

Tous les visages du traducteur

Une exploration traductologique de la métaphore du masque

Inger Hesjevoll Schmidt-Melbye

Université des sciences et techniques de Norvège



The many faces of the translator – A study of the mask metaphor – *Abstract*

Discourse on literary translation is characterised by an extensive use of figurative language. The “mask” represents a recurrent metaphor used by translators as well as translation theorists. This article will probe some of its possible interpretations and their impact on the translational discourse. I will also discuss images associated with the idea of the text or the translator in disguise. Moreover, this article seeks to demonstrate that the idea of the “mask” could hold a practical potential, if one uses the metaphor as a kind of analytical tool. I apply the mask metaphor when analysing short textual excerpts from three contemporary novels and their translations. My aim is to combine this philosophical framework with the pragmatic dimensions of the translational process. I prove that the idea of the “mask”, often interpreted in negative terms, nevertheless emphasises the problematics of visibility versus invisibility while also raising important questions concerning the dialectics of the translator’s creativity and responsibility. The mask metaphor can therefore catalyse needed research on fundamental problems in translation.

Keywords

Mask, direct and indirect discourse, treason, transmission, disguise

1. Introduction : le masque, un faux visage ?

[L]a traduction est un *discours indirect masqué par un discours direct* (Petrilli, 2000, p. 12, cité dans Eco, 2003, p. 21)¹

[L]a traduction, par cette double fonction de transformation et de diffusion de la pensée, est bel et bien *le masque de l'écriture* (Le Blanc & Simonutti, 2015, p. VII)

Ces deux citations, provenant des traductologues-traducteurs Susan Petrilli, Charles Le Blanc et Luisa Simonutti, tentent de définir le phénomène de la traduction. Mais qu'est-ce qu'elles nous disent sur l'*acte* de traduire en tant qu'activité esthétique ? Dans le cadre de cet article, où je me concentrerai sur la traduction littéraire, j'envisagerai « la traduction » dans son double sens, à la fois comme processus et produit. Mes réflexions viseront à mettre en relief le caractère dynamique desdits termes. Dans la citation de Petrilli, l'image du masque, métaphore à multiples facettes, attire l'attention sur les difficultés du traducteur en tant que médiateur. Celui-ci devient responsable d'un nouveau texte, de nature indirecte, car *déjà écrit* par une autre personne dans une autre culture langagière. En fait, c'est la double fonction de « transformation » et de « diffusion de la pensée », évoquée par Le Blanc et Simonutti, qui rend la tâche du traducteur si compliquée. Dans le cadre de cet article, j'ai choisi de m'interroger sur ces deux aspects fondamentaux de la traduction que sont le « travestissement » et la « transmission ». Je les mettrai en contraste et les problématiserai, afin d'approfondir la thématique du déguisement.

Le discours traductologique regorge de métaphores. Dans l'anthologie « The translator as a writer » de 2006, Michael Hanne consacre l'épilogue à une exploration des métaphores classiques et courantes pour la traduction et le traducteur. Il en évoque certaines qui sont liées à la performativité, touchant à peine à l'idée du travestissement. Néanmoins, il ne mentionne pas la métaphore du masque. Pourtant, maints traductologues et traducteurs se servent justement de cette image afin de décrire le phénomène de la traduction. Dès lors, je propose dans cet article d'examiner l'image du masque de manière plus détaillée, étant d'avis qu'elle peut contribuer à faire progresser la recherche sur la créativité, la responsabilité et la visibilité du traducteur.

La notion de « masque » est définie de manières très diverses dans les dictionnaires. *Le Petit Robert de la langue française* nous propose maintes définitions de ce mot dont la plupart donnent une image négative, marquée par l'illégitimité et la déloyauté. L'étymologie du nom « masque », provenant de l'italien « maschera », nous donne en français « faux visage », renvoyant précisément à « objet ou expression qui *modifie l'aspect du visage* [...], couvrant le visage humain et *représentant lui-même une face* », « objet souple ou rigide *dissimulant une partie du visage* » (c'est moi qui souligne). Toutes ces définitions font allusion à une substitution non souhaitable du visage *authentique*, qui, dans notre contexte, renvoie facilement au texte source et à son auteur. Dans le pire des cas, on peut interpréter ce remplacement comme une *perversion*. Le verbe « masquer » n'évoque pas moins d'associations à une trahison : « Déguiser sous une *fausse* apparence – camoufler, *dissimuler*,

¹ La citation de Petrilli est traduite de l'italien par Eco. Curieusement, il ne nous offre pas de métacommentaires sur sa propre traduction.

recouvrir, voiler » (c'est moi qui souligne)². Le champ lexical employé (« apparence », « voiler ») souligne encore plus l'aspect de tromperie, aspect inextricablement lié à l'illusion que le traducteur est forcé de créer.

Tout au long de cet article, je chercherai à comprendre pourquoi le traducteur est si souvent accusé de trahison à l'égard de l'œuvre originale, en étudiant les interprétations diverses de la métaphore du masque. La première partie de cet article traitera du masquage du *texte source*. En me concentrant sur la tension entre transmission et travestissement, je réfléchirai sur les raisons du masquage et ses conséquences. Je traiterai également du lien entre la notion de masque et celle d'un certain « filtre culturel » (House, 1977), à laquelle je proposerai d'ajouter l'idée d'un « filtre temporel ». Dans la deuxième partie, je poursuivrai l'étude de la métaphore du masque, mais cette fois-ci à la lumière du traducteur en tant qu'agent qui se *travestit*, qui porte lui-même un masque. En considérant le traducteur comme un « auteur au second degré » et comme un acteur sur scène, je traiterai de la place de sa propre subjectivité. J'examinerai également si les deux variantes du masquage, travestissement du texte et travestissement du traducteur, sont des phénomènes séparés ou convergents. Dans la troisième partie, j'*appliquerai* la métaphore du masque à des extraits textuels concrets dans l'espoir d'en apprendre plus sur le supposé « usage du masque » dans la pratique des traducteurs. Autrement dit, je tenterai en quelque sorte d'utiliser la métaphore comme outil analytique, comme un cadre de compréhension pour étudier les choix des traducteurs. Dans ce contexte, il sera aussi pertinent de se demander si l'ambition de certains traducteurs-traductologues de *démasquer* complètement le processus de traduction, en révélant ce travestissement et en démystifiant la fiction, est toujours louable et pertinente.

