NÉGOCIATIONS ENTRE THÉORIES ET
PRATIQUES
CHEZ LE TRADUCTEUR LITTÉRAIRE :
L'EXEMPLE DU MAÎTRE DES ÂMES
D'IRÈNE NÉMIROVSKY

TOME 1

William Brian Streater

T.C. (STC), B.A., A.Ed (UQ), B.A., M. Litt., M.A.

(App.Ling.) (UNE)

School of Humanities and Social Science

The University of Newcastle

Submitted in full requirement for the degree of Doctor of

Philosophy

April 2012

I hereby certify that the work embodied in this thesis is the result of original research and has not been submitted for a higher degree to any other university or institution.

William Brian Streater

Acknowledgements

I should like to thank Dr Alistair Rolls, my principal supervisor, and Dr Marie-Laure Vuaille-Barcan for the wealth of assistance and support they have tirelessly given me over the past four years. I am also grateful to those who have read and commented on my translation, Marianne Leite, Caroline Baker and Rae Davenport. I owe a great debt to Dr Lee Brotherson and Jim Nicholls, formerly of the French Department at the University of New England, who in the beginning of my university studies in French were so inspiring. For funding my research in France, I shall be forever grateful to the Kelter Hartley Trust for an unforgettable experience. Finally, my wife, Mary, and my son Gary, have been pillars of strength over the past four years.

Note sur le style

Pour les références bibliographiques, nous avons utilisé le style Harvard Referencing avec les références entre parenthèses et un minimum de notes en fin de chapitre. Toutes les citations en français ou en anglais sont présentées en italiques. Pour le corps de la thèse, nous avons suivi les règles de ponctuation françaises. Les guillemets français sont utilisés pour introduire les citations. Les références au brouillon du *Maitre des âmes*, conservé à l'IMEC (Institut Mémoire des Éditions Contemporaines) dans L'Abbaye d'Ardennes à Caen, apparaissent sous la forme NM 14-1 ou NM 14-2. Dans notre traduction nous avons employé des notes de bas de page. Les références aux livres électroniques suivent le système de numérotage utilisé dans ces livres.

Table des matières

PREMIÈRE PARTIE

THÉORIES

Chapitre Un : La traduction littéraire	6
Introduction	6
I La définition de la traduction littéraire	7
I.1 La traduction littéraire et la diffusion de la culture	8
I.2 La traduction : science ou art ? Les points de vue de Steiner et de Berman	9
II La formation du traducteur accompli	11
II.1 La sensibilité du traducteur littéraire	11
II.2 La maîtrise des langues maternelle et étrangère	13
II.3 La connaissance approfondie des deux cultures	15
III Théories et Choix méthodologiques	15
III.1 La revendication de la visibilité du traducteur (Venuti)	15
III.2 La Théorie du Skopos	18
III.3 La préservation du style	20
III.4 L'analyse du discours :Steiner, Nord et Snell-Hornby	22
III 5 L'importance de la Pragmatique	25
Conclusion	26
Chapitre Deux : Quelques mises en garde	28
Introduction	28
I Déformations volontaires : La domestication	29
II Déformations involontaires	32
II.1 Absence de considération de la totalité du texte	32
II.2 L'homogénéisation du texte	34
II.3 La suppression de l'arborescence	35
III L'ethnocentrisme culturel à travers trois exemples	37
III.1 Helen Frank: Discovering Australia Through Fiction: French Translators as <i>Aventuriers</i>	37
III.2 The Translator's Magic Wand: Harry Potter's Journey from English into French	39
III.3 Said Faiq et un contresens frappant	41

IV La conservation de la similitude référentielle et du phonosymbolisme	41
---	----

Conclusion	43
------------	----

SECONDE PARTIE PRATIQUES

Transition	43
------------	----

Chapitre Trois : Némirovsky et les Années trente	46
--	----

Introduction	46
--------------	----

I Les années trente	47
---------------------	----

I.1 Les effets de la Première Guerre mondiale	47
---	----

I.2 La lutte idéologique ; le communisme et le fascisme ; la situation géopolitique et l'antisémitisme	48
--	----

I.3 Le désarroi des politiques	48
--------------------------------	----

II Les répercussions littéraires	49
----------------------------------	----

II.1 Les réactions des écrivains	50
----------------------------------	----

II.2 Les Personnages mesquins de Mauriac, Troyat Green, Céline et Bernanos	50
--	----

II.3 Les personnages emblématiques de Giono	51
---	----

II.4 Les auteurs qui expriment une idéologie	52
--	----

III Les personnages d'Irène Némirovsky	53
--	----

III.1 <i>Le Bal</i>	54
---------------------	----

III.2 Hélène dans <i>Le Vin de Solitude</i>	54
---	----

III.3 Gladys Eysenbach et <i>Jézabel</i>	55
--	----

III.4 L'inquiétude et le délaissement dans <i>Le Pion sur l'échiquier</i>	55
---	----

III.5 <i>Le maître des âmes</i>	56
---------------------------------	----

IV L'intertextualité et <i>Le maître des âmes</i>	60
---	----

V Magny et la nouvelle génération	62
-----------------------------------	----

VI. Némirovsky—une romancière très conservatrice	63
--	----

VII Némirovsky et l'influence de ses contemporains	65
--	----

VIII L'engagement des écrivains des années trente	66
---	----

VIII.1 Les auteurs engagés—Giono, Bernanos, Aragon, Mauriac et Malraux	67
--	----

VIII.2 L'absence d'engagement de Némirovsky	69
---	----

IX Les grands thèmes des auteurs	70
Conclusion	72
Chapitre Quatre : L'œuvre balzacienne : modèle de style pour Némirovsky	74
Introduction	74
I Qu'est-ce que le style?	75
I.1 La définition du style	75
I.2 Exemple d'un style—Jean Giono	76
I.3 Point de vue d'autres auteurs	78
II Affinités de style chez Balzac et Némirovsky	79
II.1 La création de types	79
II.2 Les éléments stylistiques	80
II.2a La longueur des phrases	81
II.2b La fréquence de comparaisons et de métaphores	84
II.2c L'inversion	86
II.2d L'emploi de l'adjectif	88
Conclusion	90
Chapitre Cinq : Altérations et préservation du langage figuré et des éléments stylistiques dans <i>Le maître des âmes</i>	91
Introduction	91
I Némirovsky en traduction	92
I.1 Les altérations du style de Némirovsky en traduction	92
I.2 l'effacement des inversions	93
I.3 Changements apportés à la longueur des phrases	95
I.4 Variation de la position des adjectifs	97
II Déformation du langage figuré de Némirovsky	98
II.1 Modification de la métaphore	99
II.1a La perte de l'intégrité de la métaphore	103
II.1b Interprétation inexacte de la métaphore	104
II.1c Omission de la métaphore	105
III La conservation du langage figuré de Némirovsky	106
III.1 La conservation des idiotismes	106
III.2 La conservation des allusions	108
III.3 La conservation des images animalières	109
IV Les procédés poétiques dans <i>Le maître des âmes</i>	110
V L'intérêt de la pragmatique	112
VI Le réseau d'images et de mots chez Némirovsky	114
VII Le registre	116
VIII.1 La description objective	116
VIII.2 L'anaphore	117

Conclusion	118
Chapitre Six : D'une traduction polie et transparente à une traduction rugueuse et visible : deux versions du <i>Maître des âmes</i> en anglais	120
Introduction	120
I Les grandes maisons d'édition et la domestication	121
II Une traduction à rebours	122
III La domestication de la traduction initiale	123
IV La rationalisation des phrases	124
V La traduction des inversions	126
V.1 Adverbes de localisation spatio-temporelle	126
V.2 Les inversions non préservées	127
V.3 Inversions avec un sujet groupe nominal ou pronominal	127
V.4 Déclencheurs semblables en français et en anglais	128
VI L'embellissement du texte	128
VII La clarification	132
VIII L'asyndète	134
VIII.1 L'asyndète lexicale	134
VIII.2 L'asyndète syntaxique	135
Conclusion	136
Conclusion générale	138
Annexe : Préface du traducteur	148
Bibliographie	169

Résumé

Cette thèse est présentée en deux tomes. Le premier est centré sur le choix de traduire *Le maître des âmes* d'Irène Némirovsky dans un contexte contemporain tout en conservant ses liens avec la période historique pendant laquelle il a été écrit et sur la préservation du style de l'écrivain. Le premier tome se divise en deux parties. La première s'intitule *Théories* et contient deux chapitres. Le chapitre un définit la traduction littéraire, met en cause la scientificité de la traduction et traite des théories qui sous-tendent notre traduction et de nos choix méthodologiques. Comment le traducteur d'un texte étranger peut, consciemment ou inconsciemment, en modifier soit le sens soit le style fait l'objet du deuxième chapitre. Cela est d'une importance capitale puisque nous voulons que notre traduction soit la plus proche possible de l'original. La deuxième partie, *Pratiques*, contient quatre chapitres. Dans ces chapitres, nous expliquons notre stratégie d'analyse pour comprendre et interpréter *Le maître des âmes*. D'abord, nous avons fait une étude des événements historiques et littéraires des années trente pour mieux situer Némirovsky dans ce contexte. Ensuite, nous avons fait l'analyse du style de Némirovsky par rapport à celui de Balzac et nous en avons isolé certaines caractéristiques saillantes. Dans notre pénultième chapitre, nous expliquons comment nous avons conservé le langage figuré et les éléments stylistiques dans *Le maître des âmes* tandis que dans le dernier chapitre, nous examinons les nombreuses différences stylistiques entre nos premiers efforts pour traduire notre texte et le texte dans sa forme finale. En annexe, nous fournissons notre préface en français au *Maître des âmes*.

Le deuxième tome comprend la traduction du *Maître des âmes* avec des notes en bas de page et une note du traducteur. Nous avons inclus, aussi, notre traduction en anglais de la préface à l'édition française du *Maître des âmes*.

Introduction

Translation it is that openeth the window to let in the light; that breaketh the shell, that we may see the kernel; that putteth aside the curtain, that we may look into the most holy place; that removeth the cover of the well, that we may come by the water.

Translators of the King James Version of the bible (1611: part IV)

En 2004, les Éditions Gallimard ont publié *Suite française*, roman posthume inachevé d'Irène Némirovsky. Pendant les années trente en France cette romancière juive d'origine russe jouissait d'un assez grand renom en raison de la popularité de ses romans et de sa fécondité littéraire. Entre 1930 et 1939, elle écrivit huit romans et vingt-quatre nouvelles. La publicité qui accompagnait la sortie de *Suite française* soulignait les circonstances dramatiques de l'arrestation de l'auteur sous l'Occupation allemande et subséquemment sa déportation à Auschwitz où elle mourut en septembre 1942. La lecture de *Suite française* nous a mené à celle de plusieurs des romans de Némirovsky, dont *Le maître des âmes*. Impressionné par la ferveur avec laquelle deux commentateurs, Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt, dans leur préface au roman se sont efforcés de disculper Némirovsky d'un prétendu antisémitisme qu'avait fait remarquer Myriam Anissimov dans sa préface à l'édition française de *Suite française* (2004) nous avons entrepris une étude de l'histoire des années trente en France.

Nous avons été frappé par la virulence de l'antisémitisme de la période et par les stéréotypes racistes véhiculés, en grande partie contre les Juifs, dans la presse, dans les œuvres de certains romanciers, tels que Paul Morand, Céline et Robert Brasillach et dans certains hebdomadaires

tels que *L'Action française* et *Gringoire*. Ralph Schor dans son livre *L'Antisémitisme en France dans l'entre-deux-guerres* (2005) et Michaël Prazan dans *L'écriture génocidaire : l'antisémitisme en style et discours* (2005) ont décrit les expressions diverses de cet antisémitisme. Celui-là traite de la force de l'antisémitisme, du caractère des attaques des antisémites et de l'image du Juif comme le destructeur des États. Celui-ci se concentre sur l'antisémitisme en discours et en style. Il fait l'analyse du style de Céline et considère son emploi de la grossièreté, de l'argot et du mouvement saccadé de la prose comme une réaction critique contre le style intellectuel et raffiné, « juif », de Proust. Nous avons noté comment Némirovsky, en dépeignant le caractère du protagoniste, Dario Asfar, avait employé ces stéréotypes. De plus, les efforts d'Asfar, immigrant, de s'établir en France, ont mis au premier plan l'émoi social, déclenché par le flot d'immigrants qui fuyait le régime nazi. Nous avons considéré le roman comme un document important sur ces aspects de cette période historique qui méritait d'être traduit en anglais comme ont été traduits, par exemple, dans d'autres langues et périodes historiques, des livres qui avaient mis en relief la discrimination raciale tels qu'*Un enfant du pays* de Richard Wright et *La case de l'oncle Tom* de Harriet Beecher Stowe.

En second lieu, en lecteur avide de Balzac, nous nous étions accoutumé à des caractéristiques saillantes de son style, à savoir la fréquence de longues phrases complexes, de groupes d'adjectifs postposés, d'inversions, de comparaisons, d'imagerie animalière et d'hypotypos. Toutes ces caractéristiques s'appliquent au style de Némirovsky et le situent dans la tradition du dix-neuvième siècle. Dans les traductions de l'œuvre de Némirovsky effectuées depuis 2006 par Sandra Smith, ces éléments ont été souvent remaniés ou éliminés pour adapter les textes au goût du lecteur qui désire lire selon les normes du style qui prévalent dans le monde anglo-saxon, le processus que Lawrence Venuti qualifie de « domestication » dans son livre

The Translator's Invisibility: A history of Translation. (1995) Nous nous sommes résolu à conserver le style de Némirovsky dans *Le maître des âmes* pour qu'il reste un exemple plus authentique, même en traduction, de son œuvre.

Dans le premier chapitre, nous définissons la traduction littéraire et montrons de quelle manière elle se différencie d'autres formes de traduction. Le rôle primordial que joue la traduction littéraire dans la diffusion de la culture est mis en relief. Ensuite, nous soulevons la question de la traduction vue comme un art ou une science, question qui ne cesse de préoccuper les traductologues. Nous résumons les avis d'Antoine Berman et de Georges Steiner à cet égard. Nous abordons une discussion dans le détail de la sensibilité du traducteur, caractéristique prééminente, à notre avis, du bon traducteur. Que cette sensibilité se fasse sentir au plus haut degré dans l'écriture de la poésie et dans sa traduction, nous semble indiscutable. Nous avons fourni des exemples de l'exercice de cette sensibilité dans les traductions de la poésie de T.S.Eliot et d'une femme poète moderne allemande, Rose Ausländer. Ensuite, nous mettons en relief deux qualités indispensables du traducteur qui depuis Cicéron et Saint Jérôme ont trouvé un consensus exceptionnel chez tous les traducteurs de tous les temps, à savoir une connaissance profonde de la langue de départ et de la langue d'arrivée et des deux cultures. Nous expliquons nos choix méthodologiques. L'œuvre de Venuti nous a fait prendre conscience de la fréquente sous-estimation du rôle capital du traducteur et cette conscience s'exprime dans les deux démarches que nous avons adoptées dans notre thèse pour souligner son importance. Ces démarches ont pris la forme d'une préface et d'une note du traducteur. La note du traducteur se trouve dans le tome deux et notre préface, en annexe, dans le tome un. La Théorie du Skopos, en soulignant la liberté qu'a le traducteur de décider comment il veut présenter le texte source dans la langue d'arrivée, nous a permis de justifier notre désir de faire remarquer au lecteur, dans notre préface, les

stéréotypes antisémites dans *Le maître des âmes*. Nous mettons en relief les caractéristiques du style de Némirovsky que nous avons conservées. En abordant notre traduction, nous avons suivi, dans une grande mesure, l'analyse du discours proposée par Christiane Nord et celle de Mary Snell-Hornby et nous résumons cette approche. Nous remarquons surtout leur insistance sur le besoin de considérer, d'abord, la totalité du texte et ensuite les niveaux divers de signification—l'organisation des chapitres, des paragraphes et les choix stylistiques. Nous soulevons la pertinence de la pragmatique à la traduction.

Que le traducteur expérimenté doive toujours avoir conscience des nombreux dangers inhérents à la traduction qui pourraient pervertir soit le sens, soit le style de l'original, est une exigence qui perdure dans l'histoire traductive. En tant que traducteur cherchant à préserver le style du *Maître des âmes* dans la mesure du possible, cette tendance à la déformation exige une vigilance continuelle de notre part. Dans notre deuxième chapitre donc, *Quelques mises en garde*, nous examinons deux des causes les plus communes de cette déformation sous les rubriques de *Déformations volontaires* et *Déformations involontaires*. Pour cet examen, nous nous sommes penché, en premier lieu, sur l'œuvre de Lawrence Venuti (1995), *The Translator's Invisibility: A History of Translation* et en second lieu sur celle d'Antoine Berman (1999), *La Traduction et La Lettre ou L'Auberge du Lointain*. Par les déformations volontaires, nous entendons ces adaptations du style ou du sens d'un texte étranger que fait consciemment le traducteur pour l'adapter au goût ou à l'idéologie d'un certain lectorat. Venuti nomme ce processus « Domestication ». Berman définit les déformations involontaires comme ces tendances traductives, inconscientes ou automatiques, à adapter un texte étranger aux normes de cohésion et de cohérence qui prévalent dans l'écriture de la langue cible à une période donnée. Nous citons des exemples de ces formes de déformation.

Les chapitres trois, quatre, cinq et six se groupent sous la rubrique, *Pratique*. Dans le chapitre trois, nous situons l'œuvre de Némirovsky dans le contexte historique et littéraire des années trente pour mieux interpréter *Le maître des âmes*. Nous notons le tumulte géopolitique de ces années et surtout la recrudescence de l'antisémitisme et la prolifération des stéréotypes du Juif dans la société française qui apparurent dans la presse et dans les œuvres de nombreux écrivains. Nous faisons remarquer « la maladie du siècle » et la désillusion qui, selon des observateurs de la période, saisirent les écrivains de l'après-guerre et l'avènement sur la scène littéraire d'une nouvelle génération d'auteurs engagés. Nous différencions Némirovsky de certains auteurs célèbres et contemporains par son style, ses thèmes, ses personnages et sa narrativité. Dans notre chapitre quatre, nous comparons le style de Balzac avec celui de Némirovsky et en isolons des éléments communs avant de montrer comment ces caractéristiques sont modifiées par une traductrice moderne. Dans le chapitre cinq, nous examinons comment cette même traductrice, Sandra Smith, a transformé des métaphores et des comparaisons et nous expliquons nos efforts pour préserver les allusions, les images animalières, les réseaux de mots et d'images et les idiotismes qui apparaissent dans *Le maître des âmes*. Le chapitre final traite des changements faits au style de Némirovsky en traduction et dans le détail de l'écart qui existe entre la première traduction de notre texte et celle influencée par nos études théoriques de la traduction.

THÉORIES

Chapitre Un

La traduction littéraire

Mais le traducteur retire de son travail d'autres profits qui, pour être moins immédiats n'en sont pas moins dignes de considération. En même temps qu'il accroît sa richesse intellectuelle, il enrichit sa littérature nationale et honore son propre nom. Ce n'est pas une entreprise obscure et sans grandeur que celle de faire passer dans une langue et dans une littérature une œuvre importante d'une autre langue.

Valéry Larbaud (*Sous l'invocation de saint Jérôme* (1997, p.71)).

Introduction

Dans ce chapitre sont présentées les idées principales qui sous-tendent notre traduction du *Maître des âmes*. Dans la première partie, la traduction littéraire est définie et nous commentons en quoi elle se différencie d'autres formes de traduction. L'importance de la traduction dans la diffusion de la culture occidentale est soulignée. Que la traduction soit une science établie ou un art et un artisanat est examiné et nous notons les avis de Steiner, Berman von Humboldt et Gémard. La question de la formation du traducteur littéraire accompli nous a beaucoup intéressé. À cet égard, l'importance de la lecture à la fois attentive et étendue de la poésie pour aiguïser la sensibilité aux nuances et aux subtilités de langage, la maîtrise de la langue maternelle et de la langue étrangère et l'incessant approfondissement de la connaissance des deux cultures sont considérés comme indispensables à cette formation. Dans

la deuxième partie, sous la rubrique « Théories et Choix méthodologiques », d'abord sont mises en relief les deux théories qui sont les pierres angulaires de notre approche de la traduction, à savoir celle du Skopos de Vermeer, de l'invisibilité du traducteur de Lawrence Venuti. (Nous reprendrons dans nos chapitres cinq et six un autre aspect important de la théorie de Venuti qui a beaucoup influencé notre traduction, à savoir la domestication et l'ethnocentrisme en traduction d'un texte étranger). Ensuite, nous expliquons les moyens employés pour faire l'analyse de notre texte. Nous commençons par noter trois méthodes de l'analyse du discours. Nous notons l'approche de Steiner qui fournit une approche générale, de Christiane Nord qui favorise l'examen des macro et micro structures du texte et de Mary Snell-Hornby qui privilégie le *gestalt*, c'est à dire qu'il faut aborder un texte en son entier, au lieu de commencer par une traduction qui se concentre sur la signification de ses mots et phrases, approche qui a dominé les premières étapes des études de traduction. Nous citons les aspects stylistiques du roman préservés dans notre traduction. Finalement, nous commentons l'influence de la pragmatique sur notre traduction.

I La définition de la traduction littéraire

Selon Kelly (1979, p.68), toutes les fonctions des langues et des traductions sont des échanges d'information. Karl Buhler classe ces échanges en trois catégories qu'il nomme « symbol », « symptom » et « signal ». La première catégorie est « object-centred, representational, intentional, referential », la seconde est « self-expression, source-centred, the subjective element » tandis que la troisième est « persuasion, recipient-centred, impressive, an appeal, a summons » (Kelly 1979, p.68). La traduction littéraire se situe dans la catégorie du symbole et concerne la traduction des œuvres de fiction, de drame et de poésie, situées dans le présent ou dans le passé. Le traducteur littéraire cherche à communiquer la pensée et le style de l'original

à un lectorat étranger. Cette forme de traduction se différencie spécifiquement des autres catégories de traduction de trois façons selon Michael Riffaterre (Schulte & Biguenet eds 1992, p.204). D'abord, les choix lexicaux sont basés non seulement sur la sémantique mais aussi sur les sonorités des mots. En second lieu, le texte littéraire remplace la mimesis par la sémiologie. Cela veut dire que le lecteur doit saisir la symbolique d'un choix lexical, mais ceci ne suffit pas à moins que le lecteur ne voie comment ce symbole s'intègre dans la signification totale du texte. Qui plus est, Riffaterre souligne l'importance de ce qu'il nomme les présuppositions, par lesquelles il entend l'ensemble du savoir culturel dans lequel un lecteur doit chercher les faits nécessaires pour interpréter un texte quelconque. Les sociologues divisent la culture en quatre domaines, à savoir les systèmes techno-économique, social, linguistique et conceptuel. Il nous semble que de toutes les formes de traduction, c'est la traduction littéraire qui requiert le plus de savoir culturel. Riffaterre démontre par exemple, comment, dans le poème 64 de Catulle, *L'Épithalame de Thétis et de Pélée*, son interprétation à lui des mots « nutricum tenus » comme « mère » (vers 16-8), à la différence des interprétations de certains autres traducteurs tels que Lefevre, Hart-Davies et Sisson, conduit à une vision de Thétis comme la source de généalogies de héros qui caractérisent la mythologie¹ (1992, pp.210-211). En simplifiant la différence entre la traduction littéraire et non-littéraire, Riffaterre (1992, p.217) constate que la traduction non-littéraire traduit ce qu'il y a dans le texte tandis que la traduction littéraire doit traduire ce que le texte implique. On sait que cette différenciation du texte littéraire se rapporte surtout à la poésie, mais les œuvres de nombreux commentateurs sur la traduction, tels que Hilaire Belloc, Susan Bassnett et Umberto Eco, nous montrent combien cette différenciation s'applique tout autant au roman.

I.1 La traduction littéraire et la diffusion de la culture

Une étude de l'histoire de la traduction littéraire nous apprend le rôle fondamental que la traduction a joué dans la diffusion de la culture depuis la plus haute antiquité jusqu'aux temps modernes. Dans le chapitre sept de *Translators through History*, Yves Gambier et Michel Bastiaensen écrivent :

Cultural values are embedded in discourses that are canonised in varying degrees in different societies, and these societies are often distant in space and time. Translators do not simply import [these] values; whatever they take hold of, they then put into circulation. Their work includes and induces transformations and manipulations; translators cross and blur the lines between foreign cultural values and those of their own society.
(1995, pp.191-228)

Nous ne citerons que deux exemples qui mettent en relief des traductions qui susciterent deux idées de grande portée dans l'histoire intellectuelle occidentale. La première traduction du *Coran* en latin fut celle de Robert of Chester au douzième siècle. Cette traduction, selon les auteurs, mena à un débat sur l'égalité des religions et par la suite favorisa en Occident la croissance du pluralisme et de la tolérance. Les auteurs citent aussi Pierre Coste (1668-1747), Huguenot qui fuit la France après la révocation de l'Édit de Nantes pour s'installer en Angleterre. Il traduisit *Some Thoughts Concerning Education* (1693) (*Quelques Pensées sur l'éducation*) de John Locke. Cette traduction influença beaucoup Rousseau dans la pédagogie qu'il proposa dans son *Émile* et subséquemment l'évolution de théories et de pratiques de l'enseignement en Europe. De plus, il fit connaître les œuvres de La Bruyère, de La Fontaine et de Montesquieu en Angleterre.

I.2 La traduction : science ou art ? Les points de vue de Steiner et de Berman

Jean-Claude Gémard commente avec perspicacité le rapport entre la traduction et la science :

La science a besoin de certitude, de durée ; or une des caractéristiques de la traduction est son caractère fugitif ; une traduction correspond à un moment précis de l'histoire linguistique d'un peuple, et, en ce sens, la traduction est d'ordre synchronique et non diachronique, extemporanée même, pourrait-on dire, d'où la difficulté de lui conférer un statut scientifique permanent et de dégager des normes, de former des principes généraux applicables à toutes les langues que l'on désire traduire.
(1983, p.330)

Si la traduction n'est pas une science, bien que nous respections la recherche de règles générales, elle pourrait être considérée à la fois comme un art et un artisanat. C'est à dire qu'il y a un aspect inspiré chez les grands traducteurs comme celui qui existe dans tous les esprits créateurs, et que le traducteur, comme l'apprenti ébéniste ou maçon, doit apprendre et raffiner ces habiletés artisanales acquises par ses prédécesseurs au cours des siècles. George Steiner écrit :

*Often, in the records of translation, a fortunate misreading is the source of new life. The precisions to be aimed at are of an intense but unsystematic kind. Like mutations in the improvement of the species, major acts of translation seem to have a chance necessity. The logic comes after the fact. What we are dealing with is **not a science, but an exact art.*** (1998, p.311)

Il est intéressant de faire remarquer que cet avis se fait l'écho de celui de Wilhelm von Humboldt qui écrivit en 1816 :

*Ease and clarity always remain virtues that a translator attains only with the utmost difficulty, and never through mere hard work and revision: they are due for the most part to **fortuitous inspiration.*** (Schulte&Biguenet (eds) 1992, p.59)

Dans le chapitre cinq de son livre, *After Babel, The Hermeneutic Motion*, Steiner fait l'analyse de certaines traductions qui révèlent la mise en œuvre de cet « art exact ». Par exemple, dans la traduction du *Nauffrage du Deutschland* et de *La Grandeur de Dieu* de Gerard Manley Hopkins, il montre comment le traducteur, Pierre Leyris, a su préserver d'abord par ses choix

lexicaux, le même réseau de signification (la matrice) de l'original et, en second lieu, les mêmes effets phonologiques que le poète anglais avait réalisés.

Antoine Berman, quant à lui, n'hésite aucunement à déclarer : « La traductologie, précisément parce qu'elle doit être réflexion et expérience, **n'est pas une discipline objective**, mais bien une-pensée-de-la-traduction » (1999, p.19). Berman explique ce que veut dire « une-pensée-de-la-traduction » lorsqu'il dit que « la traductologie sort de l'expérience traductive et du savoir qu'il engendre, un savoir *sui generis*. Cette expérience peut être en retour éclairée et en partie transformée par d'autres expériences, d'autres pratiques, d'autres savoirs » (1984, p.286). Parmi ces « autres savoirs » se trouvent par exemple, l'ethnologie, l'histoire, la psychanalyse et la philologie, sources auxiliaires que le traducteur emploie, de temps en temps, pour élucider ou surmonter des problèmes de traduction.ⁱⁱ

II La formation du traducteur accompli

II.1 La sensibilité du traducteur littéraire

Jean Darbelnet dans son article *Marguerite Yourcenar et la Traduction littéraire*, distingue deux éléments intrinsèques au processus de la traduction interlinguale. Le premier qu'il décrit est « cette expérience acquise par le traducteur attentif aux difficultés qu'il doit résoudre au fur et à mesure, ce qui lui permet de passer avec plus d'aisance d'une langue à l'autre » (1979, p.57). Il s'agit du « métier », c'est à dire de toute cette adresse pratique et théorique que l'on acquiert par un apprentissage de longue durée. Cette habileté est inséparable du deuxième élément qui est *le sine qua non* de la compétence du grand traducteur, son intuition esthétique. À cet égard, Darbelnet affirme :

Les réussites de l'intuition sont plus spectaculaires et en outre nécessaires à la réputation du grand traducteur. En effet, de par sa nature, un texte littéraire exige d'être interprété pour interpréter c'est pénétrer et parfois

expliciter les intentions secrètes de l'auteur et les rendre dans sa propre langue grâce à une connaissance à la fois scolaire et intuitive des deux langues. (1979, p.62)

Avant d'aborder le premier élément, nous voudrions faire des commentaires préliminaires. La variété et la fréquence de ces instances où le texte exige cette sensibilité servent à l'aiguiser. Mais ceci ne suffit pas. Le traducteur littéraire doit chercher à déceler et à faire sienne l'habileté traductive qui se révèle en ces moments. Il y a une source féconde pour déceler cette habileté dans un examen approfondi de l'œuvre d'un écrivain qui est à la fois romancier/poète et traducteur, tels que Marguerite Yourcenar, Pierre Leyris, Valéry Larbaud et Edith Grossman puisqu'on apprend de première main comment de nombreux problèmes traductifs ont été résolus. Nous citons deux instances où cette intuition se manifeste dans la traduction de la poésie. La première se rapporte à un poème de l'Allemande Rose Ausländer traduit par Ewald Osers (Schulte&Teuscher eds 1993, pp.169-168). Osers cite ces quatre vers d'un poème d'Ausländer :

*Weeping willows
melancholics
with drooping shoulders
swaying **wie Betende***

Osers fait remarquer deux difficultés qu'il a expérimentées en traduisant *wie Betende* qui en anglais veut dire « as praying ». La première c'est que le participe passé « swaying » en allemand n'indique pas son genre. Il explique qu'avant la Seconde Guerre mondiale Ausländer habitait une ville où il y avait un assez grand nombre de Juifs. Il a réfléchi au fait que les Chrétiens s'agenouillent ou sont debout pour prier, que les Musulmans se prosternent, tandis que les femmes juives ne se balancent pas. Donc, Osers a conclu que ses lecteurs comprendraient la comparaison par « swaying like men at prayer » comme le font les

hommes. La seconde instance de cette sensibilité se trouve dans la traduction de deux vers de *East Coker* de T. S. Eliot :

The houses are all gone under the sea,

The dancers are all gone under the hill.

La traduction en allemand donne :

Alle die Häuser verschwanden unter dem Meer

Alle die Tänzer verschwanden unter dem Hügel.

Osers souligne que l'emploi du verbe anglais « are gone » a la connotation de quelque chose d'irrévocable, les danseurs et les maisons sont partis sans aucun retour possible. De plus, selon Osers, le verbe a des résonances de regret et de tristesse. Dans la traduction en allemand, ce sens est perdu par l'emploi de « verschwanden » qui veut dire « disparaître ». Osers ajoute, avec raison, que ce verbe suggère un acte de prestidigitation plutôt que « la fuite du temps et l'évanescence des choses temporelles » qui sont les thèmes du poème (Schulte&Teuscher (eds) 1993, pp.161-162). Peut-être qu'on aurait pu traduire le vers littéralement : « Die Häuser sind alle weg unter dem Meer verblasst. »

II.2 La maîtrise des langues maternelle et étrangère

S'il existe un aspect qui perdure au fil des siècles dans le discours traductif, c'est bien évident l'importance de bien connaître à la fois la langue d'origine et la langue cible. En 1540, Etienne Dolet publia les cinq règles de *La Manière de Bien Traduire* dont la seconde est :

que le traducteur ait parfaite cognoissance de la langue de l'auteur, qu'il traduit ; et pareillement excellent, en la langue, en laquelle il se mect a

traduire. Par ainsi il ne violera, et n'amoindrira la maiesté de l'une et l'autre langue.

Dryden fait allusion au moins trois fois au rôle-clé que joue cette règle dans *On Translation*.

Nous n'en citons qu'une :

No man is capable of translating poetry, who, besides a genius to that art, is not a master both of its author's language, and of his own; nor must we understand the language only of the poet, but his particular turn of thoughts and expression, which are the characters that distinguish him, and as it were individuate him from all other writers. (Schulte&Biguenet (eds) 1992, p.20)

La lecture attentive d'œuvres littéraires diverses dans les deux langues fournit au traducteur une méthode féconde pour le sensibiliser aux nuances et aux subtilités de ces langues et, à plusieurs reprises dans notre thèse, nous insistons sur la valeur de la lecture, en particulier celle de la poésie, pour aiguïser cette sensibilité. Saussure démontra que même au niveau sémantique, deux mots que les dictionnaires donnent comme synonymes ne décrivent pas la même réalité. Ortega y Gasset, par exemple, fait remarquer qu'un dictionnaire allemand-espagnol donnerait « Wald » et « bosque » comme synonymes alors que les mots ne représentent pas les mêmes caractéristiques sylvestres (Schulte&Biguenet (Eds) 1992, p.93).

Les *Problèmes théoriques de la traduction* de Georges Mounin qui traite des obstacles linguistiques de la traduction est une étude magistrale de ce problème. Comme il le dit :

En fin de compte, la notion de connotation pose à la théorie de la traduction le problème, soit de la possibilité, soit des limites de la communication interpersonnelle intersubjective. (1963, p.168)

Pour donner l'exemple d'un terme australien, on pourrait citer la difficulté de traduire en français le mot « mateship » avec toutes ses connotations. Le mot évoque les liens d'amitié et le sentiment de l'entraide noués entre les hommes et les femmes face aux désastres de la

guerre, aux inondations, aux incendies de forêt et aux sécheresses et les poètes tels que ‘Banjo’ Paterson et Henry Lawson qui ont évoqué ces expériences.

II.3 La connaissance approfondie des deux cultures

Schopenhauer affirma l’importance capitale de comprendre le mieux possible la culture du texte de départ :

If one has properly grasped the spirit of a foreign language, one has taken a large step towards understanding the nation that speaks that language for, as the style is related to the mind of the individual, so is the language to the mind of the nation. (Schulte & Biguenet eds 1992, pp.33-34)

Le traducteur qui n’est pas originaire du pays de l’œuvre à traduire ou qui n’y a pas longtemps vécu, doit recourir à la littérature et à l’histoire (et si possible à sa musique, à sa peinture et à d’autres formes artistiques), toutes les deux témoins toujours éloquents du caractère d’une société. Ceci nous a mené à une étude des années trente en France qui a beaucoup influencé notre traduction du roman de Némirovsky, en le situant dans le tumulte géopolitique et démographique de la période. En ce qui concerne la littérature des années trente et comment elle démontre certaines facettes socioculturelles de la décennie, ces questions sont traitées en détail dans notre chapitre trois et dans notre préface au *Maître des âmes*.

III Théories et Choix méthodologiques

III.1 La revendication de la visibilité du traducteur (Venuti)

Dans son livre, *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, une étude de l’histoire de la traduction en Angleterre depuis le seizième siècle jusqu’au vingtième siècle Lawrence Venuti (1995, pp.2-3), affirme que le rôle crucial du traducteur dans la traduction des œuvres étrangères est trop souvent passé sous silence. De plus, il démontre commente des textes

étrangers ont été traduits pour conformer aux goûts esthétiques et aux mœurs de la classe dirigeante de la société. De plus, la syntaxe et le style sont modifiés pour faciliter une lecture fluide et transparent. Ce processus il nomme la domestication. Nos efforts pour éviter cette domestication dans notre traduction du *Maître des âmes* forment des parties essentielles de la discussion dans nos chapitres deux, cinq et six.

