de la description de ces clones-esclaves qui sont considérés comme des biens matériels sans libre-arbitre. L’idée que Yoona “possède” ses étoiles est un contresens sur le plan symbolique : elle ne devrait pas être présentée comme possesseuse dans le texte, car c’est bel et bien elle qui est possédée. Cet élément n’a pas échappé à nombre de linguistes :

The abundance of –ed forms in the text conveys the idea of a stabilized language describing a passive, arrested movement: with the passive form, we are presented with the result of an active process that seems to have been accomplished on its own, the agents being rarely mentioned.

The grammatical structure here produces this idea of a puppet language being activated by invisible strings<sup>295</sup>.

Un autre terme décliné sous plusieurs formes est celui de *strata*, terme utilisé pour désigner les classes sociales. Encore une fois, la versatilité de la langue française et ses racines gréco-latines seront mises à contribution, au lieu de recourir à des mots composés (on aurait pu s'attendre à *sur-sphère* et *sous-sphère*) :

| <b>Version Originale</b> | <b>Version française</b> |
|--------------------------|--------------------------|
| upstrata                 | supérieursphère          |
| downstrata               | inférieursphère          |
| antistrata               | antisphérique            |

Enfin, le dernier lexème du chapitre qui mérite notre attention est le terme *dollar*, crucial dans une société entièrement basée sur la consommation, indissociable de la notion d'Âme (qui rappelons-le, fait office de "compte en banque").

| <b>Version Originale</b> | <b>Version française</b> |
|--------------------------|--------------------------|
| undollared               | dédollarisés             |
| redollared               | dédollarement            |

Le tableau ci-dessus montre encore à quel point ce genre de liste peut être trompeur hors-contexte : en se basant uniquement sur ce tableau comparatif, on pourrait presque croire à un contresens de la part de Manuel Berri concernant le deuxième néologisme. Or, si l'on observe le passage où il apparaît, le choix est en réalité pertinent, en plus d'être un jeu paronymique unique à la version française :

---

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 81.

| Version Originale   | Version Française   |
|---|---|
| “You should have taken the doll back to the franchise and had your Soul <b>redollared</b> .” (CA, p. 352) | “Tu aurais dû rapporter le jouet à la franchise et demander un <b>dédollarement</b> .” (CN, p. 438) |

La paronomase fera en sorte que le lecteur français rapproche instinctivement les termes *dédollarement* et *dédommagement*. Une fois encore, nous ne pouvons qu’approuver cette utilisation ludique de la langue qui n’entrave aucunement la compréhension du lecteur-cible.

En conclusion, il était essentiel de trouver une équivalence en français à ces dérivations multiples de lexèmes, car ces déclinaisons contribuent aux thèmes du texte original et de l’univers qui est présenté : pas seulement pour le lien entre création linguistique et création génomique, mais également (et paradoxalement) pour insister sur la pauvreté de ce langage et de son aspect “mécanique”, comme l’avait relevé Sandrine Sorlin:

In fact, beneath the seemingly rich linguistic surface of this ‘engineered’ piece of writing lies a poor language based on a simple mechanical construction. Signifiers can indeed be articulated or disarticulated as you connect or disconnect a computer. The pervasive use of a negative prefix is symptomatic of a language lacking variety and colours: un-censored, unconscionable (...). This language-machine creates a mechanical world that has in fact more to do with ‘bricolage’ than creativity.<sup>296</sup>

La dernière catégorie de néologismes qui fera l’objet de notre étude sont ceux basés sur des lexèmes existants, dont le sens ne change pas mais dont la forme a été altérée.

## V) Les néologismes morphologiques

### A) Siglaison

Comme nous l’avons déjà indiqué, l’action du chapitre de Sonmi se déroule en Corée. Pourtant le lieu où vivent les personnages est communément désigné sous le nom de Nea So Copros. Ce terme a été assez confus lors de notre première lecture : *Nea* semblait être une déformation de *Neo*, un préfixe communément utilisé pour les univers futuristes, par exemple le Neo Tokyo du manga *Akira* (1982-1990), version post-apocalyptique de la capitale nipponne. Même l’adaptation cinématographique des sœurs Wachowski en 2012 de *Cloud Atlas* retombe sur ce procédé : les séquences concernant le chapitre de Sonmi se déroulent désormais à Neo Seoul. Quand à *Copros*, nous l’avions imaginé comme une déformation de

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 88.



*corpos*, puisque nous nous trouvions dans un univers “corpocratique”, voire d’une référence ironique au terme grec *copros* signifiant “matière fécale”.

Une recherche rapide révèle qu’il s’agit en réalité d’une référence historique : celle de la traduction anglaise du terme japonais *Dai Tōa Kyōeiken* traduit par *Greater East-Asian Sphere of Co-Prosperity*, concept utilisé par le Japon impérial qui proposait une union pan-asiatique pour opposer la colonisation occidentale. Mis bout à bout, les initiales et syllabes pouvaient se lire ainsi : *Gea So Copros*. Il est donc plus ou moins légitime de supposer que le “N” de *Nea So Copros* correspond à “New”, ce qui semble être l’objectif atteint par la Corée, celle de domination du monde, étant donné que l’Amérique est rapidement mentionnée comme un pays que fuient de multiples réfugiés, et que les démocraties européennes ont disparu. Dans tous les cas, le terme *Nea So Copros* est un cas de néologisme par siglaison, comme ont pu l’être à une époque les termes *sida* ou *laser*.

La traduction française choisit de maintenir la dénomination de *Nea So Copros*, bien qu’il s’agisse d’une siglaison anglophone. Le terme français pour *Gea So Copros* devrait être *Sphère de Coprospérité de la Grande Asie Orientale (Sco Copros Gao?)*. Cela aurait dû mener, en suivant la même construction, à *Nsco Copros Gao*. On peut cependant comprendre le choix de conserver le terme anglais qui semble plus facile à lire. Par ailleurs, la siglaison française n’est pas réellement lexicalisée dans nos contrées. La référence historique est somme toute secondaire, car elle exigeait une connaissance pointue de l’histoire asiatique, ce qui n’est sans doute pas le cas de la majorité des lecteurs. Il reste cependant un autre procédé de néologie morphologique qui n’a pas été traduit par Manuel Berri, mais qui cette fois réclamait une équivalence tant sa présence était ostentatoire.

## **B) Troncation**

Nous terminerons cette étude avec l’un des néologismes les plus frappants du chapitre de Sonmi, principalement car il s’agit d’un élément visuel : l’utilisation de la lettre X dans un procédé de phonétisation, phénomène déjà évoqué par Cédric Fairon et Jean-René Klein dans un article sur la néographie des SMS:

Par *phonétisation*, nous comprenons divers procédés qui jouent sur la valeur phonologique des monosyllabes ou des rimes, et qui passent par l’épellation des consonnes, l’encodage phonétique des chiffres... souvent proches du principe du rébus<sup>297</sup>

---

<sup>297</sup> Cédric Fairon et Jean-René Klein, “Les écritures et graphies inventives des SMS face aux graphies normées”, *Le français aujourd’hui*, n° 170 (2010), p. 122.

C'est ce qui arrive dans ce chapitre : à chaque fois qu'un terme lexical commencera par le son /eks/, la typographie de ce chapitre le transformera en simple "x". Cette technique intervient dès la première page avec la transformation du terme *Exultation* en *Xultation* (p.191). Si le lecteur anglophone peut tout d'abord penser qu'il s'agit un terme inventé pour l'occasion, l'omniprésence de l'abréviation le mettra rapidement sur la voie. Dès que le lecteur anglophone a décodé le système, la narration se permet toutes les déclinaisons possibles. Nous avons ainsi droit aux termes : *xecs*, *xample*, *xplicitely*, *xecution*, *xtra*, *xercise*, *xamine*, *xplain*, *xquisite*, *xtent*, *xposure*, *xterior*, *xpect*, *xcept*, *xpert*, *xburance*, *xtremists*, *xcellence*, *xtricate*, *xotically*, *xpendable*, et ainsi de suite.

Fort malheureusement, on ne retrouvera aucune trace de cette particularité typographique du texte dans la traduction française, en témoignent les exemples ci-dessous :

| Version Originale   | Version Française   |
|---|---|
| <p>For the <b>xiters</b>, it is a momentous occasion: for the remainder, one of acute envy. Later, we saw smiling Sonmis, Yoonas, Ma-Leu-Das, and Hwa-Soons on 3-D as they embarked for Hawaii, arrived at <b>Xultation</b>, and finally were transformed into consumers with Soulrings. Our <b>x-sisters</b> praised Papa Song's kindnesses and <b>xhorted</b> us to repay our Investment diligently. (CA, p. 191)</p> | <p>Pour les <b>exitrices</b>, c'est un souvenir mémorable. Pour celles qui restent, le sentiment de jalousie est intense. Plus tard, sur les 3D, nous voyions sourire les Sonmi, Yona, Ma-Leu-Da et Hwa-Soon, qui embarquaient pour Hawaï, arrivaient à <b>Exultation</b> et devenaient enfin des consommatrices pourvues d'un anneau-Âme. <b>Celles qui autrefois étaient nos sœurs</b> de labeur louaient la gentillesse de Papa Song et nous <b>exhortaient</b> à rembourser notre Investissement avec application. (CN, p. 243)</p> |
| <p>I cannot be certain when Yoona~939's ascension was triggered, <b>xactly</b>. However, I believe that ascension merely frees what Soap represses, including the <b>xpression</b> of an innate personality possessed by all fabricants. (CA, p. 193)</p>   | <p>Il m'est impossible de savoir avec certitude et <b>précision</b> quand fut déclenchée l'élévation de Yoona~939. Néanmoins, je pense que ce processus se contente de laisser libre cours à ce que le Savon inhibe, permettant à la personnalité innée de chaque factaire de <b>s'exprimer</b>. (CN, p. 244)</p>   |

|  |  |
|--|--|
| <p>Nor did the fact that two fabricants, working side by side on the same teller, both <b>xperienced</b> these radical mental changes evade me. Amongst my sisters I alone understood our <b>xistence</b>'s futility and drudgery. (CA, p.206)</p> | <p>Je ne manquais pas non plus de remarquer que deux factaires ayant travaillé côte à côte au même guichet avaient toutes deux <b>subi</b> les mêmes bouleversements psychiques. Parmi mes sœurs, j'étais la seule à saisir la futilité et l'asservissement propres à notre <b>condition</b>. (CN, p. 259)</p>                             |
| <p>In nine months, my <b>xperimental</b> duties never <b>xceeded</b> cleaning his lab and preparing his tea. Fresh data might cloud those he had bought and risk <b>xposing</b> him as a fraud, you see. (CA, p. 217)</p>                          | <p>En neuf mois, les besoins <b>de l'expérience</b> n'ont pas <b>exigé davantage</b> de ma part que de nettoyer son labo et lui préparer son thé. D'authentiques informations étaient susceptibles de faire tache à côté de celles déjà achetées : il aurait risqué de <b>passer pour</b> un plagiaire, vous comprenez. (CA, p. 271-2)</p> |

Cette lacune est d'autant plus regrettable qu'il s'agit d'un élément qui saute littéralement aux yeux du lecteur anglophone. Avant d'expliquer les raisons et les potentielles solutions de cette lacune, interrogeons-nous d'abord sur son importance dans le roman, qui reste assez difficile à déterminer. Puisqu'il s'agit d'une spécificité orthographique qui doit son existence à la phonétique, on peut vraisemblablement imaginer que la prononciation des mots en "x" se prononce de façon identique à la prononciation des termes originaux. Ensuite, dans le contexte du roman, il ne semble pas que l'interview soit retranscrite à l'écrit : le protagoniste du chapitre suivant découvre l'*oraison* en question qui semble retransmettre l'intégralité de l'entretien de Sonmi sous forme holographique: il aperçoit le visage de Sonmi et entend sa voix. La question de la matérialité du texte est encore plus discutable si l'on considère que la langue de l'interview ne se fait pas en anglais (rappelons que la langue de Shakespeare a été qualifiée de "morte" par Sonmi).

On peut donc relativiser cette omission dans la version française car elle n'a pas exactement d'incidence sur l'intrigue. Cependant, il convient aussi de s'interroger sur les raisons qui ont poussé David Mitchell à utiliser ce procédé. Plus que l'absence de la lettre "e", c'est la mise en avant de la lettre "x" qui prime, lettre hautement chargée sémantiquement: le *x* est l'inconnue des équations mathématiques quand il n'est pas symbole de multiplication, sa prononciation anglaise renvoie à un passé révolu ("ex-"), sa forme symbolise celle ou de la

focalisation cartographique (le X marquant l'emplacement d'un objet recherché sur les cartes au trésor, comme dans l'expression “*x marks the spot*”),...

Notons aussi que les abréviations confèrent un aspect futuriste à la langue, car elles sont liées aux nouvelles technologies de communication. C'était surtout vrai en 2004, date de publication du roman, qui correspondait à l'époque des SMS où l'abréviation était reine car chaque caractère supplémentaire ajoutait au poids et au coût du message. C'est une interprétation confirmée par l'apparition d'autres abréviations évoquant les textos: le morphème “ough” devient “u” (*through = thru*), “ight” se voit transformé en “ite” (*night = nite*). Ces autres déformations orthographiques ne seront pas retransmises dans la version française, qui pourtant possède ses propres stratégies pour l'écriture des textos.

| Version Originale  | Version Française   |
|--|---|
| Giants strode the screen, lit by <b>sunlite</b> captured <b>thru</b> a lens when your grandfather's grandfather, Archivist, was kicking in his natural womb. ( <i>CA</i> , p. 244) | Des géants traversaient l'écran, <b>sous un soleil</b> capturé <b>par</b> une lentille au temps où le grand père de votre grand-père donnait des coups de pieds dans une matrice naturelle. ( <i>CN</i> , p. 306) |

Dans son mémoire intitulé *Mapping the Web of Language in David Mitchell's Cloud Atlas*, Robert McWilliams s'est interrogé sur les effets que les déformations graphiques du chapitre de Sonmi ont sur le lecteur :

While technically foreign to the reader, the spellings don't greatly hinder interpretation, as the changes are easily recognized. David Crystal's appropriately-named book *Txting* discusses similar language changes in modern texting dialogues. Though texting and the language of Orison vary greatly, they have both stumbled into what Crystal calls “a basic tenet of information theory: that consonants carry much more information than vowels” (Crystal, “Gr8 Db8,” 26). Orison's dropping of initial an initial “e” may be unique among the sections, but it isn't more difficult to understand than a modern teenager with a cellphone.<sup>298</sup>

À présent que nous avons relevé l'importance et l'effet de ces néologismes orthographiques, il nous faut d'abord analyser les raisons de cette lacune dans la traduction française.

La première est évidemment d'ordre phonétique, la lettre x étant prononcé /iks/ : le jeu sur les sonorités est dès lors définitivement perdu. Bien que certains mots de la langue française

<sup>298</sup> Robert McWilliams, “*Mapping the Web of Language in David Mitchell's Cloud Atlas*” (mémoire), Department of English University of Michigan, Michigan (2014), p. 5.

comportent ce phonème, comme *fixe, suffixe, prolix, mixe, crucifix, pixel, rixe* ou encore *hélix*, la marge de manœuvre reste très limitée par la rareté de ces mots dans le langage quotidien, comparée à la longue série de termes commençant par le phonème /ɛgz/.

Certaines solutions étaient-elles cependant possibles ? Commençons d’abord une tentative approximative, celle d’utiliser ce même motif visuel en français, quand bien même le jeu phonétique ne fonctionnerait pas. Cela nous donnerait donc les mots *xactement, xpérience, xercise, xtérieur, xtrémiste* pour ne citer que quelques exemples.

L’avantage est que la spécificité graphique est conservée tout en étant compréhensible, ceci grâce à la capacité du cerveau humain de parvenir à lire des mots familiers où manquent certaines lettres, car il a depuis longtemps été démontré que la lecture s’effectue par une mémorisation globale de l’apparence visuelle d’un mot, ce qui fait que si certaines lettres disparaissent, en particulier les voyelles, le cerveau comblera instinctivement les éléments manquants, pour reprendre la théorie de David Crystal dans *Txting*. Ainsi, la disparition du “e” en début de mot ne rend pas les termes illisibles.

L’inconvénient principal de cette méthode est que la lecture s’en trouvera modifiée phonétiquement : le résultat donne lieu à une impression de contraction inhabituelle. Par exemple, le mot *xpérience* sera sans doute entendu comme *gzpérience*, ou *xactement* en *gzactement*. La contraction étant généralement associée à un registre de langue inférieur, le résultat semble être un français parlé et familier, ce qui ne correspond pas du tout à l’effet recherché par David Mitchell. Certes, c’est très certainement de cette même façon que le lecteur anglophone lira les termes *xperience* ou *xample*, mais à force de répétition il finira par comprendre qu’il s’agit d’un rébus orthographique et qu’il suffit de lire la lettre “x” en entier. Si le français comprendra lui aussi qu’il faut lire le “e” manquant, cette disparition lui paraîtra arbitraire à cause de l’absence de jeu sur les phonèmes.

Existait-il alors des stratégies de compensation ? Oui, à condition de choisir une autre lettre où les possibilités de jeux sur les sonorités étaient faisables. Le K, par sa prononciation /ka/ serait une solution envisageable, notamment par la présence de ce phonème dans la première syllabe de nombreux mots. Voici quelques exemples que nous proposons pour l’observer en contexte :

| Version Originale  | Version Française (basée sur celle de Manuel Berri, modifiée avec notre stratégie)   |
|--|--|
| When Seer Rhee noticed Yoona’s deviations from <b>Catechism</b> , he bypassed destarring and requested a corp medic to xamine her for reorientation. (CA, p. 195)  | Lorsque le Prophète Rhee s’aperçut que Yoona s’écartait des <b>Ktéchismes</b> , il préféra ordonner l’auscultation de la dévoyée par un corpologue en vue d’une réorientation plutôt que de la rétroétoiler. (CN, p. 248)  |
| I checked the sony’s <b>calendar</b> and learned today was the beginning of recess. (CA, p. 220)   | En consultant le <b>klendrier</b> du sony, j’appris que les vacances d’été commençaient. (CN, p. 275)  |
| The <b>xecs</b> at the Ministry of Unanimity insisted that you, as a heretic, had nothing to offer corpocracy’s archives but sedition and blasphemy. (CA, p. 193)  | Les <b>kdres supérieurs</b> du Ministère de l’Unanimité répétaient qu’une hérétique comme vous n’avait à offrir aux archives de la Corpocratie qu’appels à la sédition et blasphèmes. (CN, p. 246)   |
| I learned Hae-Joo Im was Boom-Sook’s <b>x-classmate</b> but had been head-hunted by Taemosan’s Unanimity faculty. As I served the drink, Hae-Joo Im mentioned, “You’ll know about your friend Min-Sic’s <b>appalling</b> afternoon by now?” (CA, p. 219) | J’appris que Hae-Joo Im était un <b>ancien kmarade de classe</b> enrôlé par des chasseurs de tête à la faculté d’Unanimité de Taemosan. Tandis que je versais la boisson, Hae-Joo Im annonça; “J’imagine que tu es au courant, pour l’après-midi <b>ktastrophique</b> de ton ami Min-Sic?” (CN, p. 273). |
| Lastly, a piebald light above the brazier morphed into a <b>carp</b> . The fish apologized for the visual dramatics; <b>camouflage</b> was necessary, since Unanimity was combing all transmissions. (CA, p. 333)  | Enfin, une lumière pie flottant au-dessus du brasero se morpha en <b>krpe</b> . Le poisson s’excusa de toute cette mise en scène, néanmoins ce <b>kmouflage</b> se révélait nécessaire car l’Unanimité monitorait toutes les transmissions. (CN, p. 415)   |

En reprenant les termes déjà présents dans le texte français, on pourrait également envisager *kpitale, kpitalisme, ktalystes, knopée, kctus, kfé, ktalogue, kpturée, ktaracte, kdavres, krnage*, etc.

L’autre raison pour laquelle nous avons jeté notre dévolu sur cette lettre était la symbolique : le K est une lettre aux connotations littéraires en accord avec le genre dystopique de Sonmi, notamment pour la postérité que la lettre a acquise avec les œuvres de Kafka, où elle

sert de patronyme au protagoniste du *Procès*, ce qui semble totalement convenir dans un chapitre racontant les tribulations d'un personnage destiné à être exécuté.

Certes, à la première lecture, la prononciation de ces néologismes pourrait donner lieu à une méprise: par exemple, penser que *ktéchisme* se prononce \kteʃism\ au lieu de \kateʃism\. Mais ce serait alors la même confusion potentielle qui assaille le lecteur anglophone lors de sa première confrontation à l'orthographe des ex. Une fois encore, la compréhension du système linguistique de ce chapitre ne se fera que progressivement, et c'est la récurrence des x en début de mots qui permettra au lecteur de décoder la phonétisation, passant du *sense of wonder* face à cette néographie au *sense of reading* où il prendra plaisir à traduire mentalement ces néologismes morphologiques. On peut tout à fait imaginer que le lecteur français comprendra que la lettre doit bien s'entendre /ka/ en début de mot au fur et à mesure que cette particularité graphique reviendra encore et encore dans le texte. Même les termes le plus abscons au premier abord, tel que *krpe* finissent par être compris en contexte puisque le terme *poisson* intervient dès la phrase suivante. Bien qu'elle ne soit pas l'équivalent exacte du x anglais et que les mêmes jeux ne puissent pas être réalisés aux mêmes endroits, nous pensons qu'il s'agit véritablement d'une compensation car il en résulte un effet ludique similaire pour le lecteur francophone.

En ce qui concerne la traduction des *ight* en *ite*, les possibilités étaient multiples en français: nous proposeront de remplacer les "ph" par des "F", ce qui permet notamment de retomber sur nos pieds pour certains concepts-clés, comme *Litehouse*, nom donné au lieu d'exécution de Sonmi auquel elle se rendra après son interview. Rappelons qu'il s'agit bien ici d'une déformation graphique basée sur une orthographe phonétique (version simplifiée de l'orthographe basée sur les sonorités), et non pas une phonétisation de lettre comme dans le cas du x.

| Version Anglaise   | Version Française (basée sur celle de Manuel Berri, modifiée avec notre stratégie)   |
|--|--|
| That day was the first step to my Declarations , to this prison cube, and to the <b>Litehouse</b> in a few hours. (CA, p. 219) | Ce jour marqua le premier pas vers mes Déclarations, cette kpsule de prison et le <b>Fare</b> , où j'irai dans quelques heures. (CN, p. 274) |

Les difficultés constatées par nombre de traductologues qui se sont penchés sur la traduction des néologismes sont régulièrement d'ordre morphologique, les deux systèmes de

langues permettant rarement les mêmes constructions. Notre chapitre, s'il a également relevé ces difficultés, aura également cherché à démontrer que d'autres critères entrent en jeu pour obtenir un impact similaire à ce que ressent le lecteur de la langue-source. Ces critères sont de deux ordres: le *sense of wonder* et le *sense of reading*. La difficulté de traduction du néologisme réside dans la conciliation de ces deux concepts : il s'agit de créer des termes nouveaux qui soient en même temps plus ou moins facilement compréhensibles lors de la lecture.

Tout d'abord, le néologisme doit être visible et "ressortir" du texte car il participe à la distanciation cognitive que recherche le lecteur de science-fiction : c'est ce qui explique par exemple que Manuel Berri ait décidé de remplacer *fabricant* par *factaire*. C'est également pourquoi nous avons déploré l'absence d'un jeu sur l'orthographe du phonème "ex", qui bien que difficilement transmissible en français devait selon nous trouver au moins une équivalence.

L'autre paramètre à prendre en compte est le décodage du néologisme. Cette compréhension peut se trouver dans la forme-même du terme (dans le cas des mots composés ou des affixations par exemple), ou dans son utilisation en contexte. Son décodage doit respecter ce qui se fait dans la langue-source : idéalement, le lecteur anglophone et francophone devraient déchiffrer le néologisme en même temps. C'est pourquoi nous avons critiqué certains termes plus confus en français qu'en anglais (*corp medic* qui devient *corpologue* par exemple) ou d'autres trop immédiatement explicites (*logogramme* en français est trop évident par rapport à *logoman* en anglais.)

C'est en interrogeant le texte-source et la façon dont il navigue entre ces deux éléments que le traducteur saura comment transmettre de la manière la plus efficace possible les multiples effets du néologisme original sur le lecteur-cible. Il ne devra pas simplement s'attarder sur la forme de ce dernier mais également la place qu'il occupe dans la compilation xéno-encyclopédique lors de la lecture.

## **Conclusion**

Alors que nous avons en début de chapitre démontré à quel point le langage dans *Cloud Atlas* peut servir d'instrument pour l'oppression en usant de néologismes destinés à simplifier le langage, nous voudrions également rappeler que la création linguistique peut également



représenter un pas vers la liberté. Alors que l'on interroge Sonmi sur les indices de l'élévation mentale de sa collègue Yoona~939, voici l'observation qu'elle en fait :

Perhaps around month six of my first year, I became aware of Yoona~939's irregular speech. [...] Firstly, she spoke more [...] Secondly, Yoona's speech grew more complex as the year aged. Orientation teaches us the lexicon we need for our work, but Soap erases xtra words we acquire later. So to our ears, Yoona's sentences were filled with noises devoid of meaning. She sounded, in a word, pureblood. Thirdly, Yoona took pleasure in humor: she hummed Papa's Psalm in absurd variations; in our dormroom [...] Humor is the ovum of dissent, and the Juche should fear it. (CA, p. 191-192)

Bien qu'il s'agisse dans ce contexte de termes déjà existants utilisés par les *purebloods*, la définition pourrait tout à fait s'appliquer aux néologismes et aux novums, qui sont aussi, pour le lecteur qui les découvre au départ des "sons insignifiants" ou des "variantes absurdes" de mots connus. Mais si ces définitions peuvent sembler péjoratives, dans le contexte de cet extrait, le lecteur sait que Sonmi fait référence à des mots qui ont un sens. Le lecteur est ici quasiment assimilé au factaire: il possède un vocabulaire qui lui est propre. La lecture de cet univers de science-fiction va ensuite lui asséner dès le départ des termes au premier abord dépourvus de sens ou des dérivations étranges de mots existants mais qui acquerront, au fur et à mesure de sa construction xéno-encyclopédique, un signifiant. Dans cette mise en abyme, le lecteur prouve qu'il est capable de la même "élévation" que les factaires, ce qui lui permettra de s'identifier à ces personnages opprimés et se ranger dans leur camp.

Plus que cela, ce paragraphe est une ode à la créativité linguistique : les "variantes absurdes" censées faire rire ses consœurs sont présentées comme la première pierre posée vers le chemin de la rébellion (l'humour, et donc ici la créativité linguistique, est le "*ferment de la contestation*"). Cela est cohérent avec la fin du chapitre de Sonmi, qui fera tomber le système en place par cette arme que sont les mots. Nous découvrons au final que notre héroïne s'est délibérément laissée capturer dans le but que soient diffusées ses déclarations. Ce que le régime appellera Blasphèmes deviendra pour des générations futures de nouveaux évangiles, et Sonmi renaîtra après sa mort sous la forme d'une figure divine dans le chapitre suivant, situé quelques siècles plus tard. Ironie du sort, tout comme l'anglais était une langue morte, cela est visiblement le cas du coréen dans ce futur encore plus lointain. Le protagoniste du chapitre suivant, Zachry, retrouve l'oraison de Sonmi, et face à la diffusion de l'entretien que constituait le chapitre précédent, présente ce qu'il entend de la manière suivante :

She was talkin' in Old-Un tongue, an' not p'formin' none, jus' answerin' questions what a man's hushly voice asked, tho' he never showed his face. For ev'ry word I und'standed 'bout five–six followed what I din't. (*CA*, p. 277)

Le cycle du néologisme se perpétue. Et il y aura beaucoup à dire sur le langage de ce chapitre et sa traduction française, qui fera l'objet de la section suivante de cette thèse.

## Chapitre 9 :

### Préserver le gueuloir :

### Traduire l’oralité de “Sloosha’s Crossing” dans *Cloud Atlas*

#### Introduction

Si la traduction des romans de David Mitchell a échoué au jeune Manuel Berri, fraîchement sorti de l’université Paris Diderot avec un master de traduction en poche, c’est principalement parce que l’auteur britannique était le sujet de son mémoire, lequel fut consulté par les éditions de l’Olivier. La maison d’édition possédait les droits sur les œuvres de David Mitchell depuis trois ans, mais n’avait jusque-là pas encore trouvé de traducteur enthousiaste à l’idée de se confronter à l’écriture mitchellienne.