Je me concentrerai sur des extraits tirés du corpus suivant, composé de trois romans contemporains et de leurs traductions : *Soumission* (Houellebecq, 2015) / *Underkastelse* (Lotherington, 2015), *The Last Samurai* (DeWitt, 2000) / *Le Dernier Samouraï* (Guglielmina, 2001) et *Verre cassé* (Mabanckou, 2005) / *Knust glass* (Jensen, 2008). J'ai délibérément choisi des romans provenant de cultures langagières différentes afin d'examiner la portée des mérites potentiels de la métaphore du masque³. *Soumission* est écrit par un auteur français, *The Last Samurai* par une écrivaine américaine et *Verre cassé* par un auteur congolais francophone. Étant donné l'hétérogénéité de ce corpus, il va de soi que les traducteurs ne constituent pas non plus un groupe uniforme. Le roman anglophone, *The Last Samurai*, est traduit par le traducteur français Pierre Guglielmina (1958-) tandis que les romans francophones, *Verre cassé* et *Soumission*, sont respectivement traduits par les traducteurs norvégiens Kjell Olaf Jensen (1946-2016) et Tom Lotherington (1950-). En commentant les extraits textuels, je tenterai de répondre aux questions suivantes : comment fonctionne cette

² Cette perspective résonne d'ailleurs dans ce qu'on appelle, dans le domaine de l'acoustique, « l'effet de masque », impliquant une idée de domination : « phénomène acoustique d'occultation d'un son par addition d'un autre son plus intense : couvrir, *dominer* » (« Masque », *Le Petit Robert*. Consulté le 24 avril 2017, <http://pr12.bvdep.com/robert.asp>).

³ La représentativité des conclusions que je tirerai dans cette partie analytique est consolidée par les exemples textuels à trouver dans ma thèse de doctorat, *Entre intention et intuition – Une étude traductologique d'œuvres africaines francophones en norvégien* (Schmidt-Melbye, 2014). Certes, je n'y traite pas la métaphore du masque explicitement, mais j'y présente néanmoins de nombreux exemples du dilemme du traducteur évoqué ici : l'oscillation nécessaire et constante entre « transmission » et « transformation ».

opération de *masquage* ? Représente-t-elle une manipulation de la part du traducteur lors du processus de traduction ?

2. Le travestissement du texte

2.1 Le « masque » – une illusion destructive ?

Transmettre ce qu'une autre personne a écrit est l'aspiration fondamentale de l'acte de traduire. Ce but englobe une attente utopique en matière de fidélité et d'authenticité. La notion de « transmission » recouvre l'idée d'une responsabilité orientée vers l'avenir ; il s'agit d'assurer une certaine connaissance ou forme artistique. Le traducteur est donc chargé d'un lourd fardeau : c'est à lui de garantir la survie de l'expression esthétique en question. Or, en produisant ce discours indirect qu'est une version traduite, le traducteur se base, inéluctablement, sur la possibilité de « masquer » le texte source, voire de former une « fausse » idée de simultanéité et de discours direct (Petrilli, 2000, p. 12, cité dans Eco, 2003, p. 21) ou une « diffusion de pensée » apparemment sans intrusion (Le Blanc & Simonutti, 2015, p. VII). En fait, toute activité de traduction repose sur cette illusion créée et exploitée par le traducteur : ce n'est qu'en acceptant ce *masquage* du discours dit indirect que nous pouvons avoir accès à des œuvres étrangères dans notre langue maternelle. Le nouveau texte se crée uniquement par les moyens langagiers disponibles dans la culture d'accueil au moment où le traducteur produit le texte cible.

Dès lors, le traducteur contrefait inévitablement les mots « de son auteur » en les traduisant. Le discours est ainsi « transformé », en reprenant les mots de Le Blanc et Simonutti. Les anciennes accusations de la traduction comme trahison et du traducteur comme « traduttore traditore », traducteur-traître, nous viennent alors très naturellement à l'esprit⁴. Le « contrat tacite » avec le lecteur est décrit de la manière suivante par le traducteur et professeur anglo-américain David Bellos : « L'impression de simultanéité [en traduction] est créée en puisant dans un impressionnant sac à malices linguistiques » (2012, p. 282). Les mots de Bellos sont marqués par un ton optimiste, témoignant d'une louange de la créativité et de l'habileté du traducteur. Néanmoins, dans son livre *If This Be Treason. Translation and Its Dyscontents* (2005), le traducteur et professeur américain de littérature comparée Gregory Rabassa avance que les adaptations du texte source à la culture cible mènent à une « trahison indirecte » de l'auteur (p. 7)⁵. De manière similaire, Lawrence Venuti critique sévèrement une traduction « fluide », lorsque le traducteur fait passer ce nouveau produit textuel pour un texte original (Venuti, 2008, p. 5)⁶. Comme l'exprime Venuti : « By producing the illusion of transparency, a fluent translation *masquerades* as a true semantic equivalence » (2008, p. 16, c'est moi qui souligne). La rhétorique de Venuti laisse entendre que les adaptations que fait le traducteur créent une sorte de masque textuel qui bloque « la vérité », dissimulant que la version

⁴ Dans ce contexte, on note que si l'on cherche le mot « trahison » dans *Le Petit Robert*, on trouve comme définition, entre autres : « [a]ction de dénaturer une pensée ». Cette définition est suivie d'un exemple puisé justement dans l'activité traduisante : « Cette traduction est une trahison de la pensée de l'auteur » (« Trahison », *Le Petit Robert*. Consulté le 24 avril 2017, <http://pr12.bvdep.com/robert.asp>).

⁵ Il est intéressant de noter que cette « trahison indirecte » dont parle Rabassa, agit principalement sur l'auteur et non pas sur le texte source. Rabassa demeure ici en quelque sorte dans une conception romantique de l'écrivain.

⁶ Dans ce premier chapitre de son œuvre *The translator's invisibility. A history of translation* de 1995, Venuti se sert de manière conséquente de l'idée du masque (voir par exemple les pages 5, 12-13 et 16).

traduite est un nouveau produit, indirect et transformé. Il condamne donc l'idée même d'une illusion textuelle, illusion qui est à la base de la définition petrillienne.

Je suis ici plutôt d'accord avec Petrilli : toute traduction repose sur l'idée d'une certaine illusion. Je suggère que ce n'est pas nécessairement l'illusion en soi qui est destructive, mais plutôt l'aspiration, parfois obsessive, à échapper à cette illusion. Dès lors, dans ce qui suit, je continuerai à me baser sur l'argument qu'une certaine illusion textuelle en traduction est inévitable et qu'afin de pouvoir créer cette illusion auprès du lecteur, le traducteur doit avoir recours à sa créativité et exploiter tout ce qu'il a dans son répertoire langagier et littéraire. Ainsi, la tentative de transmettre le texte source « de manière fidèle » entraîne, ironiquement, un certain degré de travestissement, sous forme de solutions qui ne peuvent jamais être en tous points équivalentes au texte source.

2.2 « Filtrer » ou « masquer » ?