En ce qui concerne le traducteur, Venuti cite de nombreux exemples où la reconnaissance du traducteur consiste en une seule ligne : « Translated from [such and such a language] by [such and such a person] ». Il est très rare qu'un éditeur fournisse, pour brève qu'elle soit, une biographie du traducteur ou qu'il cite quelques-unes de ses traductions ou qu'il spécifie les qualifications du traducteur et ce sont ces aspects que Berman souligne :

We need to know whether he, [le traducteur], is French or foreign, whether he is “only” a translator or if he has another significant professional activity . . . we want to know whether he is also a writer and if he has produced literary works, from what languages he translates. We want to know what his linguistic and literary domains are, whether he has produced a body of translation and what his major translations are.
(1995, pp.57-58)

Valéry Larbaud (1997, p.16), ajoute que le traducteur a même le droit de mentionner et de remercier les autres traducteurs qui l'ont aidé à mener à bien sa traduction. Pour souligner le rôle du traducteur, nous avons écrit une préface au *Maître des âmes* affirmant que, selon notre lecture, Némirovsky puisa dans une variété de stéréotypes pour dépeindre la personnalité du protagoniste du roman, Dario Asfar. De plus, notre note du traducteur (en tome deux) souligne le fait que *Le maître des âmes* a été traduit en suivant le style de Némirovsky et que, de temps en temps, le lecteur remarquera ce qui lui semblera une maladresse d'expression ou des métaphores et des locutions calquées sur la langue de départ et qui lui apparaîtront étranges. Dans nos chapitres cinq et six, nous commentons l'emploi de fréquentes inversions

par Némirovsky et la difficulté de les préserver en traduction. Considérées du point de vue du lecteur anglais, ces inversions modifient l'ordre sujet-verbe-objet direct conventionnel de l'anglais et peuvent le gêner mais nous espérons que cette gêne le mènera à reconnaître qu'il lit une traduction. Dans notre note du traducteur sont aussi fournis les cinq conseils de Venuti dans son article *Comment lire une traduction* (2007), conseils qui sont très pratiques.

D'abord, Venuti fait remarquer qu'il est important de lire la traduction non seulement pour sa signification mais aussi pour en apprécier le langage. Il conseille au lecteur d'avoir l'esprit ouvert lorsqu'il rencontre des variations linguistiques et aussi de ne pas ignorer les connotations et les allusions culturelles qui lui fourniront un autre niveau de signification. Finalement, Venuti propose trois importantes mises en garde. Il dit au lecteur de ne pas escamoter, s'il y en a une, la préface ou la postface du traducteur et de lire ce texte comme l'expression de l'interprétation que le traducteur fait du texte, ce qui le rend unique. Il conseille aussi de ne jamais accepter une seule traduction d'un texte étranger comme représentative de la totalité d'une littérature étrangère. Il faut lire d'autres traductions d'œuvres de la même langue. Nous espérons que notre préface et que notre note du traducteur aideront le lecteur à prendre conscience du rôle primordial du traducteur et à changer ces perceptions qui selon Robert Wechsler sont en vogue actuellement :

He [the translator] is not considered an artist at all, neither a creator nor a performer, but rather a craftsman. And he is generally considered a poor and unimportant one. His work is scarcely mentioned in reviews and almost never critiqued. He performs not with hopes of fame, fortune or applause, but rather out of love, out of a sense of sharing what he loves and loving what he does. (1998, p.9)

III.2 La Théorie du Skopos

À la différence de la plupart des théories de la traduction, celle de Vermeer, affirme la primauté du texte dans la langue d'arrivée :

*The target text, the **translatum**, is oriented towards the target culture, and it is this which ultimately defines its adequacy. It therefore follows that source and target text may diverge from each other quite considerably.*
(2000, p.223)

Vermeer souligne le rôle principal du traducteur. À cet égard il commente :

Being experts [translators] they are trusted to know more about their particular field than outsiders. It is up to them to decide for instance, what role a source text plays in his transactional action. (2000, p.222)

Il insiste sur la nécessité d'un contrat entre le traducteur et la maison d'édition commandant la traduction. Ceci s'appelle « la commission ». Dans cette commission il doit y avoir un contrat qui précise, en plus des aspects financiers, le skopos, c'est-à-dire le but de la traduction. La théorie du Skopos de Vermeer nous semble plus pertinente aux traductions non-littéraires. D'ailleurs, la liberté très large qu'elle permet au traducteur de modifier un texte, privilégie le sens plutôt que la forme. Néanmoins, le besoin de définir le skopos d'une traduction mène le traducteur à avoir une plus grande conscience de ses buts et à les formuler avec une plus grande précision. Cette liberté accordée au traducteur s'étend, théoriquement, jusqu'au droit de reproduire le texte source sans aucune modification dans le texte cible. Nous avons donc défini, comme notre skopos, une traduction du *Maître des âmes* qui serait, d'abord, la plus proche possible de l'original dans son style et dans sa « francité ». En second lieu, dans une préface du traducteur, il y a un appel très clair au lecteur pour qu'il considère le roman dans une certaine perspective, à savoir celle qui ne masque pas la xénophobie et l'antisémitisme et, par la suite, fait un artefact socio-historique des années trente. En faisant ainsi, nous mettons fortement en lumière la présence du traducteur.

Vermeer aborde aussi la question du lectorat cible dans sa théorie. Il affirme que le traducteur doit avoir, consciemment ou inconsciemment à l'esprit, le lectorat pour lequel il écrit et que par conséquent ce sens du lectorat détermine, dans diverses mesures, des aspects de sa traduction. Vermeer écrit :

As long as one believes that one is expressing oneself in a comprehensible way, and as long as one assumes, albeit unconsciously that people have widely varying levels of intelligence and education, then one must in fact be orienting oneself towards a certain group of addressees; not necessarily consciously but unconsciously. (2000, p.227)

Vermeer mentionne aussi que la recherche en ce qui concerne ce lectorat reste floue et qu'il peut y avoir « a public diffuse » mais il n'hésite pas à affirmer que :

The set of addressees can also be determined indirectly: for example, if a publisher specialising in a particular range of publications commissions a translation, a knowledge of what this range is will give the translator a good idea of the intended addressee group. (2000, p.272)

Le fait que Vermeer met en avant l'importance du public cible dans la traduction nous a aidé à définir deux publics : celui pour lequel nous croyons que Némirovsky écrivit *Le maître des âmes* et le public qui lira notre traduction en anglais. Nous savons que Némirovsky avait pleine conscience qu'elle écrivait un texte qui pourrait être perçu comme antisémite. Nous examinons ce fait dans le détail dans notre préface. Elle écrivit le 26 mai 1938 :

*Je dois me jurer à moi-même de faire un start (c'est-à-dire commencer à écrire *Le maître des âmes*) et de me foutre de l'effet que cela aura sur la condition des Juifs. En général etc. Après tout, moi, les Juifs, je les aime comme des cobayes. (NM 14-1)*

Dans notre introduction, nous avons fait état de notre désir de conserver *Le maître des âmes* comme un artefact de ces années. Pour la plupart de ceux qui liront le roman, générations qui n'auraient pas connu l'histoire de ces années, ce roman ne constituera, peut-être, que

l'histoire, assez sordide, d'un étranger sans scrupules cherchant à assurer l'avenir financier de sa famille et à s'établir dans la société française des années vingt et trente. De la même façon, par exemple, il est probable qu'on lira *Animal Farm* comme une fable assez bizarre sur l'avènement au pouvoir d'un groupe d'impitoyables cochons, fable qui pourrait avoir une variété d'interprétations. Sans aucun commentaire le roman perdrait la puissance de son allégorie particulière. Bien que Barthes parle de « la mort de l'auteur », et de la polyvalence du texte, conséquence inéluctable, selon lui, du fait que chaque lecteur porte à l'interprétation d'un texte littéraire son unique savoir culturel, il n'en est pas moins vrai qu'un ensemble de lecteurs informés est, en général, capable d'interpréter les idées-clés d'un auteur. D'ailleurs, l'auteur, voire le traducteur, peut diriger le lecteur vers une certaine interprétation du texte comme l'ont fait les biographes de Némirovsky, Philipponnat et Lienhardt, dans leur préface à l'édition française du *Maître des âmes* de 2005. Ces deux auteurs sous-estiment, selon nous, l'aspect antisémite du roman. Un examen de leurs vues à cet égard se trouve dans notre préface du traducteur présentée en Annexe au premier tome.

III.3.1 La préservation du style

Depuis le début des études de traduction, on observe la pérennité du débat sur deux questions, à savoir la fidélité et le style. En ce qui concerne le style, l'histoire de la traduction nous montre que le débat se situe entre deux positions extrêmes, celle de la préservation maximale du style, dont un des plus grands disciples modernes est Nabokov et, aux antipodes de cette vue, l'adaptation, voire l'absorption du style d'un texte étranger aux normes du style de la langue d'arrivée. On pourrait constater que le consensus actuel en ce qui concerne le style est conforme aux conseils de Humboldt et de Schleiermacher qui affirmèrent que : « [. . .] we must accept the notion that the stylistic features of the translation should conform to those of the original, even when the original text is written in ordinary or lower-class style »

(Schulte&Biguenet (Eds.) 1992, p.16). La préservation dans un contexte moderne non seulement du sens du roman vu dans la perspective socio-historique des années trente mais aussi de tous les éléments stylistiques, même dans les menus détails, a été notre préoccupation constante. On a retenu la forme du texte sur la page, la structure des phrases, les inversions, les adjectifs postposés, l'asyndète syntaxique et lexicale et la multitude de points de suspension et d'exclamation. De plus, chaque fois qu'un rythme, une cadence ou un lien étroit entre le sens et les sonorités d'une phrase se faisaient sentir, nous avons tâché de reproduire les mêmes effets. Le maintien du langage figuré de notre auteur a été scrupuleusement observé. Mettre en relief la « francité » du texte a été une préoccupation continue. Ainsi, certains termes français tels « porte cochère » et « pension de famille », les formes d'adresse, les noms des pièces, des rues et des places ne sont pas traduits. Des changements de registre aux premières pages du chapitre six et aux pages 142-143 de notre traduction sont soigneusement préservés. Ces registres sont expliqués dans le détail dans le chapitre cinq de notre thèse. Nous avons traduit, dans la mesure du possible, les idiotismes, les locutions et les proverbes mot-à-mot, laissant au lecteur le droit d'apprécier comment les cultures étrangère et maternelle expriment des concepts communs par un système de références différent. À cet égard Berman (1995, pp.65-67), insiste sur le fait que la recherche des équivalents de locutions ou de proverbes dans la langue cible n'est pas nécessaire. Il croit que nous avons tous une « conscience-de-proverbe » qui nous permet de comprendre ce langage figuré d'une langue étrangère. Nous examinons la justesse de cette observation dans notre chapitre cinq. Tous les éléments stylistiques dont nous venons de faire état plus haut font l'objet principal de nos chapitres cinq et six.

En 1816, Friedrich Schleiermacher dans son traité, *Methode des Übersetzens*, écrit :

Cet effort [de rapprocher le lecteur du texte de départ] semble être une forme d'abaissement des plus extraordinaires qu'un écrivain, qui ne

manque pas d'habileté, puisse infliger sur lui-même. Qui ne voudrait pas que sa langue maternelle apparaisse partout sous une forme des plus séduisantes, dont est capable tout genre littéraire ? Qui ne voudrait pas engendrer des enfants semblables aux parents plutôt qu'à des bâtards ? Qui consentirait volontiers à être qualifié de malhabile parce qu'il traduit au plus près son texte ? (Schulte & Biguenet (eds) 1992, p.46) (notre traduction)

Kelly (1979, pp.206-207), reprend ce même thème lorsqu'en parlant du *fidus interpres* il met en relief « la servitude » du traducteur qui doit accepter que le rapport entre lui et le texte est « positional », c'est-à-dire que le traducteur « se soumet à un code sociolinguistique étroit qui est unidimensionnel et centré sur la précision et l'objectivité dans la traduction du texte. » (notre traduction) Tout le long de notre traduction du *Maître des âmes*, nous avons eu pleine conscience de cette servitude. Nous expliquons son influence dans le chapitre six.

III.4. L'analyse du discours : Steiner, Nord et Snell-Hornby

Les quatre étapes que George Steiner (1998, p.319), préconise dans *After Babel* pour diriger le processus de traduction, à savoir « trust », « aggression », « embodiment » et « restitution » s'appliquent à n'importe quel genre de traduction. Par « trust » Steiner veut dire que le traducteur doit être convaincu du fait que ce qu'il va traduire en vaut la peine ; « aggression » décrit ce que fait le traducteur lorsqu'il fait l'analyse du texte dans toutes ses dimensions sémantique, syntaxique et symbolisme phonétique pour en extraire le sens et le style. Selon Steiner, il y a une certaine violence qui s'attache à la traduction en raison du fait que le traducteur cherche à rendre un texte dans une forme étrangère. Cette violence se fait sentir dans le langage de nombreuses métaphores. Selon Saint Jérôme : « the translator considers thought content a prisoner (*quasi captivos sensus*) which he transplants into his own language with the prerogative of a conqueror » (Schulte and Biguenet eds 1992, p.12). Walter Benjamin

(Schulte and Biguenet eds 1989, p.13), décrit la traduction comme « the broken pieces of a vase, [which] to be joined again, must fit at every point, though none may be exactly like the other. » La métaphore qu'emploie Steiner est beaucoup plus violente : « The translator invades, extracts and brings home. The simile is that of the open-cast mine left an empty scar in the landscape » (1998, p.314). Lorsque Steiner parle de « incorporation » il décrit les deux pôles de l'approche de la traduction, à savoir la domestication et le mot-à-mot. En même temps, il soulève la question des effets positifs ou négatifs inhérents à la traduction qu'il décrit respectivement comme « sacramental or incarnation » et « infection ». L'infection a lieu lorsque la traduction est introduite dans une littérature désorientée ou immature. Il cite l'exemple (1998, p.315) des effets nuisibles du néo-classicisme français sur les littératures allemande et russe qui suscitèrent de nombreuses et pâles imitations. La dernière étape, celle de la « réciprocité », souligne le fait qu'en déracinant le texte de départ et en le faisant entrer dans une autre littérature, le traducteur élargit le lectorat de l'original et répand son renom et celui de son auteur. Quoi qu'il en soit, la reproche d'André Lefevere à George Steiner qu'il s'enlise dans un processus psychologique de traduction nous semble juste :

Yet he [George Steiner] does not escape from the objections raised against the hermeneutic approach as a whole: that it is and remains obstinately vague, that it gets bogged down in the psychological process of translation, and that it never manages to forget its theological origins, which tend to manifest themselves alternately in rousing appeals and pious platitudes, not necessarily reducible to the world of common sense. (1992, p.11)

Snell-Hornby et Christiane Nord soulignent l'importance de l'analyse du discours. Les deux spécialistes mettent en avant le besoin de situer un texte dans son contexte socioculturel. Snell-Hornby écrit : « a literary text does not exist in a vacuum it is the artist's documentation of perceived or imagined events in a certain time, place and culture » (1988, p.113). Jeremy Munday (2007, p.83), cite Christiane Nord qui insiste sur le fait que le traducteur doit étudier

l'époque et le lieu de la réception. Conformément à ces recommandations, nous avons situé et expliqué dans notre préface au *Maître des âmes* le contexte tumultueux et raciste des années trente. Snell-Hornby et Nord partagent aussi dans leurs approches, la nécessité de considérer le texte à traduire selon deux perspectives. La première recommande au traducteur d'apprécier le texte comme un « *gestalt* » qu'elle définit comme « a complex, multi-dimensional structure consisting of more than the sum of its parts » (1998, p.69), qu'il faut examiner globalement, c'est-à-dire que l'on commence par faire l'analyse de la grande structure du texte littéraire pour isoler sa fonction communicative et son organisation en chapitres et en paragraphes. Ensuite, on procède à un examen détaillé du texte pour examiner sa micro-structure : la forme des phrases, l'emploi des métaphores et des comparaisons et des adjectifs, la présence du dialecte, du registre et du rythme. Nord préconise aussi un examen des présuppositions, c'est-à-dire, par exemple, le savoir culturel ou scientifique requis pour comprendre le texte.

Snell-Hornby fournit l'analyse d'un texte, *The Pacific* par Somerset Maugham, où elle applique ses idées. Nous ne citerons que deux exemples de son exégèse. En ce qui concerne la structure des phrases, elle fait remarquer la présence de la parataxe dans de nombreuses phrases (The billows, magnificently rolling ; the flying fish, a gleam of shadow) qui donne au texte ce qu'elle appelle un rythme saccadé et syncopé qui suggère le mouvement des vagues. À cet égard, nous avons remarqué ce même effet de rythme dans plusieurs passages du *Maître des âmes*. Nous avons expliqué comment nous l'avons conservé dans plusieurs notes en bas de page qui apparaissent dans notre traduction. Snell-Hornby observe, aussi, que : « The verbs [in the passage] are insignificant, nearly all appear in the present tense, usually as monosyllables, frequently in an unstressed copula form « to be » and the message of the text is communicated by the nouns and adjectives depicting the duality « Pacific » and « soul of man » (1988, pp.72-73). Si l'on traduisait ce texte, il faudrait conserver dans la mesure du

possible ces éléments stylistiques. En étudiant le style de Némirovsky dans *Le maître des âmes* nous avons adopté l'analyse du discours proposée par Snell-Hornby et Nord. Une partie importante de notre chapitre cinq, par exemple, traite de nos efforts pour conserver les sonorités et rythmes de trois passages lyriques du *Maître des âmes*.

III.5 L'importance de la Pragmatique

En traducteur d'un texte littéraire, nous avons adopté une approche éclectique, et nous n'avons pas hésité à utiliser plusieurs approches que nous croyons toutes utiles pour bien traduire. Cet éclectisme est évident dans notre thèse. Parmi ces savoirs, il est important d'inclure la pragmatique. Van der Herst définit la pragmatique ainsi :

Elle analyse donc l'influence du contexte sur l'interprétation des énoncés. Le contexte est constitué de multiples éléments comme les connaissances encyclopédiques, les relations sociales entre les différents interlocuteurs, le moment et le lieu de la situation d'énonciation. Ces éléments vont permettre de donner un sens à l'expression purement linguistique d'une phrase. (1999, p.5)

Dans son livre *In Other Words: A Coursebook on Translation* (1992), Mona Baker examine les liens entre la pragmatique et la traduction. Elle fait remarquer trois aspects de ce rapport, à savoir la cohérence, la présupposition et l'implication. La cohérence veut dire que la compréhension d'une situation sociale dépend, en grande mesure, du niveau du savoir culturel et de l'expérience du monde du lecteur. Elle cite l'exemple (1992, p.220) d'un texte qui parle d'abord du grand magasin Harrods mais plus tard l'appelle « the splendid Knightsbridge store. » Baker écrit que pour éviter la confusion l'écrivain devrait expliquer par une glose que les deux expressions sont synonymiques. Baker définit « presupposition » comme « pragmatic inference » (1992, p.259). Par exemple, si un personnage parlait du Quai d'Orsay, sans en expliquer le sens politique, le lecteur devrait reconnaître (par synecdoque) qu'il fait allusion au Ministère des Affaires étrangères et cette information pourrait peut-être être donnée pour

qu'il apprécie l'ironie ou la désapprobation. Némirovsky parle de l'analyse freudienne dans *Le maître des âmes* et nous nous sommes demandé s'il fallait ajouter une brève note en bas de page pour l'expliquer, mais nous avons rejeté l'idée. Du point de vue de la pragmatique, c'est le concept de l'implication où la compréhension du sens d'un énoncé qui exige plus que les paroles ne disent qui fournit souvent des aperçus révélateurs sur la personnalité d'un personnage ou sur ses mobiles. Nous donnons trois exemples de l'implication dans le chapitre cinq.

Conclusion

Dans ce chapitre sont soulignées les théories et la méthodologie déterminant notre approche de la traduction du *Maître des âmes*. Ces choix sont la résultante d'un éclectisme adopté à cette étape de notre formation de traducteur. Sans doute, avec le passage du temps, de nouvelles théories et pratiques traductives nous mèneront-elles à choisir d'autres approches. Notre croyance en l'importance de la traduction littéraire comme moyen fécond et indispensable dans la diffusion culturelle est affirmée. La théorie du Skopos de Vermeer nous a mené à définir avec précision les trois buts de notre thèse. Il est à regretter que le rôle primordial du traducteur soit si peu apprécié dans cette diffusion. Adoptant les recommandations de Berman, Larbaud et Venuti pour rehausser le prestige du traducteur, nous avons fourni une note du traducteur qui rend saillante sa présence et nous invitons le lecteur à avoir toujours à l'esprit le fait qu'il lit une traduction où il rencontrera des dissonances expressives. De plus, la singularité de notre préface souligne notre désir de nous solidariser avec Venuti dans sa résistance à l'ethnocentrisme et à la domestication. Le chapitre qui suit, *Les mises en garde*, est axé sur l'analyse de nombreuses déformations d'un texte, à la fois volontaires ou involontaires, qui, malgré l'emploi des théories et de la méthodologie que nous avons décrites, pourraient altérer la traduction.

ⁱ Les lignes 16-18 se lisent :

hac, illa atque alia viderunt luce marinas
Mortales oculis nudato corpore Nymphas
Nutricum tenuis extantis e gurgite cano.

Ce jour-là, le lendemain et le surlendemain, les yeux mortels virent les nymphes de la mer, et tranchant sur l'abysse blanche, les corps nus jusqu'aux seins. (Notre traduction)

ii Thetis will be the source for one of those genealogies of heroes that *are* significant in mythology. Thetis will generate a line of terrifying goddesses, demigoddesses and illustrious women sinners whose sexuality will change the face of the world from generation to generation and destroy empires. (1992, p.213)

iii À cet égard Françoise Wuilmart écrit : « Comme la traductologie n'est qu'à l'état embryonnaire, sa didactique ne peut encore se fonder que sur l'intuition, sur la communication d'une expérience personnelle, d'un savoir-faire, sur la pratique, le coup par coup, le consensus. (*Érudit.Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, vol. 39, No. 1, 1994, p.255).

Chapitre Deux

Quelques mises en garde

As with a seashell, the translator can listen strenuously but mistake the rumour of his own pulse for the beat of the alien sea.

George Steiner (*After Babel* 1998, p.17)

Introduction

Dans notre premier chapitre, nous avons souligné ces théories qui ont eu un effet décisif sur notre traduction. Ce chapitre traite très spécifiquement de la distorsion d'un texte littéraire par des déformations, volontaires ou involontaires, qui vont à l'encontre de notre approche théorique et méthodologique. L'approche est très pratique avec pour but de nous prémunir contre ces déformations dans notre propre traduction. Par déformations volontaires, nous entendons ces changements d'un texte étranger que le traducteur, selon son goût et sa sensibilité esthétiques, fait délibérément pour le modifier. En parlant de déformations volontaires ou involontaires, nous avons à l'esprit la domestication telle que Venuti la définit, à savoir l'adaptation d'un texte étranger aux normes de l'expression littéraire du pays de la langue cible telles que la transparence, la cohésion, la cohérence et la facilité de lecture, qui prévalent dans une société à une époque donnée. Des exemples de domestication sont fournis. Nous soulevons la question de l'homogénéisation d'un texte, à laquelle s'oppose Berman, et faisons remarquer ses effets dans la suppression de l'arborescence. Berman (1999, p.53) explique que la grande prose a une structure où foisonnent « redites, prolifération en cascade des relatives, incises et longues phrases, phrases sans verbe et des participes. » Il nomme cette caractéristique « l'arborescence ». Nous examinons trois exemples qui mettent en lumière comment les perceptions culturelles du traducteur peuvent mener à la fausse interprétation

d'un texte ou à un grave malentendu. Finalement, averti par Umberto Eco, nous avons pris garde à conserver les allusions référentielles et le symbolisme phonétique.

I Déformations volontaires : La domestication

Le livre de Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* est une œuvre polémique contre l'hégémonie actuelle anglo-saxonne de la littérature mondiale et contre la « domestication » des textes étrangers par les traducteurs en réponse aux exigences des maisons d'édition qu'un texte soit adapté aux normes de la transparence et de la fluidité. À cet égard, il est intéressant de noter le commentaire de Milan Kundera, romancier tchèque célèbre, sur la traduction de son roman, *The Joke* :

In 1968 and 1969, The Joke was translated into all the Western languages. But what surprises! In France, the translator rewrote the novel by ornamenting my style. In England, the publisher cut out all the reflective passages, eliminated the musicological chapters, changed the order of the parts, recomposed the novel. Another country: I meet my translator, a man who knows not a word of Czech. "Then how did you translate it?" "With my heart." And he pulls a photo of me from his wallet. (Gentzler 1993, p.38)

À l'appui de cette assertion de l'influence des maisons d'édition, Venuti cite de nombreux comptes rendus de romans où le traducteur est à peine, ou pas du tout, reconnu, et où on loue la traduction en raison d'un certain style : « the style is elegant », « very fluent », « a triumph of fluent, gravid momentum » (1995, pp.1-2). Venuti confirme qu'une telle traduction constitue un acte de violence ethnocentrique par lequel les éléments étrangers du texte, par exemple les singularités de la syntaxe, sont éliminés. Une telle traduction mène à l'invisibilité du traducteur parce que :

A translated text, whether prose or poetry, fiction or non-fiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes

it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text—the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the original. (1995, p.1)

Pour sa thèse, Venuti examine l'histoire, la pratique et les théories de la traduction pour la plupart en Angleterre, depuis le seizième siècle jusqu'au vingtième siècle. Pour des raisons de pertinence, nous nous sommes borné à un bref examen de la période 1650 à 1800 mais nous citons un exemple au vingtième siècle pour souligner la fréquence actuelle de la domestication. Venuti fait l'analyse de traductions d'un groupe d'auteurs classiques latins et grecs et trouve que la domestication les caractérise. Il observe que tous les traducteurs sont loués par leurs contemporains pour avoir expurgé ces textes de leurs descriptions sexuelles explicites et pour les avoir adaptés aux goûts d'un lectorat élite. Par exemple, Alexander Tytler chante les louanges de Pope pour avoir extirpé la grossièreté d'Homère mais il condamne le poète grec pour avoir « introduit de viles images et des allusions puérides » dans son œuvre. Venuti résume ainsi :

At the end of the eighteenth century domestication dominated translation by imposing attitudes which were bourgeois-liberal and humanist, individualistic and elitist and physically squeamish [...] By the turn of the nineteenth century a translation method of eliding the linguistic and cultural differences of the foreign text was firmly entrenched as a canon of English language translation, always linked to a valorisation of transparent discourse. (1995, p.73)

Comme nous l'avons fait remarquer plus haut, cette « valorisation » de la domestication des valeurs existe toujours (1995, p.76). Nous ne voulons citer qu'un seul exemple où Venuti décèle les partis pris d'un traducteur dans sa traduction d'un texte antique. Ce texte est la traduction par Robert Graves du livre *Les Douze Césars* de Suétone. Nous citons le texte en latin et en anglais et un peu de l'analyse qu'en fait Venuti :

Stipendia prima in Asia fecit Marci Thermi praetoris contubernio ; a quo ad accersendam classem in Bithyniam missus desedit apud Nicomedem, non sine rumorem prostratae regi pudicitiae; quem rumorem auxit intra paucos rursus dies repetita Bithynia per causam exigendae pecuniae, quae deberetur cuidam libertino clienti suo. reliqua militia secundiore fama fuit et a Thermo in expugnatione Mytilenarum corona civica donatus est.
(1995, pp.31-32)

Graves traduit ainsi :

Caesar first saw military service in Asia, where he went as aide-de-camp to Marcus Thermus, the provincial governor. When Thermus sent Caesar to raise a fleet in Bithynia, he wasted so much time at King Nicomede's court that a homosexual relationship between them was suspected, and suspicion gave place to scandal when soon after his return to headquarters, he revisited Bithynia ostensibly collecting a debt incurred there by one of his freedmen. Caesar's reputation improved later in the campaign, when Thermus awarded him the crown of oak-leaves, at the storming of Mytilene, for saving a fellow soldier's life.

Venuti critique cette traduction parce que « it makes several additions that offer more certainty about Caesar's motives and actions and about Suetonius's own estimation. » Il prétend que la traduction est « homophobique » selon ses propres termes et que Graves l'a rendue ainsi « en traduisant « prostratae regi pudicitiae » (surrendered his modesty to the king) comme « homosexual relationship. » Selon Venuti, ceci représente un anachronisme : « a late nineteenth century scientific term that diagnoses same-sex sexual activity as pathological and is therefore inappropriate for an ancient culture in which sexual acts were not categorised according to the participants' sex. Graves' version implicitly equates homosexuality with perversion » (1995, p.33).

Pour résister à la domestication, Venuti préconise qu'en gardant « the foreign elements of a text, the translator mounts a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural

narcissism and imperialism in the interests of geo-political relations » (1995, p.20). Venuti semble très pessimiste à l'égard de la possibilité du succès de cette résistance et nous sommes du même avis. Il note :

For the most part, English-language translators have left their choice of foreign texts and their development of translation strategies conform to the dominant cultural values in English, and amongst these values transparent discourse has prevailed. (1995, p.309)

Dans un compte-rendu récent d'une nouvelle traduction de *Madame Bovary*, le critique vétilleux a fait le procès de la traductrice pour avoir employé « One would pity her », expression dont l'emploi du sujet général « on », selon lui, tient du français alors qu'elle aurait dû employer la forme anglaise « They felt sorry for her » (Armstrong 2011). Si l'on met de côté la polémique de Venuti, nous croyons qu'il reste indéniable que de rendre un texte étranger fluide et transparent selon les normes de la langue d'arrivée constitue un acte de déloyauté envers l'auteur. Les œuvres d'Antoine Berman nous ont guidé dans notre traduction du *Maître des âmes*. Il rassemble et met en relief les « tendances déformantes » de la domestication, surtout à l'égard de la traduction romanesque.

II Déformations involontaires

II.1 Absence de considération de la totalité du texte.

Bassnett (2002, pp.111-112), fait l'étude de la traduction des deux premiers paragraphes de *La Montagne magique* de Thomas Mann. Elle suggère que parce que le traducteur n'a pas considéré le roman dans sa totalité, le sens du roman lui a échappé. Elle fait remarquer qu'un premier indice de ce manque de compréhension apparaît lorsque le traducteur ne traduit pas exactement le terme classique « *Gestade* » en choisissant « shore ». L'emploi de ce substantif, selon Bassnett, fait partie des nombreux moyens dont se sert Mann tout au long du roman pour réunir deux modes stylistiques, le lyrique et le prosaïque (2002, p.112). Cette importance

du choix d'un seul mot se trouve dans *Le Maître des âmes*. Dans le premier paragraphe du roman, Némirovsky qualifie l'antihéros, Dario Asfar, d'étranger. En traduisant « étranger » par le mot « foreigner » ou « stranger » on manquera d'apprécier qu'Asfar est exclu de la société française par son sang, sa physionomie, sa morale et son charlatanisme. Ce thème se trouve partout dans la trame du roman. C'est un « métèque », terme extrêmement péjoratif en général et surtout dans le contexte des années trente. Ce n'est pas par hasard que Némirovsky situe une image animalière au début même de son roman : « il avait le type levantin, un air inquiet et affamé de loup. » Le substantif « outsider » nous semble donc mieux convenir que « foreigner ». Nous commentons dans le détail l'emploi des images animalières dans nos chapitres quatre et cinq et expliquons leur source dans notre préface.

Voilà un autre exemple pris dans *L'Affaire Courilof*. La traduction de Smith montre la même distorsion du texte que nous venons de souligner. Le paragraphe décrit la réaction de Courilof, ancien ministre du gouvernement russe, tombé en disgrâce. Beaucoup de vilaines rumeurs courent à son égard et les journaux les publient. On porte ces journaux à Courilof qui les jette sur le tapis :

Et, tandis qu'on ramassait les feuilles éparses, il les suivait des yeux avec une curiosité dévorante, ses grosses prunelles pâles lui sortant de la tête comme celles d'un animal dont deux fortes mains serrent le cou et qui se sent étouffer. (1933, p.118)

La traduction donne :

And as they collected up the scattered papers, he stared at the pages with burning curiosity. His large, pale eyes almost popping out of his head, he looked like an animal strangled by two strong hands, being choked to death. (2008, p.316)

On remarque la restructuration de la phrase, la perte de précision de « il les suivait des yeux », résultante de l'emploi de « stared ». Némirovsky voulait mettre en relief que les yeux de Courilof passent de feuille en feuille, craignant d'y trouver des rumeurs encore plus blessantes.

II.2 L'homogénéisation du texte

Plus haut, nous avons fait remarquer combien le langage figuré d'un auteur peut être déformé. Si l'on considère que, au cours d'un roman, il peut y avoir une agrégation de ces effets et des modifications que nous venons de mettre en relief, on arrive à ce que Berman décrit comme « l'homogénéisation » du texte. Il définit ce terme ainsi :

Elle consiste à unifier sur tous les plans le tissu de l'original, alors que celui-ci est originairement hétérogène. C'est assurément la résultante de toutes les tendances [déformantes] précédentes. Face à une œuvre hétérogène—et l'œuvre en prose l'est presque toujours—le traducteur a tendance à homogénéiser ce qui est de l'ordre du divers, voire du disparate. (1999, p.60)

Un exemple d'homogénéisation se trouve dans *L'Affaire Courilof*. Némirovsky fait le portrait de Fanny Zart qui va aider le protagoniste du roman, Léon M, à assassiner Valerian Alexandrovitch Courilof, ministre haï du gouvernement russe en 1903 :

C'était une fille de vingt ans, à la taille épaisse, aux cheveux noirs formant sur ses joues deux pattes, comme des favoris, avec un long nez droit, une bouche forte dont la lèvre inférieure pendante donnait au visage une expression d'obstination et de mépris, des yeux comme je n'en ai vu qu'aux femmes du parti (celles de la deuxième génération, rien du regard las et myope de ma mère), d'une dureté, d'une fixité inhumaines. (2006, p.42)

Smith traduit ainsi :

She was a young woman of twenty, with a stocky build and black hair pulled forward over her cheeks like great sideburns; she had a long

straight nose, a strong mouth whose lower lip drooped and gave her face an obstinate and scornful expression. Her eyes were unique to women in the Party, eyes whose harshness and determination were inhuman. Only those of the second generation, nothing like the weary, short-eyed look of my mother. (2008, p.259)

Smith a fait subir au texte original des modifications importantes. D'abord, il y a les changements de ponctuation. Au lieu d'une seule, longue phrase, nous avons maintenant trois phrases. Elle a remplacé l'adjectif « pendante » par un syntagme adjectival. Elle a ajouté deux mots à la description de Némirovsky, « great » et « unique ». Elle a employé un synonyme de « myope ». Elle a élargi le sens du participe présent « formant ». De plus, elle a banalisé la métaphore des « pattes ». Somme toute, elle a dénué le passage de certains éléments du style de Némirovsky. Les nombreux chapitres du *Maître des âmes*, traduits avant que nous ayons étudié les théories de la traduction arboraient toutes les caractéristiques de cette homogénéisation. Après cette prise de conscience, éviter cette déformation dans notre traduction du *Maître des âmes* est devenu d'une importance primordiale, exigeant une vigilance constante.

II.3 La suppression de l'arborescence.