Pourquoi une telle réticence ? Selon notre entretien avec Manuel Berri, cela tenait au défi que représentait l’écrivain, notamment à cause de son polyphonisme: “*trop de voix différentes!*” Il se propose alors de donner une liste de ces “difficultés”:

Une narration à la première personne et/ou voix très typée des personnages, formulation lapidaire qui jouent avec les particularités de la langue anglaise et notamment sa capacité à véhiculer des images/concepts précis avec peu de mots [...]”<sup>299</sup>

Cette liste d’obstacles nous explique pourquoi il est peu surprenant que cet auteur ait mis un certain temps avant de trouver un traducteur français prêt à s’embarquer dans l’aventure. C’est en 2004 que paraîtra *Écrits Fantômes*, traduction du premier roman de David Mitchell, *Ghostwritten* (1999). Or, 2004 est également l’année de publication de *Cloud Atlas*, troisième roman très remarqué qui propulse l’auteur sur le devant de la scène littéraire. Dans ce nouvel opus, l’écrivain repousse plus loin encore ses idiosyncrasies déjà identifiées par Manuel Berri.

En effet, la polyphonie typique de l’auteur se voit décuplée, car tandis que les différents narrateurs de *Ghostwritten* étaient séparés géographiquement, *Cloud Atlas* ajoute à cet écart un décalage temporel. Le roman est composé de six histoires narrées par six personnages différents, et s’étale ainsi de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle jusqu’à un futur post-apocalyptique. David

---

<sup>299</sup> Manuel Berri, entretien par e-mail le 09/10/14.

Mitchell met un point d'honneur à offrir pour chacun de ses narrateurs/trices une voix particulière et une langue qui corresponde à l'époque où se déroule son récit.

*Cloud Atlas* est une œuvre qui fait la part belle à la variété des médias. En effet, à chaque fois qu'un nouveau narrateur prend le relais, il découvre le récit du chapitre précédent grâce à un support qui varie selon l'époque : ainsi, le deuxième narrateur, Robert Frobisher, découvre le carnet de bord d'Adam Ewing, narrateur du premier chapitre. Dans le troisième chapitre, Luisa Rey tombe sur la collection de lettres de Robert Frobisher. Puis les exploits de Luisa Rey sont réarrangés sous la forme d'un roman de gare, dont le manuscrit est intercepté par l'éditeur Timothy Cavendish, lui-même auteur de mémoires qui seront un jour adaptées en film, lequel sera visionné dans un futur lointain par la clone rebelle Son-Mi 451, dont l'interrogatoire sera découvert par hasard quelques décennies plus tard par un certain Zachry Bailey. Conformément à un univers retourné à l'état primitif, le dernier chapitre est tout simplement narré par Zachry face à un auditoire au coin d'un feu, comme un retour aux origines primordiales du récit.

On aura remarqué qu'un glissement progressif s'est opéré au fil du récit de l'écriture vers l'oralité. Si le carnet de bord, la lettre et le roman qui constituent les trois premiers chapitres appartiennent résolument au domaine de l'écrit, les trois derniers récits sont respectivement un film, un enregistrement et enfin un récit raconté à haute voix, et sont donc reçus de manière "aurale" par les narrateurs/narrataires (Son-Mi, Zachry et son auditoire) dans la diégèse. En parallèle, on observe la même progression oralisante sur le plan stylistique : nous passons d'une écriture châtiée conforme au registre d'un gentleman du XIX<sup>ème</sup> siècle, aux lettres de Robert Frobisher, musicien issu d'une bonne famille, écrit dans un style érudit mais qui omet le pronom personnel "I" pour un côté plus télégraphique. Le chapitre Luisa Rey est bourré de clichés littéraires désuets et presque parodiques qui empruntent, genre oblige, aux dialogues des films policiers. L'éditeur Cavendish ne peut s'empêcher d'imaginer une future adaptation cinématographique de ses mémoires en adoptant un langage plus succinct imitant un script. Le chapitre de Sonmi, quant à lui, a ceci de particulier qu'il n'est composé que de dialogues : il s'agit de la retranscription complète, sans aucune didascalie ou paratexte, d'un interrogatoire. Le dernier chapitre, celui de Zachry, est le point culminant de l'oralité, n'étant qu'un long monologue auquel David Mitchell a offert une place centrale<sup>300</sup>.

---

<sup>300</sup> Au figuré comme au littéral : ainsi, le roman est célèbre d'un point de vue structurel, étant donné que chaque chapitre est divisé en deux parties, agencées de façon à ce que chaque première partie soit introduite les unes après les autres en respectant une chronologie historique, jusqu'au dernier récit (Zachry), le seul qui ne soit pas divisé, et qui se trouve suivi par les deuxièmes parties de chapitres à rebours. Le nombre de pages respecte une symétrie telle que le chapitre de Zachry se retrouve bel et bien au centre du roman.

Alors que le chapitre de Sonmi, lui aussi situé dans le futur, explorait les possibles évolutions politiques, scientifiques et économiques de notre société, la table rase que présente le monde retourné à l'état de nature de Zachry permet à David Mitchell de recentrer le caractère anticipatoire de sa fiction sur l'évolution du langage. Ainsi, pour ce qui demeure un de ses plus grand morceau de bravoure littéraire, Mitchell a imaginé pour évoquer la chute de la civilisation un anglais où l'oralité a pris le pas sur l'écrit, en déconstruisant et reconstruisant la prononciation, l'orthographe, la syntaxe, et le vocabulaire.

Voici, pour offrir un aperçu, les premières lignes :

Old Georgie's path an' mine crossed more times 'n I'm comfy mem'ryin', an' after I'm died, no sayin' what that fangy devil won't try an' do to me ... so gimme some mutton an' I'll tell you 'bout our first meetin'. A fat jooesome slice, nay, none o' your burnt wafery off'rin's... (CA, p. 249)

Ce chapitre foisonnant, considéré par nombre de critiques comme le plus difficile à lire du roman, l'est encore plus à traduire. Rendre compte de l'oralité saillante du chapitre de Zachry sera donc la priorité de Manuel Berri, et c'est de façon appropriée que son approche s'est justement faite par l'entremise d'une stratégie qui prône l'utilisation de la voix :

Pour "La croisée d' Sloosha", je me rappelle que les premières pages ont été déterminantes. On nous disait souvent, à l'université, qu'il fallait faire passer notre traduction par notre "gueuloir" (comme le faisait Flaubert). Je me suis donc écouté en train de faire parler Zachry; car je lui ai imaginé un accent, mais attention: il fallait que cet accent reste ouvert (une prosodie imposée, mais pas d'indices révélateurs d'un accent particulier) pour que ça continue de fonctionner en français.

L'épreuve du gueuloir fait référence à la tactique de l'auteur de Madame Bovary exposée plus en détail dans une lettre à Madame Brenne datant du 8 juillet 1876, où il explique une technique personnelle qui consiste à gueuler le texte à voix haute afin de vérifier le flot, l'authenticité de l'expression que l'on désire coucher sur le papier :

Les phrases mal écrites ne résistent pas [à l'épreuve de la lecture à voix haute] ; elles oppressent la poitrine, gênent les battements de cœur, et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie [...] Je vois assez régulièrement se lever l'aurore (comme présentement), car je pousse ma besogne fort avant dans la nuit, les fenêtres ouvertes, en manches de chemise et gueulant, dans le silence du cabinet, comme un énergumène ! (Lettre à Madame Brenne, 8 juillet 1876.)

Cette technique augure une compréhension des enjeux du chapitre. Cette étude propose d'examiner les mécanismes derrière le texte de Mitchell pour analyser ensuite les solutions apportées par Manuel Berri pour transcrire ce défi littéraire.

## I) Écrire et traduire l'anglais non-standard

Bien que considérées à sa sortie comme novatrices, les techniques utilisées par David Mitchell dans ce chapitre suivent en réalité une tradition littéraire anglophone qui a démarré des siècles avant lui. Il nous faut revenir sur un petit historique afin de nous éclairer sur certaines techniques à venir.

### A) Définition des termes

En nous basant sur les très complets travaux de Karen Bruneaud dans sa thèse *La Traduction française de textes littéraires en anglais non standard*, nous avons décidé d'utiliser également le terme d'anglais "non-standard" pour évoquer cette version plus oralisante de la langue, s'écartant de la norme. L'anglais non-standard est défini comme suit : La notion de langue non standard peut se définir comme "l'ensemble de ce qui est exclu de la langue légitime".<sup>301</sup> Les techniques utilisées afin de transmettre ce caractère *déviant* de la langue sont édifiantes :

Puisque le non-standard est avant tout un "parler", il n'est pas étonnant que l'un des modes de représentation les plus courants soit l'utilisation de marqueurs phonologiques. On retrouve notamment les retranscriptions écrites de phénomènes de prononciation et d'accent tels que la syncope, l'apocope et l'aphérèse, voire l'élision (souvent traduits par l'insertion d'apostrophes), jusqu'à l'écriture quasi-phonétique de certains mots afin de souligner leurs variantes phonologiques.<sup>302</sup>

Ces techniques évoquées sont présentes dans le court texte que nous avons cité plus haut ("*mem'ryin*", "*bout*", "*gimme*", etc.). Les stratégies auxquelles a recours David Mitchell ne sont pas *sui generis*, car elles appartiennent à une longue tradition littéraire qui s'est constituée toutes une gamme de techniques :

Petit à petit, un ensemble de conventions régulant cette retranscription écrite des sons entendus va se créer, un « stock » dans lequel les écrivains viendront puiser les uns après les autres : "There has grown up a tradition of non-standard spelling, though not all writers adhere to it." (Blake 1981 : 16).<sup>303</sup>

Nous allons maintenant présenter un rapide compte-rendu de l'histoire de la transcription de l'anglais oralisant.

---

<sup>301</sup> Karen Bruneaud, *La Traduction française de textes littéraires en anglais non standard*, Université d'Artois, Arras (2010), p. 29-30.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 110.

## b) Historique de l'anglais non-standard en littérature

Il est difficile d'identifier une œuvre véritablement fondatrice en ce qui concerne la transcription de l'anglais non-standard, dont les apparitions ont été tout d'abord occasionnelles, furtives : c'était généralement l'apanage de personnages secondaires au statut inférieur, et se réduisait donc à leurs seules interventions dans les dialogues. Le but de cet effort pour transcrire cet anglais "hors normes" était de stigmatiser ces personnages, en pointant indirectement du doigt leur origine géographique, mais surtout leur éducation, leur niveau de culture et leur classe sociale. Le plus souvent, ces marques avaient plus une visée humoristique ou péjorative sur le personnage.

Les premières itérations de l'anglais standard remontent à la transcription de certains dialectes chez Chaucer, pour ensuite se retrouver tout au long de l'histoire littéraire britannique dans les écrits de nombre de ses auteurs, de Shakespeare à Dickens, célèbres pour leurs personnages issus des classes sociales basses, s'exprimant dans un parler considéré comme "populaire".

L'un des jalons importants de cette tradition demeure Mark Twain pour son roman *Huckleberry Finn* (1885). Twain innove sur le plan formel : pour la première fois, l'anglais oralisant n'est pas restreint qu'aux dialogues et sera utilisé pendant toute la durée de la narration. En ce qui concerne le fond, il va à contre-courant des anciennes utilisations du non-standard en ne cherchant pas à tourner en dérision les personnages qui s'expriment en dialecte : au contraire, il cherche à établir avec eux une empathie, aidée par la sincérité de sa démarche, lui qui a longtemps cherché à transcrire l'accent du Missouri dans toutes ses nuances. Ainsi, dans sa note liminaire, Twain, dans une volonté de "sonner" authentique, semble avoir lui aussi eu recours à la tactique du gueuloir : "I amend dialect stuff by talking & talking till it sounds right"<sup>304</sup>.

Si nous insistons sur l'héritage de Mark Twain dans l'utilisation de l'anglais non-standard, c'est parce qu'il n'est certainement pas anodin qu'un des personnages des chapitres précédents de *Cloud Atlas* cite justement un passage de son livre, comme si Mitchell saluait l'un des pionniers de ce domaine :

---

<sup>304</sup> Mark Twain, "Lettre de Twain à William to D. Howells" (1874), *Mark Twain-Howells Letters*, Bellknap Press / Harvard, Cambridge (1960), p. 227.

Silence punctuated by breakneck mousetraps. Remember the church clock chiming three A.M. 'I heard an owl,' Huckleberry Finn says, 'away off, who-whooping<sup>305</sup> about somebody that was dead, and a whippowill and a dog crying about somebody that was going to die.' Always haunted me, that line. (*Huckleberry Finn*, p. 112)

Si le chapitre de Zachry découle ainsi d'une longue liste de précédents littéraires, il en est un qu'il nous faut mentionner, tant l'inspiration est directe, autant par son sujet que par sa création langagière: *Riddley Walker* de Russel Hoban (1980), roman post-apocalyptique situé dans le Kent, où le narrateur, Riddley, s'exprime dans un idiolecte qui tient de l'expérimentation littéraire à l'époque. Voici un exemple tiré des premières lignes du premier chapitre:

On my naming day when I come 12 I gone front spear and kilt a wyld boar he parbly ben the las wyld pig on the Bundel Downs any how there hadnt ben none for a long time befor him nor I aint looking to see none agen.<sup>306</sup>

L'anglais écrit est ici phonétisé et contracté à outrance, la quasi-inexistence de la ponctuation entremêle les phrases. Une autre des caractéristiques du "*Riddleyspeak*", qui n'est pas visible ici, est l'éclatement en deux mots de termes autrefois uniques (par exemple, "*survivors*" devient "*soar vivers*"), symbole linguistique de l'explosion nucléaire à l'origine de monde néo-primitif selon le professeur d'anglais John Mullan, dans un article pour le Guardian en 2010<sup>307</sup>.

David Mitchell ne s'est jamais caché de son inspiration. Dans un symposium dédié à Russel Hoban en 2013, il explique l'origine de son chapitre :

I owe a more specific debt to Mr Hoban, however. [...] Zachry's voice is less hard-core and more Pacific than Riddleyspeak, but Mr Hoban's singular, visionary, ingenious, uncompromising, glorious, angelic and demonic novel sat on my shelf as evidence that what I wanted to do could be done, and as encouragement to keep going until I'd got it right.<sup>308</sup>

Tout comme pour le dernier chapitre de *Cloud Atlas*, l'oralité sous-tend le processus de création linguistique de *Riddley Walker* :

Sometimes the reader must say something aloud in order to recognise it. "*Phists face is even wintern userel*" will become "*Phist's face is even whiter than usual*."<sup>309</sup>

---

<sup>305</sup> L'évocation de cette phrase est à mettre en lien avec les nombreuses onomatopées et références à la nature sur lesquelles nous reviendrons.

<sup>306</sup> Russel Hoban, *Riddley Walker*, Indiana University Press, Indiana (1980), p. 6.

<sup>307</sup> John Mullan, "Riddley Walker by Russell Hoban" (13/11/2010), pour *The Guardian*. URL : <https://www.theguardian.com/books/2010/nov/13/riddley-walker-russell-hoban-bookclub>

<sup>308</sup> David Mitchell, "The Book of Revelations", pour *The Guardian* (05/02/2005). URL : <https://www.theguardian.com/books/2005/feb/05/featuresreviews.guardianreview27>

<sup>309</sup> John Mullan, "Riddley Walker by Russell Hoban" (13/11/2010), pour *The Guardian*. URL : <https://www.theguardian.com/books/2010/nov/13/riddley-walker-russell-hoban-bookclub>



Le lecteur désireux de déchiffrer ces lignes doit donc parfois procéder à un retour au mode d'expression à l'origine de sa création, comme une sorte de rétro-translation. Sans surprise, Hoban a longtemps (tout comme David Mitchell) fait reculer les traducteurs face à l'entreprise. Il aura fallu attendre pas moins de trente-deux ans avant de voir publier une traduction française éditée aux Éditions Monsieur Toussaint Louverture et traduite par Nicolas Richard - notamment spécialisé dans la traduction d'autres auteurs intimidants pour la profession (Thomas Pynchon notamment). Son titre *Enig Marcheur* (2012) annonce une réappropriation inspirée du "Riddleyspeak" ("Parlé nigm" en français). Il ne s'agit certainement pas d'une coïncidence si Nicolas Richard sera plus tard traducteur de David Mitchell, ayant récemment publié la version française d'*Utopia Avenue* (2022).

Ce dernier point nous amène à nous pencher justement sur la façon dont les traducteurs français ont appréhendé la traduction de cet anglais non-standard tout au long de l'histoire.

### **C) Historique de la traduction de l'anglais non-standard**

Le travail de recherche de Karen Bruneaud montre que la tradition de la traduction française en ce qui concerne l'anglais non-standard a le plus souvent été une histoire d'évitement ou d'effacement, et ce depuis l'époque des Belles Infidèles jusqu'à certaines traductions récentes. Cela part d'un constat particulier qu'il faut tenir en compte : toute traduction a tendance naturellement à "neutraliser" un texte contenant des marques de "déviances" linguistiques. Il s'agit de ce que Toury appelle la règle de la "standardisation croissante" : La "loi de standardisation croissante" [...] veut que la traduction ait tendance à remplacer les syntagmes du texte original (textèmes) par des structures plus courantes dans la langue cible (répétorèmes), ce qui résulte en un aplatissage du relief du texte."<sup>310</sup>

La difficulté de traduire l'anglais standard réside souvent dans l'impossibilité de trouver un équivalent dans la langue-cible à des spécificités linguistiques appartenant à un ancrage social et géographique. La question se posait principalement pour les dialectes, où les traductions qui prenaient le risque de transposer un accent anglophone particulier par un accent francophone étaient souvent critiquées pour leur aberration (par exemple, traduire l'accent écossais par un accent picard). Il n'est donc pas étonnant que beaucoup de traducteurs

---

<sup>310</sup> Karen Bruneaud, *La Traduction française de textes littéraires en anglais non standard*, Université d'Artois, Arras (2010), p. 65.

choisissent d'effacer les traces de l'anglais non-standard, comme cela a été notamment le cas dans certaines traductions de *Huckleberry Finn* qui font disparaître les traces du Black English.

Pour Karen Bruneaud, cet aplanissement de la langue-source serait liée à certaines normes traductionnelles françaises :

Le traducteur normalise le texte en le faisant rentrer dans le cadre du déjà dit, du déjà connu, même lorsque celui-ci est de l'ordre du jamais vu. Enfin, on remarquera que le segment traduit par ce dernier témoigne d'un singulier raccourcissement à tous les niveaux, le texte est propre ("lisse"), sans emphase, sans l'effet spontané et redondant de l'original. Ce "gommage presque systématique relève de la tradition française du bien-écrire qui caractérise le polysystème littéraire auquel le traducteur appartient." (Lavoie 1994 : 125).<sup>311</sup>

Cette dérobade n'a pas lieu d'être, puisque la transcription de l'anglais non-standard à toujours été une affaire de création littéraire et non de réalité objective absolue, ce qui devrait pousser les traducteurs à se dédouaner de la recherche d'authenticité absolue pour essayer à leur tour d'expérimenter:

En effet, à partir du moment où l'on admet que toute représentation sociolectale, traduite ou non, ressortit à une pratique rhétorique de la mimésis régie par les exigences du bien écrire ou de la lisibilité, il est possible d'exempter le traducteur de tout contrat de littéralité et d'authenticité [...] : au lieu de viser une impossible transparence du sociolecte d'arrivée par rapport au sociolecte de départ, il convient à la fois de forger une stratégie ré-énonciative [...] et d'assumer les partis pris idéologiques ainsi que les gauchissements et les transformations qu'une telle stratégie suscite. (Lane-Mercier 1995 : 87) (Karen Bruneaud, 325). C'est à ce prix que le traducteur pourra produire un texte cohérent : « la traduction n'est homogène à un texte que si elle produit un langage- système [...] une autre langue-culture-histoire.» (Meschonnic 1973 : 314).<sup>312</sup>

Cela est d'autant plus vrai pour le corpus ici présent : puisque le passage se situe dans le futur, il ne cherche pas à reproduire un sociolecte existant mais bien un langage non-standard basé sur ce qui appartient au domaine de la spéculations sur le devenir de la langue anglaise. N'étant pas astreint à coller à une quelconque réalité linguistique spécifique à un lieu ou à un milieu social existant, Manuel Berri dispose ainsi d'une plus grande marge de manœuvre traductive pour retranscrire ce qu'il convient d'appeler ici un "idiolecte", un dialecte unique, particulier au personnage de l'œuvre.

En rédigeant ce chapitre, Mitchell dit avoir cherché à créer "a dialect that was the result of decades of linguistic continental drift."<sup>313</sup> Après le chapitre froid de l'Orison de Sonmi,

---

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>313</sup> David Mitchell, "The Book of Revelations", pour *The Guardian* (05/02/2005). URL :

Sandrine Sorlin le voit comme une “linguistic resistance” qui aurait trouvé “the strength to rebuild itself on demolished grounds”<sup>314</sup>.

L'étude qui suit propose une analyse des stratégies mises en œuvre pour rendre toute la saveur de la langue du peuple de Zachry, dont nous allons dès à présent analyser les spécificités, en commençant par poser le contexte où elle apparaît.

## II) Traduire le langage de Zachry

### A) Contexte

Commençons par un rapide résumé de l'intrigue, qui éclairera la compréhension de certains extraits utilisés pour notre analyse comparative.

L'histoire se situe sur l'île d'Hawaï, dans un futur lointain où le seul référent temporel marquant est la “Chute” (the *Fall*), évènement apocalyptique non-spécifique qui a eu pour effet d'entraîner la disparition de la civilisation. Le chapitre s'ouvre sur les élucubrations d'un vieillard nommé Zachry Bailey, qui se propose de raconter à un auditoire enthousiaste un épisode de sa jeunesse.

Le chapitre s'intitule “*Sloosha's Crossing n' Ev'rythin' After*”<sup>315</sup>, car c'est sur ce croisement que la vie du jeune Zachry va basculer, lui qui assiste au meurtre d'une partie de sa famille aux mains d'une tribu belliqueuse (les *Koonas*). Zachry échappe au massacre mais restera traumatisé par l'évènement tout au long du reste de sa vie parmi les Hommes des Vallées (*Valleymen*), où il prend le rôle de chevrier. L'existence précaire de cette tribu pacifique est rythmée par les saisons commerciales avec les *Prescients*, peuplade étrangère venue des mers qui semble être la seule à avoir conservé la technologie avancée des *Old Uns* (les *Anciens*, c'est-à-dire l'humanité avant la Chute).

Le véritable élément perturbateur de l'intrigue sera l'arrivée de Meronym (*Méronyme*), une Prescienne venue vivre avec sa famille pour des motivations inconnues. Tout d'abord méfiant, Zachry changera son point de vue sur la Prescienne lorsque celle-ci utilisera sa science pour guérir sa sœur cadette. En échange, il l'accompagnera sur le mystérieux mont de Mauna Kea, ancien bastion du savoir des Anciens (en réalité un observatoire tombé en ruines).

---

<https://www.theguardian.com/books/2005/feb/05/featuresreviews.guardianreview27>

<sup>314</sup> Sandrine Sorlin, “A Linguistic Approach to David Mitchell's Science-fiction Stories in *Cloud Atlas*”, *Miscelánea, A journal of English and American Studies*, Universidad de Zaragoza, Saragosse (2008), p. 75-89.

<sup>315</sup> Ainsi intitulé car l'histoire débute dans un lieu portant ce nom - et nous indique déjà une certaine disposition de son narrateur, qui semble ne pas réussir à voir les choses dans son ensemble et à les articuler logiquement mais plutôt à les considérer les unes après les autres (d'où une propension à abuser des conjonctions de coordinations, ‘n’)

Zachry ira de révélations en révélations, découvrant l'origine de la Chute et les projets des Prescients.

Nous allons à présent passer en revue les caractéristiques du langage de Zachry ainsi que les solutions proposées par Manuel Berri pour le transmettre dans sa langue-cible. Nous proposons de démarrer cette étude par les aspects morphologiques car il s'agit sans doute des premières observations qui s'opèrent dès les premières lignes.

## **B) L'apogée de l'apostrophe**

Commençons par ce qui saute aux yeux du lecteur anglais : la surabondance d'apostrophes. Il y a derrière cet élément typographique bien plus qu'il n'y paraît : dans ce roman à multiples voix, il est un signal visuel immédiat du chapitre<sup>316</sup>, et certains critiques y voient même le symbole du délitement de l'univers de Zachry :

The linguistic fabric has become threadbare; some letters have completely disappeared, replaced by apostrophes, which makes the text sometimes hard to read. The nuclear disaster has brought about some kind of linguistic entropy [...] There are two contradictory forces in this post-apocalyptic writing, reflecting the atoms at work in their contradictory activities of fusion and fission. The reading is axed by the apostrophes: they indeed tend to make the reader halt, as they sharply cut the rhythm. At the same time the sounds are sometimes so close that they seem to blend into a kind of fusing whole, to the point of being almost unreadable.<sup>317</sup>

On peut discerner une grande variété de facteurs quant à la présence de l'apostrophe, qui correspondent tous à une extrapolation des caractéristiques de l'anglais parlé. Afin de comprendre ses mécanismes, examinons ses diverses utilisations :

The school'ry room was touched with the holy myst'ry o' the Civ'lize Days. Ev'ry book in the Valleys sat on them shelves, saggy'n'wormy they was gettin' but, yay, they was books an' words o' knowin'! (CA, p. 257)

En premier lieu, il s'agit de la contraction du schwa anglais (*ev'ry, diff'rent, und'stand*), ou du son /ɪ/ de "*Civ'lize*". On observe aussi des élisions, notamment celle du son /ɪŋ/ des suffixes en "*-ing*", celle du "f" de "*of*". Enfin, la conjonction "*and*" apparaît sous deux formes, *an'* ou *'n'*, où l'apostrophe va jusqu'à apparaître en double (*saggy'n'wormy*)<sup>318</sup>:

---

<sup>316</sup> Il s'agit par ailleurs d'une différence notable avec son inspiration *Riddley Walker*: si le Riddleyspeak utilise à outrance les contractions, celles-ci apparaissent sous formes de soudures et ne sont jamais signalisées par les apostrophes- lesquelles en réalité sont quasi-inexistantes.

<sup>317</sup> Sandrine Sorlin, "A Linguistic Approach to David Mitchell's Science-fiction Stories in *Cloud Atlas*", *Miscelánea, A journal of English and American Studies*, Universidad de Zaragoza, Saragosse (2008), p. 80-81.

<sup>318</sup> Retenons ce fait, car le recours systématique dans le chapitre au 'n' "gonfle" de façon considérable le total des apostrophes de la version anglaise.

Cette particularité typographique est fort heureusement restituée dans la version française, en dépit de ce qui semble être une règle tacite de notre langue écrite, selon Manuel Berri, qui nous explique sa démarche : “J’ai conservé le système des contractions (avec les apostrophes), chose qu’on évite habituellement.”<sup>319</sup> Il s’agit de la première indication de la volonté de Manuel Berri de s’affranchir des normes traductionnelles qui tendent à neutraliser les écarts face à la langue standard. Conformément à ce que le traducteur avance, il semble qu’un recours trop fréquent à l’apostrophe ne fasse pas partie de la tradition française pour ce qui est de marquer l’oralité :

Le filigrane normatif que laisse planer cet emploi de l’apostrophe n’est pas pour plaire à tous les auteurs. Queneau le contournait par soudures (“asteure” pour *à cette heure*) et synopes sans apostrophe (« Ptits-pieds ») (1959 : 97), tandis que Céline, pourtant admirateur de Barbusse, se bornait aux déformations les plus courantes, de *tu* en *t’* devant voyelle (“t’es”, “t’as”, “t’avais”, “t’iras”, “t’entends”), et de *je* en *j’* devant consonne).<sup>320</sup>

Pire, le même article avance même que l’usage de l’apostrophe en français va décroissant, car y est dépeint “une apostrophe en légère perte de vitesse”:

Les élisions s’il et s’ils glissent, en français avancé, vers si il et si ils ; les apocopes se passent presque toutes d’apostrophe; les quelques -s finaux coexistent avec des graphies soudées; l’emploi de l’apostrophe dans l’évocation du dialogue populaire est loin de remporter l’unanimité.<sup>321</sup>

En ce qui concerne la traduction de l’anglais oralisant, certains traducteurs ont parfois cherché à trouver des alternatives plutôt que de recourir à ce signe. C’est le cas pour la traduction de *Their Eyes Were Watching God* (1937) de Zora Neale Hurston, dont nous devons la version française à Françoise Brodsky, qui explique dans sa préface :

Lorsque *Une femme noire* sort en 1993, Brodsky explique ses choix de traduction ainsi : Afin de préserver le rythme traînant et la fluidité des dialogues, elle dit avoir évité les virgules et les apostrophes, préférant “[...] agglutiner les mots (n’fait, jsuis, jui...) ou, lorsque cela n’était pas possible, remplacer l’apostrophe par un tiret (c-que, m-marier...)”<sup>322</sup>

Manuel Berri va donc à contre-courant des attentes en choisissant de conserver cette aspérité visuelle frappante.