Dès le 17^e siècle, la traduction a été considérée en termes de déguisement. Le poète et traducteur anglais John Dryden (1631-1700) postulait que traduire, c'est transmettre du sens d'une langue à une autre en changeant ses « habits linguistiques » (cité dans Venuti, 2004, p. 18, ma paraphrase et ma traduction)⁷. Cette perspective est aujourd'hui conçue comme instrumentaliste ; elle considère la langue comme un médium transparent sans problématiser les différences culturelles et langagières. Depuis le « cultural turn » des années 1990, il n'est plus possible de traiter de problématiques traductologiques sans prendre en compte les écarts culturels entre texte source et texte cible. Aujourd'hui, on reconnaît de plus en plus la complexité de la tâche du traducteur et le fait qu'un changement au niveau des « habits » ou de la « parure » linguistiques du texte source pourrait avoir des conséquences non innocentes, à tout le moins, sur le résultat textuel. Un changement qui semble à première vue minuscule, en raison d'une préférence stylistique, un égard pédagogique envers le lecteur ou une nécessité grammaticale, possède en effet le pouvoir d'altérer le texte source au niveau global, de troubler son *ton* littéraire.

L'idée d'un masque placé sur le texte par le traducteur ressemble à celle d'un « filtre culturel » en traduction, proposée déjà en 1977 par la traductologue allemande Juliane House. À travers ce concept, elle cherche à expliquer comment le traducteur manie les différences entre la culture source et la culture cible⁸. Dans son travail analytique des corpus contrastifs, elle prétend avoir trouvé, dans certains cas, un tel filtre *employé* par le traducteur : « [...] the translator had evidently placed a cultural filter between the source and target texts. He had to, as it were, view the source text through the glasses of a target culture member » (House dans Riccardi, 2002, p. 101)⁹.

⁷ Voici la citation originale: "to vary but the dress, not to alter or destroy the substance" (Dryden, cité dans Venuti, 2004, p. 18).

⁸ *The Routledge Companion to Translation studies* (en ligne), édité par Jeremy Munday, se réfère également à Hervey et Higgins (1992) et Katan (1993), en traitant du « Culture filter » ou « Cultural filter » (Munday, 2009, p. 75). House utilise d'ailleurs toujours ce concept dans son livre datant de 2015.

⁹ Elle tire ces conclusions de ses études de 1981 sur un corpus anglais-allemand.

L'analogie avec l'idée d'un travestissement est renforcée par l'usage de House de la métaphore des lunettes (« *glasses* »). On pourrait développer l'idée de filtre culturel pour suggérer que le traducteur, en créant l'impression de simultanéité, se sert également d'un autre type de filtre pour manier le *temps* qui sépare un texte source et un texte cible. J'ai donc choisi de qualifier cette idée de « filtre temporel »¹⁰. Si de nombreuses années séparent le texte source et le texte cible, l'emploi du filtre temporel par le traducteur sera indispensable s'il cherche à garder l'illusion du discours direct. Quant aux extraits textuels analysés dans cet article, il n'y a presque pas de décalage temporel entre les textes source et cible. Or, comme nous venons de le voir, le fait inévitable de succéder à un original soumet à lui seul la traduction à un filtre temporel s'ajoutant au filtre culturel. Ces filtres contribuent tous deux à créer l'illusion de la simultanéité, mais si on compare le texte cible au texte source, en les examinant sous toutes les coutures, il est toujours possible de détecter les intervalles temporels ainsi que les variations culturelles. La perspective du traducteur sera toujours diachronique au niveau temporel et relativiste au niveau culturel.

On pourrait objecter à cette série d'arguments qu'un filtre ne présente pas nécessairement les mêmes attributs qu'un masque¹¹. Le filtre peut être considéré comme un tissu tricoté qui, du fait de petits interstices entre ses mailles, tamise le texte source. La largeur des mailles du tissu déciderait à quel degré les particularités culturelles du texte source sont *transmises* sans trop de *transformations*, pour reprendre ces deux termes opposés. Autrement dit, un filtre à grosses mailles donnerait, bien naturellement, un autre résultat textuel qu'un filtre aux mailles serrées. Tout en dirigeant l'interprétation du traducteur, la conception d'un filtre suscite probablement des associations moins provocantes que ce qu'implique l'image du masque. On s'imagine plus facilement un masque qui « enferme » le discours original dans un moule culturel et temporel. Or, les thèses traductologiques de House évoquent aussi une image du filtre qui ressemble plus à la métaphore du masque : « The cultural filter is often so expertly integrated into the fabric of the text that the seams do not show » (House dans Riccardi, 2002, p. 100). L'image d'un filtre totalement incorporé au texte source jusqu'à ce que les mailles du tissu deviennent invisibles risque, ironiquement, de se confondre avec celle d'un masque moulé dans une substance forte et dense. Un tel filtre ou masque *figerait* le texte original dans une nouvelle culture, selon ses normes, et souvent aussi selon les préférences envisagées pour le public cible.

¹⁰ Ce concept s'utilise dans le domaine informatique, mais à ma connaissance, il est nouveau en matière de traduction.

¹¹ House pense aussi que l'emploi du filtre culturel dépend de la stratégie générale du traducteur. Si le traducteur opte pour une « traduction couverte » (« covert translation », ma traduction), il cherche à garder l'illusion, ne révélant pas qu'il s'agit d'une traduction. Si, par contre, il choisit une « traduction ouverte » (« overt translation », ma traduction), il souhaite justement montrer qu'il s'agit d'un discours indirect, suivant donc l'idéal prôné par Venuti (voir par exemple House dans Riccardi, 2002, p. 100). Cependant, on pourrait aussi se demander si le traducteur choisit consciemment d'utiliser un tel filtre, ou si cette mesure est plutôt subconsciente. Il ne faut pas non plus exclure l'influence et le mandat des autres acteurs sur le marché de la traduction, comme l'éditeur, le relecteur et le correcteur. Pour une discussion plus fondamentale de cette problématique, voir Schmidt-Melbye (2014).

2.3 Le travestissement – un acte à double tranchant

L'idée que le texte source traverse un filtre culturel ou temporel, et qu'il est représenté obliquement, à travers un « masque », peut justement être interprétée comme un acte de purification ou d'assainissement. La crainte d'une véritable « acculturation » de l'œuvre étrangère forme la base des écrits de plusieurs grands traductologues, comme Antoine Berman (1985). Selon Berman, en adaptant trop le texte à des formes acceptées par le lecteur cible, le traducteur risque d'*abuser* de son rôle de médiateur, jusqu'à aboutir à une représentation trompeuse de l'original, voire à une véritable *ridiculisatio*n du texte source (Berman, 1985, p. 78). Le travestissement prend donc chez Berman la forme d'une caricature ou d'une parodie et s'apparente à l'idée de la trahison.