Dans un chapitre de *La Traduction et La Lettre ou L'Auberge du Lointain*, L'Analytique de la Traduction, Antoine Berman soulève ce qu'il appelle la rationalisation d'un texte. Il définit ce processus ainsi :

La rationalisation recompose les phrases et les séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'ordre d'un discours. La grande prose—roman, lettre, essai a une structure en arborescence (redites, prolifération en cascade des relatives et des participes, incises, longues phrases, phrases sans verbe) qui est diamétralement opposée à la logique linéaire du discours en tant que discours. (1999, p.53)

Nous examinerons plus en détail, dans notre chapitre sur le style, la complexité et la longueur des phrases de Némirovsky. Nous citons ici une phrase choisie dans *Le Maître des âmes* qui témoigne de cette « arborescence ». Némirovsky décrit la résolution de Dario Asfar de devenir riche et de monter plus haut dans la société française :

Il ramassait ses forces, comme dans une bataille inégale où, si un instant encore la mort vous est épargnée et qu'on ne peut fuir, on serre dans sa main ses armes, on songe à un être chéri, on se jette en avant, ayant compris enfin dans son cœur que l'on ne ménagerait rien, ayant accepté de perdre son âme s'il faut à ce prix gagner l'existence. (p.127)

He rallied his forces as if in an unequal battle in which if death spares you for a moment more and you are unable to flee you strengthen your grip on your weapon, think of a loved one, fling yourself forward, knowing finally in your heart you would give your all, be prepared to lose your soul if that's the cost of survival.(p.87)

Nous voyons ici un enchevêtrement de propositions principales et adverbiales, de syntagmes adjectivaux et adverbiaux qu'il faut conserver dans le même ordre en traduisant pour éviter la rationalisation. Au début de nos efforts pour traduire *Le maître des âmes*, nous sommes tombé dans ce piège. D'abord, nous citons un passage de l'original. Ensuite nous fournirons notre traduction de ce passage où nous avons déformé le texte de Némirovsky. Finalement, nous donnerons le passage tel qu'il paraît dans notre traduction :

Une fille qui sortait derrière lui du casino, en robe du soir, le fard commençant à couler sur son visage, passa près de lui et, en lui lançant la dernière œillade de la nuit—provocante, chargée d'un suprême espoir, comme le pêcheur déçu jette encore une fois l'hameçon dans la rivière, déjà debout sur la berge, déjà prêt à s'en aller, et pense : "Qui sait?"—elle dit à mi-voix, le rire impudent, la voix humble : "Et beau avec ça!" (p.74)

As he left the casino, a prostitute in evening dress, her make-up beginning to run, passed nearby. She gave him the last enticing wink for the night. In

it was borne an ultimate hope. She was like the disappointed fisherman, standing on a river bank, who has already decided to give up the day's fishing but resolves to have a last cast and thinks, "Perhaps this time." "You're a good looker!" she said in a hushed, resigned voice, followed by a cheeky laugh.(p. 42)

A prostitute who was leaving the casino behind him, in evening dress, her make-up beginning to run, passed near him and as she gave him the last, enticing wink for the night—provocative, charged with an ultimate hope, just as the disappointed fisherman casts once again his hook into the river, already standing on the bank, already set to leave and thinks: "Who knows?" she said half aloud, with an impudent laugh and in a modest voice:

"You're a good looker! (p.42)

Dans notre première traduction nous avons introduit des changements significatifs. Tandis que Némirovsky peint la scène en employant une seule longue phrase, caractéristique de son style, nous avons formé trois phrases pour la rendre, à notre avis, plus cohérente. Nous avons remanié la suite des idées de la comparaison pour la même raison. De plus, Némirovsky, en général, choisit de situer une suite d'adjectifs prédicatifs ou de syntagmes adjectivaux après le substantif qu'ils qualifient. Néanmoins, nous avons négligé cette caractéristique en formant de « provocante, chargée d'un suprême espoir » une seule phrase.

III L'ethnocentrisme culturel à travers trois exemples

III.1 Helen Frank: Discovering Australia through Fiction: French Translators as *Aventuriers*.

Nous voulons aborder ici deux questions : la validité de perceptions culturelles et l'influence que ces perceptions portent à la traduction d'un texte. Nous nous sommes interrogé à plusieurs reprises au cours de notre traduction du *Maître des âmes* sur ces questions. Helen Frank (2006, pp.482-503), dans son article *Discovering Australia Through Fiction: French*

Translators as Aventuriers cherche à démontrer que certaines perceptions de l’Australie de la part de traducteurs français ont influencé le caractère de leurs traductions. Elle fait l’analyse de nombreuses traductions selon quatre perspectives : la faune, la flore et les paysages australiens ; la suppression de la spécificité culturelle australienne ; les concepts, modèles et les emprunts culturels et les images exagérées de l’Australie dans les traductions en français. Ce qui nous intéresse le plus, c’est son traitement des concepts, modèles et emprunts culturels où Frank croit voir dans le langage d’un extrait de *Ned Kelly and the City of the Bees*, traduit par Rose-Marie Vassalo, l’affleurement du Républicanisme français qu’elle considère comme enchâssé dans l’esprit français. Il y a deux suppositions dans l’examen de Frank. La première est que la traductrice partage ce Républicanisme et aborde sa traduction de ce point de vue et la seconde c’est que le Républicanisme est vraiment enchâssé dans la culture française.

À l’égard des deux premières propositions, il faut constater qu’elles sont discutables. Tout stéréotype culturel ignore la diversité. Est-il sûr que la traductrice embrasse l’esprit républicain ? Frank tente de vérifier ces deux propositions par une analyse du discours, cherchant les indicateurs où elle trouverait la soutenance de sa thèse. Elle observe :

The translator has used a change in register and discourse to pursue the topic of human rights and citizenship, employing intensified language associated with legal and unionized proceedings what is an appeal to moral sense in the English text becomes an exposition of the rights of citizens in French. (p.22)

Sans doute, en employant presque au début de sa traduction, « assemblés », un mot qui ne paraît pas dans le texte en anglais, la traductrice met-elle en relief le caractère politique de la réunion, de même qu’en introduisant dans le texte les mots « les droits de l’homme » elle puise dans le langage du républicanisme. La traductrice semble faire allusion à la lutte des classes en remplaçant un enchaînement allitératif d’adjectifs qui décrit l’état physique des

faux bourdons chassés de la ruche : « sad, solitary, sopping and starving », par « dans le dénuement le plus complet » qui souligne leur indigence. Elle modifie la généralité de l'expression anglaise « forest full of enemies » pour préciser « la foule de nos ennemis ». De plus, en effaçant particulièrement les allusions australiennes telles que « Martin's Corner » et « Rick the Frontier Scout », elle détruit la singularité du contexte australien. En lisant cet extrait, on pourrait visualiser *Le serment du jeu de paume* de David. En fait, cet extrait pourrait évoquer l'image d'un syndicaliste australien s'adressant aux ouvriers d'un chantier. Une telle scène rappellerait à bon nombre d'Australiens les conflits amers qui ont caractérisé les relations patronats-syndicats à diverses époques en Australie. Après tout, c'est un auteur très australien, Thomas Keneally, qui l'a rédigé. L'important ici est de noter que Frank a porté des jugements sur le but de la traduction basés sur des suppositions qui restent des suppositions. Plus haut nous avons souligné combien nous nous sommes interrogé sur la validité de notre interprétation du *Maître des âmes*, texte que nous considérons comme antisémite. Nous ne pouvons pas dire que nous n'avons pas porté des jugements comme Frank, mais nous croyons que, comme elle, ce sont des jugements fondés sur des recherches très étendues. Les bases de notre interprétation sont expliquées en partie dans le chapitre trois et dans le détail dans notre préface.

III.2 The Translator's 'Magic Wand': Harry Potter's Journey from English into French

Que cette tendance ethnocentrique à interpréter et à traduire une culture étrangère apparaisse dans la série *Harry Potter* de l'auteure J.K. Rowling, nous a beaucoup surpris mais Anne-Lise Feral (2006, pp.459-481) suggère dans son article que le traducteur français, Ménard, a traduit et adapté *Harry Potter à l'école des sorciers* selon des valeurs françaises. Par exemple, elle affirme que Ménard a transformé des aspects du texte pour convenir aux exigences du

système de l'enseignement en France, à savoir l'accent sur le mérite académique. Elle cite cet exemple :

ST: 'Now, yer mum an'dad were as good a witch an'wizard as I ever knew.

Head Boy an'Girl in their day!'

TT ' . . . Ton père et ta mère était d'excellents sorciers. Toujours premiers de la classe à—où ils étaient étudiants!'

BT: Your father and mother were excellent wizards. Always top of the class at Hogwarth.

Anne-Lise Feral commente : « The cultural conversion of Hagrid's praise of Harry's parents 'Head Boy an' Girl » into « top of their class » . . . contains a message on academic achievement considered important in French society » (2006, p.3). On pourrait ajouter qu'en traduisant « Head Boy and Girl » par « Toujours premiers de la classe . . . » il se peut que le traducteur n'ait pas compris que les parents étaient, à cette époque, en fait, des préfets dans un lycée privé anglais.

Hagrid, garde champêtre, parle dans la version anglaise un dialecte que, en général, dans la littérature anglaise, on associe à une personne sans éducation. Dans la version française, Hagrid parle un français qui est grammaticalement correct et sans aucun signe de dialecte. Feral explique qu'en faisant ceci, Ménard a cherché à modifier le texte pour le faire convenir à « the French republican ideology of classlessness and the avoidance of references to differences in specific regions and subcultures. » À l'appui de ces propositions, elle cite Robyns (1994, p.65) et Shepherd (2002, p.1). Feral note aussi que dans la traduction française, conformément à l'idéologie républicaine, il n'est pas fait mention au statut social : « Items referring to social issues or status are systematically omitted or transformed. »

III.3 Saïd Faïq et un contresens frappant

Nous finissons cette étude en montrant comment le manque de compréhension d'un certain concept d'une culture étrangère peut produire des effets tout à fait imprévus et à l'inverse de l'effet voulu. Saïd Faïq dans son livre *Translation and Cultural Manipulation* explique que, dans la guerre de paroles entre l'Occident et les Musulmans extrémistes, le terme « djihadiste » comporte toujours pour celui-là le sens de terroriste tandis que pour les musulmans un jihadiste est quelqu'un qui emboîte les pas de Dieu. Selon Faïq :

Calling our enemies djihadis and their movement a global jihad thus indicates that we recognise their doctrines and actions as being in the path of God and, for Muslims, legitimate. By countering djihadis, the West and moderate Muslims are enemies of true Islam. (2007, preface vii)

IV La conservation de la similitude référentielle et du « phonosymbolisme »

Toujours à la recherche de moyens pratiques pour améliorer notre traduction, nous avons trouvé chez Umberto Eco, romancier célèbre et traducteur italien, des conseils importants. Comme le dit Eco : « My aim is to consider certain problems, not as a translation theorist or as a semiotician interested in translation, but as a translated author and translator » (2008, p.6). Eco parle de l'importance de ce qu'il nomme « similitude référentielle ». Voilà un exemple qui explique ce qu'on entend par cela. Dans son roman, *Foucault's Pendulum*, Eco souligne que partout dans ce roman les deux personnages principaux font de nombreuses allusions littéraires. Eco caractérise ces personnages comme incapables d'apercevoir le monde sauf par le biais de la littérature. En passant par un paysage italien, ils remarquent la grandeur des sommets et voient « tra picco e picco si aprivano orizzonti interminati—al di là siepe, come osservava Diotallevi. » Eco fait remarquer que le lecteur italien bien renseigné reconnaîtrait d'emblée l'allusion à un des plus célèbres poèmes de Giacomo Leopardi, *L'Infinito*. Dans ce poème on lit ces vers :

...e questo siepe, che da tante parte

dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.

Eco exige que le traducteur de son roman conserve ce même effet en employant une allusion littéraire qui se trouve dans la culture cible. Il cite la traduction en anglais de Weaver où le traducteur fait allusion à Keats : « We glimpsed endless vistas. Like Darién, Diotallevi remarked » (2008, p.18). Nous nous sommes demandé quelle allusion on pourrait choisir si l'on traduisait ce roman pour des lecteurs australiens. Peut-être qu'on choisirait : « But there opened an infinite horizon beyond the stony ridges and rolling plains. » On espérait que le lecteur reconnaîtrait sans hésiter *The Ballad of the Drover* de Henry Lawson. Dans notre chapitre cinq, nous notons que Berman critique ce procédé. Si Gide l'avait employé dans sa traduction du roman *Typhon* de Conrad, il aurait obligé un personnage anglophone à parler comme un francophone.

La seconde observation que fait Eco n'est pas moins intéressante que la première. Le romancier souligne l'importance de ce qu'il appelle le « phonosymbolisme » et le lie à l'œuvre de Gérard de Nerval, en l'occurrence au roman *Sylvie*. Eco observe que ce n'est qu'en lisant cette œuvre à haute voix pour la traduire qu'il a remarqué combien les sons des mots se font l'écho du sens. C'est évidemment fondamental dans la poésie, mais on ne peut pas non plus négliger ce fait dans la traduction d'un roman. En effet, nous avons souligné combien, dans les traductions de Sandra Smith, elle détruit cet effet en remaniant les phrases. Dans notre chapitre cinq, nous montrerons comment nous avons préservé le symbolisme phonétique dans *Le maître des âmes*.

Conclusion

Le traducteur ressent toujours le besoin d'être fidèle au sens et au style dans sa traduction mais les mots figurés de Steiner en exergue suggèrent combien est difficile cette tâche. Dans

ce chapitre, nous avons rassemblé et examiné de nombreux pièges qui peuvent compromettre cette fidélité. Nous avons parlé, sous la rubrique de Domestication, de la pression qu'exercent les maisons d'édition quand elles obligent le traducteur à traduire selon les normes de transparence et de fluidité qui siéent au goût du lecteur anglo-saxon. Ce piège représente toujours une menace et le traducteur doit en avoir une conscience aiguë. Beaucoup plus insidieuses et pernicieuses, sont les tendances involontaires qui exercent leur influence à l'insu du traducteur inexpérimenté. Nous avons examiné une variété de ces tendances dans ce chapitre et, prémuni contre elles, nous espérons que nous les avons exclues de notre traduction du *Maître des âmes*.

Nous entendons le verbe « négocier » comme l'acte de résoudre un conflit par des concessions réciproques pour parvenir à un accord. C'est précisément la négociation d'un accord que nous cherchions entre l'application trop rigide des théories de la domestication de Venuti et l'impossibilité de traduire en excluant entièrement les déformations ethnocentriques définies par Berman, et une traduction du *Maître des âmes* qui serait agréable à lire. La recherche de cet accord fait l'objet des chapitres 4-6 qui se trouvent sous la rubrique *Pratique* de notre thèse. En mettant en œuvre ces principes, nous nous sommes rendu compte qu'un lecteur potentiel devrait ressentir une certaine étrangeté d'expression, ce que nous voulions pour qu'il reconnaisse qu'il lit une traduction, mais c'est l'étendue de l'intrusion fâcheuse de cette étrangeté que nous avons dû concilier avec la facilité et le plaisir de lecture que nous espérons fournir. Le chapitre trois démontre très clairement que le style de Némirovsky est très conservateur et traditionnel, s'enracinant dans celui du dix-neuvième siècle et nous avons montré combien l'écrivaine se différencie, tout en se démarquant, des écrivains innovateurs de la « nouvelle vague » tels que Malraux, Sartre et Céline qui étaient ses contemporains. De plus, il situe Némirovsky dans le contexte historique des années trente.

Pour préserver le style de Némirovsky dans la mesure du possible, il fallait en faire une étude approfondie. En faisant la comparaison de son style avec celui de Balzac dans le chapitre quatre, nous avons décelé plusieurs éléments : la longueur et la complexité des phrases, la fréquence de suites d'adjectifs et la surabondance d'inversions. Dans le chapitre cinq, nous mettons en relief la gamme des figures de style qu'emploie Némirovsky : les images animalières, les idiotismes, les allusions, les procédés poétiques, l'emploi de la pragmatique, le réseau d'images et de mots et la présence de certains registres où figurent la description objective et l'anaphore. De plus, dans le chapitre six, nous commenterons la présence de l'asyndète lexicale et syntaxique. Nous soulignerons aussi, dans les chapitres quatre et cinq, comment cet ensemble de caractéristiques stylistiques a été déformé, dans une certaine mesure, par l'intervention d'un traducteur, en l'occurrence la seule traductrice moderne des romans publiés de Némirovsky, Sandra Smith. De tous les éléments stylistiques, nous considérons la préservation en traduction du langage figuré qu'emploie un auteur comme non négociable. Nous examinerons de très près, dans les chapitres quatre et cinq, tous les aspects figurés qui apparaissent dans *Le maître des âmes* que nous avons mentionnés plus haut.

En ce qui concerne les figures de style qu'emploie Némirovsky, nous avons eu maintes occasions d'intervenir pour faire des changements qui auraient rendu le texte plus fluide et transparent selon les termes employés par Venuti. En ce qui concerne la ponctuation, on aurait pu effacer de nombreux points de suspension et éliminer l'asyndète lexicale et syntaxique sans nuire à la signification du texte mais nous n'avons pas fait ces changements. Parmi le réseau de certains mots que Némirovsky emploie, elle privilégie le mot « envahir » et, lorsqu'elle s'en sert, il apparaît souvent dans les métaphores ou dans les comparaisons. On aurait pu varier, de temps en temps, la monotonie de l'emploi fréquent de ce mot par la

substitution de synonymes. Quant aux idiotismes et aux allusions il aurait été commode de les traduire par leur équivalent en anglais mais ceci détruirait la francité de la traduction et la singularité des références culturelles. Comme nous l'avons démontré dans les chapitres quatre et cinq, de telles interventions ont souvent été entreprises par Sandra Smith dans ses traductions de l'œuvre de Némirovsky.

En ce qui concerne la longueur et la complexité des phrases, nous avons eu quelque latitude pour les adapter à la facilité de lecture. Dans les pires des cas où il y a, nous semble-t-il, un excès de « l'arborescence », nous aurions pu la modifier par l'amélioration (selon notre perspective) de la ponctuation et par une réorganisation plus logique de la suite de phrases, processus qui sera présenté dans notre chapitre six sous les rubriques de *Rationalisation* et de *Clarification*. Si nous avons agi ainsi, il resterait assez de ces phrases pour rendre saillante cette caractéristique du style mais nous avons décidé de les laisser toutes intactes. À l'égard des nombreux groupes d'adjectifs, l'idée nous est venue d'en situer certains ailleurs dans la phrase pour en diminuer l'effet monotone. Après réflexion, nous avons rejeté ces procédés comme étant incompatibles avec l'intégrité de notre traduction. En ce qui concerne les inversions, nous avons dû négocier. Nous avons pu en préserver la majorité mais il y en a certaines qui blessent tellement l'oreille anglophone, que nous avons dû les modifier.

Les inversions sont examinées dans le chapitre six.

Chapitre Trois

Némirovsky et les Années trente

One must master the temporal and local settings of one's text, the moorings which attach even the most idiosyncratic of expressions to the surrounding idiom. Familiarity with an author, the kind of restive intimacy which demands knowledge of all his work, of the best and the botched of juvenilia and opus posthumum, will facilitate understanding at any given point.

George Steiner *After Babel* (1998, p.26)

Introduction

Ce chapitre veut faire ressortir comment certains aspects de l'œuvre d'Irène Némirovsky ressemblent à ceux de ses contemporains des années trente et s'en différencient. Dans son style et la méthode de sa narration, Némirovsky se situe dans la tradition du dix-neuvième siècle tandis que tout autour d'elle un nouvel esprit d'innovation s'exprimait chez des auteurs comme Céline, Malraux et Sartre. Il sera examiné comment Claude-Edmonde Magny, mais, aussi, d'autres critiques littéraires, expliquèrent les raisons qui déclenchèrent cette poussée d'innovation sur la scène littéraire. Nous montrerons qu'un groupe significatif des romanciers, contemporains de Némirovsky, prenant pleine conscience des bouleversements sociaux et politiques de la décennie et de leurs implications pour la société, s'engagèrent dans une polémique politique au moyen de leurs romans ou de la presse ou des deux en fonction de leur allégeance politique, soit au communisme, soit au fascisme. Némirovsky resta, autant que nous puissions l'établir, indifférente à cet émoi géopolitique. Comment les thèmes de

Némirovsky s'opèrent à une échelle moins profonde et moins universelle que certains de ses contemporains sera mis en évidence. De la même façon que ses contemporains, elle dépeint un ensemble de personnages mesquins mais nous observerons que la mesquinerie de ces personnages reflète, pour la plupart, l'expérience personnelle de l'écrivain et non la désillusion de l'après-guerre, « le mal du siècle » proposé par Paul Valéry et Pierre Crémieux dans *La Nouvelle Revue Française* en 1923. Conformément aux conseils de notre citation en exergue, nous mettrons en relief les implications en littérature de la Première Guerre mondiale et des événements nationaux et internationaux qui ébranlèrent la France, et le monde, pendant les années trente.

I. Les années trente

I.1 Les effets de la Première Guerre mondiale

On pourrait affirmer que les années trente furent pour les Français une des périodes les plus tumultueuses depuis l'époque de Napoléon. L'hécatombe de la Première Guerre mondiale et la perte d'une génération de jeunes hommes, environ un million et demi de morts sur le champ de bataille, suscita un pacifisme farouche qui se répandit parmi la population française. Les futuristes prévirent toute l'horreur de la guerre aérienne, une horreur qui se réaliserait dans les bombardements de Guernica et dans des villages vulnérables, sans défense, de l'Abyssinie. La presse décrivait, par les menus détails, les scènes dantesques où Paris serait submergé jusqu'à une hauteur de vingt mètres par des nuages de gaz toxiques répandus par des bombardements aériens.

I.2 La lutte idéologique : le communisme et le fascisme ; la situation géopolitique et l'antisémitisme

Au fur et à mesure que les années trente se déroulaient, les deux grandes idéologies politiques, le communisme et le fascisme, se battaient pour la dominance parmi les intellectuels et les écrivains en Europe. Il y eut ceux qui virent dans le communisme le grand espoir pour le bonheur et la fraternité du genre humain et un rempart contre le fascisme toujours croissant. En revanche, il y eut ceux qui considèrent le communisme la plus grande menace pour le christianisme et la démocratie et le fascisme une force capable de détruire cette force néfaste. Des guerres éclatèrent en Espagne, en Abyssinie et en Chine. La France, ayant accepté pendant les années vingt des flots d'immigrants à la suite de la Révolution bolchevique et des massacres de la guerre civile entre les forces rouges et blanches, dut accepter pendant les années trente une nouvelle vague d'immigrants, chassée de l'Allemagne nazie, de l'Europe centrale et de l'Espagne. La présence de milliers de Juifs dans cette vague déclencha un antisémitisme féroce dans la société que l'on n'avait pas senti depuis le schisme de l'Affaire Dreyfus.

1.3 Le désarroi des politiques

La scène politique fut caractérisée par l'instabilité et la succession rapide de gouvernements de droite et de gauche et marquée par l'esclandre politique et financier de l'Affaire Stavisky, les émeutes de 1934 et les grèves violentes en 1936. Marc Bloch décrit le système parlementaire de l'époque comme « a horrible and puerile mixture of flabbiness, false chumminess, bad work habits, and total lack of intelligence » (Weber 1991, p. 249). Si l'on ajoute à tous ces événements la perturbation sociale causée par la crise financière mondiale,

on observe une société prise dans une crise grave. Olivier Dard fait ce triste bilan des années trente :

Marqués par les déchirements idéologiques et sociaux des années trente, les Français de 1939 aspirent non seulement à la paix mais aussi au repli sur soi. La montée des stéréotypes et des peurs (hantise du complot sous toutes ses formes) et la crainte d'une invasion lente et sourde d'une immigration incontrôlée sont ainsi un des éléments qui dominent la France de la fin des années trente. (1999, p.234)

II Les répercussions littéraires

Que de tels bouleversements sociaux, économiques et politiques aient produit parmi les écrivains des années trente des effets profonds, ne devrait surprendre aucun critique de la période. A cet égard, nous voulons d'abord signaler l'état d'esprit des écrivains que de nombreux commentateurs soulignent. En 1919, Paul Valéry, dans son article, *La crise de l'esprit*, paru dans *La Nouvelle Revue Française*, commenta « le caractère maladif de la culture occidentale », thème repris plus tard par Benjamin Crémieux et Marcel Arland dans le même journal où ils décrivirent « cette maladie de la culture occidentale » comme émanant de « la désorientation à la fois intellectuelle et émotionnelle qui influença surtout la jeune génération d'auteurs à la suite de la Première Guerre mondiale » (Hewitt 1988, p.5). Écrivant en 1950, Claude-Edmonde Magny décrivit ces auteurs comme étant foncièrement atteints par la déréliction, « qui saisit l'homme abandonné dans un monde où il se sent étranger » (1950, p.54). Nous allons voir comment ce « nouveau malheur du siècle » s'exprima chez certains écrivains des années trente et surtout chez Irène Némirovsky.

II.1 Les réactions des écrivains

Nous croyons qu'il est possible de proposer trois réponses significatives mais, en même temps, il est nécessaire de signaler que telle est la complexité du comportement humain que démêler les influences et les mobiles personnels qui suscitent un certain mode d'action chez un écrivain reste toujours un exercice d'interprétation, même fondé sur un examen détaillé de nombreux aspects de sa vie et de ses écrits. Par exemple, dans quelle mesure le dogme catholique exerce-t-il son influence sur les trames et sur les personnages de Mauriac et de Bernanos ? Quels sont les effets sur les auteurs des expériences de la guerre ? Quel rôle le tempérament de l'auteur joue-t-il, surtout en ce qui concerne Céline, Aragon et Green ? Les écrivains des années trente se divisèrent en trois groupes distincts dans leur réaction à l'émoi des bouleversements mondiaux et à l'horreur de la Première Guerre mondiale. D'abord, il y a la création d'une multitude de personnages mesquins dans les romans de la période. Ces personnages habitent un monde sans amour, sans joie où règne le désir de dominer ou d'exploiter ses semblables et où couvent le fiel, l'animosité ou la lascivité. En second lieu, ce n'est que dans certains romans où les personnages suivent une idéologie ou se cantonnent dans un paysage « loin des lourdes atonies de la ville », comme le décrit Pierre Drieu La Rochelle (1964, p.154), que l'on découvre des personnages sympathiques. Le troisième groupe comprend ceux qui, tout en faisant partie de l'un ou de l'autre groupe que nous avons décrits, étaient engagés dans le sens défini plus bas. Nous examinerons chacun de ces groupes.

II.2 Les Personnages mesquins de Mauriac, Troyat, Green, Céline et Bernanos

En ce qui concerne Mauriac, Magny décrit les personnages de ses romans comme autant de personnifications des sept péchés capitaux. Elle les dépeint comme « ces chastes dévorés de

concupiscence, ces innocentes empoisonneuses, ces assassins vertueux, ces pharisiennes bien intentionnées et surtout—surtout—ces avarés » (1950, p.137). Évoquant les personnages de Julien Green, Henri Peyre a écrit qu'ils étaient « cachottiers, rusés, méchamment sadiques » et poussés par « le désir, l'avarice, la luxure, la haine » (1955, p.206). Ernest Beaumont affirme : « All the great sinners in the novels of Bernanos are consumed with self-hatred » (1962, p.34). De Saint-Cheron écrit qu'il y a « une communion [. . .] des pécheurs. Dans la haine que les pécheurs se portent les uns aux autres, dans le mépris, ils s'unissent, ils s'embrassent [. . .] ils ne seront plus un jour, aux yeux de l'Éternel que ce sac de boue gluante » (2010). Pierre Didier résume la paysannerie dépeinte par Bernanos ainsi : « They are a poor herd of humans woefully devoid of moral energy, who avoid responsibilities, who stupidly allow their spiritual lifeblood to be drained without making a move to stop this moral flow which is irrevocably drying up the fountain of faith, hope and love » (1951, p.103). Chez Troyat, il y a tout un ensemble de personnages exécrables—praticiens du chantage émotionnel, comme dans *l'Araigne*. Il y a les personnages du *Vivier* que Nicholas Hewitt décrit comme « one of Troyat's most grotesque creations » (1984, p.29). Il nous semble que qui que ce soit qui lise *Voyage au bout de la nuit* pour la première fois doit avoir un geste de recul devant l'image répugnante que Céline peint de l'humanité. À part la Mollie idéalisée, nous voyons défiler toute une humanité abjecte décrite comme « tripes », « viande » et « vaches ». Dans le personnage de Robinson nous avons un caractère à l'égal de Vautrin. Geoffrey Brereton décrit *Voyage au bout de la nuit* comme une œuvre nihiliste : « a book nihilistic in its obscenity and disgust with human nature » (1954, p.246).

II.3 Les personnages emblématiques de Giono.

Ce n'est que dans les romans où l'idéalisme joue un rôle important qu'on retrouve des personnages sympathiques. Parmi nos auteurs, il y en a un qui rejette la dépersonnalisation de

l'homme dans la société moderne. Jean Giono croit que la maladie au cœur de l'homme se trouve dans l'écart entre une vie plus simple, agricole, ce que Pierre Drieu La Rochelle qualifie de « grandes fables lyriques, qui nous découvrent dans une campagne de rêve, loin des lourdes atonies de la ville, des passions farouchement réfugiées » (1964, p.154). Une des scènes les plus symboliques dans *Que ma joie demeure* se trouve entre les pages 175-189. Les paysans, Jourdan, Marthe, Honorine, Joséphine et Mme Hélène se réunissent autour d'une broche où on fait tourner un chevreau et un lièvre. La bonhomie et l'amitié, le vin et la bonne chère, lient ces représentants de l'humanité dans un tableau agreste idyllique qui fait un contraste violent avec la vie citadine. Tel est le contenu philosophique de *Que ma joie demeure* (1935). De plus, dans *Le Chant du monde* (1934) Giono exalte la nature et en même temps nous dévoile les mobiles simples qui poussent l'homme à l'action dans son état naturel à savoir—le courage, l'amour et le sens de justice—tout à l'encontre de l'homme moderne qui habite un monde industrialisé, dépersonnalisé et complexe. Giono suggère que dans le monde moderne nous nous sommes égarés et que ce serait dans le retour à une vie plus simple que l'homme trouverait la plénitude de son humanité.

II.4 Les auteurs qui expriment une idéologie

En considérant les auteurs poussés par une idéologie ou une philosophie, nous commencerons par Louis Aragon et son roman *Les cloches de Bâle* tout en nous rendant compte que c'est une œuvre basée sur le concept du réalisme socialiste. Elle montre un monde manichéen, partagé en capitalistes et ouvriers, où la lutte des classes sévit. Les capitalistes pour la plupart sont rapaces, sans scrupules et sans morale tandis que dans la classe ouvrière, surtout parmi les communistes, on trouve la magnanimité, la compassion et la camaraderie. Dans ce roman, Louis Aragon, communiste, dépeint la décadence et l'immoralité de la classe dirigeante pendant les premières années du vingtième siècle. André Malraux, quant à lui, antifasciste

farouche, fait le portrait de trois héros. Dans *La Condition humaine*, l'auteur décrit le sacrifice de Tchen pour la libération de la paysannerie chinoise, tandis que dans *l'Espoir* ce sont Manuel, le militaire. et Magnin, l'aviateur, qui se battent contre le fascisme, tous les deux prêts à perdre la vie pour leurs croyances.

III Les personnages d'Irène Némirovsky

Irène Némirovsky fut un écrivain prolifique. Pendant les années trente elle écrivit huit romans et vingt-quatre nouvelles. Nous avons avancé plus haut que la mesquinerie des personnages des années trente était due, en partie, à la grande désillusion ressentie par les auteurs à la suite de la Première Guerre mondiale. Ce n'est pas le cas chez Némirovsky. Elle se différencie de ses contemporains par le fait que les personnages les plus frappants et les plus rébarbatifs de son œuvre, pendant cette période, sont des personnages de mère et de fille qui s'engagent dans un antagonisme âpre. Cette antipathie ressort, non du sentiment de délaissement ni de déréliction, mais, plutôt de l'expérience familiale de Némirovsky. Selon Philipponnat et Lienhardt, Fanny, sa mère, avait un caractère où « la lascivité et le mensonge égalaient la vénalité » (2007, p.33). Ce sentiment antagoniste apparaît dans son brouillon du *Maître des âmes* où elle exprime son attitude envers sa mère :

J'ai connu la haine. J'ai connu la douleur. Qu'aurais-je ressenti si j'avais vu mourir ma mère ? Ce que je vis : la pitié, l'horreur et l'épouvante devant la sécheresse de mon cœur sachant désespérément au fond de mon âme que je n'avais pas de chagrin, que j'étais froide et indifférente, que ce n'était pas une perte pour moi, hélas, mais au contraire et l'esprit est frappé de terreur et s'arrête devant ce sacrilège, saint Dieu. Les lèvres murmurent : Je lui pardonne mais, dans mon cœur, rien, pas un mouvement de chagrin. Une sorte de pitié humaine, et c'est tout, un effort de la pitié. (NM 14-1)

III.1 *Le Bal*

Cette antipathie paraît dans *Le Bal* (1930) où Antoinette, quatorze ans et sa mère, Mme Kampf se disputent à propos de la présence de celle-là à un bal que donneraient les Kampf, arrivistes de fraîche date « après le génial coup de Bourse d'Alfred sur la baisse du franc d'abord et de la livre ensuite en 1926. » (pp.10-11) En refusant à sa fille d'y assister, elle s'écrie : « Apprends, ma petite, que je commence seulement à vivre, moi, tu entends, moi, et que je n'ai pas l'intention de m'embarrasser de sitôt d'une fille à marier. » (p.31) Pour se venger Antoinette jette les cartes d'invitation au bal dans la Seine et une seule personne, une parente, arrive pour le bal.

III.2 Hélène dans *Le Vin de solitude*

On voit cette animosité s'accroître dans *Le vin de solitude* (1935), « qui sera » dit Némirovsky « dans la lignée du *Bal* » (2007, p.256). On considère ce roman comme le plus autobiographique de Némirovsky. Dans ce roman, Antoinette devient Hélène et Mme Kampf devient Bella Karol. Dans une scène, Hélène se glisse dans la chambre de sa mère et, en y fouillant un tiroir, découvre une chemise « déchirée en plusieurs endroits » (p.52) d'où se dégagent des relents de l'acte sexuel : « Il s'engageait une odeur étrange, où se mêlaient le parfum haï de sa mère, un relent de tabac et une odeur plus riche, plus chaleureuse, qu'Hélène ne pouvait ni deviner ni reconnaître, mais qu'elle respirait avec étonnement, avec malaise, une sorte de sauvage pudeur. » (p.52) Plus tard, Hélène se rendra compte de la signification de cette chemise déchirée, croyant qu'elle témoigne de la promiscuité sexuelle de sa mère. Elle en gardera une rancune contre sa mère qui ne cessera de s'intensifier au cours du roman. Enfin, elle se vengera de sa mère, dont la beauté est flétrie, en lui volant son dernier amant.

III.3 Gladys Eysenach et *Jézabel*.

Le roman *Jézabel* (1936) forme le troisième volet qu'on pourrait considérer comme un triptyque de la concurrence et de l'antagonisme mère et fille. Dans ce roman, on pourrait décrire la mère, Gladys Eysenbach, comme étant vraiment psychotique. Elle craint tellement la flétrissure de sa propre beauté, et par conséquent, la perte de son pouvoir de séduire les hommes, qu'elle fausse l'âge de sa fille, Marie-Thérèse, en disant qu'elle a quinze ans et non dix-huit. Lorsque celle-ci veut se marier avec Oliver, elle obtient qu'il diffère le mariage de trois ans mais la Première Guerre mondiale éclate et Oliver est tué. Gladys est bouleversée en apprenant que Marie-Thérèse est enceinte. D'abord, elle tâche de convaincre sa fille de se faire avorter comme l'a fait Fanny Némirovsky en trouvant Irène enceinte de Dénise. Marie-Thérèse refuse mais a une si grande peur que sa mère ne lui arrache son bébé qu'elle accouche toute seule d'un garçon. Elle meurt et le bébé est confié à une famille campagnarde. Sur la pierre tombale de Marie-Thérèse, son âge est encore une fois faussé. Vingt ans plus tard, quand ce même garçon, maintenant jeune homme, reviendra et menacera de révéler à un amant l'âge de Gladys. Elle le tuera d'un coup de revolver.