---

<sup>319</sup> Manuel Berri, Entretien par e-mail le 09/10/14.

<sup>320</sup> Mat Pires, “Leçons de Gram’hair : fonctions de l’apostrophe en onomastique commerciale”, *Langage et société*, vol. 91, no. 1 (2000), pp. 59-86.

<sup>321</sup> *Ibid.*

<sup>322</sup> Kerry Lappin-Fortin, “Traduire le Black English (“C’est comme ça des fois.”)”, *Meta*, vol. 61, n° 2 (2016) : 459-478. URL : <https://doi.org/10.7202/1037768ar>.

Cependant, si l'on comptabilise les occurrences de l'apostrophe en version anglaise par rapport à la version française, on remarque rapidement que la traduction en comporte généralement beaucoup moins.

| Version originale   | Version française  |
|---|--|
| <p>The school'ry room was touched with the holy myst'ry o' the Civ'lize Days. Ev'ry book in the Valleys sat on them shelves, saggy'n'wormy they was gettin' but, yay, they was books an' words o' knowin'! A ball o' the world there was too. If Hole World is a giant big ball, I din't und'stand why people don't fall off it an' I still don't. See, I'd not much smart in school'ry learnin', not like Catkin, who could o' been the next Abbess if all things happened diff'rent. (CA, p. 257)</p> <p>(22 apostrophes)</p> | <p>La salle d'écol'rie était touchée par l'mystère sacré des Jours d'Civilis'rie. Tous les livres des Vallées r'posaient sur ses étagères, et même tout pendouilleux et asticotés, c'étaient des livres d'mots et d'connaissance, ouais ! Y avait même une boule du monde. Si l'Grand Monde t'nait sur une boule géante, j'comprenais pas pourquoi qu'les gens dégringolaient pas, et pis j'comprends toujours pas, d'ailleurs. R'marquez, j'avais pas trop la Savance pour l'apprentissage d'l'écol'rie, pas comme Chaton, qu'aurait pu succéder à l'Abbesse si les choses avaient tourné autr'ment. (CN, p. 321)</p> <p>(16 apostrophes<sup>323</sup>)</p> |
| <p>"F'kugly mindered the goats an' I slid down thru the dogwood trees to Munro's Dwellin' an', yay, there it was jus' like F'kugly'd said it. Catkin was burnin' an' breathin' chokely an' she din't know no un's face. Wimoway'd tweezed out the poison fins an' bathed the stingin' in noni pulp an' Sussy was pressin' cool sops to calm her head. Jonas was gone prayin' to Sonmi at the Icon'ry." (CA, p. 279)</p> <p>(20 apostrophes)</p>   | <p>Laid'ron a gardé les chèvres pis j'ai dévalé à travers les cornouillers jusqu'chez Munro pis ouais, c'était tout comme qu'Laid'ron avait raconté. Chaton brûlait pis suffoqu'tait pis elle r'connaissait pas nos têtes. Wimoway r'tirait les aiguillons empoisonnés pis baignait la piqûre dans d'la pulpe de noni pis Sussy lui posait des trempettes froides sur la tête pour la calmer. Jonas était parti prier Sonmi à l'Iconière. (CN, p. 346)</p> <p>(8 apostrophes)</p>  |

Tout au long de cette démonstration, il conviendra de ne pas hâtivement critiquer la traduction de Manuel Berri: une analyse exhaustive tend à confirmer que l'*habitus* traductologique de M. Berri est de recourir lorsque cela est possible à la stratégie de la compensation. Dans le cas de la traduction des apostrophes, mis à part le choix de recourir à l'éliision (attestée dans le français oral depuis longtemps) du schwa, (*j'suis, t'es, ...*), d'autres sons ou syllabes seront éludés :

<sup>323</sup> Tandis que par souci de ne pas fausser le compte, certaines apostrophes ne relevant pas d'une oralisation du langage mais bien de l'apostrophe pour les contractions normatives (telles que les l' ou les j' devant une voyelle n'ont pas été comptabilisées.

| Version Originale  | Version Française  |
|--|--|
| Oh, a darky spot you're in, boy. (CA, p. 249)  | Oh, <b>'fait</b> bien noireau dans <b>c'te</b> coin, mon garçon. (CN, p. 312)  |
| We'd got a lot of empty rooms, see. (CA, p. 254)   | On avait plein d'chambres d'libres, <b>v'voyez</b> . (CN, p. 316)  |
| I knowed I'd miss Meronym dioresome when she was gone, <b>see</b> I didn't have no other bro on Big I who weren't <b>'ready</b> slaved. (CA, p. 317) | <b>V'voyez</b> , j'savais qu'après son départ, Méronyme m'manqu'rait terrib'ment, j'avais pas d'autre frère sur la Grande Île qu'était pas <b>d'jà</b> esclavé. (CN, p. 396) |
| The Old Uns <b>may</b> o' stashed presh gear up on Mauna Kea (CA, p. 272)  | Les Anciens avaient <b>p't-être</b> planqué des objets précieux au sommet du Mauna Kea. (CN, p. 337)   |

Dans ces extraits, on remarque que d'autres faits de langues donnent lieu à une apostrophe alors que ce n'est pas toujours le cas en anglais : le "ou" de "v'voyez", le son /e/ dans "d'jà", le /i/ de la relative "qui" face à une voyelle, l'utilisation du démonstratif argotique "c'te". Enfin, l'apostrophe sert aussi à signaler l'omission du "il" pour les tournures impersonnelles (*'fait bien noiraud*).

On peut cependant noter que Manuel Berri ne mettra pas toujours d'apostrophe alors que cela pourrait être possible: c'est ce que l'on constate sur les consonnes consécutives qui se retrouvent simplifiées en faisant disparaître l'une d'entre elles, comme dans l'extrait ci-dessous.

| Version Originale   | Version Française  |
|---|--|
| thorns scratched my face <b>dioresome</b> , but see I'd got the <b>chasin' fever</b> (CA, p. 250) | les épines m'éraflaient le visage <b>terrible</b> , j'avais la <b>fièv' d'la chasse</b> . (CN, p. 312) |

Cette stratégie est donc utilisée soit comme compensation (comme pour "fièvre", orthographiée et prononcée normalement en anglais (fever) ou comme stratégie alternative pour marquer le non-standard, sur deux plans : "terrible" est à la fois une néologie phonologique mais aussi syntactique, car l'utilisation d'un adjectif comme adverbe rappelle une construction

propre au français moderne (dans des structures comme “investir intelligent”, “s’habiller jeune”,...). D’autres exemples suivent le même principe de disparition de consonnes, et donnent parfois lieu à une apostrophe, parfois non : *aimab’*, *siff’ment*, *incroyab’*, *intaques (intactes)*, *lugub’*, *bougue (bougre)*...

Parmi les aphérèses, on remarque un écho au chapitre précédent — situé dans un futur antérieur à celui de Zachry (avant la fameuse “Chute” de la Civilisation). Dans ce chapitre, objet d’étude de notre section précédente, nous avons noté que l’une des particularités de l’évolution de la langue était la disparition graphique de la lettre “e” dans les termes commençant par “ex-” (ce qui donnait des termes comme *xample*, *xercice*, etc...). Le langage de Zachry les élude également, peut-être afin de conserver une sorte de cohérence diégétique sur l’évolution de la langue.

| Version Originale   | Version Française  |
|---|--|
| For <b>zample</b> , after Pa was killed (CA, p. 260)            | Par <b>exemp’</b> , après que P’pa a été tué (CN, p. 323-4)      |
| Folks sudd’n’wise had hole bags o’ <b>scuses</b> . (CA, p. 261) | Les gens avaient des sacs entiers d’ <b>escuses</b> (CN, p. 326) |

On remarquera une tentative de simplification phonétique du /ks/ en s avec le remplacement du x par un s, qui se répètera à plusieurs reprises dans le texte français :

| Version Originale  | Version Française   |
|--|---|
| So I stayed put an’ lolled, gazin’ on that <b>wondersome</b> <sup>324</sup> Ship o’ Smart (CA, p. 260) | J’suis resté à m’la couler douce pis à r’garder <b>c’t’stordinaire</b> Navire de Savance (CN, p. 325) |

### C) Le cas *an’/’n’*

Le *an’* et le *’n’* qui viennent d’être mentionnés sont une autre récurrence non-standard du chapitre, déjà annoncés dans le titre “*Sloosha’s crossin’ n’ Ev’rythin’ after*”. Il convenait de

<sup>324</sup> Afin de conserver un maximum de clarté, nous ne commenterons pas les autres types de construction néologique s’ils n’appartiennent pas à la même catégorie (ici le néologisme par affixation).



traduire cette conjonction de coordination omniprésente non seulement pour la rythmique mais également pour ce que sa sur-utilisation suppose :

An overabundance of conjunctions shows that the language of Sloosha's Crossin' also differs from the other sections due to its reliance on parataxis, or sentences that opt for coordinating conjunctions between clauses as opposed to subordinating conjunctions. ....The result is what writer Constance Hall calls "a sense of things piling up, a rush of ideas, a fast-moving narrative" (Hall, n.p.) on the language blog *Lingua Franca*. A side effect is a tendency for the language to be seen as more informal, as it lacks subordination, a method viewed as more formal and academic due to its use of logic-based conjunctions between clauses.<sup>325</sup>

La répétition de *and* produit un effet cumulatif et marque ainsi l'oralité. S'il est aisé de conserver cette même structure de conjonction de coordination, comment traduire le caractère non-standard de *an'* ou *'n'* ? Il faut dire que *et* ne permet pas réellement de jeu de déviance orthographique ou sonore en langue française, et il semble bien que Manuel Berri ait amorcé une piste avec *pis*, dans une volonté de proposer une conjonction dont la saillance dans le texte serait équivalente: cela semble déjà être confirmé dès le titre français du chapitre: "*La Croisée d'Sloosha pis tout ç'qu'a suivi*".

Cette déformation de *puis*, autrefois liée au français québécois<sup>326</sup>, est depuis longtemps entrée dans la langue française orale. On pourrait aussi y déceler une référence à son autre signification, celle de variante de *pire*, une connotation intéressante qui pourrait signifier une accumulation d'éléments négatifs dans l'univers post-apocalyptique impitoyable de Zachry, où la déliquescence du monde font qu'effectivement les choses vont "de mal en pis".

Cependant, on observe rapidement que *pis* n'est pas utilisé de façon systématique :

| Version originale  | Version française   |
|--|---|
| <p>Mister Lardbird he slipped thru my fingers <b>an'</b> skipped off, but I wasn't givin' up, nay, I chased him upstream thru bumpy'<b>n'</b>thorny thickets, spring-heelin' dead branches'<b>n'</b>all, thorns scratched my face dioresome, but see I'd got the chasin' fever so I din't notice the trees thinnin' nor the Hiilawe Falls roarin' nearer, not till I ran schnock into the pool clearin' <b>an'</b> giddied up a bunch o' horses." (CA, p. 250)</p> | <p>M'sieur l'poulardu m'a glissé entre les doigts <b>et</b> déguerpi, mais j'allais pas abandonner, nan, j'l'ai poursuivi en remontant l'ruisseau à travers les taillis bosselés <b>pis</b> épineux, saut'rellant par-d'ssus l'bois mort <b>et</b> t't ça, les épines m'éraflaient le visage terrible, j'avais la fièv' d'la chasse, alors j'ai pas remarqué qu'les arbres s'dissipaient, ni l'grond'ment des chutes de Hiilawe qui s'rapprochait, jusqu'tant qu'je</p> |

<sup>325</sup> Sandrine Sorlin, "A Linguistic Approach to David Mitchell's Science-fiction Stories in *Cloud Atlas*", *Miscelánea, A journal of English and American Studies*, Universidad de Zaragoza, Saragosse (2008), p. 30-31.

<sup>326</sup> Définition du Trésor de la Langue Française. URL : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/pis>

|  |  |
|--|--|
|  | m'rétame dans l'étang d'une clairière, c'qui a huecrié un troupeau d'ch'vaux. (CN, p. 312) |
|--|--|

Dans cet extrait, les *an'* et '*n'*', qui sont censés être la même conjonction de coordination, sont tour à tour traduits par *et*, *pis*, tandis que le dernier *an'* est remplacé par le pronom relatif contracté *c'qui*.

Si *pis* est une proposition recevable, on peut aussi comprendre pourquoi Manuel Berri n'a pas choisi d'y recourir pour chaque *an'* ou '*n'*'. Tout d'abord, en tant que dérivé de *puis*, *pis* est plutôt à utiliser dans un sens temporel, faisant se succéder un événement à un autre dans un récit. Ensuite, on peut imaginer qu'un texte émaillé de *pis* aurait été rapidement moins agréable à lire au niveau des sonorités : avec sa consonne occlusive et sa voyelle aiguë, "*pis*" est autrement plus sonore et distinct que le *n'*, plus doux et surtout plus habituel pour un lecteur anglais.

Voici ce qu'aurait pu donner le texte si Manuel Berri avait été totalement systématique :

| Version originale  | Version française  | Version française avec l'utilisation systématique du « pis »   |
|--|--|--|
| So much rivers' <b>n'</b> rain in the world it flowed by us. Fin'ly Meronym said yay, she'd come' <b>n'</b> see Catkin, but scorpion fish poison was quick' <b>n'</b> thick an' she prob'ly cudn't do nothin' to save my littl' sis <b>an'</b> I'd best und'stand that truth now. (CA, p. 280) | Tous les fleuves <b>et</b> la pluie du monde ont coulé autour de nous. Enfin, Méronyme a dit ouais, elle voulait bien voir Chaton, mais l'poison du poisson-scorpion était rapide <b>pis</b> épais, alors elle pourrait sans doute rien pour ma p'tite sœur, <b>et</b> fallait mieux l'comprendre tout d'suite. (CN, p. 347) | Tous les fleuves <b>pis</b> la pluie du monde ont coulé autour de nous. Enfin, Méronyme a dit ouais, elle voulait bien y aller <b>pis</b> voir Chaton, mais l'poison du poisson-scorpion était rapide <b>pis</b> épais, pis elle pourrait sans doute rien pour ma p'tite sœur, <b>pis</b> fallait mieux l'comprendre tout d'suite. |
| "Girls get so slywise 'bout who' <b>n'</b> when' <b>n'</b> all. I was twelve, Jayjo'd got a firm' <b>n'</b> eager body <b>an'</b> laughed, twirly <b>an'</b> crazy with love we both was...(CA, p. 253)  | Les filles, elles sont si malines quand qu'il est question d'savoir qui, l'moment, <b>et</b> t't ça. J'avais douze ans, Jayjo avait le corps ferme <b>et</b> enfiévré; tout rieurs, entortillés <b>pis</b> fous d'amour, qu'on était...  | Les filles, elles sont si malines quand qu'il est question d'savoir qui <b>pis</b> quand <b>pis</b> t't ça. J'avais douze ans, Jayjo avait le corps ferme <b>pis</b> enfiévré ; tout rieurs, entortillés <b>pis</b> fous d'amour,  |

|  |              |                |
|--|--------------|----------------|
|  | (CN, p. 316) | qu'on était... |
|--|--------------|----------------|

En conséquence, on ne reprochera pas à Manuel Berri d'avoir opté pour une variation dans les conjonctions de coordination, voire des reformulations pour rendre la lecture plus fluide. Il aura tout de même proposé par endroits un terme original pour conserver une saveur particulière à l'idiote de Zachry. C'est une solution partielle : sans mauvais jeu de mot, un pis-aller.

Délaissions à présent le phénomène de l'apostrophe pour nous intéresser à d'autres particularités liées à la phonomorphologie.

#### **D) Jouer avec l'orthographe**

Sur un plan formel, le recours à l'orthographe déviante peut être également considéré comme un néologisme. Cette stratégie a longtemps été l'une des caractéristiques principales des marques d'oralité, et la plupart du temps une manière d'évoquer un niveau de culture (et par extension de classe sociale) inférieur.

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, le peuple de Zachry n'est pas analphabète : ils disposent d'écoles (les fameuses *School'ries*) pour apprendre à lire et à écrire, bien qu'il s'agisse malheureusement des dernières peuplades à conserver cette connaissance. Ceci explique peut-être la présence de mots que nous pouvons reconnaître, mais qui apparaissent orthographiés de manière plus phonétique ou créative. Nous ne savons pas exactement s'il s'agit d'une nouvelle orthographe établie dans le monde de Zachry ou si cela provient du fait qu'il n'ait jamais été très bon à l'école<sup>327</sup>.

Les recherches sur la traduction de l'anglais non-standard ont abouti à des termes spécifiques pour distinguer les différents types de déviations orthographiques : elles appartiennent à deux ordres, l'*eye dialect* et le *respelling*.

##### **1) L'*eye dialect***

Ce terme correspond à l'effort de l'écrivain pour reproduire à l'écrit (pour l'œil) les sons qui sont prononcés. C'est une technique qui "oralise" instantanément le texte, en se rapprochant au plus près de la prononciation associée.

<sup>327</sup> "I'd not much smart in school'ry learnin'" (*Cloud Atlas*, p. 257).

Ives qualifie d’“eye dialect” une écriture phonétique qui fonctionne comme “signal visuel” destiné à montrer du doigt l’inculture du locuteur (1950 : 147). Il est parfois associé à des prononciations normales, tout en gardant une fonction non standard dans l’oeuvre : l’effet produit est stigmatisant pour le personnage (reflet de son niveau d’inculture), car l’orthographe est déviante (écriture en phonétique) : “enuff” / “enough”, “wot” / “what”. Les prononciations ainsi représentées passeraient parfaitement inaperçues dans une situation réelle de communication, mais deviennent non standard parce qu’« écrites » comme telles.<sup>328</sup>.

Le texte de Zachry regorge de ce type de réécritures, mais ces dernières ne sont malheureusement pas toujours traduites, même si l’on peut observer que d’autres marqueurs d’oralité sont présents ailleurs dans la phrase :

| Version Originale   | Version Française  |
|---|--|
| I <b>cu</b> dn’t grief prop’ly yet ( <i>CA</i> , p. 251)  | J’ <b>pouvais</b> pas m’chagriner comme qu’il fallait ( <i>CN</i> , p. 314)  |
| I mem’ried the three dreams an’ <b>walked thru</b> the drizzly surf ( <i>CA</i> , p. 257)                             | J’ai mémoré les trois rêves pis <b>j’ai traversé</b> la pleuviot’rie des embruns ( <i>CN</i> , p. 320)                     |
| I respect you well <b>’nuff</b> but you an’ I ain’t kin, so don’t you step over this line, yay? ( <i>CA</i> , p. 259) | J’te respecte, mais toi et moi, on est pas d’la même famille, alors franchis pas c’té limite, ouais? ( <i>CN</i> , p. 323) |

Un autre terme dont la déviance orthographique est uniquement visuelle est l’homophonie entre “whole” et “hole”:

| Version Originale   | Version Française  |
|---|--|
| If <b>Hole World</b> is a giant big ball, I din’t und’stand why people don’t fall off it an’ I still don’t. ( <i>CA</i> , p. 257) | Si <b>l’Grand Monde</b> t’nait sur une boule géante, j’comprenais pas pourquoi qu’les gens dégringolaient pas, et j’comprends toujours pas d’ailleurs. ( <i>CN</i> , p. 321) |
| “I know it you ain’t sayin’ <b>the hole true!</b> ” ( <i>CA</i> , p. 275)   | Tu dis pas <b>tout l’vrai</b> , j’le sais ! ( <i>CN</i> , p. 341)  |
| “I asked Duophysite how many Prescients was   | J’ai d’mandé à Duophysite combien d’Prescients   |

<sup>328</sup> Karen Bruneaud, *La Traduction française de textes littéraires en anglais non standard*, Université d’Artois, Arras (2010), p. 324.

there on **Hole Ha-Why.**” (CA, p. 310)

y avait dans **l’Grand Hawai.** (CN, p. 386)

Il est regrettable que *hole* n’ait pas d’équivalent étant donnée son omniprésence (il apparaît 54 fois dans le texte, toujours dans ce sens détourné). Le jeu qui est fait sur l’homophonie anglaise pourrait symboliser la quête sisyphéenne d’une reconstruction de la civilisation condamnée à l’échec : l’idée de complétude de *whole* est réduite à néant par le trou creusé jusque dans le mot qui la désigne, symbole de l’élément manquant impossible à combler.

Certes, il n’est pas aisé de trouver un calembour similaire en français. Un jeu paronymique entre *trou* et *tout* serait hasardeux, étant donné que l’idée d’ajouter une lettre supplémentaire irait à l’encontre de l’oralité que Manuel Berri tente de recréer, et rendrait le lecteur perplexe. La solution qui fonctionnerait avec le moins d’accroc à la lecture tout en gardant le paradoxe de *whole* (entièreté) /*hole* (élément manquant) serait de remplacer l’expression *toute entière* par *toute-en-tiers*. Pour fonctionner, l’homophonie devrait porter uniquement sur des termes féminins, ce qui est faisable dans les exemples ci-dessous.

| Version Originale   | Version Française  | Notre proposition  |
|---|--|--|
| If <b>Hole World</b> is a giant big ball, I din’t und’stand why people don’t fall off it an’ I still don’t. | Si <b>l’Grand Monde</b> t’nait sur une boule géante, j’comprenais pas pourquoi qu’les gens dégringolaient pas, | Si <b>la Terre toute-en-tiers</b> t’nait sur une boule géante, j’comprenais pas pourquoi qu’les gens dégringolaient pas, |
| “I know it you ain’t sayin’ <b>the hole true!</b> ”   | Tu dis pas <b>tout l’vrai</b> , j’le sais !  | Tu dis pas <b>la vérité toute en-tiers</b> , j’le sais !   |
| “I asked Duophysite how many Prescients was there on <b>Hole Ha-Why.</b> ”                                  | J’ai d’mandé à Duophysite combien d’Prescients y avait dans <b>l’Grand Hawai.</b>                              | J’ai d’mandé à Duophysite combien d’Prescients y avait dans l’île d’ <b>Ha-ouaille toute-en-tiers.</b>                   |

L’île d’*Ha-Why* sur laquelle vit Zachry semble être une terre de questionnements par sa remotivation toponymique, et aurait aussi mérité un équivalent : nous proposons *Ha-ouaille*, qui, en plus d’être une orthographe phonétique plausible, contiendrait le terme *ouaille*, une connotation religieuse qui pourrait correspondre au caractère très spirituel de ses multiples peuplades.

Cependant, il est des cas où la traduction propose véritablement une orthographe déviante pour répondre à l'anglais.

| Version Originale  | Version Française  |
|--|--|
| In Kona gear an' riotsome <b>annacky</b> , Meronym bluffed a way out o' the blood-shot'n'torchin' town. (CA, p. 308) | A'ec ses vêt'ments kona pis dans <b>la narchie</b> des émeutes, Méronyme a réussi à ressortir incognito d'c'te ville injectée d'sang pis entorchée. (CN, p. 384) |

Quand il le peut, Manuel Berri n'hésite pas à jouer également sur l'orthographe, comme avec cette ingénieuse fausse coupe. La compensation est également à l'œuvre car on peut observer ça et là quelques néographies alors que l'anglais n'avait pas recours au *eye-dialect*.

| Version Originale  | Version Française   |
|--|---|
| His Smart sky clothes was <b>spiff'n'fine</b> (CA, p. 293)   | Ses habits célestes d'Savance étaient <b>chouettes et impèques</b> (CN, p. 364)   |
| Meronyme teached me it were [...] a gen'rator what made a Smart magic named <b>'lectric</b> . (CA, p. 292) | Méronyme m'a appris qu'c'était [...] un générateur qui produisait une savance magique qu'on appelait <b>les lectriques</b> (CN, p. 363) |
| Round one I seen <b>crushed cowrie shells</b> from Honomu way. (CA, p. 289)                                | Derrière un d'ces rochers, j'ai vu <b>des tibouts d'cauris</b> arrangés à la façon des Honomu. (CN, p. 359)                             |
| I <b>tippytoed</b> in an' seen a Kona sentry lyin' there. (CA, p. 315)                                     | J'ai <b>pointe-d'épié</b> dans la chambre pis j'ai vu c'te sentinelle kona allongée. (CN, p. 393)                                       |

Dans le dernier exemple, on peut applaudir ce genre de trouvaille qui permet à la fois de marquer le non-standard là où l'anglais présente aussi une déviance (ici plutôt morphologique) sans être un contresens dans le contexte (le personnage avance à pas de loups et on peut supposer qu'il "épie" la scène).

## 2) Le respelling

Le *respelling*, quant à lui, va plus loin que l'*eye-dialect* en terme de créativité comme de déviance :

La distinction entre ces deux formes d'écriture phonétique ("eye dialect" et "respelling") se fait en termes de réalisme et d'exactitude. Cependant, lorsqu'elles témoignent d'un véritable travail de retranscription de variantes phonologiques existantes, elles appartiennent alors à ce qu'Ives appelle "respelling". Ce procédé peut s'appliquer à des mots isolés ("nuffink" / "nothing", "sejest" / "suggest", "nuther" / "neither", "ahun gate" / "iron gate") ou à des segments de phrase complets : "Yo' ole father doan' know yit, what he's a-gwyne to do" (Pap, Huck Finn, 26).

Même si nous ne pouvons pas réellement parler de variantes phonologiques "existantes" dans le cas de cet idiolecte fictif, on notera régulièrement des formes qui altèrent considérablement l'écriture et sa prononciation :

| Version Originale   | Version Française   |
|---|---|
| I was pleased our <b>dammit crookit guest'd</b> teached <b>ev'ryun</b> to step slywise an' not trust her (CA, p. 265) | J'étais content qu'c'te <b>saleté d'invitée malhonnête</b> avait appris <b>à tout l'monde</b> qu'il faudrait s'montrer rusaud d'avant elle (CN, p. 330) |
| In my new tellin', see, I wasn't Zachry the <b>Stoopit</b> (CA, p. 252)   | A'ec c'te nouvelle narrance, j'étais plus Zachry <b>l'bécile</b> (CN, p. 315)   |
| He must o' <b>soosided</b> here when the Fall came (CA, p. 293)   | Il a dû <b>s'sucider</b> au moment d'la Chute (CN, p. 364)  |

On observe ici que les créations orthographiques sont remplacées par des apocopes ou des aphérèses, ou d'un amuïssement dans le dernier cas. Ces disparition de consonnes ou de syllabes sont cohérentes puisqu'on trouve dans la version originale le recours au même procédé: observons par exemple l'élision du "r" pour le terme récurrent du chapitre de "curse" (et son dérivé "cussing") :

| Version Originale   | Version Française  |
|---|--|
| She telled me Old Georgie was hungerin' for my soul, so he'd <b>put a cuss</b> on my dreamin's to fog their meanin'. (CA, p. 257-8) | Elle a déclaré qu'Georgie avait faim d'mon âme, alors il <b>avait jeté l'maldire</b> sur mes rêves pour en embrumer la signifiante. (CN, p. 321) |
| Ma was <b>cussin'</b> me for not goin' to the Ship Barter," (CA, p. 261)  | M'man m' <b>maldisait</b> d'pas avoir été présent à la troqu'rie du Navire (CN, p. 325)  |
| this ain't no mornin' for slug-gybeddin', <b>cuss</b> you. (CA, p. 302)   | c'est pas l'jour pour limacer dans les draps, <b>maldit</b> garnement ! (CN, p. 376)   |

Cette variante est en réalité répertoriée en anglais : elle apparaît même dans le Merriam-Webster, et dérive, comme on s'en doute, d'une prononciation dite "vulgaire" de "curse"<sup>329</sup>... Elle donne lieu non pas à une agglutination ni à un changement d'orthographe en français (qui aurait pu donner quelque chose comme "môdit") mais à un véritable néologisme. Peut-être s'agit-il d'un commentaire caustique sur l'aspect général de la langue de Zachry, qui va à l'encontre de ce que l'on tient pour le français "correct" : ainsi, les termes et expressions utilisés donnent l'impression d'être, en effet, "mal dits".