La crainte d'une perte des particularités du texte original conduit Venuti à lutter pour « la foreignization », à savoir une traduction qui montre le transfert textuel à visage découvert (Venuti, 2008)¹². Autrement dit, à travers une telle stratégie, le traducteur tente de *démasquer* le processus « domestiquant » de traduction, révélant au lecteur qu'en réalité, le discours est indirect. Selon moi, cette présupposition pose des problèmes : même un texte censé « se dénoncer », se montrer « tout honnêtement » comme une traduction, repose en fin de compte sur l'ancien critère d'une certaine illusion textuelle. On pourrait avancer qu'il s'agit plutôt d'une *prise de conscience* du « masque » que d'un démasquage. Néanmoins, je suis d'avis qu'aucun lecteur ne peut être constamment conscient du fait qu'il lit une traduction. Quoi qu'il en soit, le nouveau texte trompera le lecteur par le simple fait qu'il est reformulé dans sa langue. Autrement dit, bien que le lecteur soit conscient du fait qu'il lit une *traduction*, et qu'il réfléchisse sur la rencontre littéraire entre langues et cultures différentes, il est forcé de l'oublier de temps à autre en s'investissant dans la lecture.

Le traducteur autrichien Dieter Hornig fournit un bon exemple des paradoxes liés au processus de traduction. Son exemple problématise l'ancienne accusation de trahison contre le traducteur et contribue à nuancer la valeur de la « foreignization ». En évoquant la difficulté de traduire certains aspects de l'œuvre de Julien Gracq en allemand, Hornig démontre qu'en récrivant le texte, le traducteur est obligé de passer de l'idée de transmission à celle de travestissement. Afin d'éviter une interprétation nazie de l'essai *La forme d'une ville*, Hornig a senti le besoin de *protéger* le style gracquien : « Dans ce cas-là, il faut vraiment l'éloigner, et la traduction primordialement fidèle *travestirait* le style et l'intention de Gracq » (Hornig dans Giudicelli, 1995, p. 116, c'est moi qui souligne)¹³. Les mots de Hornig révèlent que dès que le traducteur prend en considération les conséquences potentielles de ses choix textuels pour le lecteur, il peut être plus ou moins obligé de dévier remarquablement de son plan initial, qui était potentiellement de suivre plus « fidèlement » plusieurs aspects du texte source¹⁴. En

¹² Le romancier polonais Isaac Bashevis Singer effleure la même idée quand il énonce : « une traduction déshabille l'œuvre littéraire, et la montre toute nue, vraie » (cité par Hanne, 2006, p. 220, ma traduction), citation et référence originales : « translation undresses a literary work, shows it in its true nakedness » (cité par Delisle & Woodsworth, 1995 : page non numérotée).

¹³ Hornig craignait que le lecteur allemand, ayant peut-être en tête l'histoire récente de son propre pays, confonde les références à la nature avec une idéologie douteuse d'une race ou d'une nationalité « pure ».

¹⁴ L'hypothèse que cet égard au lecteur puisse rediriger la stratégie et les choix du traducteur est confirmée par des entretiens avec un groupe de traducteurs norvégiens (Schmidt-Melbye, 2014).

même temps, Hornig est conscient du risque latent de trop dévier du style particulier de son auteur. Le travestissement est donc à la fois une mesure nécessaire et un piège :

Le danger, avec Gracq, c'est qu'on pourrait très bien, et très facilement, en faire un écrivain allemand, mais ce serait un véritable *travestissement*, parce que toutes les particularités de son style seraient alors gommées (Hornig dans Giudicelli, 1995, p. 118, c'est moi qui souligne).

Quelles sont alors les possibilités pour le traducteur qui cherche à éviter la « trahison indirecte » de l'auteur, ou le masquage du texte source ? Je propose de distinguer deux sortes fondamentales de travestissement. La première correspondrait à ce que Hornig nomme « la traduction principalement fidèle » (p. 116), requérant tout de même un travestissement, alors que la seconde s'orienterait plutôt vers une adaptation exagérée. La différence se jouerait alors dans la stratégie, dans l'intention du traducteur, mais le lecteur ignorant ne saurait pas distinguer si la traduction est « principalement fidèle » ou non.

3. Le travestissement du traducteur

3.1 « Un auteur au second degré »

Jusqu'ici, j'ai traité la métaphore du masque en tant que masquage du texte, directement inspirée par les définitions de Petrilli, ainsi que de Le Blanc et Simonutti. Dans ce qui suit, j'aborderai une autre dimension de cette image, à savoir *le masquage du traducteur*. Cet aspect de la question nous plonge dans une réflexion sur la subjectivité et plusieurs interrogations surgissent : le traducteur qui souhaite transmettre le texte source de manière aussi authentique que possible doit-il se travestir, voire porter le « masque » de l'auteur ?¹⁵ Le travestissement du traducteur (compris comme acte identificatoire) égale-t-il toujours le travestissement du texte original (compris comme déformation du texte source) ?

Quand on compare le rôle du traducteur à celui de l'auteur, c'est surtout le degré de visibilité qui les distingue. Bien que le traducteur soit souvent un artiste créatif, sa tâche est fondamentalement différente de celle de l'écrivain. Depuis les années 1950, l'accès à l'esprit et à l'intention de l'auteur a fait l'objet d'une problématisation¹⁶. Rabassa poursuit l'examen des problématiques liées à l'identification imaginaire du traducteur à l'auteur en posant la question suivante : « Can we ever feel what the author felt as he wrote the words we are transforming? » (Rabassa, 2005, p. 4). À partir de cette interrogation, on pourrait poser une autre question : est-il vraiment souhaitable que le traducteur s'efforce d'avoir accès au for intérieur de son auteur ?

¹⁵ En examinant l'idée que le traducteur cherche en quelque sorte à changer sa personnalité, je me permets d'ajouter une citation de Le Blanc et Simonutti: « [...] le mot "personnalité" a pour origine la *persona* latine, ce masque que portaient les acteurs dans le théâtre antique. [...] ces masques ne servaient pas seulement à camper la personnalité des personnages, mais étaient aussi utilisés comme porte-voix [...] Ainsi en va-t-il des traductions : non seulement peuvent-elles servir à incarner l'esprit de l'auteur dans une langue particulière, mais elles lui offrent aussi l'occasion d'un théâtre nouveau [...] » (Le Blanc & Simonutti, 2015, p. VII).

¹⁶ C'est surtout « the intentional fallacy » proposé par Wimsatt et Beardsly en 1954 qui a renforcé ce scepticisme naissant envers le poids accordé à l'intention potentielle de l'écrivain. Avec la parution de « La mort de l'auteur » de Barthes en 1968, le domaine de la littérature comparée a pris une nouvelle direction. Aujourd'hui, des tendances à une réorientation biographique se manifestent dans certains milieux littéraires, par exemple dans les écrits des auteurs français contemporains Edouard Louis et Michel Houellebecq, ce qui contribue à gommer la distance entre la vie d'un écrivain et sa production littéraire.