III.4 L'inquiétude et le délaissement dans *Le Pion sur l'échiquier*

Il nous semble que, de tous les romans de Némirovsky, c'est *Le Pion sur l'échiquier* qui fait le mieux ressentir ces deux émotions. Christophe Bohun, ancien combattant, vit avec son père, James Bohun, patron d'une grande compagnie ruinée en 1925 par « le krach Bohun », sa femme, Geneviève, son fils Philippe et Murielle de Pena, une nièce de Bohun père. C'est une maison où les rapports entre les personnages sont caractérisés par l'absence de l'amour. Christophe n'aime ni son père, ni sa femme ni son fils. Seule demeure une lueur d'attrait physique envers Murielle, sa maîtresse pendant des années. Il déteste la monotonie de son emploi qui l'emprisonne chaque jour dans une activité répétitive et déshumanisante « besogne

machinale, la routine quotidienne, les heures vides passées dans un bureau surchauffé, où les Remington formaient un cliquetis incessant et à demi silencieux, comme le grignotement des souris dans une boiserie. » (p.27) Il voit l'étroitesse de sa vie conditionnée par le manque d'argent. Il cherche la signification de son existence, mais ne la trouve pas : « Ah, comme je hais la vie, dit-il presque à voix haute, en s'endormant, tandis qu'il chantonnait mentalement, en une sorte de cantilène sourde et lassée : « Merde, oh merde, merde, merde. » (p.52) Vers la fin du roman, en se rasant, il éprouve la tentation de se suicider : « Couper, appuyer profondément, sentir ma tête se détacher de moi comme un fruit mûr. » (p.214) et « avec rage frappa de la lame du rasoir son cou tendu. » (p.215) Il ne réussit pas à se tuer mais mourra plus tard d'empoisonnement du sang. Il est manifeste que ce scénario sied très bien aux concepts de l'inquiétude et du délaissement décrits par Magny. Nicholas Hewitt a fait l'analyse de la fréquence des représentations de suicide dans les romans de ces années-là : « the recurrent use of the image of suicide in the novels of the 1920s and 1930s where suicide is perceived as the supreme example of the question does life have « meaning ? » (1988, p.75) Pour Christophe Bohun, on doit répondre que non. Il reste à examiner le sujet de notre traduction, *Le maître des âmes*.

III.5 *Le maître des âmes*

Nous avons qualifié ce roman de produit des années trente. En effet, dans ce roman Némirovsky aborde et fait ressortir deux caractéristiques socio-historiques importantes de cette période. Comme le dit Claude-Edmonde Magny : « l'œuvre une fois créée est située dans le temps, baignée d'histoire » (1950, p.15). Ces caractéristiques socio-historiques sont le sentiment d'aliénation que ressent l'émigré dans son nouveau pays et, allant de pair avec ceci, l'antisémitisme que provoqua le flot de Juifs entrant en France en raison de l'avènement au pouvoir du régime nazi en Allemagne.

Némirovsky était bien placée pour exprimer le sentiment d'aliénation puisqu'elle et ses riches parents durent quitter la Russie lorsqu'éclata la Révolution bolchevique. La famille se réfugia en Finlande et en Suède avant de s'installer à Paris en 1919. On pourrait imaginer aussi qu'elle connaissait bien l'histoire de son peuple, histoire marquée par l'exclusion et la persécution. Elle devait avoir pleine conscience de l'expérience de son père qui les avait éprouvées pendant le pogrome à Élisabetgrad en 1881-1882. Dans son brouillon, Némirovsky décrit l'émotion de l'émigré ainsi : « [. . .] ce sentiment si précaire, du menacé qu'on ne cesse jamais de ressentir lorsqu'on est seul dans un pays étranger » (NM 14-1). Tout au long de la trame du roman Némirovsky souligne, par de nombreuses comparaisons et métaphores animalières, le sentiment d'une créature aux abois. Dario s'écrie : « Il n'avait pas d'amis, pas d'alliés, pas de parents. Rien ne pouvait faire qu'il sentît le droit d'être ici. Malgré lui, il se regardait comme une bête sortie de son souterrain, qui flaire partout des embûches, qui aiguise ses dents et ses griffes, sachant que d'elles seules lui viendra une aide. » (p.134)

En ce qui concerne l'antisémitisme, nous avons expliqué dans notre préface au *Maître des âmes* que le personnage de Dario Asfar incarne de nombreux stéréotypes véhiculés dans la presse de la période : les traits physiques de l'archétype juif, la vénalité, la voracité sexuelle, le médecin étranger qui pratique les avortements, l'exploitation, sans aucun scrupule, de ses malades et la malhonnêteté mesquine. Nous écrivons sur ces faits plus bas en soulignant le rôle de l'intertextualité. Bien que l'emploi de tant d'images animalières serve bien à souligner l'isolement de Dario, cette imagerie conduit aussi à sa déshumanisation, point de vue que nous avons proposé dans notre préface au roman.

Une caractéristique saillante de l'époque où parut *Le maître des âmes* fut la croissance de l'antisémitisme encore dormant pendant les années vingt, mais qui resurgit pour des raisons économiques et sociopolitiques que nous avons soulignées dans notre préface. Les stéréotypes du Juif (métèque, heimatlos, apatride) de la période affleurent partout dans *Le maître des âmes* et nous avons voulu que cet aspect du roman soit visible dans notre traduction. Si controversé est cet aspect du texte que Philipponnat et Lienhardt ont choisi de rédiger une longue préface à l'édition française du *Maître des âmes* pour réfuter la critique de l'antisémitisme de Némirovsky. Une réponse à leur réfutation apparaît dans notre préface. Cela est d'autant plus nécessaire que cet aspect historique a été omis dans les traductions des œuvres de Némirovsky en anglais, hormis dans le gros recueil de quatre romans publié en 2010 par Vintage International, où Claire Messud, reprend, dans son introduction, une courte défense du prétendu antisémitisme de Némirovsky qui se fait l'écho de celle de Philipponnat et Lienhardt. Ces omissions commencent par la version anglaise de *Suite française* de 2006 qui omet la préface de l'édition de 2004 en français où Myriam Anissimov fait remarquer le langage antisémite qui parsème les œuvres de Némirovsky. Décrivant l'ascension sociale du Juif, elle écrit :

Némirovsky fait siens toutes sortes de préjugés antisémites, et leur attribue les stéréotypes préjudiciables de l'époque. Sous sa plume surgissent des portraits de Juifs, dépeints dans les termes les plus cruels et péjoratifs, qu'elle contemple avec une sorte d'horreur fascinée, bien qu'elle reconnaisse partager avec eux une communauté du destin. (2000, p.15)

Les lecteurs ne sont pas « un public flou » lorsqu'on considère les « destinataires » du *Maître des âmes*. Némirovsky rédigea le roman entre avril et juillet 1938 et il fut publié en feuilleton entre mai et août 1939 dans l'hebdomadaire *Gringoire* qui avait eu en 1936 un tirage d'environ 465,000 exemplaires et fut le plus populaire de tous les hebdomadaires des années trente. C'était un hebdomadaire « qui mélangeait les opinions » et « qui présentait une variété

d'opinions reflétant germanophobie et néo-pacifisme, conservatisme et populisme, rationalisme et antisémitisme » (Froissart 2007, p.32). Schor commente surtout les éléments racistes de *Gringoire* :

Au cours des années suivantes (après 1936), la question des réfugiés (dans Gringoire) est systématiquement abordée et les présente comme des criminels. Son discours fait une large place aux mots « racaille », « vermine », « escroc » et « pègre ». (1988, p.142)

Les voix xénophobes se firent entendre de plus en plus jusqu'à l'Occupation allemande en 1940 à tel point que le décret-loi, dit Marchandeaudeau, de 1939 fit de l'injure raciale un délit. Les hebdomadaires et les journaux jouaient un rôle primordial dans la dissémination de l'information pendant cette période. Schor observe :

Dans un pays où, pour beaucoup, la lecture n'est ni un besoin ni une habitude, le journal quotidien ou l'hebdomadaire est plus qu'une forme de culture privilégiée, il est la seule forme de culture. (citant Pierre Guiral 2005, p.142)

À la lumière de ces faits, nous pouvons affirmer que Némirovsky avait pleine conscience de sa « commission » et de ses « destinataires ». Sa « commission » fut l'écriture d'un texte qui plairait à un lectorat dont une partie assez nombreuse était antisémite et xénophobe. Elle avait conscience, tout en rédigeant *Le maître des âmes*, que certains de ses lecteurs seraient sans doute « scandalisés » de ce qu'il [Dario Asfar] soit français. Elle considérait ces lecteurs comme « hypocrites et imbéciles » (NM 14-1). Néanmoins, elle renchérit : « Mais je comprends bien leur point de vue. » Elle se rendit compte que des lecteurs seraient outrés parce qu'ils reconnaîtraient tous les traits physiques et moraux de l'étranger, surtout du Juif, Dario Asfar, qui, à leur avis, souillaient le caractère pur du peuple français. Cette question est examinée plus amplement dans notre préface.

IV L'intertextualité et *Le maître des âmes*

Le concept et l'importance de l'intertextualité, « une permutation de textes » proposés par Julia Kristeva (1969, p.52) pendant les années soixante en France et définie comme la présence dans un texte de certains éléments du sociolecte d'une société rendant plus intelligible un texte donné, a toujours formé une partie significative de l'habileté interprétative du lecteur accompli. D'une part, l'intertextualité peut être mise en branle même par un seul mot, par exemple les mots Lazare, Quichotte ou Pharisien qui évoquent respectivement toute une suite de réflexions sur l'insensibilité, la témérité et l'hypocrisie. En revanche, un lecteur en lisant des textes plus complexes doit déceler tout un ensemble d'allusions ou de références érudites et ésotériques trouvées dans la culture actuelle ou dans l'histoire que même le lecteur le plus instruit, « le lecteur idéal » d'Umberto Eco, aurait trouvé difficile à déchiffrer. Nous avons déjà fait allusion à cette question dans l'exégèse du poème *Thétis et Pélée* de Michael Riffaterre. Un exemple d'une exégèse plus complexe se trouve dans un article du même critique (Michael Worton and Judith Still eds 1990, pp.56-78) où Riffaterre interprète le sens d'un poème en prose, sorti de l'écriture automatique du surréaliste André Breton.

Hormis deux allusions bibliques à Jérémie (p.233) et une à *Candide* (p.83) le texte du *Maître des âmes* ne contient aucune autre allusion littéraire. Néanmoins, Némirovsky avait pleine conscience de tous les stéréotypes xénophobes et antisémites véhiculés dans les romans et dans les autres écrits de certains de ses contemporains, tels que Paul Morand, Pierre Drieu La Rochelle, Robert Brasillach et Louis-Ferdinand Destouches (Céline). De plus, la presse et surtout des hebdomadaires comme *Candide* et *Gringoire* arboraient pendant ces années trente la même xénophobie trouvée dans les romans. Selon Noiriél, de nombreux historiens avaient fait remarquer la virulence dans la presse des « flots de haine qui sont déversés chaque jour visant tous les groupes d'immigrants, sans exception » (2007, p.395). La profession médicale

revendiquait une stricte limitation d'entrée des étudiants étrangers dans les écoles médicales. De plus, elle exigeait des contrôles sur les droits des médecins étrangers de pratiquer leur profession. Par exemple, le projet de loi proposé en 1930 par le sénateur Raymond Armbruster, adopté en 1933, excluait tous les nouveaux Français (c'est-à-dire immigrants) de toute participation à la profession médicale avant cinq ans de naturalisation.

Avant d'entreprendre l'écriture du *Maître des âmes*, Némirovsky avait étudié des aspects de la profession médicale. Lienhardt et Philipponnat commentent ce fait : « Némirovsky [. . .] s'est beaucoup documentée sur l'histoire et le droit de la médecine » (2007, p.301). Surtout, elle aurait remarqué l'antipathie de certaines sommités de la profession, en grande partie centrée sur les praticiens parisiens, envers les médecins immigrés qui arrivaient en France « en flots » surtout de l'Allemagne, de la Pologne et de la Roumanie. Dans son brouillon (NM 14-2) elle écrit à plusieurs reprises sur cet aspect. Elle note la loi de 1892 qui ne permet qu'aux docteurs de médecine de pratiquer en France. Le 12 mars elle craint « qu'elle ne connaisse pas assez les médecins pour les peindre » et « qu'elle n'offusque pas les Français » qui sont « foutrement respectueux des conventions » par le « portrait d'un médecin malhonnête et sans scrupules et surtout un mètèque et que son sujet ne soit trop sombre » (NM 14-1). Cette connaissance de la part de Némirovsky de la profession médicale et des stéréotypes permettent qu'on puisse assumer que Némirovsky avait pleine conscience que, dans sa caractérisation du protagoniste du *Maître des âmes*, elle employait l'image stéréotypée du Juif transmise dans la presse et dans la littérature de la période. Cette interaction entre notre texte, la presse et la littérature constitue un exemple parlant de l'intertextualité.

V Magny et la nouvelle génération

La thèse de Magny dans son *Histoire du roman français*, surtout dans les parties qui s'intitulent *L'ère de la passivité* et *Les Ephémérides du roman*, c'est que la littérature avant 1930 avait perdu son élan et était restée dans des formes traditionnelles telles que le roman réaliste, la poésie symboliste, la morale laïque, la dictature de Littré ou de l'Académie qui reflétaient le caractère bourgeois dominant de la société d'alors et du dix-neuvième siècle.

Elle écrit :

La bourgeoisie, c'est la stabilité, la stagnation. Sa manie thésaurisive aboutissant tôt ou tard, à la première, à quelque placard bondé d'oripeaux à tout jamais inutilisables, trop rongés de mites et saturés de poussière pour qu'on permette même aux enfants de s'en habiller pour faire carnaval. (1950, p.21)

Il fallait, affirme Magny, que « quelque nouvelle force capable d'innovation et de rajeunissement s'emparât de la scène littéraire pour donner à l'époque le style, les œuvres qui lui conviennent » (1950, p.17). L'arrivée du surréalisme de Breton, soulignant « l'usage de l'insolite . . . par où il cherche à transcender la logique et la pensée ordinaire pour révéler des niveaux de signification plus profonds et des associations inconscientes » (Gullette 2010, p.1) ne mit pas fin à cette stagnation. Selon Magny, le surréalisme se perdit dans une « frairie » où les surréalistes dédaignèrent de s'occuper du roman « sans doute parce que le roman apparaît à l'époque comme le genre le plus bourgeois, le plus embourgeoisé » (1950, p.39). Magny décrit l'année 1930 comme le « Saint-Gothard », métaphore marquant l'arrivée d'une nouvelle génération d'auteurs, la seconde, opposée à la première génération d'avant 1930. Comment cette deuxième génération se différencia-t-elle ? Pour Magny, elle se différencia d'abord par l'engagement politique et en second lieu par la création d'un style d'écriture mieux adapté à la communication romanesque du vingtième siècle. Après 1930, la littérature

« rentre dans le siècle. Elle se fait partisane. Elle s'engage dans la polémique sociale et politique » (1950, p.61). Selon Magny :

Les écrivains de la seconde génération [. . .]rechercheront un style plus « juteux » rendu plus savoureux par l'emploi chez Giono du style épique, l'usage immodéré de l'argot chez Céline et chez Aragon ou Queneau, l'insertion délibérée dans la trame narrative de fragments empruntés à la langue parlée, voire de clichés—tout un ensemble de procédés qui ont pour fin commune, en rendant moins écrit le style du roman, de lui restituer le naturel dont il s'était éloigné, en le rapprochant de la narration orale, du récit de l'aède ou du troubadour. (1950, p.71)

V1 Némirovsky :—une romancière très conservatrice

A la lumière des observations de Magny, comment l'œuvre de Némirovsky apparaît-elle pendant les années trente ? Du point de vue du style, elle est bien ancrée dans le dix-neuvième siècle et ne montre aucune des caractéristiques novatrices que Magny note parmi la nouvelle vague de romanciers. Nous avons choisi deux romans pour mettre en lumière le grand écart qui sépare le style de Némirovsky de ces romanciers innovateurs. Ces romans sont *Voyage au bout de la nuit* (1933) de Céline et *La Nausée* (1938) de Sartre. En ce qui concerne le premier, Jean d'Ormesson écrit que le style de Céline est « un style émotif [. . .]. et qui n'en finit jamais de passer de la syntaxe à la parataxe, c'est-à-dire de substituer des ruptures aux liaisons traditionnelles. Le souffle Célinien est fait d'une alternance entre l'abondance la plus ahurissante et le laconisme. Ce halètement infatigable est jonché de points d'exclamation et de points de suspension » (1991b, p.330). Voilà un passage qui montre la justesse de cette description du style célinien :

Dites bien à l'autre numéro qu'il redescende par ici en vitesse! . . . Que j'ai deux mots à lui dire! . . . Qu'il perde pas son temps en route! Ah! La carne! Faudrait pas qu'il crève en route surtout! . . .ça serait dommage! Bien dommage! Ah! Le beau fumier! (p.131)

Jean d'Ormesson signale également deux éléments du style de Céline, à savoir la présence de la scatologie et la fécondité de ses innovations lexicales :

Céline charrie des torrents de boue, d'insultes, d'ordures et de trouvailles. Mais il ne traîne jamais. Les pronoms, les prépositions sont largués en chemin: « faut », « sont », « virer rouge », « elle va bien rire qu'elle a un mari si fainéant », « Vous écrirez télégraphique ou vous écrirez plus du tout ». Il passe son temps à inventer des mots : « se parafoutre », « proustrer », « moustagache », « troutroubadour ». (pp.331-332)

En même temps qu'Irène Némirovsky écrivait *Le maître des âmes*, parut *La Nausée* de Jean-Paul Sartre. Comme *Voyage au bout de la nuit* on ne saurait imaginer un roman qui mette plus en relief, par contraste, le style narratif traditionnel de Némirovsky. Chez Sartre, il y a des alternances entre le monologue intérieur, des observations de l'omniscient narrateur et des dialogues en style direct libre. Ce qui est le plus frappant dans le roman, à part le sentiment d'aliénation et d'absurdité que ressent Antoine Roquentin, c'est l'essor d'une imagination fraîche et pénétrante qui n'hésite pas à employer un langage direct, riche en métaphores originales. Un exemple frappant de l'emploi de cette imagination et de ce langage se trouve aux pages 223-225 où Sartre ironise sur la suffisance des bons bourgeois de Bouville qui devraient affronter un avenir dantesque sans en prendre conscience le moins du monde :

Et celui qui se sera endormi dans son bon lit, dans sa douce chambre chaude se réveillera tout nu sous un sol bleuâtre, dans une forêt de verges bruissantes, dressées rouges et blanches vers le ciel comme des cheminées de Jouxtebouville, avec de grosses couilles à demi sorties de terre, velues et bulbeuses, comme des oignons. Et des oiseaux voletteront autour de ces verges et les picoreront de leurs becs et les feront saigner. Du sperme coulera lentement, doucement, de ces blessures, du sperme mêlé du sang, vitreux et tiède avec de petites bulles.

Nous finissons ces observations sur l'innovation par le roman de Robert Brasillach, *Les Sept Couleurs*. Brasillach emploie respectivement, dans les sept parties de ce roman, la narration à

la troisième personne, le style épistolaire, un journal, des réflexions personnelles, le dialogue, la documentation et le monologue. Nous décrivons, dans le paragraphe qui suit, le style de Némirovsky.

V11 Némirovsky et l'influence de ses contemporains

Le traditionalisme de Némirovsky se montre aussi par le fait qu'elle trouvait une certaine inspiration non dans les auteurs de la deuxième génération mais dans les romans de certains contemporains tels que François Mauriac et Roger Martin du Gard dont le style et la méthode de narration lui convenaient. Dans son brouillon du *Maître des âmes* elle fait allusion à Mauriac et à son habileté à créer un sentiment de débauche. Elle commente deux fois la narrativité du *Nœud de Vipères* (NM 14-1). Elle proclame que le roman est « la plus belle chose que j'aie lue depuis longtemps » et que c'est « un livre magnifique » (2007, p.218). On dit que le plus grand hommage qu'on puisse rendre à un semblable, c'est l'imitation. Nous savons que Némirovsky admirait *Thérèse Desqueyroux*. Il nous semble que dans le thème et dans le protagoniste de ce roman, Némirovsky trouva un modèle pour *Jézabel*. Les deux romans s'ouvrent par un procès, l'un qui commence et l'autre qui se termine. Les deux personnages principaux sont emprisonnés, Gladys Eysenach dans la phobie du vieillissement et Thérèse, un esprit libre, dans un mariage dominé par le philistinisme et le matérialisme de son mari et de sa famille. Gladys tue et Thérèse cherche à tuer pour se libérer d'une situation qui menace de les détruire. Quoique nous nous soyons décidé à nous borner aux romans de Némirovsky écrits entre 1930 et 1939, il est important de noter encore une occasion où Némirovsky, résolue à être un écrivain français, incorpore dans son œuvre un roman fleuve en miniature, *Les biens de ce monde* (1940-1941). Ce roman raconte l'histoire d'une famille bourgeoise depuis le début du vingtième siècle et jusqu'à l'Occupation allemande en 1940,

entreprise dynastique semblable à celle de *Jean Christophe* (1904-1912) de Romain Rolland, de la *Chronique des Pasquier* de Georges Duhamel (1933-1945) et des *Thibault* (1922-1940) de Roger Martin du Gard.

Philipponnat et Lienhardt citent la publicité qui accompagna la publication de *La Proie* dans *Les Nouvelles Littéraires*, le 21 mai 1938 : « Un jeune homme de vingt ans, sans fortune ni relations, mais intelligent et ambitieux, part à la conquête de la vie, dans un monde troublé : le nôtre . . . un Julien Sorel de temps de crise » (2007, p.294). Ce jeune homme que Némirovsky recréa dans les années trente est le personnage principal de *La Proie*, Daguerne, qui « n’entend pas céder un pouce à la fatalité d’un sang qui l’a fait pauvre ». Julien Sorel, le protagoniste du *Rouge et le Noir*, représente dans la littérature du dix-neuvième siècle, le portrait classique du jeune homme bien éduqué, rejeton d’une famille pauvre qui, par l’exercice de son intelligence, et sans scrupules, gravit l’échelle sociale. Il ressemble aussi au Rastignac de Balzac qui, d’une famille noble mais sans fortune, se hisse jusqu’à la haute société parisienne.

VIII L’engagement des écrivains des années trente

Le Petit Robert définit l’engagement comme :

[un] acte ou attitude de l’intellectuel, de l’artiste, qui prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d’une cause.

Pierre Astier souligne, comme le fait Magny, qu’au début des années trente une nouvelle génération d’auteurs prenant conscience du tumulte politique, économique et social se décida à « mettre radicalement en question l’ordre du monde et le sens de la vie ». Il fallait que les écrivains, « suivant leurs propres convictions » prennent « une part active en tout ce qui

transforme le monde ou qui pourrait éventuellement changer la vie » (1978, pp.26-27). La dernière caractéristique se rapporte étroitement à la seconde. S'il faut changer le monde par l'engagement, quelles seraient les forces éthiques, intellectuelles ou spirituelles capables de susciter ce changement ? Comment certains écrivains de ces années s'exprimèrent-ils à cet égard ?

VIII.1. Les auteurs engagés—Giono, Bernanos, Aragon, Mauriac et Malraux

C'est grâce à son pacifisme farouche que Giono se montra prêt à accepter d'être voué aux gémonies en raison de ses croyances. Dans son *Refus d'Obéissance*, il affirme son pacifisme et attaque l'état capitaliste :

Celui qui est contre la guerre est par ce seul fait dans l'illégalité. L'état capitaliste considère la vie humaine comme la matière première de la production du capital. Il conserve cette matière tant qu'il est utile pour lui de la conserver. (1937, p.17)

Pour cette croyance inébranlable en la justesse de son pacifisme, Giono fut incarcéré au Fort Saint-Nicholas en 1939, ayant refusé de se battre contre l'ennemi allemand. Quant à Bernanos, il n'hésita pas à critiquer, dans des termes cinglants, les atrocités commises par La Phalange à Palma en 1937 pendant la guerre civile espagnole et en même temps les évêques qui approuvèrent ouvertement cette barbarie. Bernanos écrivit à cet égard :

Pendant des mois, à Majorque, les équipes de tueurs [. . .] ont froidement abattu, au su de tous, des milliers d'individus jugés suspects [. . .] Mgr l'évêque de Palma était informé de ce fait, comme tout le monde. Il ne s'en est pas moins montré, chaque fois qu'il a pu, aux côtés de ces exécuteurs dont quelques-uns avaient notoirement sur les mains la brève agonie d'une centaine d'hommes. (1938, p.162)

Les pages où Bernanos décrit l'exécution des partisans républicains et leur incinération et, avec une ironie amère, la présence des prêtres pour absoudre les infortunés de leurs péchés sont très émouvantes :

Le travail achevé, les Croisés mirent les bestiaux par tas-bétail absous et non absous—, puis les arrosèrent d'essence . . . Il est bien possible que cette purification par le feu ait revêtu alors, en raison de la présence des prêtres de service, une signification liturgique. Malheureusement je n'ai vu que le surlendemain ces hommes noirs et luisants, tordus par la flamme . . .
(1938, pp.169-170).

Louis Aragon devint communiste en 1921 et en demeura un farouche partisan pendant les années vingt et trente et jusqu'à sa mort. Il collabora longtemps à *l'Humanité*, organe central du Parti communiste (Astier 1978, p.93). Il participa aux conférences organisées par le Parti communiste en Russie, à savoir le Premier Congrès des Écrivains soviétiques en 1934 et le Congrès de Kharkov où fut défini le concept du réalisme socialiste en littérature, concept qu'il mit à l'œuvre dans *Les cloches de Bâle*. Lorsque la guerre civile espagnole éclata, Mary Jean Green commente la participation active d'Aragon :

Aragon also participated actively in the various manifestations of French Communist support for the Spanish Republicans, travelling around Spain in a truck outfitted by the Association des Écrivains et Artistes révolutionnaires and taking a major role in organizing the Congrès International des Écrivains antifascistes held in Madrid and Valencia in 1937. (1986, p.216)

Pour la plupart de sa carrière d'écrivain, François Mauriac évitait de s'engager dans aucune polémique politique, mais les atrocités perpétrées pendant la guerre contre l'Éthiopie et la guerre civile en Espagne l'avaient tant outragé qu'il n'hésita pas à les fustiger, d'abord, dans la presse, en signant un manifeste pour le peuple basque, et par une participation active à l'accueil des réfugiés espagnols. Massenet écrit :

Dans Le Figaro il consacre un texte vengeur aux bombardements des villages éthiopiens par « escadrilles civilisées » et il se bat pour le peuple

basque, c'est à cause du bombardement de Guernica en avril, 1937, par la légion nazie Condor. Il signe le manifeste pour le peuple basque. Le 17 juin 1937 il rédige un article au vitriol sur l'injustice meurtrière dont ont été victimes une communauté et une culture. Durant tout de 1939, il participe avec efficacité à l'accueil des réfugiés en France. (1986, p.216)

Bien que Malraux ne fût jamais membre du Parti communiste, il tendait à s'associer aux causes propagées par les communistes. Par exemple, pendant qu'il travaillait en Indochine, il fonda un journal, *L'Indochine enchaînée* « dirigé contre le colonialisme, contre la domination française, en faveur de l'indépendance et de l'autonomie des populations indigènes » (Cauquil 2011). Plus tard il fut, pendant la guerre civile en Chine, secrétaire de Borodine, délégué soviétique du *Komintern*, chargé de la propagande communiste à Canton et à Shanghai. (*Littérature et action* 2000) Pendant la guerre civile en Espagne, Malraux joua un rôle actif. Il « organisera l'aviation étrangère auprès des brigades internationales antifranquistes, prendra le commandement de l'escadrille España, participera aux batailles de Medellin, de Madrid, de Tolède et de Teruel, et sera blessé deux fois au cours des combats » (Astier 1978, pp.122-123).

VIII.2 L'absence d'engagement de Némirovsky.

On pourrait, peut-être, proposer l'idée que l'antisémitisme de Némirovsky était une forme d'engagement mais cette interprétation est exclue selon notre définition de ce terme. Les événements mondiaux que nous avons cités plus haut ne jouent qu'un rôle secondaire dans les écrits de Némirovsky pendant les années trente. Elle mentionne, en passant, la crise économique dans *Le Pion sur l'échiquier* et *La proie* mais n'écrivit aucune lettre à la presse, ni ne contribua par aucun article aux nombreux hebdomadaires de la période, tels *Marianne*, *Gringoire* et *Candide*, pour exprimer un avis sur la persécution des Juifs en Allemagne, la situation des réfugiés juifs en France et les atrocités commises par les forces italiennes en

Abyssinie et par les Républicains et les Phalangistes en Espagne. Nous avons expliqué notre point de vue en ce qui concerne ces faits dans notre préface au *Maître des âmes*. Soixante années après la mort de sa mère, Denise Epstein a exprimé, avec une véhémence et une franchise inattendues, son attitude critique envers l'indifférence de sa mère à la situation des réfugiés : « Son aveuglement était criminel. Pendant les années trente, jusque dans son œuvre, elle n'était nullement émue par ce qui arrivait aux petits. Juifs des quartiers populaires de Paris » (Kershaw 2008, p.187). Némirovsky aurait pu aider ces Juifs par sa participation à un des nombreux comités organisés par les Juifs de Paris. Par exemple, il y avait Le Comité central d'assistance, fondé en 1927, qui cherchait les logements et les emplois, Le Comité de protection des émigrants israélites, fondé en 1920, qui « fournissait des conseils juridiques et l'Accueil fraternel israélite et l'Union scolaire qui donnait des cours de français pour faciliter leur assimilation » (Schor 2005, p.204). Qu'elle ne se soit associée à aucun de ces comités reste une énigme aussi inexplicable que celle de ses liens d'amitié avec quelques-uns des plus grands antisémites de la période.

IX Les grands thèmes des auteurs

Dans les œuvres de certains auteurs des années trente sont présents de très grands thèmes. À la base des écrits de Mauriac et de Bernanos on observe l'influence forte du dogme catholique, bien que tous les deux aient rejeté l'étiquette d'écrivains catholiques. Pour Bernanos, c'est le dogme de la communion des saints, par lequel on entend la puissance rédemptrice de la sainteté de l'individu, qui devient le souffre-douleur pour les péchés de l'humanité, tel le Christ. Donc, dans le *Journal d'un Curé de Campagne* (1936), c'est le curé qui par la pureté de sa propre vie et par ses souffrances, gagne la grâce pour libérer la comtesse de la haine qu'elle ressent envers Dieu pour la mort de son enfant. Comme l'explique Cruickshank : « As Christ suffered death in expiation of the sins of humanity as a

whole, so can the Christian [en l'occurrence le curé d'Ambricourt] in voluntary privation and mortification, in self-sacrifice, acquire merits which have a redemptive for others less spiritually favoured » (1962, p.37). Dans *La Nouvelle Histoire de Mouchette*, c'est la jeune fille, Mouchette, quoique violée, qui, seule parmi la mesquinerie des villageois, reste pure, « the unconscious victim of the sins of her village . . . where God has been forgotten » (Beaumont 1962, p.48).

Pour François Mauriac, les plus importants concepts catholiques sont le péché originel, la tare innée qui pousse l'individu vers le Mal et la grâce acquise pour l'humanité par la souffrance du Christ. Le panthéisme de Giono transparaît dans *Que ma joie demeure* et *Le chant du monde*. Il est aux antipodes de la pensée de Bernanos et de Mauriac. Giono rejette totalement la religion. Pour lui ce n'est que dans une conscience vive de son unité avec le règne animal et naturel que l'homme trouvera sa vraie humanité et la source de sa valeur. Dans l'œuvre de Louis Aragon, c'est l'idéologie communiste qui domine la formation de ses trames. André Malraux trouve dans un existentialisme, avant la lettre, le moyen par lequel l'individu peut transcender son sentiment d'impuissance en servant une cause qui sert à augmenter la dignité humaine. Dans l'extrait qui suit, Lewis, de toute évidence, fait entendre qu'il fait allusion aux personnages de Tchen dans *La Condition humaine* et de Magnin dans *L'Espoir* :

Better than any other figure of his epoch, Malraux anticipated and crystallised the Existentialist atmosphere that has become associated with the names of Camus and Sartre. Man's irremediable solitude: his absurd but unquenchable longing to triumph over time, his obligation to assume the burden of freedom by staking his life for his values; his defiance of death as an ultimate affirmation of "authentic existence". (1964, p.71)

Martins décrit l'univers greenien comme : « un univers sans pitié: les personnages emprisonnés dans l'ennui et l'incommunicabilité, se sentent happés par une terrible et

mystérieuse angoisse. Dans un monde hostile et tragique, chaque personnage semble enchaîné à soi-même . . . » (2004, pp.303-310).

Quant à Irène Némirovsky, il faut observer qu'aucun grand thème philosophique ni idéologique ne caractérise son œuvre et que par ce fait elle se différencie fortement de la nouvelle direction prise par certains de ses contemporains. Son œuvre se distingue, en premier lieu, par l'éclectisme dans le choix des trames. Elle expliqua que certains de ses romans des années trente furent écrits par le besoin pressant d'argent et elle les qualifia de romans « alimentaires ». En second lieu, elle se concentra sur la création de types, sans aucun fil directeur qui réunit l'ensemble, sauf dans le conflit mère/fille. Néanmoins, dans *Le Pion sur l'échiquier* Némirovsky se montre consciente du sentiment d'aliénation des années trente, mais sans le faire sentir profondément comme le firent Céline et Sartre. Dans *Le maître des âmes*, le sentiment d'empathie qu'on ressent envers Dario, l'émigré, est effacé par les traits de caractère odieux dont Némirovsky l'affuble.

Conclusion

Ce chapitre situe Irène Némirovsky dans le contexte littéraire et historique des années trente. Il nous semble qu'il n'est pas possible d'apprécier la signification d'un texte ni de le traduire effectivement sans le situer ainsi. Nous avons fait remarquer dans notre examen de l'intertextualité sa forte influence dans la formation du caractère du personnage principal du *Maître des âmes*. Il est indiscutable que Némirovsky prend place parmi les écrivains les plus conservateurs de la période. Dans sa méthode de narration, dans son style et dans son manque d'engagement, elle ne fut que très peu influencée par la deuxième génération d'auteurs dont Magny parle, ni par le « mal du siècle » analysé par Paul Valéry et André Crémieux. Quant au grand succès qu'ont connu *Suite française* et Némirovsky en 2006 et, par la suite, la

publication en anglais de la plupart de ses romans depuis, la qualité et la durabilité de son œuvre sont toujours à prouver. On ne lui accorda aucun prix littéraire pendant les années trente et ni Magny, dans son *Histoire du Roman Français depuis 1918*, ni Peyre dans *French Novelists of Today* ne font aucune allusion à son œuvre. Pendant soixante ans son œuvre resta dans l'oubli. Chacune de ses œuvres devra subir l'épreuve du temps pour son évaluation. Comme le dit Magny : « . . . elle [une œuvre] sera faite ou défaite par la durée, et l'acte par lequel elle est *éditée*, produite à la lumière, livrée à tous en pâture ; c'est désormais d'une société, d'une évolution sociale » (1950, p. 15).

Chapitre Quatre

L'œuvre balzacienne : modèle de style pour Némirovsky

Il y a dans Balzac une chose extraordinaire. C'est cette chaleur, cette brusquerie, cette manière de sauter d'un événement grave à un autre sans transition, qui donne un accent inouï à ce qu'il écrit. Peut-être je prépare trop. La défense serait sans doute d'aller mon chemin tout droit, comme un fil à plomb.