Une fois encore, on observe des compensations par endroits, où une marque d'oralité différente en anglais donne lieu à un *respelling* français:

| Version Originale  | Version Française  |
|--|--|
| Meronym she jus' got on with her work, tho' at night she'd sit at our table an' write on <b>spesh</b> paper, oh so finer'n ours (CA, p. 265) | Méronyme elle a continué à travailler, mais l'soir elle s'asseyait à notre table pis écrivait sur du papier <b>particuyer</b> , tell'ment plus fin qu'le nôtre. (CN, p. 331) |
| See you'll b'lief in a <b>mil'yun</b> diff'rent b'liefin's if you reck'n jus' one of 'em may aid you.(CA, p. 279)                            | V'voyez, on est prêt à croire à un <b>miyon</b> d'croyances différentes quand on s' imagine qu'une seule saura p't-être nous aider. (CN, p. 346)                             |
| She was borned'n'died <b>hun'erds</b> o'years ago (CA, p. 291)   | Elle est née pis morte y a des <b>centiers</b> d'années (CN, p. 361)   |

Ce concept d'orthographe déviante suggère un caractère "incorrect" par rapport à une règle établie. Ceci nous amène à un domaine plus large, celui de la faute :

### E) Traduire les "fautes" originelles

Le langage de Zachry est parsemé de ce que la grammaire prescriptive considérerait comme des "fautes" de langage. Au même titre que l'orthographe déviante, dans la tradition de l'anglais non-standard, il s'agit d'un autre raccourci stylistique pour évoquer indirectement une condition sociale ou un niveau de culture inférieurs. Si une comparaison négative est faite entre le monde d'avant la "Chute" et le présent de Zachry, son contexte peut également être compris comme une manière d'évoquer une simple évolution possible du langage, où les fautes n'en sont plus, étant donné que tous les autres personnages les emploient : dans la diégèse, elles sont

<sup>329</sup> Source URL : <https://www.etymonline.com/word/cuss>



entrées dans l'usage courant, à l'époque de Zachry. Il conviendra donc de restituer dans la langue française la même saillance, en réfrénant l'envie - traditionnellement française comme on l'a vu - de "corriger" le texte.

Avant tout, il convient de revenir sur le terme de "faute", car il est assez vague et englobe en réalité plusieurs phénomènes :

### 1) Les barbarismes

Le barbarisme correspond à un type de faute "morphologique", autrement dit un lexème qui n'existe pas dans une langue mais utilisé lorsque le locuteur crée un terme non-lexicalisé en suivant des règles qui régissent d'autres verbes ou substantifs de la langue.

Pour commencer, l'un des barbarismes les plus frappants dans la narration de Zachry se situe dans la conjugaison de certains verbes au passé: ce dialecte du futur applique en effet le suffixe *-ED*, propre aux verbes réguliers, aux formes passées de verbes résolument irréguliers. David Mitchell se base ici sur une évolution de l'anglais déjà observable, mais il la pousse jusque dans ses derniers retranchements :

| Version Originale   | Version Française  |
|---|--|
| I <b>knowed</b> what she <b>thinked</b> o' me (CA, p. 252)            | J' <b>savais</b> c'qu'elle <b>pensait</b> . (CN, p. 314)                         |
| Meronym <b>speaked</b> calm'n'quietsome like always (CA, p. 275)      | Méronyme <b>a parlé</b> calme pis tranquille comme toujours. (CN, p. 342)        |
| But guess what he <b>finded</b> in the hour b'fore dark? (CA, p. 272) | Mais d'vinez c'qu'il <b>a découvert</b> à l'heure d'avant la nuit ? (CN, p. 338) |

Évidemment, la conjugaison française ne permet pas de reproduire ce type d'erreur de terminaisons au prétérit, mais le barbarisme lié à une simplification des règles de conjugaison est un phénomène qui se manifeste fréquemment en français, grâce à des fautes bien connues, et Manuel Berri a intelligemment recours à certaines d'entre elles à d'autres endroits du texte :

| Version Originale                                   | Version française  |
|---|--|
| She <b>married</b> a leather maker from Kane Valley | Trois ans plus tard, elle <b>a marié</b> un cuirier d'la |

|   |   |
|---|---|
| three years after (CA, p. 254)  | vallée d’Kane (CN, p. 317)  |
| We <b>trekked</b> inland southly <b>up</b> Waiulili Stream (CA, p. 283) | on a <b>r’monté</b> par l’sud vers l’intérieur des terres (CN, p. 351-2)    |
| He <b>spiraled down</b> onto its foresty slopes (CA, p. 299)            | Il a <b>descendu en tournoyant</b> sur ses pentes forestueuses (CN, p. 372) |
| Oh, <b>you name it</b> , the Hilo’d birth a god for it. (CA, p. 255)    | <b>Disez-en un</b> , les Hilo vous l’auront pondu. (CN, p. 318)             |
| she spoke to an orison ’bout <b>her acts’n’deedin’s</b> (CA, p. 291)    | elle a raconté dans une oraison <b>ses faisez-gestes</b> (CN, p. 362)       |

Les deux premiers sont une erreur fréquentes commises par les enfants et les apprenants, en omettant l’utilisation d’un auxiliaire être avec certains verbes de mouvements (*remonter* ne peut utiliser avoir que s’il est suivi d’un complément, ce qui n’est pas le cas ici) ou des verbes pronominaux (*se marier*). Les verbes français ne se terminant pas en *-ez* à la deuxième personne du pluriel étant extrêmement rares en français, les barbarismes *disez* et *faisez* sont très célèbres en France, et Manuel Berri choisi des moments judicieux pour les placer. Le dernier cas est à part, puisqu’il n’apparaît pas en tant que verbe, mais dans une création qui a le mérite d’être un calembour combinant à la fois une déviance orthographique et un barbarisme de conjugaison bien connu, qui peut faire sourire à la lecture.

En dehors du domaine de la conjugaison, d’autres exemples de barbarismes anglais peuvent être relevés :

| Version Originale   | Version Française   |
|---|---|
| Sussy was ten times <b>badder</b> (CA, p. 265)  | quant à Sussy, c’était dix fois <b>plus pire</b> . (CN, p. 331)   |
| We was hard at work loomin’ goatwool blankies what was our dwellin’s <b>bestest</b> bart’rin’. (CA, p. 297) | Ça tissait dur des couvettes en laine de chèvre, <b>la meilleure</b> troque d’notre maison. (CN, p. 37) |
| <b>Way worser</b> it may be, speaked the windowed un (CA, p. 310)   | Ça pourrait être <b>bien pire</b> , a déclaré l’homme enfenestré (CN, p. 386)                           |
| Blisters scabbed her <b>foots</b> (CA, p. 286)  | Les ampoules lui avaient encroûté les <b>pieds</b> . (CN, p. 355)                                       |

De façon heureuse, l'exception que constitue la structure du comparatif de supériorité de *bad* en est également une en français pour *mauvais*, c'est donc de façon quasi-équivalente que Manuel Berri propose *plus pire*. On peut donc se demander pourquoi il ne joue pas de la même façon sur le superlatif de *mieux* en proposant par exemple "la *plus meilleure* troque d'notre maison".

Il était sans doute impossible en français de jouer sur une mauvaise application du pluriel de *pieds*, mais le texte permettait par autres endroits de proposer des barbarismes typiquement français eux aussi basés sur un pluriel irrégulier, dans une solution que nous proposons ci-dessous :

| Version Originale   | Version Française  | Notre proposition  |
|---|--|--|
| The nearest Kona was runnin' after me, others was leapin' on <b>their horses</b> ... (CA, p. 250)                         | L'plus proche d'moi s'est mis à courir, les autres ont sauté sur <b>leurs ch'vaux</b> . (CN, p. 313)   | L'plus proche d'moi s'est mis à courir, les autres ont sauté sur <b>leurs ch'vals</b> .  |
| The chief got back on his horse an' turned'n'looked right at me ... them <b>eyes</b> was Old Georgie's eyes. (CA, p. 251) | Le Chef est remonté sur son ch'val, s'est tourné vers moi pis m'a r'gardé droit dans <b>les yeux</b> . C'était Georgie l'Ancien qui m'fixait. (CN, p. 313) | Le Chef est remonté sur son ch'val, s'est tourné vers moi pis m'a r'gardé droit dans <b>les oeils</b> . C'était Georgie l'Ancien qui m'fixait. |

## 2) Les solécismes

Un autre type de ce que nous appelons "faute" appartient au domaine dit du solécisme, qui consiste en une erreur d'ordre syntaxique. Le texte anglais propose pour ce type de faute nombre d'exemples, et une fois encore si la traduction française ne propose pas toujours un équivalent, nous verrons plus bas les compensations offertes par Manuel Berri. On peut commencer avec un exemple répertorié dans certaines variations régionales de l'anglais non-standard : la forme *was* pour *were*.

| Version Originale  | Version française  |
|--|--|
| She list'ned close to my dreamin's, then telled me <b>they was</b> slywise augurin's. (CA, p. 257) | Elle a écouté de près mes songeances, puis m'a dit qu' <b>elles étaient</b> malines, ces augurales. (CN, p. 320) |

Comme toujours, le français traduit le caractère oral de la phrase d'une autre manière — ici en redoublant l'un des sujets (elles/ces augurales), qui n'est certainement pas une faute mais une emphase française fréquente assez oralisante.

Les solécismes les plus fréquents du chapitre de Zachry correspondent à ce que l'on appelle des "relatives déviantes". Pour reprendre une définition de Karen Bruneaud,

[...] "déviantes" par leur forme même, qu'elles fassent appel à des marqueurs relatifs non-standards (relatif zéro sujet, relatif *as* ou *what*), ou qu'elles procèdent à un décumul du relatif en introduisant un pronom de rappel dans la relative. Mais également "déviantes" de par leur fonctionnement caractéristique de l'oral qui échappe aux normes et règles de l'écrit que l'imposante histoire des relatives nous a léguées.<sup>330</sup>

Observons les exemples ci-dessous et leur traduction française :

| Version originale  | Version française  |
|--|--|
| they looked more alike'n other people <b>what</b> you see on Big I. (CA, p. 259)   | ils se r'ssemblaient tous, contrair'ment aux gens d'la Grande Île. (CN, p. 323)  |
| Steel trees <b>what</b> the old-time scavvers'd missed, an' one-two-three Old Un buildin's <b>what</b> no un knowed but us. (CA, p. 253) | les arbres d'acier <b>qu'</b> ces anciens charogneurs avaient loupés, pis un-deux-trois édifices des Anciens <b>qu'</b> personne connaissait à part nous. (CN, p. 316) |

Alors que l'on pourrait penser que la traduction française ne proposerait qu'une éliision du *-e* de *que* face à une mauvaise construction de phrase, il s'avère en réalité que le texte française propose lui aussi, et ce très régulièrement, ses propres relatives déviantes, au point qu'elles deviennent rapidement à la lecture une "règle" du langage de Zachry :

| Version originale  | Version française  |
|--|--|
| <b>Like</b> she an' me weren't so diff'rent as a god an' a worshipper, nay. (CA, p. 285) | <b>Comme si qu'</b> entre moi et elle, y avait plus c'te distance qui sépare un dieu d'son adorateur. (CN, p. 354) |
| <b>Back when</b> the Fall was fallin', humans f'got the makin' o' fire. (CA, p. 298)     | À l' <b>époque où qu'</b> la Chute chutait, les hommes avaient oublié comment qu'on f'sait du feu. (CN, p. 371)    |

<sup>330</sup> Karen Bruneaud, *La Traduction française de textes littéraires en anglais non standard*, Université d'Artois, Arras (2010), p. 135-136.

|   |   |
|---|---|
| It was <b>like if</b> they lived in words. (CA, p. 317)                         | c'était <b>comme que</b> si ils vivaient à travers les mots. (CN, p. 396)               |
| So <b>when</b> Jayjo plummed up ripe we was talkin' 'bout marryin' (CA, p. 253) | Pis <b>quand qu'</b> Jayjo s'est emprunée à maturité, on a parlé d'mariage (CN, p. 316) |

Techniquement, l'ajout systématique du *que* alors qu'il n'est pas nécessaire déborde de la définition du solécisme pour entrer dans celle de l'*hypercorrection* : quand la volonté de vouloir parler de façon correcte engendre une faute. Cette conjonction relative est tellement sollicitée par Manuel Berri qu'elle devient rapidement une constante du langage des Habitants des Vallées dans la version française, lui conférant un caractère idiosyncratique. Elle provient d'une pratique de plus en plus fréquente en français, qui a été relevée par de nombreux linguistes:

Le système du relatif est, en français, particulièrement complexe. D'une part, il comporte une forme héréditaire qui, que, etc.; d'autre part, une forme d'origine savante lequel, forme essentiellement littéraire, mais qui cependant s'est infiltrée dans la langue commune en fonction de régime indirect (duquel, auquel, etc.) où elle concurrence de qui, dont, où, etc. [...]Le français populaire a simplifié ce système, tout en tombant à l'occasion dans des hypercorrections. (p. 40)<sup>331</sup>

Parmi les autres solécismes du texte anglais, on remarque l'utilisation du pronom complément "*them*" comme possessif ou démonstratif :

| Version originale  | Version française   |
|--|---|
| I loved <b>them</b> dumb beasts more 'n I loved myself. (CA, p. 253) | J'les aimais bien, <b>ces</b> couillonnes, j'les aimais mieux qu'moi-même. (CN, p. 316) |
| <b>Them</b> eyes was Old Georgie's eyes. (CA, p. 251)                | C'était Georgie l'Ancien qui m'fixait. (CN, p. 313)                                     |

Cet emploi du pronom complément à la place du démonstratif se retrouve dans certains dialectes régionaux anglophones et est généralement à visée emphatique. Cette utilisation ne donne pas lieu à un équivalent en français. Sans être nullement déviant, l'ajout d'un "*-là*" ou "*-ci*" aurait traduit l'insistance du narrateur sur ces éléments. Rappelons cependant que Manuel Berri fait régulièrement usage d'un démonstratif argotique, *c'ïe*.

La compensation en solécismes se situe à d'autres niveaux : Manuel Berri a recours par exemple à une autre évolution avérée du français, la disparition du subjonctif :

<sup>331</sup> Pierre Guiraud, "Le système du relatif en français populaire", *Langages*, 1e année, n°3, (1966), pp. 40-48.

| Version Originale   | Version Française  |
|---|--|
| I wished Abbess <b>was</b> there to teach me. (CA, p. 317)  | J'aurais voulu qu'l'Abbesse <b>était</b> là pour m'apprendre (CN, p. 396)  |
| I prayed Sonmi it <b>weren't</b> us. (CA, p. 285)   | j'prieais Sonmi pour qu'c' <b>était</b> pas nous. (CN, p. 354)   |
| Tables'n'chairs sat round waitin' for sitters (CA, p. 290)  | des tables entourées d'chaises attendaient qu'on <b>vient</b> s'asseoir. (CN, p. 360)  |
| Honokaa was a fair midway for Hilo'n'Honomu folks, an' Valleysmen'n'Mookini b'fore they <b>was</b> slaved. (CA, p. 300) | Honokaa s'trouvait à mi-ch'min des Hilo pis des Honomu, pis des gens des Vallées et des Mookini avant qu'ils <b>ont été</b> esclavés. (CN, p. 373) |
| Oh, I wish we <b>wasn't</b> meetin' in such dark times. (CA, p. 309)  | Oh, j'regrette qu'on <b>doit</b> s'rencontrer en c't'heure sombre. (CN, p. 386)  |

On observe ici un phénomène intéressant, car si l'équivalent du subjonctif anglais est omis dans la première phrase (il aurait fallu écrire "I wished Abbess *were* there"), il est correctement utilisé dans le deuxième exemple, mais donne lieu tout de même à une faute en français, probablement une fois encore dans un souci de compensation mais sûrement parce que Manuel Berri a jugé que le subjonctif, mode de moins en moins usité, devait être totalement absent du style de langage de Zachry.

Enfin, on trouvera d'autres constructions aberrantes mais néanmoins documentées du français oral comme cette dernière :

| Version Anglais  | Version Française   |
|--|---|
| Now if you got any Smart, yay, anythin' what may help Catkin now, <b>give it me, tell it me, do it.</b> (CA, p. 281) | Alors si tu détiens n'importe quel genre d'Savance, ouais, n'importe quoi pour aider Chaton, <b>donne-moi-le, dis-moi-le ou sers-toi-z'en.</b> (CN, p. 349) |
| Up in the pastures we finded goats scattered, some <b>o' mine</b> ,... (CA, p. 313)                                  | En haut des pâturages, on a trouvé des chèvres égarées, y en avait <b>des à moi</b> ,... (CN, p. 390)   |

Manuel Berri aura donc maintenu un niveau élevé de fautes dans sa traduction. Ces dernières n'apparaissent évidemment pas sous la même forme ni aux mêmes endroits que le texte anglais (que pouvait-on attendre de deux systèmes de langues différents?), mais au vue de la tradition traductionnelle française qui consiste à aplanir, et donc “corriger” le non-standard, une traduction délibérément émaillée de fautes est suffisamment rare pour être saluée, et confère un caractère vraiment unique à ce texte, où le lecteur français sourit de voir ces écarts de langage dont il ou elle a l'expérience à l'oral mais ne voit jamais apparaître en littérature. Cela correspond sans doute à la volonté de David Mitchell de reproduire l'expérience qu'il avait eue à la lecture de *Riddley Walker*:

My reactions to Riddley Walker, I guess, evolved in a similar way to those of most readers. First, bafflement at this hotpot of language where Chaucer, numbers, the bastardised contemporary, future neologisms and orphaned archaisms all stew, bubble and rattle the lid. Second, a realisation that effort expended on understanding this language is being rewarded at an incredible rate of interest. Third, a jigsaw-puzzle addiction as the bigger picture begins to emerge. Fourth, wonderment at the novel's ambition and ideas. Fifth, a serious deterioration in the quality of my spelling and grammar.<sup>332</sup>

Comme on l'a vu avec les barbarismes, la volonté de créer un langage fautif conduit à la création de nouveaux termes. Le concept de ce que l'on pourrait considérer comme faute peut mener à un autre domaine plus éloigné encore :

Un autre facteur d'incertitude repose sur le concept de « faute ». Cet étiquetage est en général exclusif de la néologie: “ce n'est pas un néologisme, c'est une faute” objecte-t-on parfois devant certaines créations comme horribilité par exemple. Mais il s'agit d'un jugement de valeur qui ne remplace pas une explication linguistique sur le mécanisme qui a fait naître la forme ainsi étiquetée.<sup>333</sup>

Cette incertitude nous amène dès à présent vers un autre aspect du roman, sa profusion de néologismes.

## **F) Des néologismes accidentels ?**

Si notre chapitre précédent portait sur les néologismes en science-fiction, nous avons décidé rapidement lors de l'élaboration de cette thèse de ne pas inclure ceux du chapitre de Zachry, car il est devenu clair que la motivation n'était pas la même: dans le chapitre de Sonmi, à l'époque d'avant la Chute — et donc dans un univers doté d'une technologie plus avancée

---

<sup>332</sup> David Mitchell, “The Book of Revelations”, pour *The Guardian* (05/02/2005). URL : <https://www.theguardian.com/books/2005/feb/05/featuresreviews.guardianreview27>

<sup>333</sup> Jean-François Sablayrolles, “Néologie et classes d'objet”, *Neologica : revue internationale de la néologie*, Garnier, Paris (2009), pp.25-36.

que la nôtre — les néologismes sont créés pour désigner des objets ou des concepts futuristes n'existant pas dans notre réalité.

Dans le chapitre de Zachry, le retour à un âge plus primitif a engendré la totale extinction de cette technotopie<sup>334</sup> à quelques exceptions près: celle qui a été maintenue de façon précaire par les Prescients (dont le chapitre donne peu d'informations sur son étendue) et par de vagues souvenirs restés ancrés dans la mémoire collective des hommes de la vallée, qui vont utiliser des termes différents des nôtres pour les désigner: nous sommes face à un jeu de piste où le lecteur est amené à deviner, de par l'étymologie ou la description de l'objet ou du concept, ce à quoi il correspond dans notre réalité: c'était le cas pour les "*arbres d'aciers*" ou "*les lectriques*".

Mais le langage de Zachry va plus loin: substantifs, adjectifs, verbes sont généralement détournés, réinventés. Leur compréhension peut être inférée par le lecteur, grâce à un radical similaire ou à une expression imagée inédite mais parlante.

David Mitchell cherche à représenter stylistiquement une évolution possible du langage: rappelons qu'il souhaitait que chaque saut dans le temps — y compris dans le futur — soit rédigée dans la langue de l'époque. On pourrait également faire le raccourci suivant: la régression technologique et sociétale s'accompagnerait d'un appauvrissement linguistique. Paradoxalement, cette profusion de nouveaux termes serait le signal d'une diminution de la diversité étymologique - autrement dit, le personnage n'ayant pas connaissance du terme existant pour exprimer ce qu'il souhaite choisit de recourir à la néologie.

C'est un phénomène observable dans notre monde: nous parlons du néologisme accidentel, souvent moqué et repris quand il apparaît dans les discours politiques, qu'il s'agisse du célèbre "They underestimated me"<sup>335</sup> de George W. Bush ou en France des termes *abracadabrantique* ou *bravitude*. Si nous évoquons ces perles de langage, c'est avant tout parce que ces créations sont une fois encore engendrées par l'oralité. Aussi, il semble que les néologismes de Zachry suivent une construction similaire: ajout du "mauvais" suffixe de nominalisation, agglutination de deux expressions en une seule, etc. Cependant, si cette étymologie ludique semble suivre ce principe de la création accidentelle, rappelons que dans la diégèse du roman, les termes inventés apparaissent plusieurs fois et sont utilisés par d'autres personnages. Ils sont donc véritablement lexicalisés dans l'univers de Zachry.

---

<sup>334</sup> Nous reprenons ici un terme inventé par David Mitchell lui-même, apparu dans son roman *The Bone Clocks* (2013).

<sup>335</sup> Prononcé lors d'un discours à Bentonville, Arkansas, le 6 novembre 2000.



Nous avons choisi de diviser ces néologismes par catégories, en nous basant sur les différentes méthodes de créations néologiques :

### 1) Création par suffixation

Le vocabulaire particulier au parler de Zachry résulte régulièrement d'une assuffixation différente du terme standard. Ci-dessous figure une liste des termes inventés, suivie de leur traduction française.<sup>336</sup>

Parmi les suffixes adjectivaux qui engendrent des néologismes, prenons le cas de la terminaison *-wise*:

| Termes originaux | Traduction française |
|------------------|----------------------|
| suddenwise       | soudaincoup          |
| slywise          | rusaud               |
| ficklewise       | au p'tit bonheur     |

*Suddenwise* (suddenly) apparaît maintes fois dans la narration, ce qui est assez logique étant donné qu'il s'agit d'un récit raconté à l'oral, qui nécessite des effets rhétoriques de la part de son conteur pour captiver son auditoire. Il était donc essentiel de trouver un équivalent français, et *soudaincoup* est particulièrement inspiré : nous sommes face à un mot-valise entre *soudain* et ce qui évoque soit l'expression *tout à coup* soit *tout d'un coup*.

*Ficklewise*, qui signifie “de façon imprévisible, aléatoire”, basé sur l'adjectif *fickle* (*given to erratic changeableness*” selon le Merriam-Webster<sup>337</sup>), engendre une traduction qui évoque une version incomplète de l'expression “*au petit bonheur la chance*”. La traduction française est connotée plus positivement que la version originale, mais ce serait oublier l'origine plus neutre du terme “*bonheur*” qui ici ne signifie pas un état absolu de plénitude: *la structure du mot qui nous vient en fait du qualificatif 'bon', précédant le mot 'heur' qui date du XIIIe siècle, et qui désignait le hasard et la chance, mais qui est maintenant quelque peu désuet*<sup>338</sup>.

<sup>336</sup> Pour éviter d'allonger cette section à outrance, nous avons décidé de ne pas offrir les phrases complètes où elles apparaissent.

<sup>337</sup> Source URL : <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fickle>

<sup>338</sup> Source URL : <https://www.expressio.fr/expressions/au-petit-bonheur-la-chance-au-petit-bonheur/page-9>

Il arrive parfois qu'une terminaison ait un équivalent presque systématique dans la traduction française. Ainsi, les adjectifs inventés se terminant par -y donnent quasiment tous lieu à une création en -eux/euse :

| Termes originaux | Traduction française |
|------------------|----------------------|
| skel'tony        | squelettueux         |
| tind'ry          | brindilleux          |
| foresty          | forestueux           |
| trembly          | trembloteuse         |
| spitty           | glavieux             |

Le suffixe adjectival “-some” est de loin le plus prolifique: il termine pas moins de 26 néologismes dans le roman. Manuel Berri n'a pas réellement choisi une terminaison unique pour les marquer, mais semble avoir procédé au cas par cas. Certains termes donnent lieu à d'autres suffixes, identifiés dans certains dictionnaires comme “argotiques”:

En voici quelques exemples:

| Version Originale | Version Française |
|-------------------|-------------------|
| meatsome          | viandue           |
| smilesome         | souriarde         |
| ghostsome         | fantômeux         |

Françoise Mandelbaum-Reiner propose d'appeler ce type d'ajout “*suffixation gratuite ou ludique*”, ce qui contribue encore et toujours au caractère résolument oral de la langue des *Valleymen* :

L'emploi de certains suffixes n'ajoutent rien à la signification de l'unité lexicale, ainsi formée par allongement, mais ils permettent au locuteur, y faisant recours, de signaler à son interlocuteur/trice que l'argot est son affaire. Ces suffixes redondants jouent ainsi un rôle importants par leur valeur de marqueur et de signal textuel d'argot, tant dans le texte oral que dans les textes écrits<sup>339</sup>.

<sup>339</sup> Françoise Mandelbaum-Reiner, “Suffixation gratuite et signalétique textuelle d'argot”, *Langue française*, n° 90, (1991), pp. 106-112.

Ailleurs, certaines solutions françaises relèvent d'une simplification de la prononciation comme marquage de l'oralité.

| <b>Version Originale</b> | <b>Version Française</b> |
|--------------------------|--------------------------|
| diresome                 | terrible                 |
| friendsome               | aimab'                   |
| horrorsome               | d'l'horreur              |

Parfois ce sera un néologisme morpho-syntaxique qui sera proposé:

| <b>Version Originale</b> | <b>Version Française</b> |
|--------------------------|--------------------------|
| lornsome                 | desseulé                 |
| truesome                 | véridisant               |
| scarysome                | effroyante               |

Certains néologismes anglais seront développés en glose dans la traduction française, ce qui commence déjà à s'éloigner des effets du texte: si Zachry utilise des suffixes pour allonger les mots, il est loin d'explicitement ses pensées en les articulant plus que de raison. Nous proposons quelques alternatives possibles dans une troisième colonne

| <b>Version Originale</b> | <b>Version Française</b> | <b>Notre proposition</b> |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| joocesome                | qui jute                 | juticieuse               |
| idlesome                 | à l'oisive               | feignardasse             |
| grieffsome               | comme un malheureux      | sanglotard               |
| toadsome                 | d'crapaud                | crapauteux               |
| man-some                 | on aurait dit des hommes | hommoïdes                |

La dernière liste ci-dessous en français est clairement sous-traduite, car on n'assiste à aucune aspérités textuelles d'aucune sorte : ces termes sont non marqués et passeraient inaperçus pour un lecteur français. Pour ceux-là nous proposerons aussi une troisième colonne:

| <b>Version Originale</b> | <b>Version Française</b> | <b>Notre Proposition</b> |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| wondersome               | étonnant                 | émerveilleux             |
| coldsome                 | froide                   | caillante                |
| beautsome                | super                    | superbot                 |
| lustsome                 | lascives                 | sexitantes               |
| mocksome                 | moqueur                  | moquilleur               |
| joysome                  | joyeuse                  | enjoilleux               |
| woahsome                 | super                    | ouahpressionante         |
| greatsome                | grande                   | énormesque               |
| they are hungersome      | ils ont faim             | ils sont affaminés       |

Si l'on cherche du côté de la compensation, on verra que la traduction française possède tout de même certains motifs récurrents pour terminer des termes inventés, moins dans le domaine de l'adjectif et plutôt pour ce qui a trait aux substantifs :

| <b>Termes originaux</b> | <b>Traduction française</b> |
|-------------------------|-----------------------------|
| I feared                | j'avais craignance          |
| yarnin'                 | récitance                   |
| say-so                  | ord'donnance                |
| Smart                   | savance                     |
| dreamin'                | songeance                   |
| herdin'                 | pâturance                   |
| mem'ryin'               | mémorance                   |

Certaines traductions méritent quelques commentaires : le *yarnin'*, utilisé à plusieurs reprises, est absolument central car il désigne l'histoire racontée par le vieux Zachry à son auditoire. Le terme est vraisemblablement basé sur l'expression anglaise "to tell a yarn", souvent pour désigner le fait de conter une longue histoire invraisemblable - ce qui semble être

corroboré par le fait que le fils de Zachry mette en doute le récit de son père à la fin du chapitre. Il est quelque peu dommage que la traduction se résume à l'ajout d'un suffixe inédit: peut-être une piste était-elle à explorer du côté de *racontardise* (qui rappellerait le terme *racontar*) ou encore *conte-de-faits* (qui conserverait le paradoxe entre le compte-rendu objectif et l'embellissement).