Je suggère que le traducteur qui met de côté sa propre subjectivité pour tenter de joindre, partiellement ou totalement, celle de l'écrivain, risque d'ignorer des considérations importantes lors du processus de traduction. Certes, cette position discrète, voire dissimulée, que peut assumer le traducteur, peut être confortable. Dans cette optique, le traducteur reste sécurisé à l'abri de la voix autoritaire de l'écrivain. Or, selon Venuti et ses pairs, cette position peut avoir des conséquences néfastes. Non seulement l'identification à l'auteur se produit peut-être au détriment de l'usage créatif du répertoire du traducteur, mais elle supprime aussi toute opportunité d'égard envers le lecteur, et ignore, selon Venuti, le respect des particularités étrangères du texte source. Selon Rabassa, « [t]he *facelessness* imposed on the translator » est un idéal toujours prévalent (Rabassa, 2005, p. 4, c'est moi qui souligne)¹⁷. Cependant, le traducteur n'est pas nécessairement obligé de rester « sans visage ». Les mots de Rabassa ne prennent pas en compte toutes les possibilités qu'a le traducteur de varier ses types de masques et les usages qu'il en fait.

Un masque peut être mince, créé uniquement par une fine couche de maquillage, ou épais, couvrant le visage tout entier. Si on envisage que le traducteur porte un masque vénitien, ne couvrant que les yeux, une grande partie du visage du traducteur est exposée, et il peut s'exprimer à travers sa propre voix, tout en cachant certains traits. Or, le seul fait de déguiser les yeux suffit pour brouiller les frontières entre auteur et traducteur. Portant un masque antique, le traducteur, tout en se cachant derrière un masque couvrant la plupart du visage, peut toujours faire entendre sa propre voix.

Le masque de la *Commedia dell'Arte* couvre la partie autour des yeux, le front, le nez (qui est souvent allongé à la Pinocchio), les lèvres et les pommettes (voir l'illustration en première page de cet article)¹⁸ et sert potentiellement à caricaturer. Voilà le piège évoqué par Berman. Quant au « masque neutre », rien que son nom laisse facilement croire que le traducteur transmet le texte source sans intervention à proprement parler. Sans ouverture pour la bouche, le traducteur semble obligé de fonctionner d'abord comme le porte-voix de son auteur. Le « masque vide » représente le summum du concept : la bouche n'y est même pas marquée, ce qui laisse ainsi penser à un traducteur qui aurait perdu toute possibilité de se faire entendre, étant à la fois inaudible et invisible.

Néanmoins, j'insiste ici sur le fait que le traducteur n'est jamais neutre ou totalement caché derrière son déguisement. Il ne peut pas assumer le masque de l'auteur sans que ce dernier soit marqué par la subjectivité du traducteur, voire par ses goûts esthétiques. Même pour un masque vide, les yeux seuls révéleront toujours la personnalité qui se trouve derrière. C'est son optique à lui, ce que le *traducteur* voit à travers le « masque » ou le filtre, qui génère le texte cible en traduction.

3.2 Le traducteur comme acteur sur scène

Ces considérations sur les différents types de masque me poussent désormais à m'interroger sur la figure du traducteur comme acteur sur scène. Dans *The Translator's invisibility*, Venuti évoque les mots du traducteur américain Willard Trask (1900-1980) qui compare l'activité de

¹⁷ J'ajoute que, dans son livre de 2015 où House met à jour et élabore sa théorie originale, elle écrit abruptement : « The translator's task is to betray the original and to *hide behind* the transformation of the original; he is certainly less visible, if not totally absent » (House, 2015, p. 67, c'est moi qui souligne).

¹⁸ Image tirée de www.flickr.com

traduction à une représentation *théâtrale*. Trask en donne une image positive, s'appuyant sur l'idée de *talent* du traducteur :

I realized that the translator and the actor had to have the same kind of talent. What they both do is to take something of somebody else's and put it over as if it were their own [...] So in addition to the technical stunt, there is a psychological workout, which translation involves: something like being on stage. (Trask dans Venuti, 2008, p. 7, c'est moi qui souligne)¹⁹

Le caractère vague de cet énoncé montre la nature abstraite et délicate de l'acte de traduction. On pourrait envisager ce « quelque chose » appartenant à « quelqu'un d'autre » comme un masque. Ce « quelqu'un d'autre » serait probablement l'auteur, mais il pourrait aussi se situer au niveau fictif et représenter un protagoniste ou une voix narrative à trouver dans le texte original. Cette interprétation ajoute encore un niveau de complexité à notre réflexion traductologique. « [The] psychological workout » dont parle Trask se réfère alors à un véritable investissement de soi dans l'expression esthétique d'un autre individu, réel ou imaginaire. Et cet investissement se fait à travers un « masque ».

Or, comme nous venons de le voir, cet investissement soulève des problèmes. Venuti, tout en se servant d'un vocabulaire théâtral (il emploie notamment le mot *scène*), nous met justement en garde contre l'identification à l'auteur et cette « mise en scène » de son expression esthétique. D'après lui, le traducteur doit oser sortir de sa cachette « to *stage* an alien reading experience » (Venuti, 2008, p. 16, c'est moi qui souligne). Une telle stratégie mettrait justement en scène la dissolution souhaitée du mirage textuel créé par le « masque » et servirait à « réveiller » le lecteur²⁰.

Chez d'autres traductologues, l'idée du traducteur comme acteur peut prendre une forme encore plus négative. En s'appuyant sur les écrits du linguiste J. L. Austin et du philosophe Jacques Derrida, Douglas Robinson conçoit l'acte de parole du traducteur comme un « performatif parasite » (2003, p. 44, ma traduction), associé à l'activité d'un acteur sur scène. Selon les mots de Robinson, le traducteur est associé à un tricheur au jeu, un charlatan dépourvu de substance : « [...] any performative (taken to be) uttered by a translator would or perhaps should seem to be just as "parasitic" or "nonserious" as one uttered by an actor on stage » (2003, p. 57). L'image d'un parasite évoque d'ailleurs les associations négatives liées au dieu Janus : un imposteur à deux visages, une personne divisée, instable, une sorte de Dr Jekyll et mister Hyde. L'expression « à deux visages » possède un sens exclusivement négatif, se référant à une personne malhonnête et frauduleuse²¹.

Le choix de porter un masque, quelle que soit son expression, continue à évoquer l'idée d'un visage défiguré, fallacieux, d'une déformation de ce qui est « authentique » et « original ». Pourquoi ce scepticisme envers ce qui est hybride, complexe et peu défini ?

¹⁹ Venuti puise cette citation dans Honig, E. (1985). *The poet's other voice. Conversations on literary translation*. Massachusetts : Presses universitaires.

²⁰ La stratégie de « foreignization » peut d'ailleurs être liée à l'effet d'« aliénation » ou au *Verfremdungseffekt* proposé par Bertolt Brecht.