Irène Némirovsky (NM 14-1)

Introduction

Au cours des nombreuses lectures que nous avons faites du *Maître des âmes* publié en feuilleton dans *Gringoire* en 1939 et intitulé alors *Les Échelles du Levant*, nous avons remarqué certains aspects qui se retrouvent tout au long du roman, à savoir les phrases longues et complexes, les inversions, la fréquence de groupes de trois adjectifs et l'abondance des comparaisons et des métaphores. Nous avons été frappé de lire dans le brouillon du roman des allusions fréquentes à Balzac. Némirovsky souligne l'influence de cet auteur à la fois sur le thème de son roman et sur la caractérisation du personnage principal, Dario Asfar. Nous étant demandé si cette influence s'étendrait jusqu'au style de Némirovsky, nous avons décidé de faire un examen de ces aspects dont nous avons fait état plus haut, dans trois romans de Balzac—*Eugénie Grandet*, *Le Père Goriot* et *La Maison du Chat-qui-pelote*. Pour commencer notre étude, il fallait préciser ce que nous entendions par « style ». Ceci est important parce que bon nombre de critiques louent les effets de style de Némirovsky sans en commenter la source. Par exemple, Muriel du Brusle parle « d'un style narratif rapide, précis [. . .] l'enchaînement fluide des phrases et des « mots » (2001, p.2). Autant que nous sachions,

une étude approfondie du style de Némirovsky n'a pas encore été entreprise. En plus des quatre éléments stylistiques que nous avons mentionnés, il existe d'autres caractéristiques que nous avons notées. Ce sont l'abondance de points de suspension, la rareté de syntagmes adverbiaux pour donner le ton d'une réponse et l'emploi de l'asyndète lexicale et syntaxique. On note aussi la narration linéaire, c'est-à-dire que la trame se déroule pour la plupart de façon chronologique, à l'encontre, par exemple, d'une narration où l'auteur fait un personnage retourner à son passé pour revoir à longueur les circonstances d'un épisode de sa vie, comme Philippe le fait dans *Épaves* de Julian Green. Cette narration linéaire ressemble à celle utilisée par Balzac. On note aussi la fréquence des comparaisons ou de métaphores animalières qu'emploient les deux écrivains. Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous montrerons à quel point Balzac influença Némirovsky dans le thème du roman et dans la caractérisation du personnage principal du *Maître des âmes*. De plus, en faisant l'analyse du style de Balzac dans trois romans, nous soulignerons combien le style de Némirovsky ressemble à celui de Balzac.

I Qu'est-ce que le style ?

I.1 La définition du style

Il semble que l'étude du style littéraire soit tombée en désuétude dans ces temps modernes, mais pendant les années quarante, cinquante et soixante du siècle dernier, elle connut une grande popularité parmi les philologues européens. Stephen Ullmann publia en 1964 son *Style in the French Novel*, en 1963, *The Image in the French Novel* et *Language and Style* en 1966. Le livre de Leo Spitzer, *Essays in Stylistics*, parut en 1948, *Style in French Prose : A Method of Analysis* de Robert Sayce fut publié en 1953, *Traité de Stylistique française* de Charles Bally, considéré comme le fondateur des études stylistiques, en 1952 et *Le Style et ses techniques* de Marcel Cressot en 1947. Ullmann cite plus de soixante-dix philologues à consulter dans *Style in the French Novel*. Ces philologues traitent d'effets stylistiques, tels

que l'ordre des mots, la structure de phrases, le choix et l'expressivité dans un examen diachronique d'auteurs français célèbres des dix-neuvième et vingtième siècles. C'est dans *Style in the French Novel* que nous avons trouvé une définition de l'essentiel du style. Selon Ullman (1964, p.5), le style se fonde sur la primauté du choix. L'écrivain choisit parmi les ressources expressives de sa langue—la syntaxe, la polysémie, la phonologie et les figures de style pour créer une œuvre d'art. Cette définition sera appliquée dans un court examen d'un extrait de Jean Giono pour juger de son efficacité et ensuite nous fournirons un bref compte rendu de l'histoire des efforts, depuis le dix-huitième siècle, pour formuler une définition du style.

I.2 Exemple d'un style :—Jean Giono

Le lecteur qui connaît la littérature des années trente en France éprouverait peu de peine à discerner d'emblée et le style et l'identité de l'auteur de cette description d'un vénérable hêtre :

Et, à l'automne, avec ses longs poils cramoisis, ses mille bras entrelacés de serpents verts, ses cent mille mains de feuillages d'or jouant avec des pompons de plumes, des lanières d'oiseaux, des poussières de cristal, il n'était pas vraiment un arbre. Les forêts, sur les gradins des montagnes finissaient par le regarder en silence [. . .] Les forêts, assises sur l'amphithéâtre des montagnes, dans leur grande toilette sacerdotale, n'osaient pas bouger. Cette virtuosité de beauté hypnotisait comme l'œil des serpents ou le sang des oies sauvages sur la neige. Et tout le long des routes qui montaient ou descendaient vers elle, s'alignait la procession des érables ensanglantés comme des bouchers. (Giono 1948, p.39)

L'éclat de l'imagerie (montagnes dans leur grande toilette; des érables ensanglantés), l'allitération (ses cent mille mains ; pompons de plumes), l'euphonie (poils cramoisis), le rythme (Et tout le long des routes qui montaient ou descendaient vers elle), l'omniprésence du monde naturel, la personnification (feuilles d'or jouant ; les forêts assises) et, enfin,

l'inversion (s'alignait la procession) qui introduit la dernière image des arbres comme autant d'humains solitaires du tableau, évoquent, dans l'ensemble, le talent singulier de Jean Giono, « un apax » comme l'appelle Jean d'Ormesson (1998, p.337). Quoique l'originalité de l'expression soit manifeste dans cet extrait, ceci ne constitue qu'une seule facette du concept du style. Il y a une longue histoire d'efforts pour le définir en France. Deux concepts différents s'unissent au vingtième siècle. Le premier remonte aux théories de Buffon, de Flaubert et de Proust (Ullmann 1964, pp.2-3). Buffon, dans son *Discours de Réception* à l'Académie Française, le 25 août 1753, prononça les paroles célèbres « Le style est l'homme même » mais plus tard, dans le même *Discours*, fournit une définition approfondie :

[Style] c'est tout à la fois bien penser, bien sentir et bien rendre ; c'est avoir en même temps de l'esprit, de l'âme et du goût. Le style suppose la réunion et l'exercice de toutes les facultés intellectuelles. Les idées seules forment le fond du style, l'harmonie des paroles n'en est que l'accessoire, et ne dépend que de la sensibilité des organes [...] le génie fournit assez pour donner à chaque objet une forte lumière, si l'on peut ajouter la beauté du coloris à l'énergie du dessin, si l'on peut, en un mot, représenter chaque idée par une image vive et bien terminée et de former de chaque suite d'idées un tableau harmonieux et mouvant, le ton sera—non seulement élevé, mais sublime.

À la lumière de cette définition, on peut affirmer que Buffon saisit le propre du style lorsqu'il proclame que « les idées forment le fond du style » et un grand auteur comme Giono trouve les moyens stylistiques pour l'expression de ces idées. Ainsi que l'explique Bonhomme : « Giono est le chantre de la nature et de la vie paysanne » (1998, p.30). Il conçoit le monde de la nature comme une communauté sensible et interactive. L'humanité, lorsqu'elle ne partage pas cette vie de la nature ou n'en a même pas conscience, éprouve une diminution du sentiment spirituel et de l'appréciation de son rôle comme conservateur. Cette vision est transmise dans l'abondance et l'originalité des images. Buffon précise encore que le génie de

l'écrivain donne : « à chaque objet une forte lumière » et ajoute « la beauté du coloris à l'énergie du dessein » comme en témoigne Giono.

I.3 Point de vue d'autres auteurs

Plus de cent ans après Buffon, Flaubert proclama : « Le style est à lui tout seul une manière de voir les choses » et « Je conçois un style qui nous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet » (Ullmann 1964, p.3). Selon Ullmann, Marcel Proust transforma ces idées en « une théorie ». Il affirma : « Le grand artiste est distingué par une caractéristique indélébile. Il extraira de chaque objet ces éléments qui lui conviennent et qui ont une affinité avec son esprit » (1964, p.2). A cet égard, on peut mentionner la singularité de l'effet sur Proust de la partie de piano qu'il décrit dans *Du côté de chez Swann* : « [. . .] la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune » (1987, p.205). Le deuxième concept s'enracine dans la pensée de Stendhal qui affirma que l'essence du style est d'ajouter « à une pensée donnée toutes les circonstances propres à produire tout l'effet que doit produire cette pensée » (1964, p.2).

Les théories de Buffon, de Flaubert, de Proust et de Stendhal contribuèrent à la naissance d'une « science » de la stylistique comme nous l'avons déjà fait remarquer plus haut. Cette « science » aurait pour objectif : « la recherche des effets proprement littéraires du langage, l'examen des inventions expressives et suggestives qui ont été faites pour accroître le pouvoir et la pénétration de la parole » (Ullmann 1964, p.2). Sayce, quant à lui, définit le style « as a convenient designation of the linguistic structure which underlies and indeed constitutes a work of literature » (1958, p.1). Ortega y Gasset écrit : « An author's personal style . . . is produced by his slight deviation from the habitual meaning of the word. The author forces it

to an extraordinary usage so that the circle of objects it designates will not coincide exactly with the circle of objects which that same word customarily means in its habitual usage » (Schulte & Biguenet eds 1992, p.96).

Mais pour que l'on ne surestime l'importance du style, il faut toujours tenir compte que le roman est une unité, une œuvre d'art, et sa valeur provient d'une multiplicité de facteurs. Peyre avertit tout critique littéraire : « Style, which is seldom all-important in fiction, tends to be over-stressed, the novel is not espoused in its dynamic fluidity but carved [by structural analysis] into separate prose-passages to be scanned » (1967, p.38). Malgré l'avertissement de Peyre, nous croyons que le style d'un auteur fait partie de l'essentiel de son talent. Donc nous chercherons, dans notre traduction du *Maître des âmes*, à conserver, dans la mesure du possible, ce style. Nous allons maintenant examiner les ressemblances entre les styles de Balzac et de Némirovsky.

II Affinités de style chez Balzac et Némirovsky

II.1 La création de types

Dans son brouillon du *Maître des âmes*, Némirovsky fait allusion à l'influence de Balzac, ce grand créateur de types comme Hulot, Vautrin, Rastignac, Grandet, le Père Goriot et César Birotteau. Elle écrit : « Comme Honoré de Balzac, mon petit Honoré, m'attache principalement à peindre les types [. . .] les gens d'à présent avec leurs traits un peu grossis » (NM 14-1). En formant le caractère du personnage principal du *Maître des âmes*, Dario Asfar, elle se rappelle : « Les personnages de Balzac ont un démon qui les pousse à se laisser dévorer peu à peu par la passion qu'ils portent en eux. » Elle ajoute : « Un homme pour Balzac est une passion servie par une intelligence et des organes et contrariée par les circonstances » (NM 14-1). Telle est l'histoire de Dario Asfar dans *Le maître des âmes*,

poussé par la poursuite de la richesse et par le besoin d'assouvir une lascivité vorace. Parmi les autres protagonistes des romans de Némirovsky qui sont sous la coupe d'une passion particulière, on note Jean-Luc, un Julien Sorel moderne, personnage principal de *La Proie*, avide du succès politique et Gladys Eysenach, dans *Jézabel*, tenaillée par une peur psychotique du vieillissement. Némirovsky excelle à dépeindre physiquement ses personnages, caractéristique par excellence de Balzac. Henry James mit en lumière cet aspect lorsqu'il écrivit :

The figures he sees begin to bristle with all their characteristics. Every mark and sign, outward and inward that they possess; every virtue and every vice, every strength and every weakness, every passion and every habit, the sound of their voices, the expression of their eyes, the tricks of feature and limb, the buttons on their clothes, the expression of their eyes, the tricks of feature and limb, the food on their plates . . . (1905, p.88).

Némirovsky renchérit sur les commentaires de James dans son brouillon Elle écrit :

Balzac s'appliquait à voir les personnages physiquement et à leur donner un nom, une habitation qui expliquait le caractère ou qui fut expliqué par lui. Ensuite, il creusait le caractère déjà conçu, suppléant aux lacunes de l'information par des déductions tirées de l'information elle-même et cela, c'est posséder la logique des caractères [. . .] enfin il inventait les événements de nature à mettre le caractère dans tout son jour, et il déduisait les événements nécessairement ou vraisemblablement produits par le caractère qu'il avait en main. (NM 14-1).

II.2 Les éléments stylistiques

Hormis ces aspects généraux qui rapprochent Némirovsky de Balzac, nous montrerons que Némirovsky ressemble beaucoup à cet auteur dans l'emploi d'importants éléments stylistiques. Ces éléments comprennent la fréquence de phrases longues et complexes, l'abondance de comparaisons, de métaphores et d'inversions et de groupes d'adjectifs, en général trois et la fréquence d'images animalières. Selon Ullmann (1964, p.5), comme nous

l'avons déjà remarqué, le style est fondé sur les choix que l'écrivain fait parmi les ressources expressives de sa langue. Ces ressources sont lexicales, syntaxiques et phonologiques. Une étude quantitative des inversions, de la longueur des phrases, de la fréquence des adjectifs, des comparaisons et des métaphores mettra en relief l'omniprésence de ces éléments. Nous commenterons certains effets de ces ressources expressives en commençant par un examen de la longueur des phrases.

II. 2a La longueur des phrases

Parsemées dans les romans de Balzac sont de nombreuses phrases où l'amoncellement de propositions principales et subordonnées et de syntagmes adjectivaux et adverbiaux oblige le lecteur à un examen détaillé du texte pour en absorber le sens. Plus bas, nous citons un extrait du *Père Goriot* (p.16) qui témoigne de cette caractéristique. Robert Sayce fait remarquer cet élément de style en commentant un passage de *La Cousine Bette* : « One clause gives birth to another and there is no close connection between the end of the sentence and the beginning [. . .]. The intellectual organization, it would seem, is not of a high order » (1958, p.94). Quelque exact que puisse être le jugement de Sayce, il n'en est pas moins vrai que, souvent dans l'enchevêtrement de ces phrases, on observe une caractéristique saillante de Balzac. C'est cette habileté exceptionnelle de faire vivre un personnage par une description minutieuse, selon l'occurrence de l'habit, de la demeure ou des caractéristiques physiques. Taine décrit cet aspect du style balzacien ainsi :

With him ideas pile up and crystallise in masses, in every corner of the crucible, according to all the chances and inequalities of inspiration, without symmetrical models and improvised pell-mell; here a glowing phrase that paints a character in fore shortening (sic); next some general maxim, in the same paragraph a flash of sarcasm, a chaos of surging metaphor, reflections and fine sentiments . . . his [words] are symbols

whose sense and employment depend on capricious memory (1973, pp.154-155).

Citons ce passage pris dans *La Maison du Chat-qui-pelote* où Balzac décrit l'étroitesse de la vie domestique d'Augustine et de sa sœur :

Élevées pour le commerce, habituées à n'entendre que des raisonnements et des calculs tristement mercantiles, n'ayant étudié que la grammaire, la tenue des livres, un peu d'histoire juive, l'histoire de France dans Le Ragois, et ne lisant que les auteurs dont la lecture leur était permise par leur mère, leurs idées n'avaient pas pris beaucoup d'étendue; elles savaient parfaitement tenir un ménage, elles connaissaient les prix des choses, elles appréciaient les difficultés que l'on éprouve à amasser l'argent, elles étaient économes et portaient un grand respect aux qualités du négociant. (p.39)

Philippe Bertault, en soulignant l'importance de la description balzacienne, met en relief qu'il n'y a rien de superflu chez Balzac et fait remarquer que cette description de la vie quotidienne d'Augustine joue un rôle primordial dans la trame du roman (1963, pp.50-51). Hippolyte Taine avait déjà commenté cet aspect du style balzacien cent ans auparavant lorsqu'il écrivit : « His houses and his physiognomies are the molds (sic) in which he fashions the souls of his characters. In these all things are related; there is always some passion or situation at the bottom of them, which prescribes what « happens » (1964, p.5). C'est dans cette longue phrase que Balzac fait la liste des dispositions matérialistes d'Augustine qui, plus tard, seront les causes de la faillite de son mariage avec Théodore. (pp.50-51)

Au début du roman, un jeune peintre, Théodore de Sommervieux, remarque la beauté d'Augustine, lui fait la cour et ils se marient mais le mariage se désintègre. L'esprit étriqué d'Augustine, formé dans la banalité de sa vie familiale, est incapable de s'adapter au tempérament artistique de son mari et à l'envergure de ses intérêts culturels. Ce même

élément de la description qui présage une certaine tournure de la trame reparait dans *Le Père Goriot*. Il y a une phrase d'une longueur exceptionnelle presque au début du roman où Balzac décrit Monsieur Poiret :

En l'apercevant s'étendre comme une ombre grise le long d'une allée au Jardin des Plantes, la tête couverte d'une vieille casquette flasque, tenant à peine sa canne à pomme d'ivoire jauni dans sa main, laissant flotter les pans flétris de sa redingote qui cachait mal une culotte presque vide, et des jambes en bas bleus qui flageolaient comme celles d'un homme ivre, montrant son gilet blanc sale et son jabot en grosse mousseline recroquevillée qui s'unissait parfaitement à sa cravate cordée autour son cou de dindon, bien des gens se demandaient si cette ombre chinoise appartenait à la race audacieuse des fils de Japhet qui papillonnent sur le boulevard italien. (p.16)

Cette description—les vêtements « crasseux », le gilet blanc « sale », des pans « flétris », « l'ombre qui papillonne », l'emploi des mots « flasque », « flageolaient » et « dindon » suggèrent le caractère piètre et stupide de « l'idémiste », Poiret, complice de mademoiselle Michonneau, qui plus tard dénoncerait Vautrin à la police. Balzac resta fidèle à cette caractéristique de son style. Elle est évidente dans *Eugénie Grandet* publié en 1834, *Le Père Goriot* en 1835, *César Birotteau* en 1837 et *La Cousine Bette* en 1847. Cet aspect du style balzacien est souvent utilisé dans *Le maître des âmes*, par exemple dans la phrase suivante :

Il avait la taille et les muscles d'un athlète, d'épais cheveux noirs formant trois pointes sur son front et ses tempes, une bouche horrible, impérieuse, aux lèvres minces et serrées, mais le teint livide, des poches bleues sous les yeux et le regard ne se fixait jamais sur personne, mais sans cesse glissait se détournait, impatient, alerté par une inquiète recherche, tandis que battait doucement d'une pulsation légère et ininterrompue sa paupière gauche. (p.74)

Cette description fait pressentir le caractère cruel et instable de Philippe Wardes, personnage de premier plan, qui déclenchera beaucoup de l'action de l'intrigue du *Maître des âmes*. À la

page 32, Némirovsky, en décrivant un geste dramatique, évoque le manque de sincérité de Madame Mouravine, caractéristique qui reparaitra à plusieurs reprises au cours du roman :

*Je suis la générale Mouravine, mais que faire quand la vie vous prend là?
dit-elle en portant la main à la naissance de sa gorge d'un geste qui avait
été applaudi au temps de sa jeunesse, quand elle était actrice de province,
car le vieux général ne l'avait épousée qu'en exil, après avoir reconnu le
fils qu'il avait eu d'elle.*

II.2b La fréquence de comparaisons et de métaphores

L'originalité et la pertinence de la métaphore font partie intrinsèque du talent évocateur du romancier. Longtemps après que le lecteur a mis de côté un roman, une métaphore sortira de l'inconscient, rappelant derechef le plaisir intellectuel et esthétique éprouvé à la première lecture. Il est impossible, par exemple, d'oublier cette description des pétales de tilleul fanés dont Swann se sert en préparant le thé pour sa tante dans *Du côté de chez Swann* : « Cette flamme rose de cierge, c'était leur couleur encore, mais à demi éteinte et assoupie dans cette vie diminuée qui était la leur maintenant et qui est comme le crépuscule des fleurs » (1998, p.51). La justesse de l'emploi des mots « assoupie » et « crépuscule » contribuent à la puissance de l'évocation.

En examinant *Eugénie Grandet*, on est frappé par l'abondance des comparaisons. Parmi les soixante-neuf premières pages, on en compte plus de trente. Plus de cinquante apparaissent dans *Le maître des âmes*. Cette présence de la comparaison est plus marquée si l'on se rend compte qu'il y a beaucoup de pages de dialogue où la comparaison est rare. En ce qui concerne la métaphore chez Balzac, James John Baran commente : « The Balzacien universe of interpersonal relations resembles a savage jungle that recognizes only the *lex talionis* and where the golden rule is the Darwinian survival of the fittest » (1993, p.41). Il souligne les

comparaisons animalières en faisant allusion à Vautrin dont « [les] yeux brillèrent comme ceux d'un chat sauvage » (p.236) et qui a « les griffes d'acier » (p.116) aux « yeux d'un lynx » ressemblant à « un chien enragé » (p.109) et à « un dogue de boucher » (p.109). Eugène est « un aigle qui enlève une chèvre blanche. » (p.124) Cette même imagerie et cette même métaphore sont caractéristiques non seulement de la narration du *Maître des âmes*, mais d'autres romans de Némirovsky. Pour David Golder, grand financier, personnage principal éponyme du roman, le public est « une race d'ânes » (p.14) et les habitants de Biarritz « une cour de chiens avides » (p.42). Sa femme est comme « une bête repue. » (p.123) Elle a un « mouvement carnassier » et « une expression animale. » (p.135) Cette animalité se trouve partout dans la description de Dario Asfar. Nombreuses sont les occasions où Némirovsky, comme narratrice et à travers la voix de divers personnages, dépeint Dario comme un prédateur. À cet égard, elle écrit le 26 mai 1938, dans son brouillon : « Mon affaire, peindre les loups ! Je n'ai que faire des animaux en tribus. Les loups, c'est mon affaire, c'est mon talent. » Le roman s'ouvre par cette phrase : « Dario a un air inquiet et affamé de loup. » (p.29) Des images du même genre continuent : « [. . .] il respirerait l'odeur de la nourriture comme une bête affamée » (p.65), « son air misérable et sauvage » (p.127), « une créature de la terre » (p.132), « Je suis comme une bête sauvage perdue loin de sa forêt ; une bête sortie de son souterrain [. . .] qui aiguise ses dents et ses griffes, sachant que d'elles seules lui viendra l'aide » (p.134), « à chacun sa proie, selon sa ruse et sa force » (p.143), « un gibier de choix » (p.186), « ses yeux brillants de loup » (p.66), « je chasse seul pour ma femme et mon petit » (p.31), « nourriture [...] à arracher d'un coup de dents » (p.53) et « Dario rôdait » (p.113). On voit bien que ces comparaisons animalières font partie intégrante du style de Némirovsky et il est important que le traducteur veille à les conserver.

II.2c L'inversion

Stephen Ullmann (1964, pp.146-148) raconte la longue histoire de l'inversion comme technique stylistique dans le roman français. Il commence par *Les Martyrs* de Chateaubriand. En faisant l'analyse de la fréquence et des effets stylistiques de l'inversion dans *La Chartreuse de Parme*, *Notre-Dame de Paris* et *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, il en décèle, respectivement, 200, 250 et 400. Marcel Cressot (1976, pp.224-242) résume les effets stylistiques de l'inversion : la mise au premier plan de l'idée essentielle de la soudaineté ; l'implication d'une tension et la création de la symétrie dans les phrases descriptives, commençant par un long complément fournissant une toile de fond descriptive et, à la suite du verbe, une série de sujets formant un contrepoids rythmique.

Dans *Le maître des âmes*, il y a plus de cinquante inversions, et l'inversion est une marque du style de Balzac. Dans ces deux phrases choisies dans *Eugénie Grandet*, on voit la soudaineté exprimée par l'inversion : « Puis vinrent de tumultueux mouvements d'âme » (p.123) et « L'homme a sa force, et l'exercice de sa puissance ; il agit, il va, il s'occupe, il pense, il embrasse l'avenir et y trouve des consolations. Ainsi faisait Charles ! » (p.210) Dans la phrase suivante, Balzac, en situant le personnage au début de la phrase, concentre l'attention du lecteur sur Eugénie et ensuite par deux inversions et l'emploi de la métaphore des marguerites, crée toute la naïveté émotionnelle de cette période de sa vie et annonce son éveil sexuel. Balzac écrit : « Eugénie était encore sur la rive de la vie où fleurissent les illusions enfantines, où se cueillent les marguerites avec des délices plus tard inconnues. » (p.125) Dans la phrase suivante de Némirovsky on voit l'équilibre établi entre le complément et le sujet autour du verbe servant de pivot : « Des profondeurs du passé, comme on voit des silhouettes à peine distinctes, au bout d'un long chemin, surgirent de pâles figures, à demi effacées . . . » (2005, p.44) Cette phrase ressemble à un dessin au charbon où chaque trait de

fusain fait apparaître encore un élément jusqu'à ce que, d'un trait final, se révèle l'image. Dans la description d'une scène, la technique de Némirovsky ressemble beaucoup à ce que fait un directeur de la photo quand il filme en panoramique un paysage, zoome sur un certain aspect et le précise par une suite de plans. Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt se rappellent qu'en 1935 furent publiées quatre nouvelles de Némirovsky intitulées *Films parlés* : « Ces quatre nouvelles visuelles, montées comme des plans-séquences et fort dépourvues de psychologie, relèvent d'une esthétique qu'Irène Némirovsky a longtemps confessée—l'influence du cinéma » (2007, p.263). Nous citons un exemple de cette technique prise dans *Les Vierges et autres nouvelles* :

Rue de Châteaudun. Anne rentre ; elle ne regarde plus rien. Elle a un visage dur et troublé. Mais d'une rue en pente, précédées d'une sœur en cornette, descendent les élèves d'un orphelinat. Les petites filles sont vêtues, comme Anne la veille, avec d'énormes chapeaux noirs juchés sur le haut de leur tête et de grosses bottines. Anne s'arrête. (1931, p.47)

Cet extrait ressemble aux indications scéniques d'un film plutôt qu'à la narration d'une nouvelle.

C'est la conservation des nombreuses inversions dans *Le maître des âmes* qui nous a posé le plus grand problème, problème que dut affronter Chateaubriand, explique Robert Ellrodt :

« Dès le premier paragraphe [de sa traduction du *Paradis Perdu*] se marque son effort pour reproduire les inversions au risque de rendre la syntaxe obscure » (1997, p.37). En lisant *Épaves* de Julien Green, romancier contemporain de Némirovsky, nous avons été frappé par l'absence d'inversions, observation qui a rendu plus saillante cette caractéristique chez Némirovsky. De temps en temps, certaines inversions rendaient leur expression en anglais si maladroite que le lecteur serait, pourrait-on dire « offusqué » de sa gaucherie. Dans ces cas, nous avons eu recours à l'emploi d'un postiche tel que « there ». Par exemple, nous avons

traduit l'inversion dans « Le masque de peinture leur donnait des visages indestructibles et lisses, mais, comme par la meurtrière s'échappe la lueur d'un feu, l'âme se montrait dans le regard anxieux, sombre ou hagard » (p.159) par « there escapes » mais l'usage fréquent de ce sujet du verbe devient, lui-même, une distraction. Aussi avons-nous introduit quelques variantes en utilisant l'emploi de la voix passive mais il y a eu peu d'occasions où cela a été possible. En employant ces moyens, nous avons pu garder la majorité des inversions.

II.2d L'emploi de l'adjectif

En parlant de la différence entre l'emploi de l'adjectif dans la prose de style classique et celle du dix-neuvième siècle, Martin Turnell affirme que :

The clarity and elegance of the French classic style does depend to a remarkable degree on the mot juste, on the choice of a single adjective which is exactly right [. . .] the great difference between the seventeenth and nineteenth centuries is that nineteenth-century prose achieved some of its most striking effects not by a single carefully placed adjective, but by concatenations of adjectives piled up at the ends of sentences. (1951, p.223)

Si l'on accepte le jugement de Turnell sur cet aspect de style, Némirovsky fait partie de cette tradition. Dans *Le maître des âmes*, il y a plus de trente-sept occurrences où l'auteur postpose au moins trois épithètes et seulement trois fois où elles sont antéposées. À la page 211, on lit la phrase suivante : « Elle se penchait sur lui, en longue chemise de nuit blanche, ses cheveux grisonnants tombant sur ses joues, fidèle, tendre, souriante, secourable » et à la page 39 : on note : « Certains traits—le front, petit et bombé, sans rides [. . .] le sourire aux dents blanches, régulières, magnifiques. » Cet élément du style n'en est pas moins évident chez Balzac. Dans *Eugénie Grandet* on lit : « Madame des Grassins était une de ces petites femmes, vives,

dodues, blanches et roses » et à la page 84 : « Madame Grandet était une femme sèche, et maigre, jaune comme un coing, gauche, lente . . . ».

On obtient deux effets importants en mettant une série d'adjectifs après le substantif qu'ils qualifient. Dans les deux exemples plus haut, l'image du personnage, le point de mire, devient de plus en plus précisée par l'ajout de chaque adjectif. Inversement, lorsque les adjectifs précèdent, on ne sait pas, momentanément, ce qu'on décrit et l'accent est mis sur les adjectifs plutôt que sur le sujet de la description. Robert Pépin, traducteur français du roman *Je me souviens de Babylone* de David Malouf, commente l'emploi des adjectifs ainsi : « [. . .] you know, in English, you pile up adjectives and then at the end you say what it's all about. In French we have to start with what it's about and then start unrolling this enormous carpet which becomes very heavy to lift towards the end of the sentence » (1997, p.3).

Chez Némirovsky, la plupart des groupes d'adjectifs se trouvent après le substantif. En de rares occasions l'auteur les place devant le substantif, ce qui rend plus saillante l'image grâce à cet usage inattendu. Citons cet exemple dans *Le maître des âmes* : « C'était fini. La nuit était depuis longtemps terminée. Hagarde, éblouie, tremblante, son âme réintégraient un corps pesant, fatigué, couvert de sueur . . . » (p.73) Ici, par coïncidence ou à dessein, Némirovsky emploie les deux positions. L'emploi de multiples adjectifs postposés sans coordination est une caractéristique essentielle de son style dans *Le maître des âmes* et il faut le conserver dans la traduction, même s'il est opposé à la tendance naturelle de l'anglais où les adjectifs sont employés comme épithètes ou liés à un syntagme nominal comme sujet par une copule.

Conclusion

Dans ce chapitre nous avons cherché à définir ce qui constitue le style d'un auteur. Nous avons adopté la vue que le style se fonde en premier lieu sur l'unicité de la sensibilité d'un écrivain et, en deuxième lieu, sur l'utilisation particulière qu'il fait des ressources expressives de sa langue. Ceci crée un style *sui generis* comme nous l'avons démontré dans un examen du style de Jean Giono. Cette clarification de l'essence du style nous a rendu plus sensible aux ressemblances entre le style de Balzac et celui de Némirovsky. Nous espérons que notre sensibilité accrue nous aura permis de traduire *Le maître des âmes* dans un style le plus respectueux possible de celui de l'auteure. Dans le chapitre qui suit nous expliquerons comment une traductrice a déformé, dans une certaine mesure, le langage figuré d'un auteur et comment nous avons préservé des éléments stylistiques dans *Le maître des âmes*.

Chapitre Cinq

Altérations et préservation du langage figuré et des éléments stylistiques

dans *Le maître des âmes*

Words we know are fully turned upon the writer's lathe, confound us and please us with their newness. We haven't acquired a second language. Rather, we have acquired a second sense of this known vessel the earth.

D.A.Powell—The Great Figure: On Figurative Language (2007, p.1)

Introduction

Par figures de style, nous entendons les métaphores, les comparaisons, les images, les idiotismes, les proverbes, le symbolisme phonétique et les allusions qui se trouvent dans un texte littéraire. Dans le chapitre précédent, nous n'avons pas examiné dans le détail les déformations de la métaphore et de la comparaison. Comme prélude à démontrer comment nous avons préservé ces figures de style dans notre traduction du *Maître des âmes*, nous nous concentrons, dans ce chapitre, surtout sur la variété de façons par lesquelles les comparaisons et les métaphores sont déformées, en examinant des traductions par Sandra Smith, seule traductrice moderne des romans publiés de Némirovsky. Ensuite, le besoin de conserver les idiotismes est considéré. En troisième lieu, nous examinons deux allusions dont l'emploi contribue à accentuer le thème d'isolement de l'immigré, comme l'est le protagoniste du roman, et comment il serait facile de détruire leur effet. Dans notre chapitre quatre, nous avons mis en relief les images animalières, caractéristique commune de l'œuvre de Balzac et celle de Némirovsky. Ces images font partie d'un réseau de stéréotypes par lequel le

personnage principal est dépeint sur la toile de fond des années trente. Subséquemment, nous examinons la préservation du symbolisme phonétique dans notre texte, ce qui constitue toujours un défi pour le traducteur surtout lorsqu'il y a une grande différence entre le système de sons dans la langue de départ et celui de la langue d'arrivée. Nous donnons trois exemples où nous avons dû affronter ce défi et comment nous y avons répondu. Nous avons choisi trois exemples pour montrer comment la pragmatique peut aider le traducteur dans l'interprétation de son texte. Nous soulevons l'importance de conserver ce que Berman (1999, p.61) appelle « les réseaux signifiants sous-jacents » parmi lesquels se trouvent des images spécifiques et la répétition d'un seul mot ou de certains mots dans un texte. Nous les avons repérés pour les conserver. Enfin, nous traitons de deux changements de registre où la narration de Némirovsky prend une tournure rhétorique.

I Némirovsky en traduction

I.1 Les altérations du style de Némirovsky en traduction.

Nous avons déjà fait remarquer combien est proéminente l'inversion chez Balzac et Némirovsky. Poussé par Venuti, qui condamne « the ethnocentric violence » qui cherche à rendre un texte étranger transparent et facile à lire en éliminant si besoin est les effets stylistiques qui pourraient nuire à ces qualités, nous nous sommes décidé à conserver les inversions même si ceci provoque parfois un effet singulier dans l'expression anglaise, ce que nous nous évertuons à atténuer dans notre traduction par les moyens expliqués dans le chapitre précédent. Souvent, le traducteur reçoit la plus grande aide en observant les efforts d'un confrère, traducteur du même texte. Ceci n'est pas possible parce que nous sommes le premier à traduire *Le maître des âmes*. Néanmoins, les traductions de Sandra Smith de six romans de Némirovsky sont disponibles dont le plus célèbre, *Suite française*, roman à succès publié en 2006, est considéré comme son chef-d'œuvre. Nous examinerons comment dans ce

roman Smith a traité l'inversion, la longueur des phrases et les adjectifs vu que la traduction de ce roman a été commandée par une grande maison d'édition ce qui, nous croyons, requerrait l'adaptation du texte au goût du lecteur anglo-saxon. Ensuite, nous examinerons comment Smith a déformé des métaphores et des comparaisons dans trois romans de Némirovsky, à savoir *Les Biens de ce monde*, *Les Chiens et les Loups* et *Chaleur du sang*.

I.2. L'effacement des inversions.

Il y a une multitude d'inversions dans *Suite française* et il est évident que Smith en omet beaucoup, suivant la tendance de la prose anglaise moderne. Le plus important est de faire l'analyse des effets de ces effacements. Les risques sont de perdre le ton affectif, le rythme de la phrase ou la variété des effets dont nous avons fait état plus haut. Commençons par cette description tirée de l'édition française de *Suite française* :

À travers les carreaux du vestibule, faits de verres de couleur qui ressemblaient à des tessons de bouteilles, filtrait un jour glauque, incertain. (p.327)

Sandra Smith traduit ainsi :

Through the panes of glass in the hall—the colour of broken bottles—the day seemed murky and overcast. (p.209).

Ici, comme de temps en temps ailleurs, Smith rompt le rythme de la cadence majeure du français en interposant les deux tirets et, par l'omission de l'inversion, amoindrit l'effet de l'émergence du tableau. Qui plus est, elle modifie la comparaison. Elle compare la couleur et non le verre comme dans l'original. Sans aucun remaniement de la phrase, elle aurait pu éviter toutes ces pertes de style. Une traduction en anglais qui suit les mots de Némirovsky mais ajoute « and » pourrait conserver tout le rythme de la phrase :

Through the vestibule windows, made of coloured glass like the shards of broken bottles filtered a light blue-green and murky.

À la page 71 de *Tempête en juin* on lit :

La Seine sous les fenêtres, l'axe gracieux qui séparait les deux salons, la cheminée avec ses chenets anciens et les hauts plafonds où flottait une lumière limpide qui avait la couleur verte et la transparence de l'eau parce qu'ils étaient tamisés sur le balcon par des stores de toile amande.