Quant au *say-so*, la traduction est plus imaginative : alors que le terme est bel et bien lexicalisé en anglais (avec le sens d'aval, de permission), il est effectivement plutôt utilisé dans le roman dans le sens d'un ordre donné, ce qui explique l'origine de cette solution française qui semble contenir à la fois un jeu de mot évident (*ordonnance*) et un néologisme accidentel (une *donnance* serait donc le terme utilisé pour le fait de donner)?

*Smart* désigne la connaissance perdue des Anciens : l'anglais propose un détournement de nature du mot (l'adjectif devient un substantif), tandis que le français offre une solution qui évoque à la fois une nominalisation erronée du verbe *savoir* et rappelle par sa sonorité le terme *savant*, qui correspond assez bien au fait que l'on cherche à évoquer les connaissances avant tout scientifiques d'avant la Chute.

L'autre suffixation française très productive est celle en *-erie* (transformée en *-'rie*):

| Termes originaux    | Traduction française |
|---------------------|----------------------|
| Civ'lize            | Civilis'rie          |
| politesome speakin' | polit'ries           |
| festin'             | gueul'rie            |
| school'ry           | écol'rie             |
| barterin'           | troqu'rie            |
| 'cusation           | accuse'rie           |
| discussin'          | discut'rie           |
| thinkin'            | pens'ries            |
| wrigglyin'          | tortill'ries         |
| curio               | curieus'rie          |
| liar                | ment'ries            |

Le seul véritable équivalent de la liste est *school'ry* transformé en *écol'rie* pour désigner l'école. Un autre terme anglais se terminant par *-ry* désigne justement un bâtiment important de la *school'ry*: une grotte emplie d'images religieuses, baptisée en anglais *icon'ry*, qui a été traduite par *iconière* en français. On comprend très vite pourquoi Manuel Berri a opté pour cet autre suffixe plutôt que de tomber sur la sonorité quelque peu vulgaire avec "*icônerie*".

Les suffixes diminutifs *-iot* et *-et* sont également sollicités:

| Termes originaux | Traduction française |
|------------------|----------------------|
| babbit           | babiot               |
| sevener          | septiot              |
| chicklin'        | poussinot            |
| niner            | neufiot              |
| cowardy          | froussardet          |
| brekker          | déjeûnette           |
| spirit-brew      | gnôlette             |

Utiliser ces suffixes en français était judicieux car il s'agit de suffixes dits "diminutifs", qui permettent d'évoquer la petitesse : il en résulte que le lecteur français, aidé par le contexte, comprend assez rapidement des termes comme *babiot* (bébé) ou *septiot* et *neufiot* (respectivement des enfants de sept et neuf ans).

## 2) Néologismes verbaux

Langue versatile, l'anglais peut facilement transformer un substantif en verbe. Le français peut lui adjoindre la terminaison *-er*, même si Manuel Berri dans beaucoup d'exemples cherchera à jouer avec le radical :

| Termes originaux | Traduction française |
|------------------|----------------------|
| to mem'ry        | mémorer              |
| to schnock       | schnocker            |

|            |            |
|------------|------------|
| to giddyup | vertiginer |
| to whisp'r | murmer     |
| to quartz  | quartzer   |
| to stoopit | crétiner   |

*Mémorer*, par exemple, opère deux changements par rapport au terme standard: Manuel Berri fait disparaître le préfixe *re-* et transforme le verbe normalement pronominal en verbe transitif : “j’ai mémoré” (CN, p. 320).

*To Giddyup* est basé non pas sur un substantif mais sur une expression, “*giddy-up!*” utilisée généralement pour faire accélérer un cheval. Le contexte de son apparition était le fait que les pensées de Zachry se “bouscuaient” dans son esprit, ce que M. Berri a choisi de transcrire avec l’idée de tournis que son état de confusion pouvait susciter.

Certaines réponses et questions simples font également l’objet d’une “verbalisation”:

| Termes originaux | Traduction française |
|------------------|----------------------|
| to howzit        | donner le comment-va |
| to yay           | dire ouais           |
| to naysay        | nanir                |
| to but-why       | pourquoiller         |

*Howzit* est l’une des seules créations qui soit ancrée géographiquement: il s’agit d’un terme de salutation tiré du pidgin hawaïen<sup>340</sup> (déformation de “how is it with you”). Le français choisit plutôt de lexicaliser en accolant les termes de l’expression.

Les deuxièmes et troisièmes exemples sont l’occasion de nous arrêter sur deux termes qui ponctuent la langue de Zachry: *yay*, en anglais est généralement considéré comme un *yes* empreint de joie et de triomphe, mais étant donné son ubiquité dans le texte il semble s’agir d’une variante orthographique de *yeah*, et *nay* est défini comme un *non* “*démodé, littéraire, ou de dialecte*”, et il est vraisemblable que David Mitchell recherche cette dernière connotation (quoique le côté suranné puisse être utilisé à dessein afin de brouiller toute tentative de localisation de ce dialecte imaginaire).

<sup>340</sup> Source URL : <https://poipubeach.org/blog/hawaiian-words-to-know-before-your-kauai-vacation/>

Manuel Berri propose dans sa traduction un équivalent puisque le texte est entièrement exempt de *oui* ou *non* et place aux mêmes endroits *ouais* et *nan*, deux interjections lexicalisées depuis longtemps en français, et considérées comme des marques d'oralités souvent familières et qui permettent comme dans la version originale de garder un aspect unique au chapitre. La version française va même jusqu'à créer les expressions *sinan* et *nan plus*<sup>341</sup>.

Revenons à présent sur le verbe *to naysay* en contexte:

| Version Originale  | Version Française  |
|--|--|
| She'd been fakin' she din't but she knowed. No point <b>naysayin'</b> , so I din't. (CA, p. 380) | Elle avait fait semblant qu'nan, n'empêche qu'elle savait. C'était inutile de <b>nanir</b> , alors j'ai pas nani. (CN, p. 347) |

On remarque une plus grande musicalité dans le texte mitchellien qui joue beaucoup sur le son *-ay*, par le parallèle et contraste *yay/nay/say*. En l'occurrence, David Mitchell utilise un verbe lexicalisé en anglais, que le Merriam-Webster définit comme un synonyme de “*to deny, refuse, oppose*”<sup>342</sup>, encore une fois plutôt littéraire. La traduction française donne lieu à un néologisme, *nanir*, qui demande peut être une seconde de réflexion au lecteur français sur son sens, mais est clairement plus ludique qu'un simple “*c'était inutile de dire nan*”, plus fade ou “*c'était inutile de la contredire/ le nier*”, trop écrit. Manuel Berri semble même vouloir jouer avec sa création en la conjuguant, alors que l'anglais ne le fait pas en se contentant d'utiliser la négation avec l'auxiliaire *do* au prétérit. Ce genre de passage est un excellent exemple de nombreuses stratégies utilisées par notre traducteur pour rendre compte de l'oralité, et d'aller à l'encontre d'une idée préconçue sur ce concept: rendre un texte plus oral ne signifie pas obligatoirement le réduire, que ce soit par des contraction ou des ellipses dans la syntaxe.

Dans l'exemple plus haut, on constate que le texte anglais élude le présentatif “*There was no point in naysaying*” pour le réduire à “*No point naysayin'*”. On pouvait imaginer que le français aurait tout aussi bien pu faire de même avec “*Inutile de nanir*”, mais l'absence du présentatif sonne au final comme un niveau de français plus soutenu. Le français a ceci de particulier que certaines tournures courtes sont parfois plus soutenues que d'autres plus longues

<sup>341</sup> Toujours sur le thème de la négation, on remarquera que la version française, sans surprise, omet de façon quasi-systématique le *ne*, une marque d'oralité intégrée depuis longtemps dans la restitution à l'écrit de la réalité du français oral. Cette stratégie coule de source dans un texte censé être la transcription d'un récit oral, et fonctionne tout à fait dans le même registre de l'anglais, qui contracte systématiquement les *not* en *n't* et se permettra même des *ain't*, négation argotique elle aussi typique d'un style oral relâché, généralement accompagnée d'une double négation (*ain't nothin'/ no more, etc...*).

<sup>342</sup> Source URL : <https://www.merriam-webster.com/dictionary/naysay>



(un exemple serait la préférence du français moderne pour les tournures interrogatives en “*est-ce que*” plutôt que l’inversion sujet-verbe, pourtant plus rapide). Enfin, alors que l’anglais dispose de l’auxiliaire *do* pour éviter de reprendre le verbe de la proposition précédente, “*so I din’t*”, Manuel Berri, plutôt que d’utiliser une tournure avec un pronom “*alors je l’ai pas fait*”, a choisi tout simplement de répéter le verbe : cela donne une impression d’improvisation du conteur.

Au fur et à mesure de la lecture, on remarque que plusieurs créations verbales de Manuel Berri suivent une construction particulière : la parasyntèse en/em+radical+er:

| Termes originaux | Traduction française       |
|------------------|----------------------------|
| crazed           | enfolié                    |
| in a trap        | empiégé                    |
| furyin’          | enfurie                    |
| night forest     | forêt ennuitée             |
| heartbuggahin’   | ça nous embouguait l’coeur |
| hornyin’         | enruté                     |
| to stony         | empierrer                  |
| to plum up       | s’empruner                 |
| to magick        | emmagiquer                 |
| to bliss out     | s’embéater                 |

Dans les constructions verbales, les préfixes *en/em* peuvent avoir deux significations : soit il s’agit du préfixe latin *inde* (“de là”, “de ce lieu”), évoquant un mouvement, soit *in* (qui signifie “dans”) pour exprimer une accumulation interne. Nous sommes ici clairement dans la deuxième catégorie, car tous ces termes évoquent cette idée: c’est le cas ici des *empruner* (dans le langage de Zachry, tomber enceinte), *s’empierrer* (utilisé pour parler de l’âme, que la religion de Zachry imagine lestée de pierres à chaque péché), *emmagiquer*, etc...

Certains sont assez ludiques : *enfolié* (rempli de folie) évoque presque l’expression *fou à lier*, tandis que si *ennuitée* peut apparaître de prime abord comme une surtraduction, c’est sans doute parce que *night* est utilisé sous forme adjectivale, ce qui aurait donné “*nocturne*” en français: une fois encore, le terme apparaîtrait peut-être trop littéraire dans la bouche de Zachry.

Manuel Berri décide de rendre son vocabulaire plus logique et simplifié en réutilisant le terme de base et en lui ajoutant simplement les préfixes et suffixes nécessaires (tout en évoquant le terme *nuitée* et une construction similaire à *ennuyer*).

### 3) Le retour du naturel

Comme on l'a vu, créer un langage-système signifie créer en plus des mots une culture, une histoire, une perspective autre que la nôtre. Le langage du Peuple des Vallées reflète une connexion plus intime avec la nature, en attestent leurs nombreuses expressions basées sur la faune et la flore. Cet aspect était déjà évoqué dans l'article "*A Linguistic Approach to Mitchell's Science-Fiction Stories in Cloud Atlas*" par Sandrine Sorlin :

Nature seems to have regained its rights after the nuclear disaster. In "Sloosha", nature appears to be coming back unexpectedly through the linguistic door. For instance, what used to be scientific and therefore exclusively human ("observatories") is now written *observ'trees*.<sup>343</sup>

Les *observ'trees* sont évoqués en effet lors d'une excursion de Zachry et de Méronyme dans les territoires emplis de décombres scientifiques laissés par la civilisation précédente. L'étonnante image évoquée, symptomatique de cette invasion de la nature dans la reconstruction du langage est habilement traduite par Manuel Berri qui maintient la paronymie forestière :

| Version Originale   | Version Française   |
|---|---|
| They wasn't temples, nay, but <b>observ'trees</b> what Old Uns used to study the planets'n' moon'n'stars, an' the space b'tween. (CA, p. 289) | C'étaient pas des temples, c'étaient des <b>arb'servatoires</b> : les Anciens s'en servaient pour étudier les planètes, la lune, les étoiles, pis l'espace qu'y avait entre. (CN, p. 359) |

Le jeu de mot est symptomatique de ce nouveau point de référence, de cette nouvelle matrice étymologique féconde. Comme le souligne Sandrine Sorlin, "nature proves to be a rich linguistic source for the survivors in their description of human movements"<sup>344</sup>.

Ainsi les expressions sur le règne animal sont maintenues en français, au prix d'une construction étymologique plus complexe:

<sup>343</sup> Sandrine Sorlin, "A Linguistic Approach to David Mitchell's Science-fiction Stories in *Cloud Atlas*", *Miscelánea, A journal of English and American Studies*, Universidad de Zaragoza, Saragosse (2008), p. 75-89.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

| Version Originale  | Version Française   |
|--|---|
| my eyes'd got <b>owlier</b> in the dim (CA, p. 274)  | mes yeux s'sont <b>hibulés</b> à la pénombre. (CN, p. 341)                                |
| Ma was <b>hawkeyein'</b> me so (CA, p. 266)  | M'man me <b>fauconnoeillait</b> tell'ment (CN, p. 331)                                    |
| You din't <b>donkey 'bout</b> with it (CA, p. 259)   | On <b>s'embourriquait</b> pas (CN, p. 323)  |
| Meronym's legs was <b>jellyfishin'</b> (CA, p. 287)  | Les jambes d'Méronymes <b>médusaient</b> (CN, p. 356)                                     |
| Now we'd a choice o' sorts, to farewell the hose an' <b>spider up</b> the crumbly ridge (CA, p. 320) | Soit dire adieu au ch'val soit <b>arachner</b> jusque sur la crête friable (CN, p. 398-9) |
| Questions was <b>mozziein'</b> me plaguesome. (CA, p. 318)   | Les questions <b>m'mousticotaient</b> d'façon pestifiante. (CN, p. 396)                   |

La traduction de M. Berri propose diverses manières d'aborder ces néologismes, et conformément à la tendance étymologique du français, on passera pas des constructions s'appuyant soit sur des soudures (*fauconnoeiller*) avec doublement de consonne, soit à base de suffixes adéquats ( l'adjectif *médusé* existe en français, mais pas en tant que verbe), la parasynthèse évoquée plus haut (*em+bourrique+er*) ou enfin en se basant sur des racines grecques et latines (*arachne*). Concernant cette dernière stratégie, on peut légitimement se demander si cette néologie pourrait réellement voir le jour dans le langage d'une tribu à la connaissance limitée: les habitants des Vallées se souviennent-ils des termes gréco-latins ? Pour la cohérence diégétique, on aurait pu imaginer une néologie plus proche du terme vernaculaire pour désigner l'animal et obtenir un verbe comme "*araigner jusque sur la crête friable*" (notre proposition). Il ne s'agit pas seulement d'un jeu de mot: on imagine plus aisément la peuplade de Zachry créer ce verbe.

*Mousticoter* est une excellente idée, puisqu'elle permet à la fois de réutiliser le même insecte que le texte anglais, mais également d'évoquer le verbe "*m'asticotaient*", dont le sens est similaire l'idée générée par le terme: "Agacer, irriter physiquement ou moralement un

homme ou un animal par des taquineries ou des tracasseries insignifiantes mais fréquentes” (trésor de la langue française)<sup>345</sup>.

Le seul défaut que nous pouvons y trouver est une incohérence linguistique qu’on ne trouve pas en version originale: le verbe de Zachry en anglais est bel et bien basé sur le lexème particulier de son idiolecte: *mozzies* (utilisé 4 fois dans le texte). Or, en français, Manuel Berri avait choisi de créer le terme *moussiques* pour les désigner. La disparition du “t” n’est donc pas maintenue pour créer le verbe basé sur le même animal, et met quelque peu à mal la logique du langage-système de Zachry. On pourra cependant arguer que si l’on maintenait l’élision le sens du verbe (“*les questions m’moussicotaient*”) deviendrait alors peut-être trop obscur pour le lecteur français ?

Parfois Manuel Berri change la référence animalière mais reste dans la même famille:

| Version Originale  | Version Française   |
|--|---|
| These is the mem’ries what are <b>minnowin</b> ’ out. (CA, p. 254)             | J’vous livre ces souvenirs qui <b>vaironnent</b> vers l’oubli. (CN, p. 317)               |
| Now time was, such words’d o’ roused my s’picions <b>buzzin</b> ’ (CA, p. 282) | A une époque, mes soupçons auraient <b>fourmillé</b> à c’tte genre d’paroles (CN, p. 350) |

*Buzzin*’, qui évoque un essaim d’hyménoptères ou de diptères, est plus précis en français en faisant référence à une espèce précise, la fourmi. Manuel Berri aurait pu conserver la référence à la fois animale et sonore avec *bourdonner* (“mes soupçons auraient bourdonné”). Plus judicieuse est la stratégie de transmuter la référence de *minnow*, qui devrait techniquement se traduire par *méné* en français, terme sans doute moins connu que *vairon*, qui désigne lui aussi un poisson d’eau douce de taille réduite, et permet de préserver l’idée d’une multitude de petites créatures marines se déplaçant en banc dans une certaine direction.

Nous terminerons ce tour d’horizon d’expressions zoologiques avec la référence régulière à un autre insecte :

| Version Originale  | Version Française   |
|--|---|
| Sudd’nwise I finded myself tellin’ her <b>ev’ry flea</b> o’ true ‘bout Sloosha’s Crossin’, yay, ev’rythin’. (CA, p. 281) | Soudain-coup, j’me suis mis à lui raconter <b>jusqu’à la dernière puce</b> d’vérité sur c’qu’il s’était passé à la croisée d’Sloosha, ouais, tout. (CN, p. 348) |

<sup>345</sup> Source URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/asticoter>

|  |   |
|--|---|
| See Kona got Kona law but they ain't got <b>one flea</b> o'Civ'lize. (CA, p. 300)  | R'gardez, les Kona ont beau avoir des lois kona, ils ont pas <b>une puce</b> d'Civilis'rie. (CN, p. 373)  |
| "But who knows, one day? One day."<br>"One day", was only <b>a flea o'hope</b> for us.<br>"Yay", I mem'ry Meronym sayin', "but <b>fleas</b> ain't easy to rid." (CA, p. 319) | "Mais un jour qui sait ? Un jour.<br>Un jour, pour nous c'était qu' <b>une puce d'espoir</b> .<br>Ouais - j'me mémore c'quelle a répondu - mais <b>les puces</b> , c'est pas facile d's'en débarrasser.<br>(CN, p. 397) |

Les Habitants des Vallées semblent donc avoir adopté le terme *flea* pour *bit* ou *ounce*. Il s'agit d'un subtil moyen de suggérer la vie difficile de ce retour à la nature : la référence récurrente au parasite témoigne sans doute du fait que les Valleyemen sont régulièrement confrontés à ses irritations. Plutôt que de nous informer sur les conditions d'hygiène de ce peuple, David Mitchell fait preuve de subtilité en suggérant cet aspect uniquement au travers de ses expressions idiomatiques. Aussi, la référence à la puce est elle-même discutée par les personnages comme on peut le voir dans le dernier exemple. Fort heureusement, la transposition française fonctionne sans accroc, surtout car elle évoque les véritables termes que nous utilisons dans la vie réelle, eux aussi monosyllabiques et commençant par un *p* : *un peu*, voire *un poil* en argot.

C'est sur ce dernier point que nous achevons notre tour d'horizon des aspects saillants du texte. Cette étude ne se prétend pas exhaustive, étant donné la richesse du texte, mais nous aurons essayé d'en détacher les éléments essentiels.

## Conclusion

On aura constaté lors de cette étude comparative détaillée que la version française est généralement plus "lisse" que l'anglais: lorsque les textes sont côte à côte, les divers marqueurs d'oralité et néologismes sont en nombre inférieur du côté de la langue-cible. Manuel Berri n'atteint certes pas exactement le même degré d'expérimentation linguistique que le texte-source, mais il s'agit là du résultat d'une tendance naturelle de la traduction, et en aucun cas nous ne pouvons considérer qu'il se soit dérobé face à l'épreuve : sa traduction respecte le texte original dans le sens où le lecteur français qui le découvre sera sans doute choqué par le caractère inédit de cet idiolecte où le caractère oralisant est bien plus présent que dans la majorité des productions littéraires francophones. Bien qu'il ne franchisse pas les limites pragmatico-linguistiques (il reste assez lisible), le chapitre de Zachry, en anglais comme en français, demande une certaine patience et un certain effort pour être déchiffré et enfin

apprécié. Manuel Berri n'hésite pas à tordre la langue française, à lui faire violence pour aboutir à un texte unique. Certes, on déplore ci et là quelques passages où il était possible d'aller encore plus loin, mais fort heureusement il ne s'agit que de pistes potentielles supplémentaires pour une adaptation qui a déjà osé relever le défi, malgré les conventions. Les deux systèmes linguistiques n'étant pas équivalents, sa procédure du "cas par cas" rejoint la conclusion faites par les chercheurs qui se sont penchés sur la meilleure stratégie pour traduire l'anglais non-standard :

Ce que nous prônons ici, c'est la "traduction-pratique", c'est-à-dire un mode de traduction qui au lieu de s'en remettre entier aux moyens d'expression institutionnalisés par les codes que sont le système linguistique, l'idiome, etc., invente, du moins en partie, ses propres moyens d'expression.<sup>346</sup>

---

<sup>346</sup> Karen Bruneaud, *La Traduction française de textes littéraires en anglais non standard*, Université d'Artois, Arras (2010), p. 337.

## **CONCLUSION GÉNÉRALE**

David Mitchell est un auteur qui dans toutes ses entreprises littéraires se révèle fasciné par les interactions humaines et les manières d'outrepasser nos problèmes de communication, et l'objectif tout au long de cette thèse aura été d'explorer l'aspect tridimensionnel de l'écrivain en ce qui concerne la traduction.

Tout d'abord, ses écrits présentent ainsi des figures particulièrement dignes d'intérêt pour le domaine du tournant fictionnel du traducteur, car ce sont des représentations plutôt rares - comme la figure historique de l'*oranda-tsūji* et celle du traducteur amateur - voire totalement inédites avec celles des âmes transgrimentes, qui ouvriront la voie à de nouvelles métaphores pour envisager la traduction, comme celle du jeu de go ou de la métempsychose.

La carrière de traducteur de David Mitchell est selon ce dernier sa plus grande contribution à l'amélioration des conditions de vie des personnes neurodivergentes, et notre intention était de proposer une vision d'ensemble de la genèse du texte-source afin de pouvoir à l'avenir proposer des réponses aux questionnements critiques sur l'authenticité de ce dernier, en plus de présenter un cas particulier de traduction par amour filial. Notre thèse est la première à s'intéresser de près à la traduction anglaise et expliquer les quelques divergences constatées, et la première à analyser sa participation à un projet international de traduction-relais.

Enfin, les difficultés particulières de l'écriture parfois stylistiquement expérimentale de David Mitchell, qui ont longtemps rebuté les traducteurs français avant Manuel Berri, ont fait l'objet d'analyse détaillées pour révéler à la fois leur complexité et le travail remarquable accompli par la version française. Nous pensons également que ces chapitres pourront servir de sources utiles pour de possibles pistes de traductions à l'intention de futurs traducteurs confrontés aux problèmes de l'implicite culturel, de phénomènes néologiques ou oralisants.

L'œuvre de Mitchell continuera à coup sûr d'être étudiée à l'avenir, non seulement par son caractère dense qui se prête à de nombreuses interprétations et études, mais aussi parce que l'auteur continue de poursuivre assidument sa carrière d'écrivain et l'élaboration tome après tome de son macro-roman. Et de nouveaux travaux axés sur l'importance de la traduction trouveront toujours une nouvelle matière d'aborder la représentation qu'il offre de la pratique, en témoigne une révélation que nous a fait l'auteur sur son prochain roman, qui sera le premier à s'interroger sur la traduction par intelligence artificielle :

I also read a piece about how AI -or some AI - is being fed millions and millions of examples of dolphins speech, so that very soon, according to the project developers, a low number of years, it will be possible to speak to a dolphin via AI. And of course there are philosophical



kind of issues about... well, can you really understand each other with like a separate nervous system and Wittgenstein stuff... however I'm factoring this in, so I'm just having fun right now. I'm having a conversation where Quancog is speaking to a dolphin and I'm representing this in English, because of course Quancog thinks in 1 and 0 and *zerons* (a kind of quantum 'shrodinger cat': a one and a zero, so '*zeron*'), and dolphins speak in *click click* and noises and I'm representing it in English, so it would be like a Zulu speaker speaking to you in French and me in English and representing both our bookends of the conversation between us in Zulu, it's twisted and weird and kinda... sticky and malleable. But I'm having a lot of fun with it!<sup>347</sup>

Nous guetterons avec attention ces nouvelles productions qui achèvent de démontrer qu'il s'agit d'une thématique sur laquelle il revient sans cesse, toujours sous un nouvel angle. Nous sommes ravis d'imaginer que cette thèse puisse servir de fondation pour d'autres travaux ultérieurs, et en tant qu'amateur de l'auteur nous sommes ravis d'avoir pu même participer à l'élaboration de l'une des traductions de ses romans. En effet, l'interconnectivité de son univers demande à ce que tout traducteur qui entreprendrait de travailler sur une nouvelle parution soit au fait des multiples références à ses autres œuvres et veille à rester cohérent avec les précédentes traductions. C'était le cas de Manuel Berri, qui le faisait naturellement en étant le traducteur attitré de l'auteur depuis ses premiers livres, de *Ghostwritten* jusqu'à *Slade House*. La seule œuvre de David Mitchell traduite par une personne autre est le récent *Utopia Avenue*, où la version française est de la main de Nicolas Richard, connu pour avoir relevé certaines œuvres qui représentaient un défi de traduction, comme *Riddley Walker* (1980) de Russell Hoban, traduit en *Enig Marcheur* (2012) - incidemment, l'œuvre qui avait inspiré le style d'un des chapitres de *Cloud Atlas*. Conscient de l'intertextualité du corpus de David Mitchell mais ne disposant malheureusement pas à proprement parler de "bible" de traduction, Nicolas Richard (après avoir obtenu de l'aide de Manuel Berri) a eu vent de nos recherches et notre expertise de l'auteur, et s'est donc adressé à nous pour être sûr de ne manquer aucune des références : nous avons pu ainsi lui servir de consultant officieux. Suite à une thèse sur la traduction chez Mitchell, c'est une fierté que d'avoir pu activement contribuer à la diffusion de son travail en France et voir notre nom figurer parmi les remerciements du traducteur dans la version française de *Utopia Avenue* (2022, éditions de l'Olivier).

Les récurrences de la traduction et de la communication humaine dans les œuvres de David Mitchell sont dues à un thème de prédilection plus large chez lui, qui est celui de la

---

<sup>347</sup> Interview enregistrée le 22/05/2024.

connexion. Elle est au cœur de l'entreprise de l'écriture mitchellienne, en témoigne sa volonté maintenue jusqu'ici de connecter l'ensemble de ces romans au sein d'un seul univers cohérent. Cela lui permet ainsi de réaliser deux projets a priori antithétiques : "building up this little Mitchellverse was allowing me to be both a minimalist and a maximalist" (Mitchell : 2020). Nous irions jusqu'à dire que ce paradoxe est en réalité visible dans la structure qui sous-tend tous ses romans :

I think my natural narrative span is that sweet spot...40, 50, 60 pages. A bit too long to be a short story but not long enough to be a novel. It's not something I've decided but more something I've observed. Everything I write is made of blocks of that size. Longer narratives I write, novels, are made of these stone blocks of that size.<sup>348</sup>

L'aspect minimaliste de Mitchell est visible quand il choisit de centrer son attention sur une expérience humaine idiosyncratique et limitée. C'est le format du court roman (novella), qui dans un livre typique de Mitchell correspond au point de vue d'un seul narrateur. Beaucoup des protagonistes mitchelliens tendent à éprouver d'une façon ou d'une autre une impression d'emprisonnement communicatif, se trouvant déracinés et isolés dans un milieu qui n'est pas le leur, perdus à cause d'une méconnaissance de la langue ou des codes culturels. Ce sont des figures aussi diverses que Neal Brose le Britannique expatrié à Hong Kong dans *Ghostwritten*, Jayson Taylor l'adolescent frustré par son bégaiement dans *Black Swan Green*, Jacob de Zoet le clerc Hollandais exilé dans le Japon de l'ère d'Edo dans *The Thousand Autumns*, Zachry le berger superstitieux confondu par le savoir de l'ancienne "Civilis'rie" dans *Cloud Atlas*, Holly Sykes la cartésienne déboussolée face au jargon fantastique d'un monde parallèle 'psychosotérique' dans *The Bone Clocks*, ou encore Jasper de Zoet le musicien doté d'un syndrome d'Asperger déconcerté par les interactions des neurotypiques dans *Utopia Avenue*.