²¹ Il est ici intéressant d'évoquer que le site linguistique www.wordreference.com traduit l'anglais « two-faced » par « hypocrite » en français (consulté le 24 avril 2017).

Le dramaturge Jacques Lecoq insiste sur l'importance de garder une certaine marge entre le visage de l'acteur et le masque neutre afin de jouer avec les frontières entre personnalités :

Un masque neutre [...] ne doit pas coller au visage. Il doit conserver une certaine distance entre le visage et l'objet, car c'est précisément avec cette distance que l'acteur peut véritablement jouer (Lecoq, 1997, p. 49).

Par ailleurs, l'idée de Lecoq d'un « contre-masque » contribue à rendre encore plus complexe la notion de subjectivité du traducteur : « L'acteur [...] [fait] apparaître un second personnage derrière le même masque [...] » (1997, p. 69). Il peut également « [...] jouer, dans un même personnage, à la fois le masque et le contre-masque » (p. 70). Ces nombreuses possibilités peuvent justement donner au traducteur la marge de liberté nécessaire pour obtenir un nouveau produit textuel créatif et esthétique.

4. Le masque comme perspective analytique

4.1 *Soumission* (2015) / *Underkastelse* (2015)

Nous allons d'abord nous concentrer sur les références culturelles, à savoir sur des phénomènes réels qui appartiennent à la société française et en sont typiques, tels qu'ils apparaissent dans *Soumission*. Dans l'extrait choisi, le narrateur observe les changements concrets dans la vie quotidienne en France immédiatement après la prise de pouvoir du parti fictif « La Fraternité musulmane ». Il constate que plusieurs magasins français dans un centre commercial sont remplacés par des magasins plus adaptés à l'idéologie du parti :

À l'intérieur du centre, le bilan était plus contrasté. Bricorama était incontestable, mais les jours de Jennyfer étaient sans nul doute comptés, ils ne proposaient rien qui puisse convenir à une adolescente islamique (Houellebecq, 2015, p. 91)

Ici, je suggère que ce qui importait le plus au traducteur était de choisir une bonne manière de présenter les magasins français au lecteur norvégien afin qu'il comprenne leur rôle en France avant l'entrée définitive des musulmans sur la scène politique. Sa stratégie générale était donc, probablement, de mettre en relief les produits respectifs des deux magasins.

Lotherington a choisi de garder les noms français des magasins, « Bricorama » et « Jennyfer », mais on pourrait avancer qu'il s'est rendu *doublement visible* en se servant à la fois d'italiques et d'explicitations sur les produits vendus :

Inne på senteret var status mer blandet. Bricorama jern og hobby var ubestridelig, men motebutikken Jennyfers dager var utvilsomt talte, den hadde ingenting å by på som kunne passe for en islamsk ungjente (Traduction de Lotherington, 2015, pp. 81-82, c'est moi qui souligne, les italiques sont du traducteur)²²

Selon cette logique, l'adaptation norvégienne attire ici l'attention vers l'usage du masque tant par les ajouts que par le fait de mettre typographiquement les noms en relief. Cependant, il n'est pas sûr que le lecteur se rende compte de l'existence du « masque » textuel. Même un lecteur qui réfléchirait sur le processus de traduction aurait pu croire que les ajouts étaient déjà présents dans le texte original. De plus, la motivation du traducteur pour ses choix aurait

²² Or, plus loin, « Jennyfer » est cité comme magasin aussi dans le texte source : « Comme je le presentais, le magasin Jennyfer avait disparu [...] » (Houellebecq, 2015, p. 176). Le traducteur a alors choisi de suivre la même direction, grâce à un mot composé en norvégien : « Som jeg hadde forutsett var Jennyfer-forretningen borte [...] » (Traduction de Lotherington, 2015, p. 156, c'est moi qui souligne).

pu être de rester invisible afin de garder l'illusion d'un discours direct. On pourrait dire qu'en fait, Lotherington transmet les informations au lecteur norvégien d'une manière assez souple, en évitant des notes de bas de page ou des appositions plus longues. Le traducteur a pourtant choisi certains mots qui donnent une sorte de relief au texte norvégien, comme « *ubestridelig* » pour « incontestable », et la tournure « *var status mer blandet* » pour « le bilan était plus contrasté » : ces fragments textuels se manifestent comme démodés et artificiels en norvégien, ce qui, là également, pourrait avertir le lecteur du masquage du texte source.

4.2 *The Last Samurai (2000) / Le Dernier Samouraï (2000)*

Traitant de l'apprentissage des langues, ce roman se révèle particulièrement intéressant pour analyser le travail du traducteur, car dans le texte figurent des références explicites aux langues employées. Dans l'extrait suivant, la mère célibataire Sibylla enseigne le grec à son fils Ludo :

There are a lot of Greek letters that are like English letters. See if you can read this, and I wrote on a piece of paper [...] (DeWitt, 2000, p. 110)

Voici la traduction française du passage, où le traducteur semble vouloir garder l'illusion :

De nombreuses lettres grecques ressemblent aux nôtres. Voyons si tu peux lire ça, et j'ai écrit sur une feuille de papier [...] (Traduction de Guglielmina, 2001, p. 132, c'est moi qui souligne)

Afin de recréer dans le texte cible la correspondance que veut montrer la narratrice entre les mots écrits en lettres grecques et les mots anglais, le traducteur a pris une décision qui l'éloigne du cadre culturel du texte source²³. Son intervention innovatrice mène, ironiquement, à une certaine *invisibilité*, étant donné que la motivation était probablement d'accommoder la séance d'apprentissage au contexte français sans mettre en relief la langue française, langue du traducteur et du public cible. Selon cette logique, le traducteur n'attire pas l'attention sur le masque, entendu comme son intervention qui crée l'illusion d'un discours direct.

Cependant, il arrive que DeWitt se serve de bribes de français dans le texte source. Le traducteur résout ce problème potentiel en utilisant des notes de bas de page dans le texte cible, indiquant « en français dans le texte ». Cette stratégie paratextuelle rend visible le mandat du traducteur et rompt l'illusion du discours direct. La rupture avec la fiction correspond ici bien à la méta-perspective de l'ensemble du roman : en tant que lecteur on se rend compte qu'il s'agit d'une traduction et on est amené à réfléchir, de concert avec Ludo, sur les rapports entre les langues. Je comprends donc ce choix comme une sorte de mise en relief du « masque », ou une « foreignization », pour reprendre les termes de Venuti, où le traducteur accentue un aspect important du texte original. Guglielmina révèle donc en même temps qu'il existe un autre texte en palimpseste, à savoir l'original. Ironiquement, en attirant l'attention vers l'existence du texte source, l'existence du texte cible devient beaucoup plus claire !