Sandra Smith traduit cette phrase ainsi :

The Seine beneath his windows, the graceful curve of the wall between his two reception rooms, the fireplace with its antique andirons and the high ceilings where light floated, a clear light coloured green and as transparent as water because it was filtered through almond-coloured blinds on the balcony. (p.35)

On constate ici l'omission de l'inversion et l'emploi d'une comparaison qui n'existe pas dans l'original. Ces deux variations détruisent le rythme de la proposition adverbiale et adjectivale « où flottait une lumière qui avait la couleur verte et la transparence de l'eau ». Il est intéressant d'observer qu'en français il y a un problème anaphorique que corrige Smith, car le sujet du verbe « tamiser » est « la lumière ». Il y a une phrase, à la page 373, qui se fait l'écho des Béatitudes : « Heureux sont ceux qui peuvent aimer et haïr sans feinte, sans détour, sans nuance. » En traduisant la phrase par : « People who can love and hate openly, consistently, unreservedly are so lucky », Smith perd toute l'allusion biblique de l'inversion exclamative d'où provient le ton d'ironie et d'amertume du français. Dans un long passage à la page 353, Némirovsky fustige, d'une ironie cuisante, et la pédanterie et l'hypocrisie de la vicomtesse de Montmort, qui pousse des écoliers à rédiger une lettre à un prisonnier de guerre français :

Pensez, continua la vicomtesse d'une voix vibrante, pensez à la joie du pauvre abandonné lorsqu'il lira ces lignes où palpite en quelque sorte l'âme du pays et qui lui rappellera les hommes, les femmes, les enfants, les arbres, les maisons de sa chère petite patrie, celle comme l'a dit le poète,

qui nous fait aimer la grande avantage. Surtout mes enfants laissez aller votre cœur. Ne cherchez pas des effets de style : que le talent épistolaire se taise et que parle le cœur.

Dans sa traduction Sandra Smith écrit :

'Just think', the Viscountess continued in an impassioned voice, 'just think of the joy a poor abandoned soldier will feel when he reads these words, when he can almost touch, in a way, the very soul of his country; their words will remind him of the men, the women, the children, the trees, the houses of his dear little home, and as the poet said, loving our home makes us love our country even more. But most of all, my children, let your hearts speak. Do not aim for stylistic effect: forget your letter writing skills and speak from the heart.

La mièvrerie, la condescendance et la passion feinte de la vicomtesse transparaissent partout dans ce passage. Tout en exigeant la simplicité d'expression de la part des écoliers, la vicomtesse emploie un langage ampoulé auquel contribuent les trois inversions recherchées « où palpite . . . l'âme du pays », « comme le dit le poète » et « que parle le cœur ». En les omettant, Smith diminue l'effet que désire Némirovsky.

I.3 Changements apportés à la longueur des phrases

Dans notre étude de la longueur des phrases, nous avons fait remarquer l'importance de ces séquences descriptives qui suggèrent le caractère des personnages. Une modification de la longueur des phrases dans la traduction ne devra être menée qu'avec le plus grand soin. Une telle intervention exigera, peut-être, un remaniement de la séquence des phrases et la modification de la ponctuation. Il y a une autre raison pour rejeter ce processus, surtout par rapport à Balzac, une raison que précise Hippolyte Taine en décrivant sa créativité :

Your mind resembles the table of contents of a good book on zoology or physics; the ideas fall into order of themselves in a continuous, progressive series [...]. It is not thus that the artist creates. All his faculties are set in

motion at the same time; in his case [Balzac's] the philosopher, the encyclopedist {sic}, the physician, the investigator, all make their appearance together. And, indeed this is necessary, since the materials furnished by all these faculties concur to furnish the actions and words of the characters [...] if these were employed by turn and in isolated fashion, the result would be mutilated creatures or abstract beings. (1863, pp.152-153)

Malgré l'importance que revêt l'agencement complexe des propositions chez Némirovsky comme chez Balzac, Smith n'hésite pas à intervenir lorsqu'elle juge un passage si tortueux et si long qu'il pourrait manquer de clarté pour son public cible. Faisons la comparaison de cet extrait de *Suite française* avec la version en anglais :

La vieille Mme Angellier et l'Allemand, lorsqu'ils se trouvaient face à face, faisaient tous deux un mouvement instinctif de retrait, qui pouvait passer de la part de l'officier pour une affectation de courtoisie, le désir de ne pas importuner de sa présence la maîtresse de maison, et ressemblait plutôt à l'écart d'un cheval de sang lorsqu'il voit une vipère à ses pieds, tandis que Madame Angellier ne se donnait même pas la peine de réprimer le frisson qui la secouait et demeurait raidie dans l'attitude d'effroi que peut causer le contact d'une bête dangereuse et immonde. (p.431)

Smith traduit ainsi :

Whenever the elder Madame Angellier and the German met each other, they both instinctively stepped back. On the officer's part this could have been interpreted as a sign of exaggerated courtesy, the desire not to impose his presence on the mistress of the house. He had almost the air of a thoroughbred horse leaping away from a snake it sees at its feet. Madame Angellier, on the other hand, didn't even bother to disguise the shudder that ran through her, leaving her looking stiff and terrified, as if she'd come into contact with some disgusting, dangerous animal. (p.285)

Le passage en français consiste en une seule phrase de cent-quatre mots. L'enchevêtrement des propositions principales et subordonnées est si tortueux que Smith a décidé que le tout

avait besoin d'un remaniement considérable. Pour que la norme de cohérence soit respectée, elle a divisé le passage en quatre phrases et, par l'emploi de quelques amplifications, l'a rendu plus facile à comprendre. Par exemple, « l'écart » se transforme en « leaping away from » et « ressemblant plutôt » devient « he had almost the air of », altérations qui rendent homogène le texte dans le sens que Berman donne à ce terme. Nous croyons qu'il est préférable et possible de traduire cette phrase sans aucun changement de ponctuation ni d'expressions pour rester fidèle au style de l'original.

I.4 Variation de la position des adjectifs

De même que Sandra Smith, pour des raisons que nous avons déjà fait remarquer, intervient pour modifier le texte de *Suite française* à l'égard de la longueur des phrases et de l'inversion, de même elle est prête, mais rarement, à varier la position des adjectifs. Némirovsky écrit à la page 43 de *Suite française* :

C'était en effet M. Péricand, un petit homme potelé, d'allure douce et un peu gauche. Son visage, habituellement rose, reposé, bien nourri, était très pâle et semblait non pas effrayé ou inquiet mais extraordinairement étonné.

La version de Smith est la suivante :

It was indeed Monsieur Péricand, a short, stocky man with a gentle and slightly awkward manner. His normally well-fed, relaxed and rosy-cheeked face looked, not frightened or worried, but extraordinarily shocked.

Smith n'hésite pas à changer l'ordre des adjectifs. On peut se demander si cette variation en valait la peine. À la page 170 de *Tempête en juin*, la première partie de *Suite française*, Némirovsky, comme d'habitude, qualifie un substantif par une suite d'adjectifs : « Le chat, soulevant du museau les franges du fauteuil, regardait ce spectacle d'un air grave, étonné et rêveur. » Smith omet deux adjectifs et décrit le chat ainsi : « The cat poked his nose through

the fringes of the armchair and studied the scene with a dreamy expression. » (p.98) En faisant ceci, Smith ne recrée qu'une partie de l'effet descriptif des trois adjectifs au détriment de l'intention de l'auteur. Quoi qu'il en soit, le problème de traduction que Smith a dû affronter est manifeste. Logiquement, la présence simultanée de trois émotions sur le visage n'est pas possible. Smith a choisi de résoudre le problème en éliminant deux adjectifs. En fait, ce problème s'est présenté dans notre traduction du *Maître des âmes*. À la page 40, une religieuse reproche à Clara, la femme de Dario Asfar, de s'apitoyer sur elle-même. Némirovsky décrit la situation ainsi : « La sœur haussa légèrement les épaules, avec une expression de cordialité, de compassion et de mépris. » Dans notre traduction nous avons laissé la phrase sans changements.

II Déformation du langage figuré de Némirovsky

En ce qui concerne le langage figuré, il est manifeste qu'il y a cinq processus déformants adoptés par Sandra Smith. En premier lieu, elle modifie une métaphore et perd la perspective singulière de l'auteur. En second lieu, elle diminue la force de la métaphore par explicitation. En troisième lieu, elle efface la métaphore et la remplace par une autre de son choix. En faisant ceci, elle perd souvent le rythme de la phrase, qu'il soit une cadence majeure ou mineure. On pourrait ajouter un quatrième moyen de déformation, très rare, autant que nous sachions, dans l'œuvre de Smith, celui de la traduction inexacte, mais nous n'en avons remarqué qu'un seul exemple que nous citons plus bas. Finalement, nous avons noté un seul cas de l'omission d'une métaphore.

II.1 Modification de la métaphore

Dans *Les Biens de ce monde*, un roman fleuve en miniature, qui raconte l'histoire de deux familles françaises depuis le début du vingtième siècle jusqu'à l'Occupation allemande, en 1940, Némirovsky décrit des ballons de barrage ainsi :

Comme des poissons aveugles flottant dans l'eau transparente, les ballons captifs, aux ventres d'argent s'élevaient dans le firmament d'or vert.
(p.250)

Smith traduit par :

Like blind fish drifting through transparent water, the silver barrage balloons floated up into the green-gold air. (p.160)

Les modifications de Smith portent sur trois aspects au détriment de l'imagination créatrice de Némirovsky. D'abord, elle a transposé la métaphore des « ventres d'argent » en adjectif. En second lieu, par explicitation, en transformant « les ballons captifs » en « barrage ballons », elle a empêché le lecteur de se rendre compte par lui-même que, dans le contexte du roman, ces ballons sont, en fait, des défenses antiaériennes. En troisième lieu, le rythme de la phrase française, sa cadence majeure, se perd dans la traduction. Il n'y a rien à gagner en remplaçant « flottant » par « drifting ». Les ballons sont bien ancrés et l'image de Némirovsky est exacte. On aurait pu traduire très étroitement cette phrase, et on aurait perdu très peu de l'effet recherché de Némirovsky :

Like blind fish floating in transparent water, the captive balloons, with their silver stomachs rose up in the green-gold sky.

Dans la comparaison qui suit, prise dans *Les Chiens et les Loups*, l'auteur parle de Madame Mimi, courtisane française fanée, ancienne habitante de Moscou, venue habiter *le podol* à Saint Pétersbourg, et de l'effet de ses opinions sur l'amour, sur la naïve famille Sinner :

Ainsi, jeté par un naufrage dans une contrée barbare, un chef cuisinier parle-t-il des recettes de son pays et les indigènes, subjugués, ne peuvent qu'adorer et se taire. (p.101)

Smith a traduit la comparaison ainsi :

She [Madame Mimi] was like a master-chef stranded on some deserted island after a shipwreck, enthraling the silent and adoring natives with talk of recipes from his homeland. (1047-76)

Nous avons ici un excellent exemple où Smith aurait dû laisser la comparaison intacte. L'emploi du cliché « some deserted island » pour remplacer « une contrée barbare » mène la traductrice à une absurdité. Il n'y a pas d'habitants sur une île déserte et une fois de plus la restructuration de la phrase détruit cette caractéristique du style némirovskien par laquelle elle situe une série de syntagmes descriptifs au début d'une phrase avant d'en annoncer le sujet. Nous avons examiné cet effet plus haut. Qui plus est, la traduction de Smith dérange l'équilibre et le rythme de la phrase. On pourrait traduire littéralement :

Similarly, cast by shipwreck onto a savage land, does a master chef talk of his country's recipes and the natives, enthralled, can only adore and be silent.

De temps en temps, le remplacement d'un seul mot, d'une personnification ou d'une métaphore déforme la pensée de l'auteur, par exemple dans cet exemple pris dans *Chaleur du sang* :

Nous sommes plus ou moins semblables à ces branches qui brûlent dans ma cheminée et que les flammes tordent comme elles veulent. (p.74)

Are we not all somewhat like those branches burning in my fireplace, buckling beneath the power of the flames? (p.61)

Dans le passage qui précède cette phrase, Sylvestre, se lamente sur les déboires de sa vie, ballottée au gré des caprices du hasard, mais il n'a pas fléchi sous le poids de ce hasard. C'est cette situation que veut souligner Némirovsky par sa métaphore. La traduction de Smith présente une idée tout à fait différente, celle d'un homme terrassé par ces mêmes déboires. De plus, elle a manqué de capturer le caprice du hasard, exprimé dans « comme elles veulent ». Nous croyons qu'on aurait dû traduire cette phrase ainsi :

*Are we not all somewhat like those branches burning in my fireplace that
the flames twist as they wish.*

Il faut noter que cette déformation s'étend, parfois, à la substitution d'un seul mot comme dans les exemples suivants:

le vent jouait avec le voile de la mariée (p.54)

the wind danced in the bride's veil. (p.32)

Le rauque aboiement d'un tir de barrage. (p.105)

The harsh burst of gunfire. (p.63)

Plutôt que de laisser intacts les choix figurés de Némirovsky, Smith, dans le premier exemple, n'a remplacé la personnification que par une expression qui est devenue presque un cliché. Dans le deuxième exemple, en traduisant « Le rauque aboiement » par « the harsh burst » elle n'a pas saisi l'opportunité de créer l'assonance en traduisant les deux mots par « the harsh bark ».

Nous fournissons encore un exemple où Smith est intervenue dans des expressions figurées, dans *Chaleur du sang*. Il nous semble que, là où Smith a modifié le langage, il y a une perte de vigueur :

*Je ne suis pas ennemi de la bouteille, et dans la sauvage solitude où je vis,
elle est ma compagne; elle m'apaise comme le ferait une femme. (p.131)*

Wine is my friend and companion in the wild isolated place where I live; it satisfies me as a woman might. (p.127)

Sylvestre, homme du monde, aurait voulu dire « friend of the bottle » plutôt que de s'exprimer dans le langage raffiné qu'emploie Smith. Ce type de déformation reparaît dans *Chaleur du sang* où Némirovsky décrit une femme âgée (selon la perspective de l'époque) :

Parmi elle [la foule] se trouvait Cécile Coudray qui avait alors trente-deux ou trente-trois ans, mais dans l'espoir de lui trouver un mari, on la sortait encore, et on la harnachait dans cette livrée rose de la virginité. (p.139)

She was thirty-two or thirty-three but still paraded about in the virginal pink dress by her family in the hope of finding her a husband. (p.137)

Encore une fois, Smith a privé la description de ses éléments figurés. Némirovsky voulait présenter une scène humoristique, très rare dans ses œuvres, dépeignant Cécile Coudray comme une vieille jument. Cet effet est détruit par la banalité de la traduction de « on la harnachait dans cette livrée rose de la virginité » par « in the virginal pink dress ». On aurait pu traduire par :

Among them was Cécile Coudray who was then thirty-two or thirty-three, but in the hope of finding her a husband she was still trotted out harnessed in the pink livery of virginity.

Il est indéniable que la plus grande offense qu'un traducteur puisse commettre en ce qui concerne les figures de style employées par un auteur, est l'omission de ces figures. Nous voudrions citer cet exemple dans *Les Biens de ce monde* où l'auteur parle du bonheur, caractéristique des jeunes gens :

Ils avaient écouté ces voix familières, si douces malgré le filet de vinaigre qu'y versait l'âge mur. (p.55)

They had listened to these familiar voices, so sweet despite the hint of bitterness that comes with age. (p.32)

Ici, l'explicitation de Smith, qui efface la métaphore, n'a réussi qu'à la remplacer par une expression banale. Nous pensons qu'elle aurait mieux fait de garder la comparaison intacte :

They had listened to these familiar voices, so sweet despite the sour trickle of vinegar poured there by grown-ups.

Un autre exemple d'effacement se trouve dans la comparaison de la phrase suivante où Pierre, le fils, se rappelle l'amertume qu'il a ressentie à son dîner de fiançailles parce qu'il devait se marier avec une fille qu'il n'aimait pas :

Il ressentait une mélancolie aigre et pénétrante comme les fumées d'un mauvais vin. (p.171)

He felt a bitter, profound sense of melancholy, like the taste that stays in your mouth after you've drunk cheap wine. (p.109)

À notre avis, on aurait dû traduire la métaphore littéralement et on aurait pu conserver en même temps la cadence majeure:

He felt a bitter, profound sense of melancholy, like the smell of a bad wine.

II.1a Perte de l'intégrité de la métaphore

Chaque métaphore, qu'elle soit brève ou filée, possède sa propre intégrité par laquelle tous ses mots-clés forment un réseau de rapports. Il faut conserver ce réseau. Dans *Chaleur du sang*, le personnage principal, Sylvestre, regrette qu'il n'ait pas mené une vie épanouissante. Némirovsky fait sentir ce regret au lecteur par une métaphore nautique :

Car j'ai parfois la sensation d'avoir été rejeté par la vie comme par une mer trop haute. J'ai échoué sur un triste rivage, vieille barque solide encore pourtant, mais aux couleurs déteintes par l'eau et rongées par le sel. (p.24)

Smith a traduit ainsi :

For I sometimes feel I've been rejected by life, as if washed ashore by the tide. I've ended up on a lonely beach, an old boat, still solid and seaworthy, but whose paint has faded in the water, and eaten away by salt.
(p.7)

Smith a affaibli la force de la métaphore par l'expression terne « I've ended up on a lonely beach » au lieu de la traduire par « I've gone aground » qui, tout en conservant le caractère nautique de la métaphore, renforcerait l'idée de l'influence du hasard qui a caractérisé la vie de Sylvestre, fait que Némirovsky a souligné antérieurement dans le roman. Qui plus est, l'emploi de « boat » au lieu de « barque » ne fait que diminuer l'image évocatrice d'un bateau à voile (le protagoniste a voyagé de par le monde) et en même temps empêche le lecteur de remarquer l'allusion ironique suscitée par la locution « Il mène bien sa barque. » Ceci n'était pas le cas chez Sylvestre.

II.1b Interprétation inexacte de la métaphore

Nous avons parlé plus haut de la traduction inexacte. Nous avons remarqué cette inexactitude deux fois dans *Chaleur du sang*. Le premier exemple se trouve lorsque l'auteur décrit les dahlias qui poussent dans le jardin d'Hélène, ancienne amante de Sylvestre, et écrit :

et les dahlias échevelés, couleur de feu (p.79)

Némirovsky conçoit la multitude de pétales comme des cheveux ébouriffés mais Smith traduit « *or wild, fire-coloured dahlias.* » (p.65) et elle efface la singularité de la perception. Elle aurait pu traduire littéralement par « *the tousled, fire-coloured dahlias.* » Dans un autre exemple, Némirovsky décrit la beauté d'Hélène :

Encore maintenant elle a une beauté de plein vent comme celle du pêcher, ce grain délicat de la peau qui connaît à peine le fard et que l'air et le soleil ont dorée. (p.144)

Even now she has the wind-swept beauty of a peach tree, delicate skin that has hardly ever been powdered but turns golden in the fresh air and sunshine. (pp.141-142)

L'expression « de plein vent » veut dire « in the open air » selon *Le Petit Robert*. Némirovsky donc parlait de la beauté naturelle d'Hélène plutôt que celle d'un pêcher soigné et abrité. Smith aurait pu écrire : « Even now she has the natural beauty of a peach tree. »

II.1c Omission de la métaphore

L'omission des métaphores originales dans une traduction constitue à notre avis, une grave déformation, point de vue que nous avons exprimé avec véhémence plus haut. Nous n'en avons remarqué qu'une seule dans *Les Chiens et les Loups*. Dans ce roman, un jeune Juif russe, Harry Sinner, se marie avec Laurence, fille d'une famille de banquiers français. Un aspect du roman qui apparaît en filigrane est le mépris pour les Juifs, bien caché mais affleurant de temps en temps dans les conversations des élégants nantis français. En parlant de la sexualité d'Harry, Laurence dit :

Ton amour d'Oriental, ton amour de sauvage [. . .] La rose des jardins de France piquait cruellement parfois les mains empressées, trop avides de la saisir. (p.208)

La métaphore en dit long sur les relations entre Harry et Laurence. L'effet d'une si belle et pertinente métaphore ne devrait pas être abandonné mais Smith n'en traduit qu'une partie « Your oriental love, your wild love. » (p.2239)

Notre examen de la déformation des métaphores et des comparaisons confirme les constatations de Edwin Gentzler dans *Literary Translation into English* :

[. . .] in many translation investigations, metaphor's creative and cognitive functions have been reduced to its being considered a mere ornament . . . Indeed, if empirical studies of metaphors in translations have shown us anything, it is that translators do tend to reduce the polyvalence and resonance of metaphors to more common usages, sometimes omitting the translation of metaphors entirely.
(2008, p.941)

III Conservation du langage figuré de Némirovsky

III.1 La conservation des idiotismes

Némirovsky emploie peu d'idiotismes dans *Le maître des âmes* : prendre le pli de ; donner le change ; près de ses sous ; entre deux portes ; brûler la chandelle par les deux bouts ; joindre les deux bouts et toucher les quatre sous. Malgré leur rareté, la traduction de ces idiotismes pose au traducteur une importante question. Si l'on les traduit par leur équivalent en anglais, on les rend compréhensibles sans aucune difficulté au lecteur mais on perd le caractère singulier de l'expression française, par exemple si l'on traduit l'idiotisme « Tomber de Charybde en Scylla » par « falling from the frying-pan into the fire ». Qui plus est, l'allusion classique de l'original est effacée. Quant à Hilaire Belloc, il ne perçoit aucun problème en conseillant de trouver une expression équivalente dans la langue cible : « It is of high importance to render idiom; and idioms of their nature demand translation into another form from that of the original » (Kelly 1979, p.123). En revanche, aux antipodes de l'avis de Belloc, Antoine Berman justifie, pour deux raisons, la traduction de l'idiotisme sans changement. D'abord, il croit qu'il existe ce qu'il appelle une *conscience-de-proverbe* qui permet que l'esprit perçoive « tout de suite, dans le nouveau proverbe [idiotisme], le frère d'un proverbe du cru » (1999, p.65). En second lieu, il affirme que « même si le sens [que comporte l'idiotisme] est identique [dans les deux langues], remplacer un idiotisme par son équivalent est un ethnocentrisme, qui répété à grande échelle, aboutirait à une absurdité. »

Pour justifier cette assertion, il cite un exemple choisi dans la traduction par André Gide du roman *Typhon* de Conrad. Un personnage dit : « He did not care a tinker's curse /Damne, if this ship isn't worse than Bedlam. » Berman fait remarquer que si Gide avait choisi de remplacer « Bedlam » par « Charenton », l'équivalent français, il ferait parler un Anglais comme un Français » (1999, p.65). Il nous semble que la prétention de Berman en ce qui concerne l'idiotisme est trop générale. La compréhension d'un idiotisme étranger dépend fortement de la proximité culturelle des deux langues et de l'universalité de l'idée exprimée. Osman cite des idiotismes en zaghawa, (langue parlée à Darfour) : « A head is sharpened with another head » (2010). On comprendrait d'emblée « Two heads are better than one » tandis que le sens de « A snake with a locust in the mouth never bites », (a bribed person keeps silent), exigerait beaucoup de réflexion mais le sens pourrait toujours vous échapper.

En règle générale, pour éviter la domestication on devrait conserver, dans la mesure du possible, la forme de l'idiotisme pour faire apparaître son origine étrangère. Quant à nous, étant donné notre but de conserver le style de Némirovsky avec le moins de changements possible et de préserver la francité du *Maître des âmes*, les idiotismes ont été calqués, mais quand cela n'a pas été possible, quand les mots de l'idiotisme n'auraient aucun sens en anglais, nous avons gardé l'équivalent en anglais. Par exemple on comprendrait bien le sens de « close to his sous » mais non le sens de « take the crease » pour « prendre le pli » (to become used to) parce que le lecteur éduqué comprendrait que l'équivalent du premier idiotisme en anglais serait « tight with his money. » Parmi les idiotismes cités plus haut, il n'y en a qu'un que nous avons pu conserver intact, à savoir « près de ses sous ». Les autres ont été traduits respectivement par « become accustomed to », « throw them off the scent », « in passing », « burn the candle at both ends », « make the two ends meet » et « lay his hands on his slender savings.»

[

III 2 La conservation des allusions

Les allusions peuvent amplifier et approfondir la signification d'un contexte et un seul mot peut remplir ce rôle. Par exemple, les noms—Don Quichotte, Lazare, Judas, Cannae et madeleine, renvoie chacun le lecteur à un autre texte. Il n'y a que trois allusions dans *Le maître des âmes*. À la page 83, Némirovsky fait allusion à *Candide* lorsqu'elle cite les paroles de Candide qui dit qu'il faut « se retirer à la campagne et cultiver son jardin. » On lit à la page 142 « J'ai mangé le même pain amer. J'ai versé les mêmes larmes » et « Manger le raisin vert et ne pas avoir les dents agacées. » (p.233) La première allusion n'approfondit guère le sens du contexte mais les deux dernières ont un rapport direct à un thème du roman. C'est le sentiment d'aliénation que l'immigrant éprouve dans son nouveau pays. La seconde allusion rappelle d'emblée la locution « Le pain d'autrui est amer. » Tout au long du roman, le personnage principal, Dario Asfar, ressent l'amertume de son exclusion de la société française. Il s'écrie : « J'ai un diplôme de médecin français, l'habitude de la France, j'ai acquis la nationalité française, mais on me traite en étranger, et je me sens étranger! » (p.31) De plus, l'expression rappelle Jérémie 31 qui traite de l'exclusion des Israélites de leur patrie. Dans les versets 31-15/16 apparaissent les termes « des larmes amères » et « retiens les larmes de tes yeux. » Soit à dessein, soit par coïncidence, dans un autre contexte à la page 233, Némirovsky fait donner à Dario une tournure négative au proverbe « manger le raisin vert et ne pas avoir les dents agacées » mots qui rappellent le verset 31-29 de Jérémie « Les pères ont mangé des raisins verts. Et les dents en ont été agacées. » Si l'on traduit cette locution par son équivalent en anglais « You want to eat your cake and have it too », on rompt le lien avec Jérémie établi par la seconde allusion. Il nous semble que le remaniement quelconque d'une

allusion dans le texte de départ est toujours inopportun et nous avons utilisé un calque dans notre traduction.

III.3 La conservation des images animalières

Dans les œuvres de nombreux auteurs célèbres, les images jouent le rôle d'appui du thème. Par exemple, en parlant du symbolisme dans *Bleak House*, Gilbert Keith Chesterton (2011) fait remarquer l'omniprésence du voile de fumée dont Dickens enveloppe Londres comme image de la complexité labyrinthique du droit qui est un thème au cœur de la trame du roman. En ce qui concerne les images dans *Le maître des âmes*, Némirovsky fait souvent allusion à l'animalité de Dario Asfar. La première image animalière se trouve au début même du roman lorsque Némirovsky parle des yeux de Dario Asfar comme des yeux « brillants de loup. » (p.32) Plus tard, elle le décrit comme « une bête sortie de son souterrain, qui flaire partout des embûches, qui aiguise ses dents et ses griffes, sachant que d'elles seules lui viendra une aide.» (p.134) L'emploi d'une telle image sert, en premier lieu, nous semble-t-il, à souligner la vie précaire de l'immigré qui doit lutter pour se faire accepter dans une culture étrangère. Dario révèle cette précarité lorsqu'il parle du « tressaillement nerveux » et « le cri étouffé » de l'immigré si « l'on le touchait à l'épaule. » (p.142) En second lieu, pourtant, nous avons expliqué dans notre préface que Némirovsky caractérise Dario par l'emploi de nombreux stéréotypes raciaux véhiculés par les antisémites pendant les années trente. Le procédé dominant était celui de la comparaison du Juif à un animal et, en général, à un rat, pour le déshumaniser. Nous savons que Némirovsky avait pleine conscience qu'elle décrivait Dario Asfar en de tels termes pendant que l'antisémitisme sévissait en France. Dans son brouillon du roman, néanmoins, elle écrit « Je dois me jurer à moi-même . . . de me foutre de l'effet que cela [son stéréotype de Dario] aura sur la condition des Juifs » (NM 14-1). L'importance

des images animalières dans *Le maître des âmes* est telle que nous avons toujours eu à l'esprit le besoin de les préserver sans modification.

IV Les procédés poétiques dans *Le maître des âmes*

Il nous semble manifeste que c'est dans le langage poétique qu'une langue atteint la plénitude de sa puissance expressive. Edith Grossman, célèbre traductrice moderne de Don Quichotte et de Gabriel García Márquez, a bien exprimé cette faculté :

I do not believe that anyone could, or would even want to, dispute the notion that poetry is the most intense, most highly charged, most artful and most complex form of language we have. In many ways it is the essential literary expression of our species, long associated with the distant origins of music, dance and religious ritual in early human culture. (2010, p.93)

Bien que le lyrisme soit rare dans *Le Maître des âmes*, il y a des passages où le langage figuré de Némirovsky assume le caractère de la poésie et le traducteur doit s'évertuer à reproduire, dans la mesure du possible, les effets de rythme, de cadence, d'allitération ou d'assonance. Par exemple, dans le passage qui suit, Némirovsky décrit l'effet de l'approche du sommeil sur l'esprit de Wardes, bourrelé d'angoisse :

[. . .] il sentait le sommeil couler vers lui comme une eau douce et profonde, s'insinuer dans ses veines, dissoudre un noyau dur de crainte, de colère et d'angoisse qui s'était formé à l'intérieur de son être. (p.77)

Cette phrase a un rythme ondulant qui suggère le mouvement de l'eau. De plus, Némirovsky emploie une répétition de la consonne fricative « s » dans « comme une eau douce et profonde, s'insinuer dans ses veines, dissoudre ». La répétition de cette fricative crée une impression de tranquillité, de paix. Nous avons ajouté à cet effet en traduisant « s'insinuer » par « soaking » mot qui comporte deux connotations, celles de langueur et de lente diffusion

qui siéent bien à l'effet voulu de Némirovsky. De plus, nous avons produit un effet allitératif en traduisant « eau » par « stream ». En agissant ainsi nous avons renoncé à une traduction littérale pour souligner les sonorités, ce qui donne :

[. . .] *he felt sleep flowing towards him like a deep freshwater stream
soaking into his veins, washing away a hard core of fear, anger and
anxiety which had formed deep within his being.*

On note encore un exemple à la page 256. Wardes s'écrie : « Oh ! Qui peut décrire l'angoisse quand siffle le train, longuement, lugubrement ? » Le sifflet prolongé du train est évoqué, d'abord, par la longueur des deux adverbes « longuement » et surtout par « lugubrement », celui-là de trois syllabes et celui-ci de quatre syllabes. En second lieu, Némirovsky emploie la voyelle longue [u] trois fois, ce qui produit ce même effet. Nous avons traduit les adverbes par « long drawn-out » et « melancholy » un total de six syllabes et tâché de recréer l'effet de la longueur de la voyelle [u] par la longueur de [aw] et de [ou] dans « long drawn-out ». Combien il est facile d'intervenir dans un texte et de le modifier au détriment de la poésie a été souligné plus haut en examinant les traductions de certaines métaphores et comparaisons par Sandra Smith. En abordant la traduction de la phrase qui suit, nous avons été tenté d'insérer « surgirent de pâles figures » après le syntagme adverbial « des profondeurs du passé », mais nous nous sommes vite rendu compte qu'en agissant ainsi on détruirait l'effet onirique que Némirovsky cherche par la description de la lente émergence de la scène. Un remaniement quelconque de cette phrase la priverait de son intégrité. Nous avons traduit la phrase en français : « des profondeurs du passé, comme on voit des silhouettes à peine distinctes, au bout d'un long chemin, quand vient la nuit, surgirent de pâles figures » (p.44) par : « from the depths of the past, as you see silhouettes scarcely distinct, at the end of a long road, when comes the night, there surged pale faces. » (p.14)

Nous citons un dernier exemple du symbolisme phonétique dans une phrase qui apparaît à la page 112. Némirovsky dépeint un aspect acoustique de l'horlogerie où travaille le père de Clara : « partout sur les murs, dans leur caisses étroites et longues, grinçaient, gémissaient et soupiraient les pendules. » Si l'on lit cette phrase à haute voix, on remarque, d'emblée, comment les trois verbes à l'imparfait représentent le rythme des pendules. Ce qui est intéressant aussi, c'est la suite de neuf mots d'une seule syllabe qui précède cet effet et qui, par contraste, le rend plus saillant. Comment peut-on préserver cet effet ? Si l'on traduisait chaque verbe par le passé simple « groaned », « moaned » et « sighed », le tic-tac des horloges est perdu mais si l'on emploie des participes présents « groaning », « moaning » et « sighing » l'effet est conservé mais on a modifié la phrase de Némirovsky. Nous avons choisi de la modifier ainsi : « Everywhere on all the walls, in their narrow, long cases the clocks were groaning, moaning, sighing » ayant conclu qu'il valait mieux conserver le symbolisme phonétique au prix de la restructuration.

V L'intérêt de la pragmatique

Ce qui nous intéresse le plus du point de vue de la pragmatique, dans notre traduction du *Maître des âmes*, c'est l'implication que la compréhension du sens d'un énoncé exige plus que les paroles ne disent. Ce sens implicite fournit souvent des aperçus révélateurs en ce qui concerne les attitudes d'un personnage. Nous citerons trois exemples de ces aperçus. Dans le premier, Daniel, jeune fils unique du protagoniste, Dario Asfar, est en vacances dans la maison secondaire de la famille près de Nice. Ange Martinelli, ancien maître d'hôtel, avait prêté de l'argent à Dario quelques années auparavant mais était tombé dans la misère. Dario, en reconnaissance de ce prêt, a employé Martinelli comme gardien de sa maison. Dans cette scène, Daniel et Martinelli, chacun un peu ivre, se rencontrent dans l'appartement de Martinelli: Martinelli parle le premier :

—*Vous voulez boire ?*

—*Oui, pourquoi pas mon vieux ?*

—*Vous vous f. . . de moi, vous, hein ? dit tout à coup Ange, les sourcils froncés, la figure d'un pourpre sombre . . . (p.206)*

Ce qui frappe le traducteur ici, c'est la colère subite de Martinelli. De toute évidence, ce sont les paroles « mon vieux » qui l'ont suscitée. Généralement, ces paroles expriment un sentiment d'amitié, mais ce n'est pas vrai dans ce contexte. Il est évident que Daniel a dit l'équivalent de « old boy » ce que Martinelli a considéré comme une expression condescendante, et débitée par un jeune freluquet, fils d'un homme qu'il déteste, ce dont plus tard le texte témoigne (pp.207-208), l'expression est d'autant plus offensante.

Le chapitre cinq du *Maître des âmes* raconte les efforts de Dario pour emprunter dix mille francs à Ange Martinelli, maître d'hôtel assez riche à Nice et dont Dario soigne le fils malade. Dario méprise les goûts mesquins et le train de vie de Martinelli mais cache ses sentiments, et les propos entre les deux personnages qui se vouvoient restent la plupart du temps amicaux. Mais à la page 70, Dario dit, intérieurement, après avoir obtenu son prêt, « Et pourtant **tu** [Martinelli] trembles ». Maintenant, Dario peut donner libre cours à son mépris par l'emploi du « tu », même s'il faut dissimuler ce mépris dans sa pensée. Comment le traducteur peut-il faire apprécier à un lecteur anglophone le changement d'attitude que cela signale ? La distinction entre « tu » et « vous » n'existe pas en anglais moderne. On pourrait employer une note de bas de page mais il y a des alternatives. On aurait pu ajouter soit un syntagme adverbial après « Dario pense » comme « avec dédain », soit des italiques pour accentuer le dédain exprimé par le « you ». Ces changements ne seraient pas conformes à notre désir de rester aussi près que possible du texte de Némirovsky. Qui plus est, Némirovsky n'emploie que très rarement les italiques pour souligner un ton émotionnel mais préfère une abondance de points de suspension, laissant au sensible lecteur, lui-même, leur interprétation. Nous

avons décidé, néanmoins, de répéter le « you » pour tâcher de conserver la frustration et le dédain de Dario : « but you, you, you're trembling. » (p.35).