Le caractère maximaliste de l'œuvre de Mitchell émerge lorsque ces divers novellas sont mis bout à bout pour devenir les chapitres d'un seul et même roman, tandis que ses romans constituent eux-mêmes un macro-roman. C'est ici que Mitchell permet à son lecteur d'avoir un recul planétaire et millénaire sur l'ensemble de l'humanité en proposant de juxtaposer toutes ces vies diverses et révéler leurs connections insoupçonnées ou les répétitions cycliques de l'Histoire. David Mitchell invite chaque lecteur, lui/elle aussi confiné dans le carcan de son unique perspective, à voyager le temps d'un roman à travers les yeux de

---

<sup>348</sup> Sonya Alexander, "Using Words as a doorway to infinite possibilities: an interview with David Mitchell", pour *Scriptmag* (14/01/2022). URL : <https://scriptmag.com/interviews-features/using-words-as-a-doorway-to-infinite-possibilities-an-interview-with-david-mitchell>.

multiples individus à travers les continents et le temps, au point de pouvoir accéder au statut d'un autre type de protagoniste. Le protagoniste mitchellien 'maximaliste' est celui qui transcende la limitation de l'existence unique, grâce à sa connaissance des langues ou des codes. Ces personnages servent en général d'adjuvant au protagoniste en l'aidant à décoder, décrypter et faire tomber les barrières linguistiques. On peut citer Eva de Crommelynck la vieille aristocrate versée dans les langues européennes qui fait découvrir la traduction à Jayson Taylor, Meronym la Presciente (érudite mais capable de parler dans le dialecte de Zachry) qui révèle à ce dernier les secrets du monde d'avant la Chute, ou encore l'immortel et polyglotte Marinus, qui sert de soutien, guide ou mentor aussi bien à Jacob de Zoet, Holly Sykes et Jasper de Zoet. Tous ces personnages jouent un rôle d'interprète (des langues ou du monde) qui permettent aux protagonistes de s'épanouir.

Il semble ainsi qu'un motif (maximaliste) se dégage, celui du salut de l'humanité par la communication et la connexion. En contrepartie, sa disparition est toujours synonyme de danger pour l'avenir de la civilisation humaine. L'univers cohérent de David Mitchell est parcouru par la crainte sourde d'une apocalypse à venir : dans *Ghostwritten*, une comète semble en chemin vers une collision avec la Terre, car l'intelligence artificielle sensée alerter l'humanité de son approche décide, face aux guerres incessantes, de la laisser venir. Le dernier chapitre de *The Bone Clocks* situé en 2045, présente un imminent désastre climatique qui s'accompagne d'une perte littérale de connexion lorsque le réseau Internet mondial rend l'âme et isole plus que jamais les humains en communautés réduites, à la merci des éléments. Dans *Cloud Atlas*, la décadence culturelle est symbolisée de façon linguistique, la narration étant écrite dans un anglais littéralement brisé avec force élisions et contractions, pétri de fautes de langue, et foncièrement monolingue : les dialectes sont tellement marqués que les tribus d'une même île ne savent plus communiquer entre elles.

Fort heureusement, pour terminer cette conclusion sur une note plus positive, un brin d'espoir subsiste grâce aux personnages d'immortels qui ont conservé cette connaissance de la diversité (et du meilleur) de l'humanité, symbolisés par les Prescients autant dans *Cloud Atlas* que *The Bone Clocks*, dont le nom-même (*prescience* signifie la connaissance d'évènements futurs) suppose un avenir, et donc une perpétuation de l'humanité malgré l'impression de fin du monde. David Mitchell a déjà prévu d'écrire d'autres récits sur le

devenir de Marinus, et a même prévu de situer un de ses romans 250 millions d'années dans le futur<sup>349</sup>.

On peut considérer que chaque roman de Mitchell semble être l'affrontement entre deux entités contraires : hasard et intention dans *Ghostwritten*, prédation et empathie dans *Cloud Atlas*, finitude et immortalité dans *The Bone Clocks*. Selon la même logique, on pourrait arguer que l'ensemble du macro-roman pourrait être résumé par un dialogue constant entre ces deux forces : connexion contre isolation. Compte tenu de l'engagement continu de Mitchell pour assurer l'interconnectivité de ses romans, gageons qu'il nous exhorte à embrasser cette deuxième option. *L'homo translator* est-il le futur de l'humanité ? Toujours est-il que les notions de transmission, de transmigration et de *translation* seront toujours au cœur de ses romans à venir.

---

<sup>349</sup> Kathryn Schulz, "Boundaries are conventions. And The Bone Clocks author David Mitchell transcends them all" pour le site *Vulture* (25/09/2014). URL : <https://www.vulture.com/2014/08/david-mitchell-interview-bone-clocks-cloud-atlas.html>

## BIBLIOGRAPHIE

### I - Les romans de David Mitchell

Mitchell, David, *Ghoswritten*, Londres, Spectre, 1999.

———, *Number9Dream*, Londres, Spectre, 2001.

———, *Cloud Atlas*, Londres, Spectre, 2004.

———, *Black Swan Green*, Londres, Spectre, 2006.

———, *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*, Londres, Spectre, 2010.

———, *The Bone Clocks*, Londres, Spectre, 2014.

———, *Slade House*, Londres, Spectre, 2015.

———, *Utopia Avenue*, Londres, Spectre, 2020.

### II - Les traductions de David Mitchell

Higashida, Naoki, *The Reason I Jump*, trad. par K. A. Yoshida et D. Mitchell, New York, Random House, 2013.

Higashida, Naoki, *Fall Down 7 Times Get Up 8*, trad. par K. A. Yoshida et D. Mitchell, New York, Random House, 2015.

Miyazawa, Kenji, *The Earthgod and the Fox*, trad. par D. Mitchell, in *Multiples*, Londres, Portobello Books, 2012.

### III - Les nouvelles de David Mitchell

———, *Lots of Bits of Stars*, présenté lors de l'exposition Kai & Sunny, 2011.

### IV - Corpus traduit en français

Mitchell, David, *Écrits Fantômes*, trad. par M. Berri, Paris, L'Olivier, 2004.

———, *Cartographie des nuages*, trad. par M. Berri, Paris, L'Olivier, 2007.

———, *Le fond des forêts*, trad. par M. Berri, Paris, L'Olivier, 2009.

- , *Les Mille Automnes de Jacob de Zoet*, trad. par M. Berri, Paris, L'Olivier, 2013.
- , *L'Âme des horloges*, trad. par M. Berri, Paris, L'Olivier, 2017.
- , *Slade House*, trad. par M. Berri, Paris, L'Olivier, 2019.
- , *Utopia Avenue*, trad. par N. Richard, Paris, L'Olivier, 2022.

## V - Autres œuvres secondaires

- Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Le Livre de Poche, 2009.
- Alain-Fournier, *The Lost Estate*, trad. par R. Buss, Londres, Penguin Classics, 2007.
- Borges, Jorge Luis, *Fictions*, trad. par R. Callois, N. Ibarra et P. Verdevoye, Paris, éditions Gallimard, 1983.
- Hoban, Russel, *Riddley Walker*, Indiana, Indiana University Press, 1980.
- Kawabata, Yasunari, *The Master of Go*, trad. par E. G. Seidensticker, New York, Knopf, 1951.
- Mishima, Yukio, *Neige de Printemps*, trad. par T. Kenec'hdu, Paris, Folio Gallimard, 1980.
- Twain, Mark, *Mark Twain-Howells Letters*, Cambridge, Bellknap Press/Harvard, 1960.
- Thirlwell, Alan, *Multiples*, Londres, Portobello Books, 2012.

## VI - Essais et articles sur les œuvres de David Mitchell

- Bayer, Gerd, "Cannibalising the Other: David Mitchell's *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* and the Incorporation of 'Exotic' Pasts", in *Exoticizing the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014.
- Childs, Peter Childs et James Green, "David Mitchell's Novels in Nine Parts", in *David Mitchell: Critical Essays*, Canterbury, Glyph, 2011.
- Childs, Peter, "Food Chain: Predatory Links in the Novels of David Mitchell", in *Études anglaises*, vol. 68, n°2, Canterbury, Glyph, 2015.
- Dillon, Sarah, *Chaotic Narrative: Complexity, Causality, Time and Autopoiesis in David Mitchell's Ghostwritten*, Critique 52:2, conférence à l'Université de Tokyo, 2005.
- Edwards, Caroline, "'Strange Transactions': Utopia, Transmigration and Time in *Ghostwritten* and *Cloud Atlas*, in David Mitchell": *Critical Essays*, Canterbury, Glyph, 2011.

Flood, Alison, “Cloud Atlas 'astonishingly different' in US and UK editions, study finds”, *The Guardian*, 10 août 2016, <https://www.theguardian.com/books/2016/aug/10/cloud-atlas-astonishingly-different-in-us-and-uk-editions-study-finds>, dernière consultation : 23 juin 2023.

Harris-Birtill, Rose, *David Mitchell's Post-Secular World Buddhism, Belief and the Urgency of Compassion*, London, Bloomsbury Academic, 2019.

Larsonneur, Claire, “Weaving myth and history together: illustration as fabrication in David Mitchell’s *Black Swan Green* and *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*”, in *Image & Narrative*, vol. 17, n° 2, 2016.

Larsonneur, Claire, “Location, location, location”, in *Études britanniques contemporaines*, vol. 37, 2009.

Larsonneur, Claire, “Oblique Translations in David Mitchell’s Works”, in *C21 Literature: Journal of 21st Century Writings*, 2018.

Larsonneur, Claire et Hélène Machinal, “Mediations: Science and Translation in *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* by David Mitchell”, in *Études britanniques contemporaines*, 20 octobre 2013.

McWilliams, Robert, “*Mapping the Web of Language in David Mitchell’s Cloud Atlas*”, Ann Arbor, Department of English, University of Michigan, 2014.

O’ Donnell, Patrick, *Temporary Future: The fiction of David Mitchell*, New York, Bloomsbury Publishing, 2015.

Paul Eve, Martin, “You have to keep track of your changes” : The Version Variants and Publishing History of David Mitchell's *Cloud Atlas*”, in *Open Library of Humanities* 2, 2016.

Popa Petrar, Petronia, “The Resurrected Future of *Cloud Atlas*: Writing and Filming Dystopian Time” in *Caietele Echinox*, n° 29, 2015.

Sorlin, Sandrine, “A Linguistic Approach to David Mitchell’s Science-fiction Stories in *Cloud Atlas*”, *Miscelánea, A journal of English and American Studies*, Saragosse, Université de Saragosse, 2008.

Walkowitz, Rebecca, “English as a Foreign Language : David Mitchell and the Born-Translated Novel” in *SubStance*, vol. 44, n°2, 2015.

## VII - Essais et articles sur la traduction

Apter, Emily, *The Translation Zone: a new comparative literature*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2006.

- Assis Rosa, Alexandra, Pięta Hanna et Maia Rita Bueno, “Theoretical, Methodological and Terminological Issues Regarding Indirect Translation : An Overview”, in *Translation Studies*, vol. 10, 2017).
- Benjamin, Walter, “La tâche du traducteur”, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.
- Bensoussan, Albert, *Confession d'un traître, Essai sur la traduction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995.
- Borges, Jorge Luis, “The Homeric Versions”, in *Selected Non-Fictions*, Londres, Penguin Books, 1999.
- Bruneaud, Karen, *La Traduction française de textes littéraires en anglais non standard*, Arras, Université d'Artois, 2010.
- Cachin, Marie-Françoise, “À la recherche du titre perdu”, in *Palimpsestes*, Hors série, 2006.
- Cook, Guy, “Foreign language teaching”, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres, Routledge, 2001.
- Coscolluela, Cécile, *Traductologie et sémiotique peircienne: l'émergence d'une interdisciplinarité*, Bordeaux, Bordeaux III Université Michel de Montaigne, 1996.
- Classe, Olive, *Encyclopedia of Literary Translation: A-L*, Londres/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2000.
- Cronin, Michael, “The Empire Talks Back: Orality, heteronomy and the cultural turn in interpreting studies”, in *The interpreting Studies Reader*, Londres, 2002.
- Cross, Christine, “Portrait-robot de l'interprète. Quelques réflexions personnelles”, in *Traduire*, 245, 2021.
- Defacq, Alice, *Les Parasites de Traduction: Entre Adaptation et Fidélité. L'exemple des Comédies Musicales Américaines*, Angers, Université Angers, 2011.
- De León, Celia Martín “Metaphors of translation”, *ENTI, Encyclopedia of Translation and Interpreting*, 2022, <https://doi.org/10.5281/zenodo.6371068>, dernière consultation : 17 février 2024.
- Des Rosiers, Vincent, *Carnasses, paludicroques, limonards et luminards: traduction des néologismes d'auteur de la série The Edge Chronicles de l'anglais vers le français*, Ottawa, Université d'Ottawa, 2017.
- Dollerup, Cay, “‘Relay’ and ‘support’ translations”, in *Translation in Context*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2000.
- Forrester, Sibelan, “Translation as Reincarnation: Preserving Difference in Textual Bodies”, in *Translation Review*, vol. 55, n°1, Londres, Routledge Taylor & Francis Group, 1998.



Gambier, Yves, “Rapid and Radical Changes in Translation and Translation Studies”, in *International Journal of Communication*, vol. 10, University of Turku, Finland, The Free State University, Bloemfontein, South Africa, 2016.

Gayraud, Irène, “Pour une traduction comme risque et désir : potentialisations de l’original”, in *Itinéraires*, 20 février 2019, <http://journals.openedition.org/itineraires/4846>, dernière consultation : 17 juillet 2024.

Holmes, James, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988.

Holtmann, Michael, “Review of The Art of Empathy: Celebrating translation in Literature”, in *GIA Reader*, vol. 26, 2015.

Inose, Hiroko, *Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words*, Grenade, Université de Grenade, 2007.

Jiang, Xiaohua, Wen Zhisheng et Yu Meng, “Cannibalism Translation Theory and Its Influence on Translation Studies in China”, in *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 13, n°1, Qingdao (Chine), Academy Publication, 2022.

Kawhtar, Ayed, “La Traduction des néologismes dans les romans de science-fiction”, in *Acte de Colloques*, Tunis, Université de Tunis, 2011.

Kondo, Masaomi et Judy Wakabayashi, “Japanese tradition”, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres, Routledge, 2001.

Kremer, Benoît et Claudia Lucia Mejía Quijano, “L’acte de parole de l’interprète : durée, devenir et finitude”, in *Revue française de linguistique appliquée*, vol. 21, n°1, Paris, 2016.

Kristal, Efraïn, *Invisible Work: Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002.

Kumiko, Turikai, “Nagasaki Tsuji in Historical Novels by Yoshimura Akira”, in *New Insights on the History of Interpreting*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Translation library, 2016.

Landers, Clifford E., *Literary Translation: a Practical Guide*, New Jersey, New Jersey City University, 2001.

Lappin-Fortin, Kerry, “Traduire le Black English (“C’est comme ça des fois.”)”, in *Meta*, vol. 61, n° 2, 2016, <https://doi.org/10.7202/1037768ar>, dernière consultation : 14 juillet 2023.

Lefevere, André, “Preface”, in *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres, Routledge Translation Classics, 1990.

Levý, Jiří, “Translation as a Decision Process”, in *To Honor Roman Jakobson: Essays on the occasion of his seventieth birthday*, vol. 2, The Hague, Mouton, 1967.

Ma, Dong-Mei, “Fictional Turn in Translation Studies”, in *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, vol. 182, Depok, Atlantic Press, 2018.

Mullan, John, “Riddley Walker by Russell Hoban”, in *The Guardian*, 13 novembre 2010, <https://www.theguardian.com/books/2010/nov/13/riddley-walker-russell-hoban-bookclub>, dernière consultation : 03 décembre 2023.

Nabokov, Vladimir, “The Art of Translation”, *New Republic* (04 août 1941), <https://newrepublic.com/article/62610/the-art-translation>, dernière consultation : 28 janvier 2024.

Nedergaard-Larsen, Birgit, “Cultural factors in subtitling”, in *Perspectives: Studies in Translatology 2*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1993.

Plassard, Freddie, D. Seleskovitch et M. Lederer, “Interpréter pour traduire”, in *Traduire*, vol. 232, 2015.

Ringmar, Martin, “Roundabout routes: Some remarks on indirect translations”, in *Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies*, 2006.

Rose, Emily, *Translating Trans-Identity: (Re) Writing Undecidable Texts and Bodies*, Londres, Routledge Studies in Literary Translation, 2021.

Sawasaki, Hisaki, “Comment traduire en japonais les styles indirect et indirect libre de *Madame Bovary* ?”, in *Flaubert*, vol. 6, 2011, <http://journals.openedition.org/flaubert/1541>, dernière consultation : 12 avril 2024.

Shreve, Gregory M., “Knowing Translation: cognitive and experiential aspects of translation expertise from the perspective of expertise studies”, in *Translation Studies, Perspectives on an Emerging Discipline*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Snyder, Stephen, “Translator Relay”, *Words Without Borders*, 21 avril 2013, <https://wordswithoutborders.org/read/article/2013-04/translator-relay/>, dernière consultation : 06 mai 2024.

Steiner, George, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, New York, Open Road, 1975.

Trzeciak Huss, Joanna, “Collaborative Translation”, in *The Routledge Handbook of Literary Translation*, New York, University of Illinois, 2018.

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres et New York, Routledge, 1995.

Vergnaud, Lara, “Translation, In Sickness and in Health”, *The Paris Review*, 10 août 2018, <https://www.theparisreview.org/blog/2018/08/10/translation-in-sickness-and-in-health/>, dernière consultation : 23 juin 2024.

Vitolo, Daniela, “‘Everything is translatable, nothing is translatable’: the migrant as translated/translator in Nadeem Aslam’s *Maps for Lost Lovers*”, in *Angles*, vol. 14, 2022, <http://journals.openedition.org/angles/5727>, dernière consultation : 31 mars 2024.

Washbourne, Richard et Camelly Cruz-Martes, “Text as Haunt: The Spectrality of Translation”, in *Translation and Interpreting Studies*, vol. 19, n°1, Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 2024.

### VIII - Essais et articles sur les théories littéraires

Beauvallet, Florian, *L'art du roman d'Adam Thirlwell : vers une esthétique de la désinvolture ?*, Rouen, Normandie Université, 2019.

Castaño, Héctor González, “*Le Parasite*, Michel Serres”, in *Appareil*, (22 avril 2013), <https://journals.openedition.org/appareil/1493>, dernière consultation : 14 avril 2024.

Eco, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le Livre de Poche, 1985.

Eco, Umberto, “Science et science-fiction”, in *France, XXI<sup>e</sup> siècle*, revue *Science-Fiction* n°5, Paris, Denoël, 1985.

Fairon, Cédric et Jean-René Klein, “Les écritures et graphies inventives des SMS face aux graphies normées”, in *Le français aujourd'hui*, n°170, 2010.

Ferber, Michael, *A Dictionary of Literary Symbols*, 3<sup>e</sup> édition, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

Génette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Orwell, George, “Appendix.”, *Appendix to 1984*, New York, Penguin Group, 1977.

Picholle, Eric, “Le vrai puits et abîme de la (xéno-)encyclopédie”, *Science-fiction et didactique des langues : un outil communicationnel, culturel et conceptuel*, 2, Saint-Martin-du-Var, Editions du Somnium, 2013.

Rutledge, David S., *Nabokov’s Permanent Mystery: The Expression of Metaphysics in his Work*, Londres, McFarland & Company Inc., 2014.

Saint-Gelais, Richard, *L’empire du Pseudo, Modernités de la science-fiction*, Québec, Éditions Nota Bene, 1999.

Suvin, Darko, *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*, Oxford, Peter Lang, 2010.

Tapiero, Olivia, *La Théorie Parasit(é)e: Discours spéculatif et altérité littéraire chez J.L. Austin, Jacques Derrida et Michel Serres*, Montréal, McGill University Libraries, 2016.

## IX - Ouvrages dédiés aux langues et à la linguistique

- Barincou, Edmond et Sebastien Camugli, *L'italien par les textes*, Paris, Hachette, 1937.
- Bruneau, Charles, *Histoire de la Langue Française, Tome XIII, Première partie*, Paris, Librairie Armand Colin, 1943.
- Guiraud, Pierre, “Le système du relatif en français populaire”, in *Langages*, 1<sup>e</sup> année, n°3, 1966.
- Max Kristol, Andres, “Motivation et remotivation des noms de lieux : réflexions sur la nature linguistique du nom propre”, in *Rives nord-méditerranéennes*, vol. 11, 2002).
- Landragin, Frédéric, *Comment parler à un alien? Langage et linguistique dans la science-fiction*, Saint-Mammès (France), Le Béliat', 2018.
- Milicia, Silvia, *First-Person Pronouns in Japanese Language From Normative Explanations to Actual Usage*, Oslo, Université d'Oslo, 2019.
- Mandelbaum-Reiner, Françoise, “Suffixation gratuite et signalétique textuelle d'argot”, in *Langue française*, n° 90, 1991.
- Petit, Gérard, “Le nom de marque déposée : nom propre, nom commun et terme”, in *Meta*, vol. 51, n°4, 2006.
- Pires, Mat, “Leçons de Gram'hair : fonctions de l'apostrophe en onomastique commerciale”, in *Langage et société*, vol. 91, n° 1, 2000.
- Puren, Christian, *Histoire des méthodologies de l'enseignement des langues*, Paris, Nathan Clé International, 1988.
- Roché, Michel, “La dérivation en -ier(e) en ancien français”, in *Lexique 17*, 2006.
- Rubin, Jay, *Making Sense of Japanese : What the Textbooks Don't Tell You*, Tokyo, New York, London, Kodansha International, 1998.
- Sablayrolles, Jean- François, “Extraction automatique et types de néologismes : une nécessaire clarification” *Cahiers de Lexicologie*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 2012.
- Sablayrolles, Jean-François et Jean Pruvost, *Les Néologismes*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. “*Que-sais-je ?*”), 2012.
- Sablayrolles, Jean-François, “Néologie et classes d'objet”, in *Neologica : revue internationale de la néologie*, Paris, Garnier, 2009.
- Tomaselli, Susan et Adam Thirlwell, “Variations on a theme”, in *Gorse*, 2014.

Vlahov, Serjey et Sider Florin, “Neperovodimoe v perevode. Realii”, dans *Masterstvo perevoda*, n°6, 1970.

## **X- Essais sur l'autisme, la neurodivergence et le handicap**

Barsch, Sebastian, “The globalisation of disability: Rise and fall of Facilitated Communication in Germany”, in *The Imperfect Historian: disability histories in Europe*, Francfort, Peter Lang Edition, 2013.

Bernartean, Isée, “La séparation, un concept pour penser les relations précoces et leur réaménagement à l'adolescence”, in *La psychiatrie de l'enfant*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

Block, Stefan Merrill, “What is the Writer's Responsibility To Those Unable to Tell Their Own Stories? On Writing About Autism, Alzheimer's, and Coma Patients”, in *The Literary Hub*, 2018.

Gernsbacher, Raimond A. R., Balinghasay & J. S. Boston, “‘Special needs’ is an ineffective euphemism”, in *Cognitive research: principles and implications*, vol. 1 (2016), <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5256467/>, dernière consultation : 11 mai 2023.

Temple Grandin, “Review of The Reason I Jump”, *Cerebrum* (01/02/2014). URL : <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4087189/>, dernière consultation : 23 avril 2024.

Maleval, Jean-Claude, *L'autiste et sa voix*, Paris, Seuil (coll. “Champ Freudien”), 2009.

Marks, Erin, *The Discourse of Nonverbal Autism Agency, Identity and Framing in the Writing of Naoki Higashida*, Chicago, Northeastern Illinois University, 2018.

Putigny-Ravet, Laetitia et Éva-Marie Golder, “Brève histoire d'un terme surfait”, in *Journal français de psychiatrie*, vol. 44, n° 2, 2016.

Yanagawa, Kenji, “How do you say “people with disabilities” in Japanese ?”, *Equal Entry.com*, 17 mai 2021, <https://equalentry.com/people-with-disabilities-in-japanese/>, dernière consultation : 30 juin 2024

Yoko, Kamio et Deborah Fein, “Commentary on *The Reason I Jump* by Naoki Higashida”, in *Journal of Developmental & Behavioral Pediatrics* 35, 2014.

## **XI - Sciences sociales**

Itkonen, Esa, *Analogy as Structure and Process*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins, 2005.

Lai, David, *Learning from the Stones: A Go Approach to Mastering China's Strategic Concept, Shi*, Carlisle, US Army War College Press, 2004.

Saucin, Joël, *Le Jeu de Go, modèle analogique pour les sciences humaines*, Bruxelles, Les Certitudes de l'Aurore, 2004.

Sugimoto, Masayoshi et David L. Swain, *Science and Culture in Traditional Japan*, Rutland / Tokyo, Massachusetts Institute of Technology Press, 1978.

## **XII - Essais de David Mitchell**

Mitchell, David, "The Book of Revelations", in *The Guardian*, 05 février 2005, <https://www.theguardian.com/books/2005/feb/05/featuresreviews.guardianreview27>, dernière consultation : 14 décembre 2024.

Mitchell, David, "13 Ways of Looking at a Stammer", 9<sup>ème</sup> Congrès de l'International Stuttering Association (ISA), avril 2013, [https://www.stotteren.nl/images/nieuwsbrief/13\\_Ways\\_of\\_Looking\\_at\\_a\\_Stammer\\_David\\_Mitchell.pdf](https://www.stotteren.nl/images/nieuwsbrief/13_Ways_of_Looking_at_a_Stammer_David_Mitchell.pdf), dernière consultation : 02 avril 2024.

Mitchell, David, "What My Son's Autism Taught Me", in *The Guardian*, 08 juillet 2017, <https://www.theguardian.com/society/2017/jul/08/david-mitchell-son-autism-diagnosis-advice>, dernière consultation : 10 avril 2023.

## **XIII - Interviews en ligne de David Mitchell**

Alexander, Sonya, "Using Words as a doorway to infinite possibilities: an interview with David Mitchell" in *Scriptmag*, 14 janvier 2022, <https://scriptmag.com/interviews-features/using-words-as-a-doorway-to-infinite-possibilities-an-interview-with-david-mitchell>, dernière consultation : 22 mars 2024.

Begley, Adam, "David Mitchell : The Art of Fiction No. 204", *The Paris Review*, 2010, <http://www.theparisreview.org/interviews/6034/the-art-of-fiction-no-204-david-mitchell>, dernière consultation : 12 juin 2024.

Birnbaum, Robert, "Interview with David Mitchell", in *The Morning News*, 11 mai 2006, <https://themorningnews.org/article/david-mitchell>, dernière consultation : 23 janvier 2024.

Brown, Curtis, *David Mitchell talks The Reason I Jump on the Daily Show*, Curtisbrown.co.uk., août 2024, <https://www.curtisbrown.co.uk/news/david-mitchell-talks-the-reason-i-jump-on-the-daily-show>, dernière consultation : 30 août 2024.

Bussmann, Kate, “My Bookshelf: Cloud Atlas author David Mitchell's top reads”, in *The Telegraph*, 27 novembre 2015, <http://www.telegraph.co.uk/books/authors/david-mitchell-bookshelf/>, dernière consultation : 22 mai 2024.

Doherty, Mike, “Interview with David Mitchell”, in *Hazlitt* (2015), <https://hazlitt.net/feature/ghosts-are-fucked-dead-interview-david-mitchell>, dernière consultation : 06 février 2024.

Doherty, Mike, “David Mitchell on translating - and learning - from Naoki Higashida” in *Maclean's* 13 juillet 2017, <https://www.macleans.ca/society/david-mitchell-on-translating-and-learning-from-naoki-higashida/#:~:text=But%20yes%2C%20in%20the%20early,keyboard%20and%20let%20them%20write>, dernière consultation : 11 mars 2023.

Hogan, Michael, “David Mitchell: The world still thinks autistic people don't do emotions”, in *The Guardian*, 06 juin 2021, <https://www.theguardian.com/books/2021/jun/06/david-mitchell-the-reason-i-jump-autism>, dernière consultation : 02 avril 2022.