²³ Souvenons-nous ici du dilemme de Hornig, le traducteur de Gracq. Certes, Guglielmina, aurait pu évoquer la différence entre l'alphabet grec et l'alphabet latin, s'il voulait éviter la référence à la langue anglaise.

4.3 Verre cassé (2005) / Knust glass (2008)

La nature hybride de ce roman, écrit par un écrivain congolais francophone, introduit encore une problématique à notre discussion traductologique. Il s'agit d'un client régulier au bar *Le Crédit a voyagé*, à qui le patron assigne la tâche d'écrire sur la vie des autres clients tout en s'exposant lui-même. Le texte source abonde de références littéraires. Tout au long du roman, Mabanckou y glisse des titres tirés d'œuvres africaines francophones et françaises, qu'il laisse sortir de la bouche du protagoniste-narrateur de manière nonchalante. Même si elles sont cachées entre les lignes aussi dans le texte source, les références aux œuvres africaines sont plus proches de la culture française que de la culture norvégienne, et donc plus visibles. Par contre, dans le texte cible, ces références intertextuelles traversent encore un « masque » ou un « filtre », et risquent de passer tout à fait inaperçues.

Voici un exemple où le narrateur fait allusion au roman *Trop de soleil tue l'amour* de l'auteur camerounais Mongo Beti :

[...] et quand un ciel est trop bleu comme ça, faut te dire que quelque chose pourrait un jour venir le ternir, trop de soleil tue l'amour, c'était ce que j'allais apprendre à mes dépens. (Mabanckou, 2005, p. 76)²⁴

Même si, dans le texte cible, le traducteur Jensen a gardé la référence à l'œuvre de Beti, cette dernière a nécessairement un statut plus « faible », comme la littérature africaine francophone reste peu connue du lectorat norvégien moyen :

[...] og når himmelen er altfor blå på den måten, må du si til deg selv at en vakker dag kan det komme noe og formørke den, altfor mye sol tar livet av kjærligheten, det var det jeg skulle oppdage og bli klok av skade. (Traduction de Jensen, 2008, p. 62)²⁵

On pourrait ici objecter que la « transmission fidèle » de Jensen, voire le fait qu'il garde la nature discrète de la référence littéraire, risque de gommer une couche esthétique du texte source, en cachant l'aspect intertextuel. Dans une telle optique, pour que le lecteur profite de la référence, il aurait fallu attirer son attention vers le masque et le passage du texte entre plusieurs cultures.

On trouve un exemple similaire dans un passage où Mabanckou fait allusion à un autre roman de Beti : « [...] j'ai vu Céline et mon fils dans le lit, ils étaient enlacés dans la position du pauvre Christ de Bomba » (Mabanckou, 2005, p. 83). Or, ici, l'usage d'italiques dans la version norvégienne dirige l'attention vers le titre de l'œuvre, indiquant au lecteur cible la fonction intertextuelle et rendant plus visible le « masque » : « [...] jeg så Céline og sønnen min i senga, de var omslynget i samme stilling som *Den evige far i Bomba* » (Traduction de Jensen, 2008, p. 68)²⁶.

²⁴ Je souligne ici que ce roman n'est pas traduit en norvégien. Ainsi, Jensen n'avait pas la possibilité de se baser sur une traduction déjà existante.

²⁵ Voici une deuxième occurrence de la même référence : « [...] je lui ai dit que je laissais l'écriture à ceux qui rappellent que trop de soleil tue l'amour [...] » (Mabanckou, 2005, p. 199) / « [...] jeg sa at jeg ville overlate skrivinga til dem som minner om at altfor mye sol dreper kjærligheten [...] » (Traduction de Jensen, 2008, p. 161).

²⁶ Le titre norvégien provient de la traduction de Mona Lange (1979).

5. Conclusion : l'impact potentiel de la métaphore du masque

Nous avons abordé de nombreuses interprétations de la métaphore du masque, en demandant si le « masque » était un faux visage, remplaçant d'un « visage original ». L'une des définitions du « masque » souligne le « dehors trompeur » associé à « l'apparence » (« Masque », *Le Petit Robert*. Consulté le 24 avril 2017). André Gide a décrit le vice d'hypocrisie comme « un monstrueux travestissement de la vérité » (Gide, 1952, dans Moutote, 1968, p. 47). À en croire le discours traductologique, on a facilement l'impression que le traducteur soumet le texte source à un « monstrueux travestissement » semblable, contribuant ainsi à sa chute. Le traducteur joue, en quelque sorte, avec le feu, en cherchant des solutions créatives afin de transmettre la « qualité littéraire » créée par l'écrivain. Or, est-ce plutôt l'ancienne idée répandue de la traduction, synonyme de trahison, qui hante l'activité traduisante jusqu'à lui imposer des problèmes ?

Un nombre croissant de traductologues et de traducteurs souhaitent mettre en cause ces idéaux artificiels et potentiellement destructifs de la traduction. Ainsi, le traductologue Donald Kiraly propose par exemple de remplacer l'ancienne conception de la traduction comme transmission par une idée *constructiviste* de l'acte de traduire, reconnaissant ainsi le caractère subjectif de cet acte et le rôle actif qu'exige un tel transfert culturel (Kiraly, 2000, dans Pym, 2010, p. 105).

Parfois, le but du traducteur peut être d'arracher le lecteur à sa sphère familière pour lui rappeler ainsi qu'il lit une traduction. À d'autres occasions, le but peut être inverse, en gardant, par exemple, l'illusion du discours direct. Paradoxalement, on pourrait dire qu'un traducteur qui aspire à tout prix à rester fidèle à la forme non conventionnelle proposée dans le texte source risque de se montrer *trop visible*, au point que sa traduction sera lue comme une « translationese » ou un « code artificiel de traduction », selon la traductologue Mary Snell-Hornby (2001, p. 215). Il s'agit dans ce cas d'une traduction si étrange que son caractère esthétique s'affaiblit ou disparaît. Cette traduction risque aussi d'être perçue comme « inauthentique » en « mettant en scène » l'expérience de lecture étrangère dont parle Venuti. Autrement dit, le traducteur qui cherche à accentuer l'étrangeté du texte source à la Venuti, risque, tout bonnement, de tomber dans une caricature, stratégie dénoncée par Berman.