À la page 36 du roman, la générale, propriétaire de la maison de famille où Dario s'est installé à Nice, implore Dario de faire subir un avortement à sa belle-fille, Américaine qu'elle déteste et qu'elle considère comme une femme de mœurs faciles. Elle dit : « Mon fils est un enfant docteur. **Elle**, je la crois pleine d'expérience. » Le pronom « elle » situé au début de la seconde phrase implique la rancune que la générale ressent envers sa belle-fille. À moins que le pronom « elle » ne soit précédé d'une préposition, « elle » veut dire toujours « she » et la phrase se lit « She, I think she's been around. » Heureusement, nous avons en anglais les formes « she » et « her ». L'emploi des pronoms objets « her, him, them » situés au début d'une phrase peut exprimer un ton de mépris. On entend des expressions comme « Him, I wouldn't go out with him for the world! » et « Them, that mob, they're deadbeats. » Nous avons traduit les paroles ainsi : « Her, I think she's a very experienced woman. »

VI Le réseau d'images et de mots chez Némirovsky

Qui que ce soit qui lise les œuvres de Némirovsky est vite frappé, en premier lieu, par la fréquence de l'emploi de comparaisons et de métaphores. Nous avons démontré cette caractéristique stylistique dans notre chapitre sur Balzac et Némirovsky. En second lieu, on remarque la répétition de certains motifs tels que la présence de l'eau et de la chaleur dans les comparaisons et dans les métaphores. Philipponnat et Lienhardt (2007, p.72), ont commenté cette caractéristique, citant de nombreux exemples où les personnages sont associés à l'eau. L'agonie de Golder s'accomplit « dans une eau noire et bourbeuse. » Tatiana Ivanovna, dans *Les mouches d'automne*, se glisse « inaperçue dans la Seine malodorante. » Ginette, la prostituée des *Rivages heureux*, se suicide dans les « sombres remous » de la Seine. Colette, dans *Chaleur du sang*, avoue la peur de l'eau et Jean Dorin, dans le même roman, se noie

dans « la rivière profonde. » Les biographes observent que dans l'œuvre de Némirovsky « on se suicide et on se noie souvent dans une eau toujours plus froide, plus noire et plus fétide » (2007, p.72).

Nous avons examiné au plus près les métaphores et comparaisons qui paraissent dans *Le maître des âmes* pour garantir que cette caractéristique de la présence de l'eau reste inchangée dans la traduction. Nous avons fait remarquer la tendance, chez Sandra Smith à déformer, par divers moyens, les métaphores et les comparaisons de Némirovsky. Nous allons citer maintenant des exemples de cette présence de l'eau et nous donnons entre parenthèses leurs traductions. À la page 33, on note « Chacune des pensées de Dario s'accompagnait d'un flot de souvenirs » (Each of Dario's thoughts gave rise to a flood of memories) ; à la page 35 « Il [Wardes] ressentait cette panique intérieure qui l'envahit l'âme comme un flot sauvage » (He felt the internal panic which invades the consciousness like a rogue wave p.7), « Il sentait le sommeil couler vers lui comme une eau douce et profonde », (phrase que nous avons déjà traduite sous la rubrique, La poésie chez Némirovsky). À la page 151, Némirovsky décrit Wardes : « silencieux, [il] se sentait une fois de plus atteint par ces vagues de détresse qui l'envahissaient et lui submergeaient l'âme » (he felt again attacked by these waves of distress and rage invading him and swamping his being (p.103) et à la page 52 « charrie un flot de pensées haineuses, désespérées, viles » (sweeps along a flood of thoughts, hateful, desperate, vile).

Nous avons signalé plus haut qu'il y a certains mots que Némirovsky privilégie et que le traducteur doit conserver. Parmi ces mots « envahir » apparaît assez souvent associé aux métaphores et aux comparaisons où figure l'eau. Nous en avons déjà cité deux exemples et il y en a d'autres. À la page 66, Némirovsky écrit : « le désir des femmes l'envahissait parfois

brusquement » et à la page 79, on lit : « L'insomnie engendrait en lui un état d'angoisse qui se traduisait tout d'abord par une inquiétude étrange puis par une agitation intérieure qui envahissait l'être. » La présence insistante de ce mot chez Némirovsky remonte à quelques-unes de ses premières nouvelles. Dans *Dimanche* (1934), elle écrit : « elle fut envahie par une humilité désespérée » (p.20) et « un crépuscule triste et léger avait envahi l'air. » La nouvelle, *Les rivages heureux*, qui parut dans *Dimanche* (1934) contient « une confuse tristesse l'envahissait » et dans *Liens du sang* (1936), nous trouvons « une bouche envahie par la graisse » (p.127) et « Depuis la veille, elle repoussait le malaise, la fatigue fébrile; ils l'envahissaient maintenant. » (p.145) Dans chacune des phrases où « envahir » apparaît dans *Le maître des âmes* nous l'avons traduit par « invade » ou par un de ses divers temps.

VII Le registre

VII.1 La description objective

On entend par registre la variété du langage qu'emploie un auteur dans une situation sociale communicative, par exemple dans l'emploi du langage soutenu, de l'argot et du dialecte selon les circonstances. Halliday (1978, pp.221-224) souligne trois aspects de ce processus : le champ du discours, par exemple, qui traite du sport, de la littérature ou de la politique ; la teneur du discours qui traite de rôles communicatifs tels que mère/enfant, enseignante/élève et médecin/malade tandis que le canal ou la longueur de l'onde, termes empruntés à la science radiophonique, décrivent le mode de langage dont on se sert, par exemple, fantaisiste, didactique ou exégétique.

Il y a deux exemples saillants de registre dans *Le maître des âmes*. Le premier commence au début du chapitre six et continue jusqu'à la page 73. Némirovsky observe, cliniquement, le comportement de Wardes, grand joueur invétéré au casino de Monte Carlo, comme l'était en réalité son propre père, Léon. Cette description détachée, se fait sentir d'abord par l'absence

de pronoms personnels, sujets du verbe. On lit « le gain et la perte cessent d'exister », et « le corps ne sent plus la faim. » (p.71) Ensuite, Némirovsky emploie des verbes pronominaux au début du chapitre « l'âme se délivre de l'inquiétude », « se crée une zone de calme », « le joueur se regarde avec détachement ». Elle procède à une analyse psychologique de l'état d'esprit de Philippe Wardes. Pendant qu'il joue, il revêt le caractère d'un dieu ou d'un demi-dieu : « Par son audace, son courage, son invulnérabilité, il régnait » (p.71), « ce demi-dieu qu'il avait hébergé en lui pendant des heures » (p.73) et « il n'avait plus de corps, ni pesanteur ni chaleur humaine. » (p.72) En ajoutant certains détails, Némirovsky transforme cette image en celle d'un empereur romain. Wardes descend les marches du casino où un chœur d'admirateurs l'entourait (p.73). Il entend leurs cris laudatifs qui ressemblent à « de faibles bouffées d'encens. » (p.73) Deux fois, en dépeignant le buste de Philippe Wardes, elle évoque celui d'un César ou d'un Auguste. Elle écrit : « Il savait que sa belle tête massive et pâle était droite sur ses épaules » (p.71) et « Il bombait encore le torse, rejetait en arrière sa tête lourde, mais d'un noble dessin. » Le choix du vocabulaire contribue à l'évocation de l'image impériale : régnait, audace, courage, invulnérabilité, tyrannique, formidable, impérieuse et vertu. Nous n'avons cherché aucun synonyme pour chacun de ces mots mais avons utilisé un calque.

VII.2 L'anaphore

À la page 142 du *Maître des âmes*, Dario assiste à une soirée chez Elinor Wardes, femme de Philippe Wardes. Parmi la cohue, il observe de nombreux immigrés, et fort ému, il les reconnaît comme « les [s]iens » ; il s'adresse à eux, se rappelant les circonstances dures de leur passé et du sien. À l'encontre du style de narration qui domine jusqu'ici, Némirovsky lance Dario dans la rhétorique, en employant l'anaphore par la répétition de « toi ». Il reconnaît divers personnages : « Oui, toi, qui sembles si gras » ; « Et toi, d'où viens-tu ? »

« Toi, je t'ai rencontré à Varsovie, semelles percées, sans manteau. » ; « Et toi, si je parlais d'Odessa. » Partout, par l'emploi du « toi », Dario exprime sa fraternité, mais néanmoins la chaleur du « toi » est perdue dans la traduction anglaise à moins qu'on ne fournisse un syntagme explicatif qui renforce le « you » anglais. Ceci serait d'aller à rebours de notre but de traduire très étroitement notre texte mais nous avons décidé qu'il valait mieux de souligner la fraternité que ressent Dario en ajoutant, à la suite de chaque « toi », « my brother » que de suivre étroitement le texte.

Conclusion

Nous espérons que notre examen des déformations de Sandra Smith en ce qui concerne les éléments stylistiques et le langage figuré de Némirovsky nous ont prémuni contre toutes ces déformations qui pourraient se produire dans *Le maître des âmes*. Ce chapitre démontre très clairement, malgré l'affirmation de Vladimir Nabokov, partisan farouche de la traduction mot-à-mot, qu'une telle traduction rendrait impossible l'effort de préserver certains éléments importants d'un texte. Par exemple, une traduction qui vise à préserver sans modification les effets du symbolisme phonétique trouvés dans la langue de départ est impossible, à moins qu'il n'y ait une similarité étroite entre les deux systèmes de sons. Qui plus est, en ce qui concerne la traduction des idiotismes, il est manifeste que certains d'entre eux sont intraduisibles dans le texte cible et leur traduction mot-à-mot conduirait à un galimatias. Ce dernier chapitre fait ressortir, en effet, une vérité qui perdure dans l'histoire de la traduction, à savoir l'impossibilité d'une traduction parfaite. Donald Frame (traducteur très expérimenté des œuvres de Racine, Montaigne et Voltaire), a bien résumé ce fait : A prospective translator can look at a text and make an estimate of its maximum yield in his language: say 20 percent or 50, or even 80 percent . . . he can rarely if ever recapture [it] all » (1989, pp.70-71).

Chapitre Six

D'une traduction polie et transparente à une traduction rugueuse et visible : deux versions du *Maître des âmes* en anglais

Who would gladly consent to be considered inept by studiously keeping as close to the foreign language as his own language permits, and to be blamed, like those parents who place their children in the hands of acrobats, through putting his mother tongue through foreign and unnatural contortions instead of exercising it skilfully in the gymnastics of his own language.

Friedrich Schleiermacher (cité en Schulte & Biguenet 1992, p.47)

Introduction

Ce chapitre veut mettre en lumière le grand écart qui existe entre l'approche adoptée pour notre première traduction du *Maître des âmes* entreprise en 2007 et celle qui a été influencée au fur et à mesure de nos recherches sur la théorie et la pratique de la traduction. L'œuvre de Venuti nous a fait prendre conscience de la domestication de notre texte initial et de l'effacement de la présence du traducteur. Berman explique la manière dont cette domestication s'insinue parfois dans une traduction. Le concept du Skopos de Vermeer nous a obligé à préciser les buts de notre traduction que nous avons définis comme étant la préservation dans la mesure du possible du style de Némirovsky dans *Le maître des âmes* et ensuite la présentation du roman comme un document littéraire et historique de

l'antisémitisme des années trente en France. Par la présence d'une préface du traducteur, le rôle-clé de ce dernier est mis en relief. En démontrant la différence stylistique entre nos deux traductions, nous nous concentrerons sur la rationalisation des phrases, l'omission des inversions, la clarification du sens, l'embellissement et l'effacement de l'asyndète lexicale et syntaxique.

I Les grandes maisons d'édition et la domestication

Nous avons déjà examiné, dans notre chapitre deux, la thèse de Lawrence Venuti selon laquelle l'adaptation d'un texte étranger aux mœurs et aux goûts de la classe dirigeante a dominé la traduction en Angleterre depuis le seizième jusqu'au vingtième siècle. Dans ce même texte, Venuti démontre aussi qu'actuellement la distribution de masse de toutes sortes de livres, mais surtout de livres de fiction, est contrôlée par les grandes maisons d'édition. Selon Venuti, ces maisons exigent qu'une traduction soit adaptée pour faciliter la lecture, ce qui requiert que soient éliminés, dans le texte étranger, autant que possible, ces éléments stylistiques ou syntaxiques qui pourraient gêner le lecteur. Dans la citation qui suit, Venuti souligne ce qu'il considère comme les tendances de l'édition moderne à privilégier certaines formes d'écriture telles que l'emploi pratique de langage, l'intelligibilité immédiate et la transparence en raison de sa valeur économique. Il écrit :

The dominance of transparency in English-language translation reflects comparable trends in other cultural forms, including other forms of writing. . . [the valorisation of] a purely instrumental use of language and other means of representation. emphasizing immediate intelligibility and the appearance of factuality[and] the dominance of transparency in contemporary writing is enforced by its economic value, which sets up acceptable "limits" for deviation. (2003, p.5)

Nous avons identifié, aussi, dans le chapitre deux, un exemple frappant de domestication lorsque Milan Kundera a refusé de permettre que la version en anglais de son roman, *The*

Joke, qui avait subi un remaniement considérable, soit publiée. Dans notre étude des traductions de Sandra Smith, dans le chapitre quatre, nous avons mis en relief comment cette domestication s'exprime dans ses changements de ponctuation, sa suppression des inversions et sa réorganisation des longues phrases dans l'œuvre la mieux connue de Némirovsky, *Suite française*. De plus, dans le chapitre précédent, l'étendue des changements significatifs que Smith a faits au langage figuré de Némirovsky a été également examinée.

II Une traduction « à rebours »

Une attention stricte au style de Némirovsky nous a obligé à préserver ces éléments qui vont parfois à l'encontre de notre conception d'un « bon » style en anglais. Nous avons vraiment ressenti les émotions que Schleiermacher décrit dans la citation en exergue. Chaque fois que nous avons remarqué une phrase de Némirovsky qui, nous semble-t-il, manquait de cohérence ou de cohésion, nous est venu à l'esprit, presque d'emblée, une forme en anglais que nous avons considérée plus expressive mais que nous avons dû rejeter vu la visée de notre skopos. Tandis que l'inversion est historiquement une caractéristique de la littérature française, chez Némirovsky et par comparaison avec son usage par d'autres romanciers des années trente, c'est son emploi surabondant qui a tendance à offusquer l'oreille anglaise en traduction. À part cette fréquence des inversions, il y en a certaines qui malmènent tellement la syntaxe anglaise que l'on ne peut pas les préserver. Plus bas, nous citons trois exemples de ce genre sous la rubrique *Les inversions non-préservées en anglais*. La fréquence de trios ou de quatuors d'adjectifs est une forte caractéristique de style dans *Le maître des âmes* et cette suite est souvent accompagnée de l'asyndète lexicale mais nous l'avons laissée telle quelle. On remarque aussi la présence d'une série de phrases qui manquent de coordination, l'asyndète syntaxique, et qui poussent le traducteur à ajouter soit une conjonction, soit un point. Il y a eu de nombreuses instances dans notre traduction où nous avons dû essayer une

variété de formes d'expression en anglais pour exprimer le sens du français, exercice que Schleiermacher décrit comme « putting our mother tongue through foreign and unnatural contortions » (Schulte & Biguenet eds 1992, p.47).

III La domestication de la traduction initiale

Tandis que Venuti résume dans son livre les tendances générales du processus de domestication, c'est Antoine Berman, précurseur de Venuti, qui dans son analyse de l'ethnocentrisme littéraire dans son œuvre, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain* (1985), a repéré et précisé treize tendances déformantes qui sont la source d'une grande partie de cette domestication. Dans notre chapitre deux, *Les mises en garde*, nous avons déjà écrit sur l'homogénéisation, sur la suppression de l'arborescence et nous avons expliqué dans notre chapitre cinq comment nous avons préservé les idiotismes, locutions et allusions et les réseaux de mots et d'images dans *Le maître des âmes*. Dans le chapitre quatre, nous avons examiné la ressemblance entre le style de Némirovsky et celui de Balzac, en isolant quatre caractéristiques : la longueur des phrases, la fréquence de l'inversion, l'emploi des adjectifs et la multitude des images animalières. Nous voulons, maintenant, fournir des exemples qui mettent en relief comment, en traducteur encore inexpérimenté, nous avons inconsciemment appliqué dans notre traduction initiale du *Maître des âmes* les normes de notre éducation littéraire. Ces exemples se rapportent à la rationalisation des phrases, c'est-à-dire « la recomposition des phrases et de séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'ordre d'un discours » (Berman 1999, p.53) et l'effacement systématique des inversions. En plus de ces déformations, nous voudrions considérer aussi l'ennoblissement (embellissement), la clarification et la fréquence de l'asyndète syntaxique et lexicale. Dans toutes les citations qui suivent, le texte de Némirovsky apparaît en caractères gras et en

italique, notre première version domestiquée en italique et, en police de caractère normale, le texte comme il apparaît dans notre seconde traduction.

IV La rationalisation des phrases

Exemple un

Les deux phrases de Némirovsky qui suivent ont été remaniées pour améliorer leur cohérence. Dans la première ceci a requis la création de quatre phrases où il n'y en avait qu'une. De plus, des syntagmes qui se rapportent soit au sujet du verbe, soit à son objet indirect, respectivement « en souriant avec un effort surhumain » et « à ses voisins », qui en avaient été éloignés, avaient été rapprochés.

Elle répondait lentement, mais courtoisement et avec propos, à ses voisins, en souriant avec un effort surhumain, et elle pensait à la note du fleuriste, à la fin du mois, à la caisse de champagne dont avait bu ce soir la dernière bouteille, aux gages des jardiniers de La Caravelle, à son mal, à l'heure dernière, et, par-dessus tout, plus qu' à Dario, à son enfant, à son petit garçon, son petit Daniel, qui touchait à peine aux plats qu' on lui servait et dont le regard véhément, chargé de haine et de mépris, ne quittait ni Dario ni Elinor. (p.262)

Smiling with a superhuman effort, she answered her neighbouring guests slowly, but courteously and appropriately. She thought about the florist's bill, for the end of the month, the case of champagne from which this evening they had drunk the last bottle and the gardeners' wages at La Caravelle. She thought about her illness and the events of the past our. But most of all, she thought about Dario himself, about her child, her little boy, her little Daniel who barely touched the food he was served and whose angry look, suffused with hate and scorn, never deserted Dario or Elinor.

She answered slowly, but courteously and appropriately, her neighbours, smiling with a superhuman effort, and she thought about the florist's bill, for the end of the month, the case of champagne from which this evening they had drunk the last bottle, the gardeners' wages at *La Caravelle*, about

her illness, the hour past, and, above everything, more about Dario himself, about her child, her little boy, her little Daniel who barely touched the food he was served and whose angry look, charged with hate and scorn, never left her.

Exemple deux

Cette phrase d'une longueur de quatre vingt-dix mots et qui comprend une grande variété de propositions et de syntagmes adverbiaux et adjectivaux avait été remaniée pour améliorer la facilité de lecture par la formation de cinq phrases. Nous avons, aussi, clarifié le sens de « davantage » par explicitation. Némirovsky veut-elle dire que les lieux ne changent pas ou que comme les habitants ils ne changent pas ? Nous avons opté pour le dernier.

Ils étaient tous là, tous ceux que Dario avait entrevus pendant son court séjour à Nice, les mêmes figurants, les mêmes têtes que l'on voit apparaître, avec leurs mêmes traits et leurs mêmes grimaces, pendant dix, quinze, vingt ans dans des lieux qui ne changent pas davantage et cela jusqu' à ce que la mort les prenne, ou la prison, et lorsque ce n' est pas la prison, ils reviennent de nouveau, comme ces cadavres de naufragés que le flot, sans cesse, jette et reprend sur les plages. (p.141)

They were all there. Those Dario had seen during his short stay in Nice. There they were, the same insignificant characters, the same faces that pop up year in and year out, with the same facial characteristics and wearing the same affected expressions, living in places showing as little change as they do. This situation continues until death takes them, or prison. If it isn't prison, back they come again like those corpses of the shipwrecked on beaches the tide ceaselessly casts and takes back.

They were all there, all those Dario had seen during his short stay at Nice, the same minor characters, the same faces that appear with the same traits and the same affectations, for ten, fifteen, twenty years in places just as unchangeable, and this until death takes them, or prison, (and they return again, like those corpses the sea, ceaselessly, casts and takes back on beaches). (p.101)

V La traduction des inversions

Dans le chapitre quatre, nous avons examiné la fréquence des inversions dans *Le maître des âmes* et avons mis en relief les effets stylistiques de leur emploi. Nous voulons, maintenant, explorer de plus près quatre formes d'inversion que nous avons essayé de préserver comme éléments stylistiques importants du *Maître des âmes*. Dans notre analyse des inversions, nous nous sommes appuyé sur l'article de Claude Muller (2007) *Les inversions du sujet et la structure de la proposition en français*. En rassemblant nos groupes d'inversions, nous avons ignoré l'inversion clitique qui est obligatoire en français dans l'interrogation formelle (Quand Jean viendra-t-il ?) et qui est assez rare en anglais (Whence comes he?). Nous mettons l'accent sur la topologie de l'inversion stylistique.

V.1 Adverbes de localisation spatio-temporelle

Maintenant commençait cette partie de sa vie. (p.176)

This part of his life now began.

Now began this part of his life. (p.131)

Là vivaient, se querellaient, pleuraient et riaient des immigrants. (p. 35)

Immigrants lived there, quarrelling, weeping and laughing.

There lived, quarrelled, cried and laughed some immigrants. (p.7)

À travers les planches minces parvenaient jusqu'à eux, le bruit de la pension de famille. (p.35)

The noises of the pension de famille came to them through the thin floorboards.

Through the thin floorboards there came the sound of the pension de famille. (p.7)

Déjà passaient dans son esprit des images confuses. (p.77)

Confused images were already passing through his mind.

Already passing through his mind were confused images. (p.45)

V.2 Les inversions non préservées

Il y a des inversions que l'on ne peut préserver en traduction en raison de la singularité de la syntaxe française. Dans le premier exemple, la construction syntaxique commune, verbe suivi de l'infinitif, « voyait apparaître », ne peut être traduite que par « Children were seen appearing » ou « You could see children appearing. » La forme de la question du deuxième exemple et la présence de la copule « est » dans le dernier exemple excluent toute possibilité d'une inversion raisonnable en anglais, sauf leur emploi, peut-être, par un auteur qui voudrait souligner le manque de maîtrise de l'anglais d'un personnage.

On voyait apparaître des enfants. (p.75)

Children could be seen appearing. (p.43)

... c'est bien ici qu'habite un médecin ?(p.48)

Does a doctor really live here? (p.19)

Tu ne sais pas la brute qu'est Wardes. (p.118)

You don't know what a brute Wardes is. (p.80)

V.3 Inversions avec un sujet groupe nominal ou pronominal

Il ne les injurait pas lui-même comme le faisaient les autres gamins
(pp.87-88)

Unlike the other urchins he didn't insult them.

He didn't insult them as did the other urchins. (p.54)

*Sa figure dégradée par l'âge, mais où demeuraient encore les vestiges
d'une beauté ruinée.* (p.33)

*Her face ravaged by age but where the vestiges of ruined beauty still
lingered.*

Her face worn by age, but where still remained the vestiges of a ruined
beauty. (p.4)

Ce sentiment de plénitude, de repos que donne la faim apaisée. (p.114)

This feeling of blissful satisfaction, of repose, the gift of satisfied hunger

This feeling of fulfilment, of repose that gives a satisfied hunger (p.75)

V.4 Déclencheurs semblables en français et en anglais

Il y a certaines constructions en français et en anglais qui sont si semblables qu'il n'y pas de difficulté à préserver l'inversion, mais qui, en même temps, ne contribuent pas à préserver le sentiment d'étrangeté du texte.

Ainsi passaient les dernières journées de septembre. (p.252)

The last days of September passed in this way.

Thus passed the final days of September. (p.199)

Seul demeurait dans la profondeur de son être, un bruit sourd et rythmé.

(p.82)

In the depths of his being, there alone resonated, a muted and rhythmic sound.

Alone remained, in the depths of his being, a muted and rhythmic sound.

(p.49)

Plus longue était la journée, plus grands étaient ses choix. (p.64)

The longer was the day, the greater were his choices.

The longer the day, the greater were his choices. (p.33)

VI L'embellissement du texte

Il y a toujours une tendance à embellir un texte et nous sommes tombé dans ce piège que Berman qualifie de déformation. En voici quelques exemples. Dans ce premier exemple, on notera que « paraissait à la fois proche des gens » devient « seemed able to radiate human warmth », une expression toute faite et « absorbée dans une secrète rêverie » subit une réécriture pour devenir « isolate herself in some secret preoccupation. »

Exemple 1

Celle-ci [la femme de Wardes] paraissait à la fois proche des gens.et loin d'eux, absorbée dans une secrète rêverie, et à la fois humaine et inaccessible. (2005: p.90)

Wardes' wife seemed able to radiate human warmth and yet at the same time seemed able to distance herself from those around her, to isolate herself in some secret preoccupation both human and inaccessible.

Wardes' wife appeared both close to and distant from people, absorbed in secret reverie both human and inaccessible. (p.56)

Exemple 2

Dans l'exemple qui suit, à part la création de deux phrases et le remaniement de la suite d'idées, nous avons introduit « revealing » et traduit « aiment » par « longed for ».

Vous avez un pli à la bouche, le plus triste et affamé de ceux qui aiment toutes les bonnes choses de la terre. (p.91)

There's a revealing crease around your mouth. It's the kind of crease the most deprived and hungry who long for the good things of life develop.

You have a crease about your mouth, the saddest and hungriest of those who love the good things of earth. (p.56)

Exemple 3

À la page cinquante-quatre de notre traduction originale, nous avons embelli le texte à cinq reprises. Dans le premier exemple, nous avons omis « mourait » en raison de sa répétition que nous avons considérée, stylistiquement, maladroite. Nous avons remplacé les « mourait » par les expressions toutes faites « desperate to » et « racked by ». L'idée nous est venue après coup que nous avons en fait détruit l'intensité émotionnelle créée par la répétition. Qui plus est, en ne formant plus qu'une seule phrase, nous avons rompu l'équilibre des deux phrases et éliminé l'effet de leur similitude syntaxique. Nous avons diminué l'effet dramatique des trois mots ajoutés à la deuxième phrase, « et de peur », qui différencient la seconde phrase de la première.

Il mourait d'envie d'accepter. Il mourait d'envie et de peur. (p. 91)

He was desperate to accept but racked by envy and fear.

He was dying with envy to accept. He was dying of envy and fear. (p.57)

Exemple 4

Dans la citation suivante, Dario décrit les cheveux de la femme de Wardes. Considérant le syntagme adverbial « au-dessus-du front » comme trop banal, nous avons métaphoriquement employé « crowning ». Grammaticalement, nous avons transformé l'adjectif « bouclées » en substantif et « d'argent » en adjectif.

déjà tachés d'argent sur quelques mèches bouclées au-dessus du front.

(p.92)

A few curls in silvery wisps already crowning her forehead

With a few curly locks already streaked in silver above her forehead. (p.57)

Exemple 5

Cette phrase avait été embellie par la transformation de « les altérations du temps » en « life's vicissitudes » et « beauté préservée » était devenu « timeless beauty ».

*Elle n'avait pas cette beauté préservée des femmes dont la vie paraît
s'être écoulée à l'abri, derrière une vitre comme celle d'un papillon mort
; le visage de Mme Wardes avait subi les altérations du temps, du
chagrin.* (p.92)

*She didn't have the timeless beauty of women whose sheltered life
seems to have flowed along like a dead butterfly's behind a glass case; her
face showed the effects of life's vicissitudes and sorrows.*

She didn't have that preserved beauty of women whose lives appear to
have flowed along sheltered in a glass case like a dead butterfly's; Madame
Wardes' face had undergone time's and sorrow's changes. (p.57)

Exemple 6

Dans la phrase suivante, nous avons modifié « il cachait son trouble intérieur » par l'emploi d'une expression toute faite, à savoir « his deep-seated anxiety ».

Il parlait d'une voix forte, martelant les syllabes, sans doute parce qu'il craignait qu'un mot, en passant par ses lèvres, fût déformé et, comme toujours, il cachait son trouble intérieur sous un masque de bravade. (p.89)

Speaking in a strong voice, he hammered out each syllable, doubtlessly because of fear a word might be slurred as he spoke and, as always, concealing his deep-seated anxiety behind a mask of bravado.

He was speaking in a strong voice, hammering out each syllable doubtlessly because he was frightened a word, passing by his lips, might be deformed as he spoke and, as always, he was concealing his interior anxiety behind a mask of bravado. (p.55)

Exemple 7

Si l'on lit la traduction originale du texte qui commence par « She didn't fake aloofness » on observera que la comparaison du progrès de la femme avec l'étrave d'un vaisseau qui fend les vagues est omise et transformée en phrases explicatives. En faisant ainsi, nous avons violé un principe que plus tard nous avons considéré comme sacro-saint, à savoir la préservation du langage figuré d'un auteur :

Elle ne prenait pas cet air de fausse indifférence des femmes en vue, qui semblent traverser une foule comme l'étrave d'un bateau fend l'eau de la mer, mais dont le mépris est simulé, joué pour augmenter la popularité ou l'admiration. (p. 90)

She didn't fake aloofness like certain prominent women who are fully aware that they are the centre of attention as they imperiously cross a room and yet pretend ignorance of the attention they're attracting, all this play-acting directed at inspiring increased admiration or recognition.

She didn't take on this air of false indifference of prominent women who seem to cross a crowd as a vessel's prow splits the ocean's water, but

whose scorn is assumed, played on to increase popularity or admiration.
(p.56)

VII La clarification

La clarification rend l'œuvre plus claire, par exemple par la réorganisation de l'ordre des syntagmes ou des propositions. De toute évidence, dans le passage suivant le syntagme adjectival « déjà debout sur la berge » se rapporte au pêcheur mais par sa proximité à « l'hameçon dans la rivière » il semble qualifier ce syntagme, ce qui rend le sens absurde. Dans notre version domestiquée, nous avons situé non seulement ce syntagme mais, aussi, « déjà prêt à s'en aller » près de « pêcheur ».

Exemple 1

Une fille qui sortait derrière lui du casino, en robe du soir, le fard commençant à couler sur son visage, passa près de lui et, en lui lançant la dernière œillade de la nuit—provocante, chargé d'un suprême espoir, comme le pêcheur déçu jette encore une fois l'hameçon dans la rivière, déjà debout sur la berge, déjà prêt à s'en aller, et pense : « Qui sait ? »
(p.74)

As he left the casino, a prostitute in evening dress, her make-up beginning to run, passed near him. She gave him the last, enticing wink for the night. In it was borne an ultimate hope. She was like the disappointed fisherman, standing on a river bank, who has already decided to give up the day's fishing but resolves to have a last cast and thinks, "Perhaps this time."

A girl who was leaving the casino behind him, in evening dress, her make-up beginning to run, passed nearby and as she gave him the last, enticing wink for the night—provocative, charged with an ultimate hope, just as the disappointed fisherman casts, once again, his hook into the river, already standing on the bank, already set to leave thinks: "Who knows?"
(p.42)

Exemple 2

Dans le passage suivant, les adjectifs qualifient « il » mais par leur proximité à « âme » ils semblent la qualifier, ce qui nous semble absurde quel que soit le synonyme qu'on choisisse pour « âme ». L'adaptation du texte en anglais a exigé de nombreuses transpositions pour donner à la phrase un sens logique :

Hagarde, éblouie, tremblante, son âme réintégrait un corps pesant, fatigué, couvert de sueur, mourant de soif, il retrouvait le souvenir de tout l'argent perdu avant la coupe de veine. (p.73)

Dazed, dazzled and trembling, covered in sweat and dying of thirst, he recalled all the money lost before his streak of luck, whilst his mind sought to rehabilitate his sluggish body.

Dazed, dazzled and trembling, his mind was restoring a leaden body, weary, covered in sweat, dying of thirst, he again remembered all the money he'd lost before his stroke of good luck. (p.41)

Exemple 3

Dans cette phrase, il nous semble que l'antécédent du deuxième « là » est « en menus morceaux » et logiquement devrait employer « les ».

Dario tenait toujours la main ouverte, semblant demander la feuille de papier. Daniel la déchira en menus morceaux et la jeta dans le feu. (p.168)

Dario still had his hand open, seeming to be asking for the sheet of paper. Daniel tore it into small pieces and threw them in the fire.

Dario still had his hand open, seeming to be asking for the sheet of paper. Daniel tore it into shreds and threw it in the fire. (p.124)

Exemple 4

Dans cette phrase, l'intercalation d'une proposition adverbiale et de nombreux syntagmes entre le sujet « sa figure » et son verbe « se couvrit » et l'inversion du verbe « demeureraient » et son sujet « les vestiges d'une beauté ruinée » ont créé, nous semblé-t-il, un manque de

cohérence. De plus, le mouvement saccadé de la phrase qui découle de l'emploi de tant de virgules ajoute à cette incohérence. Nous avons beaucoup remanié la phrase par la formation de deux phrases et par l'élimination de quatre virgules.

Sa figure, rouge et lourde, dégradée par l'âge, mais où demeuraient encore, dans la ligne du petit nez courbe et fin en bec d'aigle, dans la forme des paupières, les vestiges d'une beauté ruinée, se couvrit de larmes. (p.13)

Her heavy, red face ravaged by the years was awash in tears. Nevertheless, though damaged by age, there still remained the vestiges of ruined beauty in the form of her delicate and small hooked nose and of her eyelids.

Her face, red and heavy, ravaged by age, where there still remained, in the line of the nose small, thin, curved like an eagle's beak, in the shape of the eyelids, the vestiges of a ruined beauty, was awash with tears.

VIII L'asyndète

L'homogénéisation d'un texte est toujours la résultante d'une agrégation de changements, même dans les plus menus détails. C'est pourquoi nous considérons l'asyndète lexicale qui a souvent lieu parmi de nombreuses suites d'adjectifs qui sont tellement caractéristiques de Némirovsky, qu'on ne doit pas intervenir pour rectifier cette omission. L'anglophone s'est habitué à noter la présence du « and » entre le pénultième et le final adjectif dans une série d'adjectifs.

VIII.1 L'asyndète lexicale

Il les imaginait instruites, délicates, raffinées (p.88)

He imagined them being educated, delicate and refined.

He imagined them educated, delicate, refined. (p.54)

Il se sentait faible, coupable, humble (p.151)

He felt weak, guilty and humble.

He felt weak, guilty, humble. (p.108)

*Rien n'est plus odieux, plus honteux, plus irréparable que la
pauvreté.* (p.219)

*There is nothing more abject, more shameful and more irreversible
than poverty.*

Nothing is more abject, more shameful, more irreversible than poverty.
(p.169)

*Il y avait peu de maisons à Paris où la chère fût aussi délicate,
luxueuse, variée.* (p.263)

*In Paris there were few houses where the fare was as delectable,
sumptuous and varied.*

There were in Paris few houses where the fare was as delectable,
sumptuous, varied. (p.208)

VIII.2 L'asyndète syntaxique

Il nous semble que la présence de l'asyndète syntaxique offusque plus gravement l'oreille anglo-saxonne que celle de l'asyndète lexicale. Elle enfreint une règle de base de la syntaxe anglaise, (si l'on ignore les écrivains novateurs), à savoir que dans une suite de propositions principales chacune doit être séparée par un point ou liée aux autres ou aux propositions subordonnées par des conjonctions. À la différence de celui qui chercherait à préserver le style, celui qui voudrait domestiquer le texte remédierait d'emblée à cette « erreur ».

*Elle pleurait, elle me baisait les mains, elle me suppliait d'attendre huit
jours* (p.61)

She was crying. She kissed my hands. She begged me to wait a week.

She was crying, she kissed my hands, she begged me to wait a week. (p.30)

Vous n'êtes pas un enfant, docteur, vous comprenez .(p.32)

You're not a child, doctor. You understand.

You're not a child, doctor, you understand. (p.4)

Il est venu, il s'est changé, il n'a pas dit un mot. (p. 119)

He came. He changed. He didn't say a word.

He came, he changed, he didn't say a word. (p.80)

Clara se leva, recoucha l'enfant, rangea le couvert, sortit de la pièce.

(p.122)

Clara got up. She lay the baby down again. She adjusted his covering.

She left the room.

Clara got up, lay the baby down again, adjusted his covering, left the room.