Kellogg, Carolyn, “David Mitchell On Autism, Expectations and ‘*The Reason I Jump*’”, in *Los Angeles Times*, 25 octobre 2013, <http://articles.latimes.com/2013/oct/28/entertainment/la-et-jc-david-mitchell-on-the-reason-i-jump-20131025>, dernière consultation : 31 juin 2024.

Kidd, James, “Interview with David Mitchell”, in *Asia Literary Review*, n°20, été 2011, <https://www.asialiteraryreview.com/archive-interview-david-mitchell>, dernière consultation : 15 juillet 2021.

Langstone, Michelle, “Music from Another Room: An Interview with David Mitchell”, in *The Pantograph Punch* (2015), <https://www.pantograph-punch.com/posts/interview-with-david-mitchell>, dernière consultation : 17 juin 2024.

Leong, Lee Yew, Dolan Morgan et Florian Duijsens, “An Interview with David Mitchell”, in *Asymptote*, juillet 2013, <https://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-david-mitchell/>, dernière consultation : 13 juillet 2024.

Mason, Wyatt “David Mitchell, the Experimentalist”, in *New York Times Magazine*, 25 Juin 2010, <https://www.nytimes.com/2010/06/27/magazine/27mitchell-t.htm>, dernière consultation : 03 juin 2024.

Mayer, M. Chalom, “Interview With David Mitchell, Author”, in *The Harvard Crimson*, 25 septembre 2015, <https://www.thecrimson.com/article/2014/9/25/interview-with-david-mitchell/>, dernière consultation : 12 juillet 2024.

Mitchell, David, “Putting Words in Halle Berry’s Mouth”, in *New York Times Magazine*, 27 septembre 2012, <https://www.nytimes.com/2012/09/30/magazine/cloud-atlas.html>, dernière consultation : 04 août 2024.

Mitchell, David, “David Mitchell: Interview”, in *Time Out London*, 27 avril 2006, <https://www.timeout.com/london/books/david-mitchell-interview>, dernière consultation : 12 août 2024.

Mitchell, David, “Cloud Atlas author translates autistic teenager’s memoir”, in *The Guardian*, 26 février 2013, <https://www.theguardian.com/books/2013/feb/26/cloud-atlas-translates-austistic-teenager-memoir>, dernière consultation : 02 juillet 2024.

Mitchell, David, “Mitchell David Interview”, in *Asylum*, 24 mai 2010, <https://theasylum.wordpress.com/2010/05/24/david-mitchell-interview/>, dernière consultation : 14 octobre 2024.

Mitchell, David, “David Mitchell discusses *The Reason I Jump* by Naoki Higashida”, *Waterstones*, 3 juillet 2013, <https://youtu.be/4YIoPRs9pq8?si=xGwLoZYFnSmin4NI>, 8 minutes 42, dernière consultation : 05 juillet 2024.

Mitchell, David, “How David Mitchell brings historical fiction to life, in *NPR*, 21 août 2010, <https://www.npr.org/2010/08/21/129321886/how-david-mitchell-brings-historical-fiction-to-life?ft=1&f=1032>, dernière consultation : 27 avril 2023.

Mitchell, David, “David Mitchell vs. The Orcs of Infinity: *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*”, in *The Varsity*, 29 novembre 2010, <https://thevarsity.ca/2010/11/29/david-mitchell-v-the-orcs-of-infinity-the-thousand-autumns-of-jacob-de-zoet/>, dernière consultation : 21 avril 2024.

Mudge, Alden, “David Mitchell: Second Childhood”, in *Bookpage*, avril 2006, <https://www.bookpage.com/interviews/8342-david-mitchell-fiction/>, dernière consultation : 13 juillet 2022.

Mullen, Pat, “Jerry Rothwell and David Mitchell, on *The Reason I Jump* and Rethinking Autism”, in *POV Magazine*, 23 janvier 2020, <https://povmagazine.com/reason-i-jump-documentary-jerry-rothwell-david-mitchell-sundance>, dernière consultation : 10 juin 2024.

Murphy, Peter, “David Mitchell: Reading My Early Books is Pretty Excruciating”, in *The Irish Times*, 11 juin 2020, [www.irishtimes.com/culture/books/david-mitchell-reading-my-early-books-is-pretty-excruciating-1.4295612](http://www.irishtimes.com/culture/books/david-mitchell-reading-my-early-books-is-pretty-excruciating-1.4295612), dernière consultation : 17 avril 2022.

Murray, Mich R., “Thinking Polyphonically: A Conversation with David Mitchell”, in *Los Angeles Review of Books*, 1 septembre 2020, <https://lareviewofbooks.org/article/thinking-polyphonically-a-conversation-with-david-mitchell/>, dernière consultation : 01 juin 2024.



Schenkenberg, Stephen, “A kind of music: Interview with David Mitchell” in *Popmatters*, <http://www.popmatters.com/feature/mitchell-david-060525/>, dernière consultation : 04 avril 2024.

Schulz, Kathryn, “Boundaries are conventions. And The Bone Clocks author David Mitchell transcends them all”, in *Vulture*, 25 septembre 2014, <https://www.vulture.com/2014/08/david-mitchell-interview-bone-clocks-cloud-atlas.html>, dernière consultation : 25 mai 2023.

Yoshida, Keiko A., “Life Support”, in *The Guardian*, 01 avril 2001, <https://www.theguardian.com/theobserver/2001/apr/01/features.magazine77>, dernière consultation : 14 juin 2021.

## ANNEXE: ENTRETIEN AVEC DAVID MITCHELL

(22/05/2024)

[DM = David Mitchell, TL= Thibaut Loïez]

TL: Alright, it's set. Thank you for doing this, you can't imagine what this means for me. The last time we met in person was in Dún Laoghaire and I think it was 2014<sup>350</sup>.

DM: Wow! 10 years ago. Another world.

TL: Yes...

DM: Trump wasn't the president. The UK was in the EU. There were no pandemic. We were young!

TL: Yes, exactly. And now we are one year away from when Marinus meets Holly Sykes in New York<sup>351</sup>.

DM: Yes, in that universe. But it might be a parallel universe. I was just thinking about this this morning. I won't go down this rabbit hole, I should let you speak, I'm sorry.

TL: I like rabbit holes. Please proceed.

DM: Well in that case... I'm now writing a book called *The Canterbury*. It is like *The Canterbury Tales*, but it is set now, in the 2020s. So you won't find "The Knight's Tale", or "The Miller's Tale", or "The Wife of Bath's Tale", but "The Project Manager's Tale", "The Non-verbal Autistic's Tale", "The Conspiracy Theorist's Tale" and "The AI's Tale". So I'm doing a history of the AI, or this particular AI called Quancog.

TL: From *Ghostwritten*!

DM: Yes, and giving its life history from 1999 to... 2025, say. It's about 26 years old. And it's thinking back to its early days in *Ghostwritten*, when it was sort of first created by Mo and the boy from Japan and some other scientist. And I was thinking "How can I use that? How can I use *Ghostwritten*? Because the world ends with the comet in *Ghostwritten*<sup>352</sup>. But I got this idea, just yesterday evening on my walk. The whole of that section could be a kind of virtual sandbox. It's a sort of experiment where the real Bat Segundo<sup>353</sup>, who is a real DJ, he was brought in to take part of this project, where the Quancog is put into shutdown, into a

---

<sup>350</sup> Cette brève rencontre en personne a eu lieu à l'occasion d'une séance de dédicace de David Mitchell en Irlande lors de la publication de *The Bone Clocks*.

<sup>351</sup> L'un des chapitres de *The Bone Clocks*, publié en 2014, se déroule dans le futur proche, en 2025.

<sup>352</sup> *Ghostwritten* se termine effectivement par l'arrivée imminente d'une comète sur Terre suite à l'inaction d'une IA nommée Zookeeper, censée protéger l'humanité. Un élément longtemps resté incohérent avec l'univers partagé de tous les livres de David Mitchell, dont fait partie *Ghostwritten*.

<sup>353</sup> L'un des personnages de *Ghostwritten*, narrateur dans le chapitre où apparaît l'IA.

kind of coma, for a period of time. It is copied as it was in 1999, when *Ghostwritten* was published and then it is sort of “transferred” with some of its memories removed but mostly not, into this sort of this enclosed world. It is a sort of digital war game with analog interaction, with for example Bat Segundo and the humans in that story, to see how it would react, to see...to test its laws, see if it is safe to use in the real world, in our world. And it is renamed “Zookeeper”, not Quancog in this world. And, so a part of this AI’s tale or Quancog’s Tale, maybe about a third of it, it’s *Ghostwritten*, but reinterpreted as “sandbox”, as a sort of “mini-matrix”, from the viewpoint of Zookeeper. But Zookeeper isn’t aware of that. And Quancog is supposed to not know that this experiment is taking place, to keep it ignorant. But actually Quancog is already cleverer than the scientists and the military on the programme who are trying to develop it. And it has a connection into the sandbox: so it is seeing Zookeeper react and working out how Zookeeper’s reactions will influence its own (Quancog’s) future. So: if you don’t read *The Canterbury*, then *Ghostwritten* will be as it is now, a story about the end of the world, but if you do read *The Canterbury*, then you will understand that last chapter is not set in the real universe, it’s an enclosed digital sandbox war game. And...thank for you for listening to that! And...it’s really good, Thibaut, I think it really works, I’m really excited about it and go “woooooow”, which means is it working. Over!

TL: You’re just making things click for us David Mitchell fans. We spend our time making theories so that everything works in that shared universe. Yeah, the comet has always been a bit problematic because the worlds is supposed to end. That will really be the lego block that makes the construction fit.

DM: I’m really pleased about it. I also read a piece about how AI, or some AI, is being fed millions and millions of examples of dolphins speech, so that very soon, according to the project developers, in a low number of years, it will be possible to speak to a dolphin via AI. And of course there are philosophical kind of issues about ...can you really understand each other with a separate nervous system and Wittgenstein<sup>354</sup> stuff... however I’m factoring this in, so I’m just having fun right now, I’m having a conversation where Quancog is speaking to a dolphin and representing this in English, because of course Quancog thinks in 1 and 0 and “zerons” - a kind of quantum ‘Shrödinger cat’: a one and a zero so *zeron* - and dolphins speaks in *click click* and noises and I’m representing this in English, so it would be like a

---

<sup>354</sup> Le philosophe autrichien Ludwig Wittgenstein (1889-1951) est célèbre pour la citation “*Si un lion pouvait parler, nous serions incapables de le comprendre*”, l’argument étant que les points de références et la manière dont un animal appréhende le monde serait totalement étrangers à un interlocuteur humain.

Zulu speaker speaking to you in French and me in English, and representing both our bookends of the conversation between us in Zulu. It's twisted and weird and kinda... sticky and malleable. But I'm having a lot of fun with it. So that's what I was doing just now when I was like "Ah! I must speak to Thibaut!"

TL: The PhD student in me is thinking "Oh! Yet another use of translation in my thesis. But the delay is already overstretched so I can't dwell too much on it...I think I will include it maybe in the conclusion or something, saying that there will be more and more examples of you discussing about translation.

DM: If you are going to mention it, then I have invented words for the languages. So Quancog speaks in "Quancogish", and dolphin's language is "dolfingo", like "dolphin linguo". Also in Japanese, you just add "-go" to the name of the country, and that gives you the language from that country. So French is *furansugo*, or German is *doitsugo*, English is *eigo*, so "dolfingo". Quancog doesn't speak English, but "humanese", except that the dialect of humanese will be English or French or whatever language the book is being published in, and I'll ask the translators to change that to whatever's language they are working in. Over! I was just a bit excited about this.

TL: Well, I am an English teacher, I've been teaching translation in university and one of the new topics we are now including is the study of machine translation

DM: Wow.

TL: And for that I had to dwell into the history of automatic translators, because it is a sort of AI, in a way, especially the latest ones, since it mimics the human neuronal system. So it's also fascinating. And for the exams we are giving students the original text and the automated translated text, and they have to correct the machine. Most of the times it's really down to the little intricacies of human language, like the idiomatic expressions, that the machine has trouble with, but it's getting better and better every year.

DM: So fascinating isn't it? There's the cultural context. The speaker's assumed knowledge of the recipient's cultural knowledge. We modify what we say and how we say it according to what we believe is in the mind of the person we are speaking to. So if you wanted to make a joke about music, you wouldn't make a joke about some French artist you know hasn't really escaped France but you might make a joke about Daft Punk because you know they have. You would make a joke about the Beatles because you know that's in my mind. This is so interesting.

TL: There is one chapter of my thesis which is a comparison of the original text and Manuel Berri's translation, and two of them are about the two most difficult languages you created in

*Cloud Atlas*, one of them being Sonmi and one of them being Zachry. It was expected for them to be mentioned because of the linguistic creativity involved. But I also ended up writing a whole chapter devoted to *Black Swan Green*.

DM: Hum?

TL: *Black Swan Green* was surprisingly difficult to translate in French. And that's because of the number of English 80s references.

DM: Oh, that's why!

TL: It's one of the French translations which has the highest number of translator's footnotes. references.

DM: Wow, wow. It's interesting. It makes complete sense when you say it. So, in a sense, that is more difficult to translate than the middle of *Cloud Atlas*.

TL: Yeah, yeah. I mean, we don't need footnotes for Zachry. It has its share of difficulties, but whenever you are writing a character who is not supposed to be English, there are no footnotes, because I guess you are impersonating the different nationalities well enough that you don't make specifically British references. Because when you are impersonating that character, you know he wouldn't make these references.

DM: It reminds me a little bit of a conversation I had about jokes, with my Dutch translator. We were talking about translatable and non-translatable jokes. So, a translatable joke would be "A skeleton walks into a bar, and says to the bartender 'I will have a pint and a mop, please!'". That's a translatable joke, it will work in any world that has mops, skeletons, and beer. Which is most cultures. Now, a non-translatable joke is... 'A termite walks into a bar, and said 'Where is the bar tender?'".

TL: I get it.

DM: That was a non-translatable joke. The end of this anecdote is: I ask my Dutch translator "As a translator, which do you prefer? Because I know my work will be translated in a few languages, at least a few languages, not as many as *Cloud Atlas*, but at least some. Should I use translatable or non-translatable jokes?" And the answer was great. The answer was: "Forget the question, do any jokes you think work best in the passage. If the joke is translatable, then no problem: we'll translate it. And - with a slightly naughty gleam in his eye - the younger translator said: "Don't worry, if the joke is non-translatable, then we will find another joke and it will be funnier than yours!"

TL: (laughs) I agree with that. I have been on the translator's side for a bit, and I have to say that translating humour was my favorite part, especially non-translatable jokes, because then

you have yourself a little puzzle, a riddle, and you're so happy when you find a way of translating it.

DM: Yes.

TL: And sometimes there's the phenomenon of "compensation", if you really can't find any way of putting that joke at that time, you can put it at another time when there is one, you can add a joke there, so that the overall tonality of the work stays the same.

DM: I can see you are a very smart cookie.

TL: Do you know Terry Pratchett?

DM: Yeah.

TL: We have a great translator for him in France. Most of the jokes are translated, and sometimes there are jokes that are not there in the original book. For example, there is a character called "Mr. Teatime": he's an assassin, and he doesn't like his name because it sounds very mundane, so in English he insists on a weird pronunciation: "It's not "tea-time", it's "Tee-a-time-eeh", which makes no sense. I know there is no real joke in English apart from the fact that he's insisting on that strange way of pronouncing his name. So, in the French translation, he's called "Monsieur Lheureduthé", which really means "time for tea", but he insists on a slight different pronunciation which then sounds like "Le Redouté", which means "The Feared One".

DM: Oh wow, I see! (Laughs)

TL: I will go back on my thesis. So I have several questions...

DM: Please.

TL: Let's go back to *Black Swan Green*. There's a character, called Mrs. Crommelynck. Eva.

DM: Yes, Eva Von Crommelynck.

TL: Yes, who incidentally was the first character where I realised all your novels were connected, so it's a special character for me. She has a strange view on translation, because at some point she says "translations are impolite between Europeans". And then, she says that Jason should not read a translation of *Le Grand Meaulnes*, he should read it in the original French. But at the same time she's pushing him toward the act of translation. So I was wondering - and I guess it's a nuanced message - what is the view of the character, or your point of view on translation?

DM: Well, are we talking about the character's mind?

TL: I know it doesn't necessarily reflect yours.

DM: If so, please, in a sense, give me a break, because it's a long time ago. (Laughs). But, I may be clearer about what I think now. Thinking back, I think that Madame Von

Crommelynck thinks that, because Western languages are pretty close to each other, linguistically, they are like very close cousins, it's easier for us to learn each other's languages. British people don't, but it's easier, compared to French and Cambodian, or English and Mandarin, or Spanish and Tagalog. So I think she means, because of the 'blood' proximity, there isn't really an excuse to not study the original and learn the language so you can read it in the original. Therefore, to not do so is "rude". It's not rude for an Chinese person to read an English novel in Chinese, in the same way it might be rude (from Madame Crommelynck's point of view) for a Dutch speaker to read something in English, or for a Dutch reader to read a translation from English into Dutch. Now, I don't necessarily agree with her, and from the commercial publishing point of view, I want my French publisher and Dutch publisher being able to make money from translating my books. So, I don't want everybody to follow her advice. She's an upper-middle-class, borderline aristocratic from the first half of the 20<sup>th</sup> century, with money, with educational opportunities. So she's speaking for herself, not for me, but I think that's what she meant by "rude".

TL: That's quite clear. Thank you so much. Following this thread: did you read *Le Grand Meaulnes* in... English?

DM: Of course I did, yeah. I was a 1980s English book-reader. It's convenient for me to blame it on my educational system: it is abysmal with foreign languages, it's encouraging and some cases obliging to learn other languages. It's sh\*t, unless you're in the public, which of course, as you know in English is probably "private school", but we use the word "public school" confusingly... So: unless you are at an expensive school, then education on language teaching is really bad. However, it's still on me, it's still my failure to learn any other language. I mean, I've learned Japanese to an OK standard but that's only so I could understand my wife when she's arguing with me. Over.

TL: Don't worry about these things, because my wife is Chinese.

DM: Oh wow! Hey! How long have you been married?

TL: We married in 2012, so it's been more than ten years...

DM: Congratulations! Are there any small people in your house or not?

TL: We have two kids.

DM: Hey! What do you have, boy or girl?

TL: Both genders, and they are eight and five.

DM: Busy ages, so you're a busy dad.

TL: Multicultural kids, because both were born in Ireland.

DM: Wow!

TL: I happened to be teaching French in Ireland at that time. And that's also how I met you in real life because I was on the same island. So there's that notion of two languages at home.

DM: Well done you. And well done her. I mean, China isn't the easiest country to live in, but if you're Chinese and you're leaving out of China...it isn't easy for my wife. It just isn't. So, well done both of you.

TL: I'm trying to learn Mandarin but it's a long process. So, by the way, going back on *Le Grand Meaulnes*, do you happen to remember the title of the translation you read?

DM: They didn't translate it. It's just *Le Grand Meaulnes*.

TL: Because it's quite funny that there are so many translation of that title, in English. And I understand why, it's difficult to translate. Because "le grand" in French has many meanings: it's "great" and "big" and "grandiose", so it can just be the size of the character, who I think is quite tall, and it sounds like the typical nickname you would give to someone... So many possibilities in that word, "grand". So a funny thing that I discovered is that you have some critics who say that "The Great Gatsby" might be inspired by it. Notably in the point of view character, the narrator, who is sort of a side character compared to the more flamboyant main one.

DM: It's like Robin talking about Batman.

TL: In a way.

DM: And they're both great books. Isn't *Le Grand Meaulnes* such a great book? I love it. A beautiful thing. It's a perfect novella, just perfect. I love it.

TL: I agree! So, going back to my questions. The next on the list is an analogy and your supernatural characters, namely the "noncorpum" because it can inhabit the "soul" of a character and absorb and its languages. I guess it's already an analogy for a writer, because he goes inside every character's mind, and is almost omniscient, but I guess it also applies for translators, because a good translator needs to inhabit the soul of the original author and make him or her speak in that language. What do you think?

DM: It's beautiful, it's poetical, and maybe its veracity depends on your ability to define the "soul". So, good luck, Thibaut. Go on. Please, define a "soul" for me, as distinct to the mind, as distinct to the brain, what is a "soul"? Go on. I dare you.

TL: Oh gosh. It's...the unfathomable aspect of someone's personality, it's the...subconscious, in a way, er...it's...something about ourselves that we can't access, in a way, that's why it's so difficult to get the soul of a writer, because we are made of some many things... our history, in our relations, and...I'm rambling at that point.



DM: You shouldn't be embarrassed because the question makes everybody ramble. It's of course unanswerable. It's like saying "what is time?". You can either answer it with a one-liner: "time is what stops everything happening all at once", which is nice, but it's just a restatement of the puzzle, the riddle. Or you have to ramble. And it's the same for the soul. I met a couple of friends in Dublin, just last week, American friends who were flying back, academics and they were talking about time and the arts, and various cool films. And they talked about "meta-consciousness". I said "OK, what's meta-consciousness? I know what 'meta' is, I know 'consciousness'...go on". And they could give me a pretty clever definition of it. And I'm now hearing you ramble, and I'm thinking "maybe it's something to do with meta-consciousness". Meta-consciousness is the part of you which is conscious of being conscious. And it's visible in time-loops, in *Groundhog Day* loops, in plots where Bill Murray character has "meta-consciousness" of the loop, but everybody else who is in the loop, apart from the woman that he eventually falls in love with, the love of his life - that's love for you - nobody else has meta-consciousness. Or...did you ever see that episode of *Star Trek: Next Generation*?

TL: No...can you explain it to me?

DM: It's really good. It's maybe the best. It's everybody's Top Five Best, if you are a Trekkie, so I'll find the name of the episode for you. It's the spaceship, the *Enterprise*, encounters a catastrophe or a collision, very early on in the episode, with such explosion, such power, that it is blasted back in time, about an hour. And then the same thing happens, *boom!* and it's blasted back time, again and again...And there's one character who has a glimmer of meta-consciousness because he is an android, and his relationship with time is a little bit different. And he doesn't know exactly what happens, but with each iteration, this awareness begins to grow and the only way out from this loop is to send a message back to his earlier self, just before the explosion, to give him the crucial instruction to steer the spaceship in a different direction. I haven't made it sound very good, but even though it's old, even though it's *Star Trek* and you might not be a Trekkie, I think reluctantly you would have to agree it's a smart philosophical idea. I wonder if the soul has something to do with this. It's your meta-consciousness, it's the part of you that, in a religious context, transcends death, because it remembers the lifetimes you had, it knows that there is more to your existence than your limited number of years...if you believe that.

TL: I guess you could also link with no religion to DNA, in a way.

DM: Yes...

TL: I mean, it contains all the information that came before you and... you call it 'instinct' or the things that push you, drive you...things that you have been "programmed" to do...

DM: And epi-genetic memory, the idea that children and grand-children Holocaust survivors are more susceptible to depression or suicide. Or generations after the Great Famine in Ireland, in the 1840s, within those bloodlines, within the family tree, the trauma of that, so the theory goes, accounts for higher incidences of depression than, say, European immigrants from other countries in the 1840s where it was merely poverty and not one in four, or three, humans beings starving to death around you. And you having to pick your way over the corpses as your made your way to a boat to take you away. Yeah, maybe. So when you were talking your way around the 'soul' of the characters, I wonder if it's the soul of the author. I wonder if there is a kind of artistic analog of this. I wonder if the artistic soul of an author are the unconscious and possibly the meta-conscious decisions that the artist or the author makes in the production of the art. If you can identify those or hear them or feel them, these subconscious or meta-conscious manners of speech or tendencies towards green and blue and not red and yellow, if as a translator you can feel that, then you can meaningfully talk about "resonating with the soul of the writer". This is speculative, I haven't really thought about it, but if it's helpful for your thesis, please have it.

TL: Some very thorough translators try to learn ahead the life of an author, to understand his production and his background and how it reflects on his artistic production. I will move on to the next question, because it's quite similar to the previous one. It's another analogy. So, in the *Thousand Autumns* I say there is an enormous difference between Japanese and Westerners when it comes to their vision of the world through the lens of games, and how it impacts their interactions through translation. Europeans have a thirst for conquest and try to decimate the Other because their basic game reference is chess, whereas the Japanese diplomacy - as seen through their translators - might be framed around the game of go, which is more tactical...you don't need to defeat your opponent, you sort of have to co-exist with him, just encircle him. You don't seek for his total defeat, you have to accommodate with him. What do you think?

DM: I think your observation of the games are correct. Chess is total war, and you win by annihilation, and subjugation, and humiliation. That's the sweetness of the victory. Go, as you say, is not total war, it's capturing a territory, but you will still have a territory of your own, even the loser, just not as much. So, your observations of the games are, self-evidently, accurate. However, let's not forget that Westerners, Europeans are very latecomers to the "game" of empires. We have the Persian empire, we have the Mongol empire, we have the

Chinese empire - the oldest of all - we have...well, in the 20th century, a short-lived Japanese empire!

TL: That's true.

DM: Historically, empires are not actually Western-european. Now, for hundred years, or so, they were the biggest and the loudest and...in some ways the most brutal and bloody...but in other ways not. The Romans were quite capable, at different points in their history, of committing genocides on the same scale or even on a greater scale than some other Europeans empires. The Greeks had an empire, the cradle of civilisation. Sure, it was more mercantile, but it was still an empire. So I would say, let's not forget that. I guess I'll also say that go is more of a...sinewy...it's more of a...well, to use a word from martial arts, it's maybe more like judo or taekwondo, where you use your enemy's strength to defeat him. Shogi, the East-asian version of chess, is like chess, it's total war. Or the Chinese game, as you'll know, mahjong, is more like poker. So while the comparisons you make between the games are accurate, to then base a cultural theory on them, might be a little bit of an "elastic" extrapolation.

TL: I see. Thanks for reminding me all of this.

DM: But it's fun!

TL: That's part of the game! So the next question is...your first experience in translation, according to my studies, was in *Multiples*, by Alan Thirlwell.

DM: Yes.

TL: And you had to translate a folktale, *The Earthgod and the Fox*.

DM: Yes, yes.

TL: Could you just go back on that experience, what it taught you, how it felt?

DM: It took forever, and I regretted saying 'yes' because it took forever. Just getting a dictionary...I think it was just before there were good online dictionaries, so I had a little digital translator for English and Japanese, it wasn't that helpful. All my experience of translation have increased my respect for my translators. But it was hubris, it was ego that made me say "Yes! I'll do this! I'll take part in this game". And it was good for me. It was very good to have first-hand experience of the...Top Ten translator's dilemmas. It was good to have first-hand experience of that notion that direct translation is kind of a myth. So I'm glad that I did it. Not really because I made a deep and lasting contribution to the history of Anglo-Japanese translation but because it's always good to know what your characters know. And a lot of my characters are either translators or maybe internal translators, and this is their meat and drink, this is their element. So, I don't really regret it. But it certainly increased my

respect for the real thing. For Manuel Berri, all my translators. What a job! You have to be a forensic linguist in the export language, and you have to have the sensibility of a poet in the import language. And there's not many of them. And they don't get paid very much. Their lasting contribution to global culture is immense, but their financial reward is minuscule. So, respect!

TL: It's a vocation, that will transmit one culture into another one. I will jump directly on that, it is my next question, and it fits well with what you just said. There is this "dilemma" that you mentioned, between translators, mostly between two ways of understanding translation. On one hand you have what we call in French "sourciers": they are concerned with the preservation of the original source material by trying to be as faithful as possible to that source. You would even find some translators who think that you need to keep the "foreignness" of the text, even if it sounds strange. And in French 'étrange' - strange - and 'étranger' - foreign - sound similar. So you need to keep the strangeness or the foreignness in the text in order to bring in new ideas into the target-culture. That's one possible goal for translators. And then you have the other side, the "ciblistes", who think that the text needs to be 'domesticated', it needs to be first and foremost readable, it needs to give the same impression as the original text. It shouldn't feel 'translated'. It should read as if it were the original text. But as you can imagine, to obtain that feel, you might have to sacrifice many elements. So my question is...where do you stand, in the grand scheme of translation? What is your point of view on these two extremes?

DM: I guess my answer is...context. It depends on what you're translating, and who you are translating it for. If you're translating *Harry Potter* for 10 year-old children, and you want them to love it, then I would say go for the experience, and sacrifice 'l'étrange', the foreignness. If you are translating *The Anglo-Saxon Chronicles* from the 8th or 9th century into Modern English, then go for comprehensibility, and don't worry too much about style. That's perhaps my approach. If you're translating me, then maybe, imagine I'm French, and write my book, please. If you want to Zoom with me, and know me, and if you can help the translation, then I'm up for it, for as long as I'm alive. If you are translating the autism memoir of a non-verbal 13 year-old autistic boy from Japan into English, then, keep the slight clumsiness of language, because there are there in Japanese, keep it feeling autistic, keep the repetitions. I actually had this with my American proof-reader for my first manuscript. My wife and I did essentially the former, we attempted to preserve the fact it was a 13 year-old autistic boy who didn't really register for example that repetition is a stylistic vice, and you should avoid it by rephrasing similar-sounding sentences in close proximity in different ways.