Je constate d'ailleurs que dans leur préface au *Masque d'écriture. Philosophie et traduction de la Renaissance aux Lumières*, Le Blanc et Simonutti soumettent la traduction à une image sinistre, telle celle du masque de cire ou du masque mortuaire²⁷. Selon moi, tout cet enchaînement d'idées de la traduction comme acte de dénaturation, forçant le texte original dans une sorte de camisole, risque d'être beaucoup plus destructeur que constructif. Il est vrai que la traduction fige en quelque sorte l'original dans un moule particulier, d'où le besoin de retraduire. Or, si on veut penser à la traduction dans une optique plus moderne et optimiste, plus bienveillante envers le traducteur, on mettra plutôt en relief le côté dynamique de cette activité esthétique. Parallèlement à son original, la traduction peut être considérée comme un réseau textuel vivant et intertextuel qui ne cesse de changer selon le regard du lecteur. Il serait bénéfique de reconnaître que le traducteur peut avoir plus d'un visage, sous forme de

²⁷ « De même que les Romains confiaient l'éternité de leurs morts à des masques de cire, de même les Modernes remettaient l'éternité de leurs œuvres à ces masques de l'écriture que sont les traductions » (Le Blanc & Simonutti, 2015, p. XI).

divers « masques ». Regardant à la fois le passé et le futur, le dieu Janus symbolise, entre autres, la transition, les portes, les passages, les voyages et les échanges. L'idée de l'échange associée à Janus nous conduit plutôt à voir la rencontre virtuelle entre auteur et traducteur comme fructueuse²⁸.

La citation petrillienne, dont les problématiques de cet article sont issues, capte un des dilemmes essentiels du phénomène de la traduction. La conception d'un travestissement en traduction, sous forme d'un « masque », incite à une discussion philosophique qui peut se réaliser au-delà des perspectives sourcières et ciblistes. Nous avons vu qu'un exemple textuel peut susciter des interprétations diverses liées aux choix du traducteur, dépendant à la fois du type de « masque » envisagé et de l'effet créé sur le lecteur. On prend dès lors conscience de la force et de l'impact potentiels de la métaphore du masque en traductologie. Tenant à la fois du discours direct et du discours indirect, l'acte de traduire n'échappera jamais à la dualité entre transmission et travestissement. Et, comme le rappellent Le Blanc et Simonutti, « [...] la traduction [...] est bel et bien *le masque de l'écriture* » (2015, p. VII). On ne peut exiger d'aucun agent ou discours dans le domaine de la traduction de suivre une norme littéraire de manière conséquente ou une politique de langue « pure ». La traduction reste une activité à multiples facettes. Le traducteur entre dans l'œuvre de son auteur avec son propre horizon esthétique, et la version traduite portera nécessairement son influence. Le traductologue ou le traducteur qui osera s'affranchir des anciennes dichotomies, verra que cette complexité continuera à renouveler et à élaborer le discours traductologique et les associations liées à l'activité de traduire.

6. Bibliographie

- Bassnett, S., & Trivedi, H. (dir.). (1999). *Postcolonial translation: Theory and practice*. Londres : Routledge.
- Bellos, D. (2012). *Le Poisson et le bananier. Une histoire fabuleuse de la traduction*. Roubaix : Flammarion.
- Berman, A. (1985). La traduction comme épreuve de l'étranger. *Traduction : textualité, texte*, 4, 67-81.
- Delisle, J., & Woodsworth, J. (1995). *Translators through history*. Amsterdam : Benjamins.
- DeWitt, H. (2000). *The last samurai*. New York : Hyperion Books.
- DeWitt, H. (2001). *Le dernier Samouraï*. (P. Guglielmina, trad.). Paris : Robert Laffont.
- Eco, U. (2003). *Dire presque la même chose*. Paris : Grasset.
- Giudicelli, M., et al. (dir.). (1995). *Onzièmes assises de la traduction littéraire*. Arles : Actes Sud.
- Hanne, M. (2006). Metaphors for the translator. Epilogue. In S. Bassnett & P. Bush (dir.), *The translator as writer* (pp. 208-224). Londres : Continuum.
- Houellebecq, M. (2015). *Soumission*. Roubaix : Flammarion.
- Houellebecq, M. (2015). *Underkastelse* (T. Lotherington, trad.). Oslo : Cappelen Damm.
- House, J. (1977). A model for assessing translation quality. *Meta*, 22(2), 103-109.
- House, J. (2015). *Translation quality assessment. Past and present*. New York : Routledge.
- Le Blanc, C., & Simonutti, L. (dir.). (2015). *Le masque de l'écriture. Philosophie et traduction de la Renaissance aux Lumières*. Paris : Librairie Droz S.A.
- Lecoq, J. (1997). *Le Corps poétique Un enseignement de la création théâtrale* (Vol. 10). Arles : Actes Sud- Papiers.
- Le Petit Robert de la langue française et des noms propres*. Consulté le 24 avril 2017, <http://pr12.bvdep.com/robert.asp>.

²⁸ Susan Bassnett et Harish Trivedi évoquent aussi l'image de Janus dans « Of colonies, cannibals and vernaculars », introduction à *Postcolonial translation : Theory and practice*, Bassnett et Trivedi (dir.), 1999. Remarquons qu'ils associent l'image de Janus à une hybridité positive, en prônant la tâche importante des « traducteurs indiens plurilingues, tels des Janus aux deux visages » (Trivedi cité dans Hanne, 2006, p. 216, ma traduction).

- Mabanckou, A. (2005). *Verre cassé*. Paris : Éditions du Seuil.
- Mabanckou, A. (2008). *Knust glass* (K. O. Jensen, trad.). Oslo : Pax forlag.
- Moutote, D. (1968). *Le Journal de Gide et les problèmes du moi. 1889-1925*. Paris : Presses universitaires de France.
- Munday, J. (2009). *The Routledge companion to translation studies* (en ligne). Londres : Routledge.
- Pym, A. (2010). *Exploring translation theories*. New York : Routledge.
- Rabassa, G. (2005). *If this be treason : Translation and its dyscontents*. New York : New Directions Book.
- Riccardi, A. (dir.). (2002). *Translation studies. Perspectives on an emerging discipline*. Cambridge University Press.
- Robinson, D. (2003). *Performative linguistics. Speaking and translating as doing things with words*. Londres : Routledge.
- Schmidt-Melbye, I. H. (2014). *Entre intention et intuition – une étude traductologique d'œuvres africaines francophones en norvégien* (Thèse de doctorat). Trondheim : NTNU.
- Snell-Hornby, M. (2001). The space 'in between' : What is a hybrid text ? *Across Languages and Cultures*, 2(2), 207-216.
- Venuti, L. (dir.) (2004). *The translation studies reader* (éd. rév.). Londres : Routledge.
- Venuti, L. (2008). *The translator's invisibility. A history of translation* (éd. rév.). Londres : Routledge.
-



Inger Hesjevoll Schmidt-Melbye
NTNU

inger.hesjevoll.schmidt-melbye@ntnu.no

Biographie : Inger Hesjevoll Schmidt-Melbye est maîtresse de conférences de littérature française et traductologie à l'Université des sciences et techniques de Norvège, NTNU. Dans sa thèse de doctorat de 2014, elle étudie des problématiques traductologiques dans des œuvres africaines francophones en norvégien. Sa liste de publication englobe des articles en français et en anglais, à la croisière entre la littérature française (moderne et contemporaine), le multilinguisme et la traductologie.