In Japanese, if he wants to say the word “sofa” in three consecutive sentences, he will say the word “sofa” in three consecutive sentences. So we tried to retain that in English. There are instances where he didn’t have a high-register vocabulary item. I can’t think of a single example here, but he would say something in a large number of smaller words, where a well-educated English speaker would know “Ah! You mean this, you mean this long word, you mean ‘mellifluous’, you mean ‘subjective’”. My wife and I retain that sort of boyish, younger quality. And when it went to my American proof-reader, they fixed it. They got rid of the repetition, they went “Oh, we can improve this for you”. So I had to send a note back to them saying “Uh-uh, we don’t want you to improve it.” We wanted to sound a little bit clumsy, and a little bit robotic and a little bit like ChatGPT, because that’s how it felt in the original. Or at least old ChatGPT. And my editor, to his credit said “Ah, I understand. Yes, you’re right, no problem. We’ll put it back.” So that’s my answer. And, I wonder if you agree, Thibaut?

TL: Yes, in a way, of course I mentioned the two extremes of translation but everybody agrees the best is the middle-ground and you seem to... from what I’ve read in interviews where you talk about translation, you strike me as somebody who is more concerned by the receiving end, that it needs to read nicely. You said at some point that Naoki needs to sound like “Nick Hobson”, as if he were English. So it sounded like you were domesticating the style, but what you just told now me shows a deep concern for the “strangeness” of the original text, you want to keep what makes it unique.

DM: Yes, it’s exactly that. To have my cake and eat it. We were aiming for “English autistic”, so not “English neurotypical”. “English neurodivergent”, that was our sweet spot. That was our “Goldilocks”: not too much, not too little, just right.

TL: Thanks. Let’s talk about *The Reason I Jump*. Do you remember other difficult parts to translate, where you had to tweak the text or add what you called in some interviews “stylistic icing”?

DM: Ah, I shouldn’t have said that. I regret saying that very much. You say something in one interview and then it goes off-course...

TL: I understand.

DM: No icing. Never any icing. I retract that unreservedly. And you can see I winced at the memory of saying that. I was attempting just to make it clear that we couldn’t have done the project without my wife. She’s a better linguist, she’s a better translator. And I was trying to say this, but it came out as if I was just sort of like Leonardo, just putting on a few strokes of paint and saying “Now it’s a Leonardo painting!”. It just sounded wrong. Hum... so other

difficulties...Just the classic things you have in Japanese, where there are words like “Le Grand” in *Le Grand Meaulnes*, where there is a single umbrella word...Like the word “I”, first person singular. In Japanese, you have *ore* for older men, you have *boku* for younger men, or for older men who want to sound like younger men, you have *watashi* which is both genders any age but a little bit characterless, a little bit bland...you have *watakushi* which is like *watashi* but more formal, you have *atashi*, which is exclusively female...that’s maybe enough for now, and that’s all the words for “I”, so... which one do you use? Or, in the other direction, you have a word like *hazukashī* which is an adjective with means “embarrassed”, and “shy” and “ashamed”. So the difficulties are calculating which one of these do you mean? And then acting accordingly. That was one challenge.

TL: There’s always an interpretation going on some level. Translation is subjective, and apparently especially with Japanese.

DM: You were talking about riddles earlier. And riddles are like *Tetris* in the brain, you have to line things up. But oh, the satisfaction you get when you solve the riddle! The pleasure of the riddle is in the pain of the riddle.

TL: Absolutely. Thanks for answering this, all of this is really great!

DM: You’re welcome.

TL: Maybe a practical question this time, not about translation *per se*. About how Naoki Higashida communicates. I have already done conferences where I talked about your book and explained how this non-verbal autistic young boy communicates, and sometimes I’ve been asked when I showed the alphabet grid “why isn’t it written in Japanese characters?”. My answer was that, to my understanding, it’s impossible to have a keyboard with all the Japanese characters since there are too many, is that the answer?

DM: Yes, it is. Japanese is really a four alphabet-language. So the QWERTY, the roman keyboard, that is Japanese. The hiragana alphabet, which is a forty character phonetic native Japanese alphabet is Japanese. The katakana alphabet which is the rendering of the hiragana alphabet for foreign words exclusively is Japanese. And finally, the three-thousand Chinese characters...

TL: The kanji.

DM: Oh yeah, of course you know! Hello, *kanji* learner, good luck! You know what I mean. So that is also Japanese. All four of those are Japanese. So when you are showing someone a Roman alphabet, it is *literally* true to say this is also Japanese. And, in a sense, people who say “why is this a QWERTY keyboard?” could ask the same question “why is every single laptop in Japan, why is every single keyboard a QWERTY keyboard?” Cause it is. And the

answer is, you render Japanese characters via the phonetic system of the QWERTY keyboard. Let's take for example "My name is Naoki": *watashi no namae wa Naokidesu*. If you spell it out, phonetically, W-A, Naoki will say 'wa', and then T-A, 'ta', S-H-I, 'shi', *watashi*, and then N-O, 'no', N-A, 'na', M-A-E, etc... so that's how he communicates.

TL: So he also vocalizes.

DM: Yes.

TL: And pointing.

DM: Yes. Both of them.

TL: Are there also other people who put together all these syllables?

DM: They transcribe what he says. He produces the letters and the sentences, and his Mum, or his sister or a tutor transcribes it, so that it enters a permanent form. Crucial thing to say, that you might get in a conference: no one's hand are touching Naoki's hands.

TL: I have been insisting on that, don't worry. I mentioned it during my conferences.

DM: There will always be non-believers who would accuse me of being the believer. But there will always be people who think that Californian wildfires are started by Jewish laser satellites. In the beginning, I tried to be gracious and courteous and like "Well, I will try to prove and establish that no one's hand are touching Naoki's." But after a while, it's just like "Ok, enough. If you don't believe, that's fine. I know I'm not a liar. I'm sorry you think that I am, but that's enough." That's where I've reached the end.

TL: No, of course. It had an excellent conference recently, it was in Geneva, and it was transmitted to different countries.

DM: Oh wow.

TL: So I...shared the good word, explained how it works for Naoki, and people were very receptive and pleased. The theme was "Autism in translation" and they really appreciated the endeavour you started with that translation. I just tried to relay it in the French-speaking world.

DM: Thank you very much. It's more important than my novels, it's the most important thing I have ever done. And I'm very happy that the book helped progress the conversation around non-verbal autistic people, like my son. So that's great.

TL: Going back to the translation of the book, if you could talk about the collaborative process with your wife. You said she was involved with the "heavy lifting" apparently...

DM: She did a first draft of each the passages, then we went through line by line in each of the passages in my wife's original translation. At that point, as a two person-team we discussed the best way of translating each of her sentences, and make the stylistic decisions,

the context decisions. I turned those notes into a second draft, then my wife compared my second draft to the original, to make sure that we hadn't drifted too far away, although I hadn't put too much "icing" on, I hadn't tidied it up too much. From that discussion we had a third draft, and that's pretty much what we submitted. It was fun! It's nice to work with your wife, it was an opportunity to admire my wife's intellect, and that is good for a partnership.

TL: I get that, with my very limited understanding of Chinese. Everytime the name of a place is translated from Chinese into another language, my wife just rolls her eyes and say that it sounds so much more poetic, and contains so many different meanings, and that we will never get it. It's always great to have this eye-opening discussions about the different cultures. I really think language frames the way you see the world.

DM: It's really good. The more *kanji* you learn, the more respect you are bringing in your marriage. You say you'll never get it: you will get it if you spend two years learning all those bastard *kanji*, and then you can say "Oh my god, that's so beautiful!". To compliment someone's language is to compliment their soul, and to attack someone's language is to attack their soul. It's like attacking their name. You just can't do it, or shouldn't do it. It's a form of violence. And the reverse is true. To praise with understanding Chinese, Japanese, saying "God! That's so clever". It's really saying to your partner "God! You are so clever! You're so smart!". And who doesn't love to hear that? When I'm in Japan, I understand more than I don't understand, and if I don't understand something, I've got the apparatus to extricate myself from that situation, to ask a person to say it in a different way, to ask "what does this word mean? No, the one you just used, what does that mean? What's another way of saying it?". I can ask all of this in Japanese, and that's really good. They're in Japan at the moment, so we are Facetiming during the weekend, and I wanted to say "the fields here are getting really green now". And I though "field": how do you say "field" in Japanese? This is another example. They don't really have arable fields in Japan, they just have rice fields, which is *tanbo*, and that's pretty much it, . But then we don't really have rice field in Ireland, so what do you do with that? So I asked my wife and just because of this I now know there's *makiba* for an arable field and *bokujō* for a more general field, and *tanbo* for rice field. It's a sort of habit of mine, where my default language with her is now Japanese, it has been really good for me. Over.

TL: Whenever I discover a Chinese word, I always ask my wife " what does it *really* mean?" Because I know there will be several layers behind it, some words will be a mix of different elements. I know a dictionary only gives part of the meaning, so I always push for the original one, the etymology behind it. One of our project is to translate *Mulan* from the



original text, and I'm trusting her to give me all the potential meaning and intricacies of the language. Chinese seems always to be working on different levels simultaneously, especially in literature. There's the meaning but there is also a play on the sound, it creates a sort of melody, whether it rhymes...or whether it's a play on words. Chinese are the kings of puns, because they have so many similar-sounding words. It's fascinating.

DM: It is. It's the same in Japanese, it's homonym-rich, and the pun is considered to be the superpower of old men. Something really cool: if we make a bad joke in English, then the physical reaction is like a bad smell, like "Oh, noooo!". But if you make a bad pun in Japanese - which is to say a good pun - then they go "Oh, I'm so cold!" (mimics shivering).

TL: (laughs)

DM: Do they do that in Chinese?

TL: That type of reaction doesn't ring a bell. But there are so many things which we assume are universal aren't, like the way Chinese people count on their fingers, which isn't at all just opening each finger one after the other, they do surprisingly complex gestures. I don't know about that reaction, but my wife showed me a Chinese comedy about an ancient poet, and there's this scene where he's doing, I guess, what can be described as an ancestor of a rap battle against someone. She told me the way he answers back shows his talent because not only is it witty, but the structure of his sentences follows a certain pattern and rhythmic that makes it even snappier. It's essentially a very elaborate banter, and here I was just stuck with poor English subtitles which made little sense...

DM: Like Dolphingo and Quancogish.

TL: Yes! Since you mention it, if you have questions about automatic translators, I can always give you steps that led to them.

DM: I'm curious.

TL: In the history of machine translation, when we first tried to involve computers, at first the translations were terrible because of that false belief of equivalence, like "this word is translated as this in that language", without taking into account the differences in terms of sentences structure or context. So the next step was to ask tons of linguists to input all these rules of grammar and syntax. This process took forever, and even after that, translations were still very clunky. Now the most recent automatic translators just browse through the entirety of the human output on the Internet and based on this, select what is the most relevant and common way a text or an expression has been translated.

DM: Yeah.

TL: It's a similar process with...you know when you are texting and then your phone proposes you some words which are likely to come next. It's a similar system that machines are using now, at least the latest "neuronal" machine translation type. It's scary and impressive at the same time.

DM: It is. Predictable texting, that is the term. Made possible by vastly superior computing power than five years ago. It kind of generated a tsunami of possibilities, of predictive possibilities, to sift through them all, order and sequence them in order of probability. It's a fascinating field.

TL: It's also important to remember that it is still based on human input. It can't really "create" *ex nihilo*. Since I draw, I dabbled a bit into AI art discussions and...I don't believe art will die eventually because machines will be more creative, because so far, based on the way they work, if we decided one day to stop giving it more human-made art, it would start to eat itself, limit itself to what it already has, and just combine what is already there. So it is a limiting factor. I'm much more scared of the economy, because companies will prefer having machines doing the art for them for free. I'm more concerned about the future of these artistic jobs, all those creators who might starve because of other less scrupulous people's reliance on AI art.

DM: We'll see.

TL: Yes, we'll see. So if you have any questions about these aspects of AI, I can provide it. And if that is not too bold of me, if you are ever looking for an illustrator, I would be more than glad to help!

DM: I will put that offer into my own AI up here. It's registered.

TL: Oh, I have to tell you. Last summer I had the best gig ever. Because...I don't know if you're aware that *Utopia Avenue* is not translated this time by Manuel Berri.

DM: Yes, I know this.

TL: I actually don't know the backstory behind this change. Scheduling conflict, I guess.

DM: Schedule I think. Manuel was moving house, and was super busy. But the two translators know each other, and Manuel told the temporary translators, who's name I've forgotten...

TL: Nicolas Richard.

DM: That's him. So, yeah, he explained my "naughty habits" and gave some background to translating me. That was kind.

TL: He translated *Riddley Walker*<sup>355</sup> in French, which is quite a feat in itself, so you were in good hands. So he was doing a conference on translation in my town, and people from my university mentioned that I was working on your works, so they gave him my email and he came to me and asked, since he had understood that all your novels are interconnected, if I wouldn't mind acting as a sort of consultant to find all the possible references.

DM: (laughs)

TL: I was so happy that my nerdiness with your übernovel could finally be put to use!

DM: Ah, thank you, that's such an honour. I'm so honoured that people care. Thank you.

TL: I'm always looking forward to it. Also, I respect this contract that you made, the fact that the reader doesn't need to know all the references to appreciate a book. And you managed to stick to a certain genre. I love the fact that I never would have imagined the secret of Marinus's immortality when I read *The Thousand Autumns*. I discovered all this background story only after in *The Bone Clocks*. After reading that one, I went back to *The Thousand Autumns*, and many little clues were there! It was amazing. At the same time, I remember reading them but not thinking much about it. Like Enomoto claiming that he was 600 years old: at the time I just dismissed it as the ramblings of a madman. I love the fact that despite these supernatural allusions, the overall historical realism of *The Thousand Autumns* stays intact.

DM: Thank you.

TL: And you did it again in *Utopia Avenue*. Because all that Horologists fantasy part can really be seen as a product of the delirious mind of Jasper. It still works.

DM: It's important. If you haven't read *The Thousand Autumns*, it is schizophrenia. He's just having a psychotic episode. If you have read the *Thousand Autumns* and *The Bone Clocks*, then it is a sentient curse in the family tree. Eh eh.

TL: It's beautiful. I didn't see that in interviews, but I just wanted to say that I appreciate the fact that in *Utopia Avenue*, each character's life fits the genre of music they make. You have Elf, whose melodramatic life full of romance and tragedies corresponds to the folk ballads that she writes. You have the psychedelic music of Jasper, and his life is filled with crazy magical scenes and images. And then Dean's life is always about rebellion, social frustration, drugs, ending up in prison. It fits with... I guess "punk" rock?

---

<sup>355</sup> *Riddley Walker* (1980) est un roman de Russell Hoban, situé dans une Angleterre post-apocalyptique où l'auteur imagine le futur de la langue anglaise, représentée par une écriture phonétique et paronymique. Longtemps réputé intraduisible, une version française réalisée par Nicolas Richard est parue en 2013 sous le titre *Enig Marcheur*.

DM: Yes. Expect it's not punk, but pub rock. It's brown ale. He's a working-class boy, so the worst thing you can do is to sound pretentious, showing affectations...you have to hide this. Jasper can be *Pink Floyd*, Dean can't be. Dean has to be *The Animals* or *The Kinks*, sort of...earthier, East-London. It was fun. I really enjoyed it. Of all of my books, it's my favorite I think.

TL: Oh, all right. And I'm looking forward to the next one, *The Canterbury*.

DM: Ah, my next one is my favorite! (laughs)

TL: Is it set in Canterbury?

DM: Canterbury is mentioned in all of the tales, but the tales are set in different locations. Maybe half of them are in the South East of England, in Kent or Sussex. Canterbury is either a geographical place...like, it's an American Canterbury in first story. It's a kind of sheep town in somewhere like Montana, so it's called Canterbury but it's a different one. However this is revealed to be a videogame.

TL: Don't spoil me too much!

DM: It's a digital American Canterbury. In other stories Canterbury is more of a spiritual place. And in Quancog's tale it's quite different. Oh, and all of the stories are set in the present day, and they are sequenced in order of the age of the protagonist. So the first one - who is actually a videogame character - thinks he's 33 years old but actually he's only twenty-six hours old, because that's how long the videogame is being played. Then the next character is 6 years old, and then the next is 13, and then it goes up in the ages. So it's like a pilgrimage through life. They are all set in the 2020s, except the very middle one, which is "Geoffrey Chaucer's Tale". It's medieval England. There, Canterbury is Geoffrey Chaucer's Canterbury, where you go for a pilgrimage, ask God to heal you or to thank God for healing you. It's medieval Canterbury. So it's not always set in Canterbury but every tale has a "Canterbury" in it, and it might be a different Canterbury to its neighbours. Over.

TL: I was wondering because I did my Erasmus year in Canterbury, so I have a particular affection for the town.

DM: Did you! Oh wow. Did you ever go to the Waterstones bookshop?

TL: Waterstones? Yes! That was my haven.

DM: I used to work there, in 1991. So you might have seen my ghost in Waterstones.

TL: I might have! I know you also used to study in the University of Kent. I was in Christ Church's Uni. Great time. My free Zoom meeting is ending soon. We went through all my burning questions anyway. I just want to say thank you, thank you enormously, Mr. Mitchell.

DM: You're very welcome Thibaut. And please call me David. You're already welcome, it's been a stimulating discussion for me, and thank you for spending so many years of your life thinking about my grubby little books.

TL: It was a pleasure.

DM: Thank you very much. You know where I live, so stay in touch, and we can say "Au revoir" and not "goodbye". Good luck with your PhD.

TL: It was a very nice way to wrap up all these years, and indeed I hope we can talk again some time in the future.

[Fin de l'interview: 1h 42 min]

## TABLE DES MATIÈRES

|   |    |
|---|----|
| <b>INTRODUCTION GÉNÉRALE</b> .....  | 1  |
| Aperçu de la bibliographie de David Mitchell.....   | 3  |
| Présentation du sujet et annonce du plan.....   | 8  |
| Corpus étudié.....  | 8  |
| Critiques littéraires de l'œuvre mitchellienne.....   | 9  |
| Aides pour nos recherches.....  | 10 |
| <br>  |    |
| <b>PARTIE I : LA TRADUCTION DANS LA FICTION DE DAVID MITCHELL</b> .....   | 11 |
| Introduction.....   | 12 |
| <b>Chapitre 1 : A Game of Go: Métaphores du jeu (et) de la traduction dans <i>The Thousand Autumns of Jacob de Zoet</i></b> ..... | 15 |
| I) La métaphore du jeu de go dans <i>The Thousand Autumns</i> .....   | 19 |
| A) Métaphore du jeu et traduction.....  | 19 |
| B) Présentation du jeu de go.....   | 20 |
| C) Le jeu de l'encerclement .....   | 20 |
| D) Le jeu de la guilde des interprètes.....   | 21 |
| II) Dilatation du temps : pauses et stratégies d'évitement en traduction.....   | 23 |
| A) La traduction et le jeu non-fini / infini.....   | 23 |
| B) Le jeu contre la montre : l'interprète et la notion du temps .....   | 26 |
| III) Le double-jeu du traducteur.....   | 29 |
| A) La figure suspecte de l'interprète.....  | 29 |
| B) La stratégie de diversion en traduction.....   | 32 |
| IV) Jeu de go contre jeux occidentaux.....  | 34 |
| A) Bluff en traduction : poker contre jeu de go.....  | 34 |
| B) Domination totale contre victoire relative: les échecs contre le jeu de go.....  | 36 |
| C) Sortir de la grille et du damier.....  | 38 |
| Conclusion.....   | 40 |
| <b>Chapitre 2 : <i>Verbal Transmigration</i> : métaphores du traducteur dans la mythologie mitchellienne</b> .....                | 42 |
| I) Le traducteur comme <i>Noncorpum</i> .....   | 44 |
| A) Présentation du roman .....  | 44 |
| B) Traduction et non-corporéalité.....  | 45 |
| C) Traducteur et "ghostwriter".....   | 47 |
| D) Traduction et parasitisme.....   | 50 |
| E) Traduction et transmigration.....  | 54 |
| II) Le traducteur comme <i>Horologist</i> .....   | 55 |
| A) Marinus, ou le polyglotte immortel.....  | 55 |
| B) Les <i>Horologists</i> .....   | 59 |
| C) Les pouvoirs des Horologists (et des traducteurs).....   | 60 |
| 1) scansion.....  | 60 |
| 2) hiatus.....  | 61 |

|   |            |
|---|------------|
| 3) redaction.....   | 61         |
| 4) transversion.....  | 61         |
| 5) transubstantiation.....  | 61         |
| D) Traduction et réincarnation.....   | 62         |
| III) Le traducteur comme <i>Anchorite</i> .....   | 64         |
| A) Enomoto et la traduction cannibale.....  | 64         |
| B) Les <i>Anchorites</i> .....  | 67         |
| C) La traduction cannibale et le “spectre de la race”.....  | 69         |
| Conclusion.....   | 73         |
| <b>Chapitre 3 : La figure du traducteur amateur chez David Mitchell.....</b>  | <b>74</b>  |
| I) La prison du monolinguisme.....  | 76         |
| II) Traduction et transgression.....  | 80         |
| III) Traduire pour soi-même.....  | 81         |
| IV) Intertextualité et traduction.....  | 83         |
| V) <i>Le Grand Meaulnes</i> comme objet de traduction.....  | 87         |
| VI) La traduction comme méthode d’acquisition d’une langue.....   | 89         |
| VII) La traduction : une “cartographie des nuages” ?.....   | 95         |
| Conclusion.....   | 98         |
| <br>  |            |
| <b>PARTIE II : PRATIQUES DE LA TRADUCTION DE DAVID MITCHELL.....</b>  | <b>100</b> |
| Introduction.....   | 101        |
| <b>Chapitre 4 : Amour filial et traduction : Considérations éthiques autour de la traduction de <i>The Reason I Jump</i> de Naoki Higashida par David Mitchell.....</b> | <b>104</b> |
| I) Historique de l’autisme.....   | 107        |
| II) La méthode de communication facilitée.....  | 112        |
| III) Quelle méthode pour <i>The Reason I Jump</i> ?.....  | 113        |
| IV) Réfutations aux accusations.....  | 115        |
| V) Bégaiement et autisme non-verbal : même combat ?.....  | 119        |
| VI) Traduction e(s)t amour.....   | 121        |
| <b>Chapitre 5 : De Naoki Higashida à Nick Hobson : traduire l’autisme et sa voix dans <i>The Reason I Jump</i>.....</b>   | <b>123</b> |
| I) Méthodologies.....   | 125        |
| A) La méthodologie traductive de David Mitchell.....  | 125        |
| B) Notre méthodologie d’analyse traductologique.....  | 127        |
| II) Traduire “l’autisme”.....   | 128        |
| A) Traduire la neurodivergence.....   | 128        |
| B) Traduire le handicap.....  | 129        |
| C) Traduire l’inclusion et l’exclusion.....   | 132        |
| D) Traduire l’agence : qui effectue l’action ?.....   | 135        |
| III) Traduire la “voix” de Naoki Higashida.....   | 139        |
| A) Traduire la communication.....   | 139        |
| B) Traduire le discours direct.....   | 141        |

|  |            |
|--|------------|
| C) Traduire la requête.....  | 142        |
| D) Traduire les sonorités.....   | 143        |
| E) Traduire le ton de Naoki Higashida.....   | 144        |
| Conclusion.....  | 148        |
| <b>Chapitre 6 : <i>Singular truth or multiple originals?</i> David Mitchell et la traduction-relais.....</b> | <b>151</b> |
| I) La traduction-relais de <i>The Reason I Jump</i> .....  | 155        |
| A) Définition de la traduction-relais.....   | 155        |
| B) Motivations de la traduction-relais.....  | 157        |
| C) Problèmes éthiques.....   | 158        |
| D) Les multiples originaux et l'importance de la transmission.....   | 159        |
| II) La traduction-relais de <i>Multiples</i> d'Alan Thirlwell.....   | 163        |
| A) Présentation de <i>Multiples</i> .....  | 163        |
| B) La chaîne de <i>The EarthGod and the Fox</i> .....  | 165        |
| C) Comparaison des traduction-relais de <i>The EarthGod and the Fox</i> .....                                | 167        |
| D) L'expérience <i>Multiples</i> : échec ou réussite ?.....  | 172        |
| III) Les multiples originaux de David Mitchell.....  | 177        |
| A) Des romans "déjà-traduits".....   | 177        |
| B) Les multiples <i>Cloud Atlas</i> .....  | 178        |
| Conclusion.....  | 182        |
| <br>   |            |
| <b>PARTIE III : DAVID MITCHELL TRADUIT.....</b>  | <b>184</b> |
| Introduction.....  | 185        |
| <b>Chapitre 7 : "Synching up the White Noise" : Traduire l'implicite de <i>Black Swan Green</i>.....</b>     | <b>188</b> |
| I) Présentation du corpus.....   | 189        |
| II) Stratégies de <i>domestication</i> .....   | 190        |
| A) l'adaptation.....   | 191        |
| B) l'étoffement.....   | 192        |
| C) la généralisation.....  | 193        |
| III) Stratégies de <i>foreignization</i> .....   | 195        |
| A) la marque typographique.....  | 195        |
| B) la note du traducteur.....  | 196        |
| 1) note du traducteur et convention éditoriale.....  | 197        |
| 2) note du traducteur et onomastique.....  | 199        |
| 3) note du traducteur et <i>realia</i> .....   | 202        |
| IV) Causes de l'implicite d'un texte.....  | 206        |
| A) la langue-culture du narrateur.....   | 206        |
| B) la langue-culture du narrataire.....  | 211        |
| V) Alternatives à la note du traducteur.....   | 212        |
| A) le maintien tel quel.....   | 213        |
| B) l'étoffement.....   | 213        |
| C) l'adaptation.....   | 214        |



|  |            |
|--|------------|
| D) la généralisation.....  | 214        |
| E) l'insertion d'éléments aidant à la compréhension.....   | 214        |
| Conclusion.....  | 215        |
| <b>Chapitre 8 : Les néologismes de Nea So Copros : traduire le “corpocratic Newspeak” de David Mitchell.....</b>   | <b>217</b> |
| I) Présentation du corpus.....   | 221        |
| II) Un langage sous contrôle.....  | 223        |
| III) Les néologismes syntactico-sémantiques.....   | 224        |
| A) Extension de sens.....  | 224        |
| B) Conversion.....   | 232        |
| IV) Les néologismes morpho-sémantiques.....  | 236        |
| A) Composition.....  | 236        |
| B) Affixation.....   | 244        |
| V) Les néologismes morphologiques.....   | 250        |
| A) Siglaison.....  | 250        |
| B) Troncation.....   | 251        |
| Conclusion.....  | 258        |
| <b>Chapitre 9 : Préserver le gueuloir : traduire l'oralité de Sloosha's Crossing” dans <i>Cloud Atlas</i>.....</b> | <b>261</b> |
| I) Écrire et traduire l'anglais non-standard.....  | 264        |
| A) Définition des termes.....  | 264        |
| B) Historique de l'anglais non-standard en littérature.....  | 265        |
| C) Historique de la traduction de l'anglais non-standard.....  | 267        |
| II) Traduire le langage de Zachry.....   | 269        |
| A) Contexte.....   | 269        |
| B) L'apogée de l'apostrophe.....   | 270        |
| C) Le cas an' / 'n'.....   | 274        |
| D) Jouer avec l' <i>ortografe</i> .....  | 277        |
| 1) L' <i>eye dialect</i> .....   | 277        |
| 2) Le <i>respelling</i> .....  | 280        |
| E) Traduire les “fautes” originelles.....  | 282        |
| 1) Les barbarismes.....  | 283        |
| 2) Les solécismes.....   | 285        |
| F) Des néologismes accidentels ?.....  | 289        |
| 1) Création par suffixation.....   | 291        |
| 2) Néologismes verbaux.....  | 296        |
| 3) Le retour du naturel.....   | 300        |
| Conclusion.....  | 303        |
| <b>CONCLUSION GÉNÉRALE.....</b>  | <b>305</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>  | <b>311</b> |

|                                |            |
|--------------------------------|------------|
| <b>ANNEXE.....</b>             | <b>324</b> |
| <b>TABLE DES MATIÈRES.....</b> | <b>344</b> |