(p.83)

Conclusion

Grâce à la comparaison que nous avons faite entre nos premiers efforts pour traduire *Le maître des âmes*, et notre seconde tentative, il apparaît clair que tout traducteur qui en est à son coup d'essai aborde une traduction déjà doté d'un vocabulaire et d'un ensemble d'expressions acquis au cours des années selon la profondeur et l'étendue de ses lectures et l'envergure de son savoir culturel. De plus, il va de soi qu'il est fortement influencé par la syntaxe de sa propre langue et par les variétés de style qui figurent dans la littérature de cette langue. Dans une traduction libre où le traducteur cherche à conserver le sens plutôt que la précision stylistique, l'emploi de ce vocabulaire et de ces expressions toutes faites contribue à la facilité de traduction et de lecture, tandis que pour nous cette facilité a représenté un constant danger. De temps en temps, nous avons éprouvé un fort sentiment de frustration lorsque nous avons perçu l'occasion de rendre un passage de notre texte par ce que nous

avons considéré, selon notre propre jugement, en bel anglais. Si nous traduisions notre roman en visant une publication commerciale, *Le maître des âmes* aurait acquis un style différent, c'est-à-dire plus domestiqué, mais il ne refléterait plus les particularités de celui de Némirovsky. Nous faisons remarquer plus bas, dans notre Conclusion générale, que la mesure de l'acceptabilité de notre « traduction à rebours » par les grandes maisons d'édition serait très problématique.

Conclusion générale

Parler de traduction, c'est parler des œuvres, de la vie, du destin et de la nature des œuvres; de la manière dont elles éclairent nos vies; c'est parler de la communication, de la transmission, de la tradition ; c'est parler du Propre et de l'Étranger . . . c'est être pris dans un tourbillon réflexif où le mot "traduction" lui-même ne cesse pas de se métaphoriser.

Antoine Berman (texte inédit, 1991)

Dans le premier chapitre de notre thèse, nous appuyant sur l'œuvre de Vermeer, *Skopos and Commission in Translation action* (1989), nous avons élaboré notre skopos selon trois buts. Le premier était une traduction qui éviterait la domestication suivant en cela Venuti et Berman et par la suite qui serait dans un style le plus proche possible de celui de Némirovsky. Ceci était important parce que dans les traductions modernes de son œuvre par Sandra Smith, des changements importants y ont été apportés. Qui plus est, dans leurs textes, Berman et Venuti soulignent la sous-estimation du rôle du traducteur. Notre deuxième but était donc de mettre en lumière l'importance du traducteur au moyen de l'écriture d'une préface qui demanderait au lecteur d'approcher la lecture du roman d'une certaine manière. Notre troisième but était la présentation du texte comme un document socio-historique des années trente.

Ayant examiné, dans notre premier chapitre, l'invisibilité du traducteur et le manque de reconnaissance de son rôle cardinal soulignés par Venuti dans son livre, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995), nous avons mis en relief dans ce second chapitre

l'influence de son concept de domestication, défini comme la traduction d'un texte étranger où le traducteur cherche à éliminer les singularités syntaxiques et stylistiques de la langue source qui pourraient gêner la facilité de lecture dans la langue cible. Cette étude nous a prémuni contre ce piège. De plus, quelque efficaces que soient nos approches théoriques de la traduction, notre désir de rester le plus proche possible du style de l'auteur pouvait être compromis par l'application inconsciente des normes de la bonne expression anglaise acquises au cours de notre éducation. En prenant conscience des déformations ethnocentriques définées par Berman et examinées dans ce chapitre nous avons espéré les éviter. D'une influence même plus subtile que ces déformations, était la possibilité de l'intrusion de valeurs culturelles ethnocentriques dans notre interprétation du *Maître des âmes*, roman que nous avons considéré comme le plus antisémite de tous les romans de Némirovsky, même plus antisémite que *David Golder*, condamné par certains critiques en 1929 comme « un roman antisémite, roman juif, roman dépravé » (Philipponnat et Lienhardt 2007, p.192). Les analyses des traductions en français de *Harry Potter* par Lise Feral et de *Ned Kelly and the City of Bees* par Helen Frank citées dans ce chapitre ont démontré très clairement la possibilité d'interprétations à travers le prisme de valeurs ou de perceptions ethnocentriques. À cet égard, nous nous sommes interrogé à plusieurs reprises au cours de notre traduction sur la justesse de notre interprétation qui pouvait être fondée sur un déséquilibre de perspective, quelques préventions cachées ou un manque d'objectivité. C'est pourquoi nous avons mené de nombreuses recherches pour situer le texte dans le contexte de sa parution.

Les chapitres trois à six sont centrés sur les moyens d'atteindre nos deux premiers buts. Le troisième chapitre situe Némirovsky dans le contexte des années trente pour nous mettre en mesure d'apprécier ce qui caractérisa ses œuvres et ce qui les différençia d'autres romanciers

célèbres de la période. Nous avons trouvé notre étude de l'histoire et de la littérature françaises du dix-neuvième siècle et du vingtième siècle essentielle à notre interprétation du *Maître des âmes*. Alors que nous avons consulté plusieurs textes sur l'histoire des années trente, nous sommes particulièrement redevable au livre d'Eugen Weber *The Hollow Years* en raison de la profondeur et de l'envergure de son examen de nombreux aspects sociaux, politiques et économiques de cette période. En ce qui concerne Némirovsky, nous avons trouvé une romancière populaire, traditionnelle dans son style et sa méthode de narration, sans aucun grand thème qui dirige son œuvre, critiquée à cause de son antisémitisme et qui ne s'engageait ni activement par l'expression de ses avis, ni par ses écrits, dans les bouleversements géopolitiques de la période comme l'ont fait de nombreux écrivains contemporains. Historiquement, nous nous sommes rendu compte de la recrudescence d'un virulent antisémitisme qui se montra dans la presse, dans des hebdomadaires tels que *L'Action Française* et *Gringoire* et dans les œuvres de certains auteurs tels que Brasillach (*Les Sept Couleurs*), Morand (*France La Douce*) et Céline (*Bagatelles pour un massacre*).

C'est cette réalité historique qui nous a mené à la recherche des bases culturelles et sociales de ces nombreux stéréotypes employés par Némirovsky dans sa caractérisation du protagoniste du *Maître des âmes*, Dario Asfar. De plus, nous avons découvert dans notre examen du brouillon du *Maître des âmes* que Némirovsky avait pleine conscience qu'elle employait des stéréotypes racistes en dépeignant son antihéros. Nous avons donc conçu l'écriture d'une préface pour mettre en lumière trois éléments : l'antisémitisme de la période, les sources des stéréotypes racistes et le rôle important que joue le traducteur. Il faut être d'accord avec Barthes lorsqu'il parle de la polyvalence d'un texte par laquelle chaque lecteur y apporte sa propre compréhension selon la profondeur de son savoir culturel. Nous croyons, néanmoins, que le traducteur est en droit de suggérer une interprétation et nous avons voulu

que le lecteur qui lira notre traduction, perçoive que c'est le produit culturel d'une période turbulente où sévissait le racisme, en d'autres termes, qu'il s'agit d'un document historique. Notre préface permettra au lecteur de comprendre le roman de ce point de vue.

Le chapitre quatre était d'une importance primordiale dans la réalisation de notre premier but. Nous avons clarifié notre compréhension du style pour mieux comparer le style du *Maître des âmes* avec celui de Balzac. Nous avons pu déceler de nombreux éléments que ces romanciers partagent—leur interprétation sociologique d'une société qui ressemble à une jungle où prime « la loi du talion » et qui s'exprime stylistiquement dans la profusion d'images animalières, la longueur et la complexité de nombreuses phrases où figurent une variété de propositions et de syntagmes, la profusion d'adjectifs et la fréquence d'inversions. De plus, en examinant l'œuvre de Némirovsky nous avons remarqué sa tendance à employer l'asyndète lexicale et syntaxique. Ces effets stylistiques une fois décelés devraient être préservés.

Le chapitre cinq présente un examen approfondi de la manière dont la domestication a lieu. Nous avons fait l'analyse de quatre romans de Némirovsky traduits par Sandra Smith et noté la variété de distorsions de métaphores et de comparaisons faite par divers moyens. À notre avis, ces changements ne sont pas acceptables parce qu'ils violent l'unicité du langage figuré d'un auteur. Dans ce chapitre, aussi, nous avons élargi notre étude des déformations que Berman décrit pour inclure la préservation des idiotismes, des allusions, des passages lyriques, des registres langagiers et des réseaux d'images et de mots dont Némirovsky se sert. En évitant de trop déformer le style de Némirovsky et en reproduisant en anglais les nombreux éléments de son style que nous avons décelés, nous croyons avoir su, dans la mesure du possible, préservé son style et atteint notre premier but.

Nous avons examiné, dans le chapitre six, les rapports stylistiques entre notre première traduction du *Maître des âmes* en 2007 et celle qui a été influencée subséquemment par nos études de la pratique et des théories de traduction. D'emblée, nous est apparue la facilité de lecture de notre première version en raison de sa domestication. Il ne fait pas de doute que la traduction domestiquée pourrait être considérée comme la meilleure. Une certaine étrangeté d'expression dans la seconde indique au lecteur qu'il s'agit de la traduction d'un texte étranger, ce qui était précisément notre but.

Antoine Berman considère la réflexion comme indispensable pour approfondir l'art de la traduction, ce qui veut dire l'examen critique, voire philosophique, que le traducteur porte à l'expérience traductive. La fin d'un processus traductif exige que l'écrivain réfléchisse aux méthodes et aux théories qu'il a employées. Cette réflexion mènera indubitablement à une réévaluation où l'auteur confirmera, modifiera et peut-être, même, rejettera certaines de ses convictions qui avaient soutenu son projet. Nous voudrions maintenant soupeser le rôle du traducteur, le caractère scientifique de la traduction, les théories qui sous-tendent notre traduction, l'importance primordiale de l'examen approfondi du texte dans son contexte historique, la difficulté de traduire un texte par ce que Nida décrit comme l'équivalence formelle, c'est-à-dire le choix dans la langue cible d'un mot ou d'une expression qui représente l'équivalent le plus proche dans la langue source (Leonard 2000, p.1) et les limites de notre examen du style de Némirovsky.

Nous avons assimilé le travail du traducteur à celui de l'apprenti ébéniste ou maçon qui apprend son métier sous l'instruction d'un maître artisan. Au fur et à mesure que nous avons approfondi nos connaissances de la traduction, cette certitude a continué à se réaffirmer. Nous avons trouvé, surtout dans une analyse des traductions de romanciers/poètes, une source

essentielle pour approfondir nos connaissances. Nous avons souligné combien nous sommes redevable à Baudelaire, Yourcenar, Grossman et Eco, et à de nombreux autres traducteurs que nous n'avons pas mentionnés et dont les noms se trouvent à diverses époques de l'histoire de la traduction. Une étude des traductions de tels auteurs devrait être, nous semble-t-il, une préoccupation essentielle de l'apprenti traducteur.

Que la traduction soit une science, ou un art et un artisanat a été examiné parce que la question est encore posée et, sans ignorer la théorie, nous avons privilégié une perspective concrète, basé sur des exemples. Nous avons cité Gémard qui fait remarquer que la traduction ne peut pas être considérée comme une science pour des raisons que nous avons trouvées très convaincantes, surtout celle de la difficulté de dégager des normes permanentes en raison de son caractère diachronique et contingent. Nous avons commenté ce fait dans notre examen de l'étude par Venuti de la domestication en Angleterre. Il va de soi que nous ne voulons pas du tout sous-estimer l'importance cruciale des recherches des théoriciens de la traduction, recherches qui ne cessent de se développer et qui vont de pair avec la praxis. Le traducteur ne peut se dispenser d'une lecture attentive des œuvres de Saussure, Benjamin, Nida, Jakobson, Steiner, Spitzer, Vinay et Darbelnet, Bourdieu, Mounin et surtout en ce qui concerne spécifiquement notre traduction, les œuvres de Berman, Venuti et Vermeer. Si la traduction n'est pas une science, il y a, néanmoins, des critères qui se sont éclaircis au fur et à mesure que nous traduisions *Le maître des âmes* et qui semblent s'imposer à toute traduction quelle que soit l'époque. Le traducteur doit considérer le genre du texte, la date de traduction du texte, la culture de la société dont le texte est une expression, les langues de départ et d'arrivée, le but de la traduction et l'étude des diverses traductions de son texte, s'il en existe. Il doit chercher à maîtriser ce que Valéry Larbaud qualifie de « livres consulaires », c'est-à-dire ce vaste thésaurus de dictionnaires unilingues, bilingues et spécialisés qui sont les outils

indispensables du traducteur (1997, pp.81-86). Il faut, aussi, que le traducteur se rende compte de la portée limitée de sa compétence et qu'il accepte le fait que la traduction comporte toujours pertes et gains et que le succès se mesure par degrés. Si la traduction n'est pas une science, le traducteur a la chance d'avoir à sa disposition des sciences établies qui l'aideront à élucider sa traduction, sciences telles que la philologie, l'ethnologie, l'anthropologie, l'histoire, la sociologie et la psychologie. Georges Mounin, par exemple, parle de l'importance de l'ethnographie dans le chapitre XIV des *Problèmes théoriques de la traduction*, lorsqu'il constate :

Pour traduire une langue étrangère, il faut remplir deux conditions, dont chacune est nécessaire et dont aucune en soi n'est suffisante : étudier la langue étrangère; étudier systématiquement l'ethnographie de la communauté dont cette langue est l'expression. Nulle traduction n'est totalement adéquate si cette double condition n'est pas satisfaite. (1963, p.236)

Au fur et à mesure que nous réfléchissions aux concepts de la domestication et de l'ethnocentrisme, concepts qui sont à la base de notre traduction du *Maître des âmes*, nous les avons remis de plus en plus en cause, non en raison de leur manque de pertinence mais en nous demandant dans quelle mesure on pourrait résister à leur influence vu l'hégémonie culturelle et économique anglo-saxonne de notre époque, la domination commerciale des grandes maisons d'édition et l'impossibilité d'aucun contrepoids, tel que la création d'un puissant syndicat de traducteurs. Néanmoins, la grande valeur de l'œuvre de ces deux théoriciens réside dans le fait qu'ils ont mis en avant le rôle essentiel du traducteur et la facilité par laquelle le style d'un texte étranger peut être déformé à l'insu du traducteur. Un traducteur individuel peut chercher à réaliser leurs idées, comme nous l'avons fait, mais une telle traduction devrait être mise à l'épreuve pour juger de quelle manière elle serait reçue par une maison d'édition.

Plus un texte littéraire est complexe, moins une traduction littérale est possible. On se rappelle la condamnation universelle des critiques de la traduction d'*Eugen Onegin* par Vladimir Nabokov dont nous avons fait état plus haut. Même Chateaubriand, dans sa traduction louée du *Paradis perdu*, décrite par Jean Gillet (1995, p.37-38) comme « un mot-à-mot » inspiré qui mène la prose du traducteur à se faire poésie » dut modifier son texte par la formation de certains néologismes à la manière anglaise (emparadiser, désimmortaliser) et la suppression d'articles pour recréer certains effets de l'original. Au cours de notre traduction, nous nous sommes rendu compte que de temps en temps, il est plus important que le traducteur conserve le sens ou les effets poétiques recherchés par l'auteur plutôt que ses mots. Le remplacement d'un mot du texte, comme nous l'avons fait remarquer dans notre examen de l'intégrité de la métaphore dans le chapitre cinq, exige toujours du traducteur une soigneuse considération de peur qu'il ne soit coupable d'explicitation ou d'embellissement. Donald Frame, cité dans la conclusion du chapitre cinq, explique que l'entropie, effet inéluctable de la traduction, doit être considérée selon le degré de déperdition. Peut-être le traducteur, en se rendant compte du niveau de difficulté d'une traduction, doit-il accepter un rendement de vingt, quarante ou cinquante pour cent dans la précision de sa traduction. Nous avons signalé, dans notre chapitre un, toutes les caractéristiques du style de Némirovsky et de la forme du *Maître des âmes* que nous avons voulu conserver et nous laissons juger le lecteur dans quelle mesure nous avons réussi, et quel en a été le prix en termes de facilité de lecture.

Partout dans l'histoire de la traduction la préservation du style de l'auteur est une affirmation constante, fait que nous avons souligné dans notre thèse à plusieurs reprises. Tandis que nous avons décelé certaines caractéristiques du style de Némirovsky, qui la situent bel et bien dans la tradition du dix-neuvième siècle et que nous avons tenté de conserver, notre étude a dû être

limitée en raison de l'ampleur de la tâche d'examiner à fond la totalité de son œuvre. Il reste, néanmoins un champ de recherche très intéressant. Nous avons fait remarquer la présence saillante de nombreuses comparaisons où apparaissent l'eau et la chaleur et une enquête sur leur source, selon la méthode recommandée par Spitzer, vaudrait la peine. De plus, on pourrait poser les questions suivantes : Y a-t-il un développement du style ? Quels sont les changements de style, s'il y en a, et à quelles étapes du développement de l'œuvre de Némirovsky ont-ils eu lieu ? Qui plus est, Némirovsky fut une nouvelliste prolifique, mais jusqu'ici il n'y a pas eu d'études critiques sur cet aspect de son talent.

Au cours de notre traduction du *Maître des âmes* que nous avons décrite comme une traduction « à rebours », nous avons ressenti une certaine abnégation, une certaine trahison de notre propre langue. Cette émotion nous a saisi chaque fois que nous avons dû rejeter un tour de phrase en anglais qui exprimait une équivalence dynamique et que nous pensions plus expressive ; chaque fois que nous avons dû exclure une structure phrastique qui nous semblait plus logique que celle en français ; chaque fois que nous avons voulu remplacer un adjectif qui manquait, à notre avis, d'évoquer le plein sens d'une émotion et chaque fois que nous avons dû préserver une inversion qui frappait par son étrangeté l'oreille de l'anglophone. Mais, nous avons reconnu que cette abnégation était le prix à payer pour conserver, dans la mesure du possible, le style de Némirovsky. Ceci a exclu, de notre part, la possibilité d'obéir à la recommandation de Lemaistre de Sacy en 1647 qui dit qu'en traduisant on devrait : « suivre la fidélité sans blesser l'élégance et l'élégance sans blesser la fidélité » (Kelly 1979, p.205).

Finalement, nous voulons souligner notre dette envers Irène Némirovsky. Par notre lecture étendue de son œuvre, nous en sommes venu à en apprécier maints aspects : l'habileté par

laquelle elle crée des types, met en relief des faiblesses humaines et dépeint la beauté du monde de la nature. En revanche, nous avons expliqué comment nous avons décelé dans *Le maître des âmes* un emploi de stéréotypes antisémites qui, dans le contexte raciste de la période, auraient pu attiser ce racisme. Par deux fois, Némirovsky affirma que si elle avait prévu l'avènement au pouvoir du régime nazi, elle n'aurait pas écrit, ou aurait modifié, son premier roman à succès, *David Golder*. Malgré cette affirmation, elle écrivit en 1938 *Le maître des âmes* pendant une période de virulent racisme. À l'égard de son roman, *Suite française*, qualifié de chef-d'œuvre et qui obtint un accueil élogieux mondial, il faut, comme le dit Claude-Edmonde Magny, livrer ce texte et la totalité de son œuvre « en pâture » pour subir le jugement de la postérité.

Annexe

Préface du traducteur

Cette préface décrit d'abord comment Irène Némirovsky, romancière d'origine russe qui connut le succès, pendant les années trente en France, mais oubliée pendant quelques soixante ans, a connu un regain de popularité exceptionnelle en 2004 grâce à un roman inédit découvert par sa fille aînée, intitulé *Suite française* et subséquemment publié en français et en anglais en 2005. Nous fournirons un résumé des circonstances qui menèrent les Némirovsky à s'installer en France en 1919. Nous citerons ensuite des critiques de certaines de ses œuvres, critiques faites pendant les années trente et plus récemment. Nous ferons observer le besoin actuel d'une évaluation de la qualité de son œuvre par comparaison avec les œuvres littéraires de ses contemporains des années trente. La plus grande partie de la préface, néanmoins, se concentrera sur un examen détaillé de la réputation d'antisémitisme de Némirovsky, accusation faite au moment même de la publication de son premier roman, *David Golder*, en 1929, et qu'on ne cesse de soulever dans toute discussion de son œuvre. Nous ferons une analyse de la défense contre cette accusation par les biographes de Némirovsky et nous expliquerons notre position. Nous examinerons l'antisémitisme des années trente et nous mettons en relief les stéréotypes sur les Juifs véhiculés dans la presse. Par un examen approfondi du *Maître des âmes* nous démontrerons comment Némirovsky employa ces stéréotypes en dépeignant le protagoniste de ce roman. Cet examen nous a mené à conclure que *Le maître des âmes* est le plus antisémite de toutes ses œuvres.

Suite française, roman posthume inachevé, a été publié, d'abord, en France en 2004 et en version anglaise en 2005. L'ouvrage est composé de deux parties qui s'intitulent respectivement *Tempête en juin* et *Dolce*. Némirovsky avait l'intention d'écrire une suite de

cinq parties d'après une suite de musique composée par J. S Bach mais mourut tragiquement avant d'achever son œuvre. La première partie dépeint la fuite tumultueuse loin de Paris d'un groupe de personnes qui représentent un échantillon de la société française en 1940. D'emblée, le roman a connu un succès exceptionnel. On a vendu près d'un million d'exemplaires de par le monde. Il est probable que les circonstances singulières de sa découverte, que nous expliquerons plus bas, ont beaucoup contribué à son accueil dithyrambique. La romancière était l'enfant unique de parents juifs russes. Son père était un riche banquier. Némirovsky s'était échappée de Russie avec sa famille pendant la révolution bolchévique. La famille resta une année en Finlande et ensuite passa en Suède, pour finalement s'installer à Paris en 1919. Pendant sa petite enfance elle fut élevée par une gouvernante française qui lui inspira un grand amour pour la France et pour toutes choses françaises. Cet amour augmenta pendant les vacances, presque annuelles, qu'elle et sa famille passèrent à Paris ou à Nice. Pendant les années trente elle devint une romancière populaire. Après l'occupation de la France par les forces nazies en 1940, l'administration interdit la publication d'œuvres d'écrivains juifs, mais Némirovsky, par le truchement des éditeurs des hebdomadaires *Candide* et *Gringoire*, parvint à faire publier ses nouvelles en employant plusieurs pseudonymes (Nettelbeck 2007, p.9).

En 1929, son premier roman, *David Golder*, fut publié et connut un succès immédiat. Un critique de *La Revue de France* décrivit son arrivée sur la scène littéraire de Paris comme « un météore ». Le roman raconte l'histoire d'un financier juif, David Golder, de sa femme de mœurs légères, matérialiste et de sa fille, sybarite, écervelée et égoïste. Parmi d'autres entreprises, Golder cherchait à exploiter, à la suite de la guerre civile entre les Russes blancs et les Russes rouges, les gisements pétrolifères en Russie. En décrivant le caractère et les actions de l'impitoyable Golder, Némirovsky affiche, semble-t-il, des préjugés racistes et

emploi des stéréotypes antisémites. Il y eut dans la communauté juive un assez grand nombre de personnes outrées par le portrait que Némirovsky avait brossé de Golder, tandis que les antisémites trouvèrent dans le roman la justification de leurs propres partis pris. À cet égard, Nettelbeck écrit :

Much of the book's original success was due to its reception among the anti-Semitic nationalist right, for whom its appeal was its savage 'insider' portrayal of the money-hungry, ruthless milieu of France's Russian Jewish immigrant population. (2007, p.9)

Pendant les années trente, Némirovsky écrivit huit romans et vingt-quatre nouvelles. Une grande partie de son œuvre fut publiée dans les hebdomadaires *Candide* et *Gringoire* qui exprimaient les vues de l'extrême droite et un antisémitisme virulent. Ces hebdomadaires avaient un grand lectorat. Par exemple, *Gringoire* avait un tirage de 456-000 en 1936 (Noiriel 2000, p.396). Némirovsky s'associa avec des écrivains tels Paul Morand, Jacques Chardonne et Robert Brasillach, tous les trois reconnus comme des antisémites farouches. Ce dernier fut fusillé en 1944 pour avoir collaboré avec les Nazis pendant l'Occupation, malgré les efforts de nombreux auteurs pour empêcher son exécution. Le deux février 1939, Némirovsky, Michel Némirovsky le mari d'Irène, et leurs deux enfants, Denise et Élisabeth, reçurent « le saint baptême » à la chapelle de l'abbaye Sainte-Marie à Paris (Philipponnat et Lienhardt 2007, p.316). Pourquoi Némirovsky se décida à faire convertir la famille reste une question sans réponse. Nettelbeck écrit « Whether her . . . baptism into the Catholic Church was intended as some kind of insurance against possible future possible persecution remains « moot » (2007, p.8). Denise Epstein, pourtant, la seule survivante des Némirovsky affirme que la famille se convertit pour éviter la possibilité de la persécution nazie (Dufay 2008, p.2). Lorsque les filles de Denise Epstein naquirent beaucoup plus tard, elle les fit baptiser pour les protéger contre les partis pris antisémites. Quant à Némirovsky et son mari, ils avaient beaucoup à craindre parce qu'aucun des deux ne jouissait de la nationalité française. Quoique

le processus de naturalisation fût rendu plus facile à obtenir par le gouvernement en 1928, ni Némirovsky ni Michel ne saisirent l'occasion d'en bénéficier. Dès lors, ils étaient véritablement des apatrides.

En 1939, Némirovsky, prenant conscience de l'imminence d'une invasion nazie, confia ses filles aux soins des Mitaine, les parents de la gouvernante des deux fillettes. Cette famille habitait un bourg de plus de mille habitants, nommé Issy-l'Évêque, situé en Bourgogne, à environ cent-cinquante kilomètres au sud-est de Paris. L'année suivante, elle alla y habiter avec ses enfants et y resta jusqu'au treize juillet 1942, lorsqu'elle fut arrêtée et déportée au camp de concentration d'Auschwitz. Elle mourut de la typhoïde en septembre. Son mari, une belle-sœur et deux beaux-frères furent gazés et incinérés dans les fours crématoires du même camp. Michel, avant d'être conduit à la préfecture d'Autun, par des gendarmes, confia la valise contenant le manuscrit de *Suite française* à ses filles en leur disant de ne jamais la perdre de vue. Les enfants survécurent à la guerre et c'est quelques trente-cinq ou quarante ans plus tard (en 1975 ou en 1980, Madame Epstein n'est pas certaine de l'année exacte) que Denise Epstein aurait retrouvé le manuscrit de *Suite française*. Plus tard elle en fit don à l'Institut « Mémoires de l'Édition Contemporaine », situé dans l'Abbaye d'Ardenne près de Caen. Cet institut fut fondé en 1988, et reste subventionné par Le Ministre de la Culture et de la Communication de la Basse-Normandie pour conserver les manuscrits et les documents d'écrivains et d'éditeurs modernes français.

Les grandes maisons d'édition, espérant bénéficier de ce que Nettelbeck décrit comme « the Némirovsky phenomenon », ont publié, coup sur coup, en anglais, cinq romans, *David Golder* (publié pour la première fois en anglais aux États-Unis en 1930), *L'Affaire Courilof*, *Les Biens de ce monde*, *Chaleur du sang*, *Les Chiens et les Loups* et deux nouvelles, *Les Mouches*

d'automne et *Le Bal*. Les critiques ont été divisés dans leurs évaluations de ces œuvres. Andrew Riemer, critique littéraire principal du journal, *The Sydney Morning Herald*, a décrit *Chaleur du sang* comme « . . . a melodramatic tale of long-buried secrets and sexual intrigues » (2007, pp.32-33). Il ajoute, « In spite of its creaky plot . . . [it] reveals a marvellous eye for the textures of provincial life . . . the smug hypocrisy and stifling propriety of *la France profonde* are vividly captured. » Il considère que *Le Bal* est un chef-d'œuvre « a tiny vicious masterpiece. » Franklin dans son compte rendu de *David Golder* écrit que « Were it not for the Jewish dimension of this lurid plot, *David Golder* would only be a semi-tragic tale of money-lust. The racial component transforms it into something uglier. The Jewish characters are, frankly, shocking » (2008, p.10). Elle continue ainsi : « Némirovsky made her name by trafficking in the most sordid anti-Semitic stereotypes. » Norman Lebrecht a décrit ce roman dans *The London Evening Standard* : « . . . it clings to the subconscious like spit to a prisoner's cheek, an affront to common decency » (2007, p.3). À l'encontre de l'évaluation du *Bal* par Riemer, Franklin a trouvé la nouvelle « a silly and implausible little tale, soured by Némirovsky's weird injection of race » (2008, p.10). Jessica Schneider pense que « the narrative in *David Golder* plods on and on and we get more and more melodrama. Her tales are not strong in character development » (2008, p.2). Commentant, en général, l'œuvre de Némirovsky, Laurence Sigal, directrice du Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme à Paris juge que l'auteure a été « à ses yeux surestimée » (Dufay 2008, p.2). Elle ajoute qu'elle perçoit en Némirovsky « un cas de détestation de soi absolument formidable. » Par comparaison avec ces critiques, il vaut la peine de noter que pendant les années trente on considérait Némirovsky comme l'égale de Balzac et de Zola. En 1931, Gaston de Pawalski, écrivant dans *Gringoire*, la plaçait « aux côtés de Tolstoï et de Dostoïevski. » Le critique du *Journal de Genève* le 31 août 1930 affirma : « Mme Némirovsky possède un talent d'une vigueur éclatante : rien ne surpasse la netteté de sa vision. » Dans la *Gazette de Liège* en septembre

1930, le critique parle de « la rare puissance psychologique et dramatique » de Némirovsky et il ajoute : « Par ses multiples qualités de facture et de style, il faut ni plus ni moins songer aux meilleures nouvelles de Maupassant qui, pourtant, était le maître du « genre ».

Jusqu'ici, aucun critique littéraire n'a entrepris une étude approfondie de l'œuvre de Némirovsky pour évaluer la qualité de ses écrits et pour établir leur statut par comparaison avec ceux de ses contemporains des années trente. De plus, on pourrait dire qu'on a ignoré une partie importante de son œuvre, à savoir ses nouvelles, dont la plupart apparaissent dans deux recueils, *Destinées et autres nouvelles* et *Dimanche et autres nouvelles*. Ce dernier recueil vient d'être traduit en anglais par la traductrice américaine, Bridget Patterson. Le biographe de Némirovsky, Jonathan Weiss, a été le premier à souligner le besoin d'évaluer son œuvre. Il explique que les circonstances tragiques de sa mort et la conservation du texte de *Suite française* ont contrecarré une critique pénétrante et, en même temps, une analyse équitable de son prétendu antisémitisme (2007, p.169).

En ce qui concerne le besoin d'évaluer l'œuvre de Némirovsky, il faut mettre de côté les circonstances navrantes de sa mort et des événements dramatiques qui ont mené à la découverte du texte de *Suite française*. Angela Kershaw fait remarquer que c'est l'accent sur les circonstances de la mort de Némirovsky et sur le contenu historique de ce roman qui a exclu une critique pénétrante de la valeur littéraire de son œuvre. Elle écrit :

« there has been a hierarchisation of Némirovsky's memorialisation which privileges the ethical over the aesthetic. The value of her work has been presented in terms of re-affirmation of the importance of fiction as testimony » (2007, p.60). Nettelbeck critique l'avis de Jonathan Weiss selon lequel :

Némirovsky was a great writer—or rather that she be treated as one because Suite française had it been finished would have been one of

*the most important works of literature produced in twentieth century
France. (2007, p.9)*

Nettlebeck rejette ce jugement et affirme que c'est une assertion plutôt qu'une analyse raisonnée de l'œuvre. Il croit que les circonstances de la mort de Némirovsky à Auschwitz et sa description de l'Occupation allemande intéresseront la postérité plus que sa réputation littéraire. Il écrit : « In the end it is less as a writer than as an historical phenomenon that Irène Némirovsky will hold an important place in the French national memory. »

Plus haut nous avons fait état de l'antisémitisme que l'on croit déceler chez Irène Némirovsky. Myriam Anissimov dans la préface de l'édition française de *Suite française* (omise dans la version anglaise), rassemble une suite de stéréotypes racistes puisés dans son œuvre, qui décrivent les caractéristiques physiques et personnelles du Juif. Au fait, il est intéressant de noter qu'il n'y a pas de personnages juifs dans *Suite française*. Anissimov écrit :

Voici, dans son œuvre quelques traits spécifiques prêtés aux Juifs, quelques choix lexicaux utilisés pour les caractériser, en faire un groupe d'individus possédant en commun des caractéristiques : cheveux crépus, nez courbé, main molle, doigts et ongles crochus, teint bistre, jaune ou olivâtre, yeux rapprochés noirs et huileux, corps chétif, bouclettes épaisses et noires, joues livides, dents irrégulières, narines mobiles, à quoi il faut ajouter l'âpreté au gain, la pugnacité, l'hystérie, l'habileté atavique de vendre et d'acheter la camelote, trafiquer des devises, faire le commis voyageur, le courtier en fausses dentelles ou en munitions de contrebande. (2004, p.15),

Nous citons des exemples en contexte. Dans *Les Chiens et Les Loups*, Irène Némirovsky décrit un riche Juif sans scrupules : « Il avait un visage maigre, jaune et rude, un grand nez, d'une forme étrange . . . des doigts secs, longs, terminés par des ongles jaunes, recourbés, durs

comme de la corne » (1940, pp.93-94). Un Juif, dans *Le vin de solitude*, un profiteur de guerre, est prêt à vendre des pièces d'artillerie, depuis longtemps obsolètes, et dans un état dangereux, à l'armée russe pendant la Première Guerre mondiale. Dînant chez les Némirovsky, il dit aux convives : « Vous ne comprenez pas. Notre bonheur, c'est la guerre . . . ce qu'il faut, ce qui intéresse la guerre, ce sont les armes, les munitions, les pièces d'artillerie, les canons, sans compter que c'est notre devoir patriotique » (1935, p. 98). Némirovsky porte un regard pénétrant sur ses sœurs juives. Dans *Les Chiens et les Loups* elle décrit un groupe de jeunes femmes juives, notant leur manque de naturel :

Elles avaient la correction des millionnaires juives de la jeune génération, plus « lady-like » que nature, une affectation de simplicité . . . un désir de passer inaperçues . . . de [se] confondre avec le commun des mortels . . . et d'oublier qui elles sont. (1940, p.92)

Les biographes de Némirovsky, Oliver Philipponnat et Patrick Lienhardt, dans leur *La vie d'Irène Némirovsky* (2007) et Jonathan Weiss dans *Irène Némirovsky* (2004) la défendent contre ces accusations d'antisémitisme, mais leurs justifications n'apparaissent guère convaincantes. Dans leur préface au *Maître des âmes*, Philipponnat et Lienhardt justifient les stéréotypes racistes qu'elle emploie en disant que Némirovsky ne généralise pas, qu'elle ne décrit que des individus : « . . . elle qui se garde et ne dépeint que des êtres singuliers » (2005, p.19). On peut répondre à cette justification que, bien qu'ils soient des « êtres singuliers » les Juifs stéréotypés apparaissent si souvent dans ses romans, même dans les personnages qui jouent un petit rôle, tel que la secrétaire juive de Dario décrite comme « maigre, laide aux yeux de feu » (2005, p.164), qu'ils finissent par constituer une généralisation. De plus, les deux biographes emploient l'argument spécieux selon lequel Némirovsky ne fait partie que de la longue tradition de la littérature française où figure de l'antisémitisme. Malheureusement, Némirovsky choisit d'employer ces stéréotypes pendant les années trente qui furent quelques-unes des plus racistes et antisémites depuis l'Affaire Dreyfus. Pour tenter de rendre valable

leur thèse, ils posent cette question purement rhétorique « Est-ce que l'on ferait grief à Mauriac pour avoir fait des portraits . . . au fiel de la bourgeoisie bordelaise » (2005, p.21) ?— question à laquelle on pourrait répondre que la bourgeoisie bordelaise n'a pas subi, comme les Juifs, des milliers d'années de persécution depuis l'antiquité et jusqu'aux temps modernes. Continuant leur défense de Némirovsky, Philipponnat et Lienhardt soulèvent deux derniers points : Ils proposent que c'est l'intégrité qu'elle ressent comme auteur, voire son objectivité, qui l'empêche de traiter ses semblables juifs avec bienveillance et qu'elle ne se sert des stéréotypes que pour les adapter aux exigences de ses trames. Par exemple, dans *Jézabel*, l'obsession qu'a l'héroïne de conserver ses atouts pour plaire aux hommes la mène à tuer. Les biographes écrivent dans leur préface au *Maître des âmes*:

Irène Némirovsky ne produit donc pas des stéréotypes infâmes, elle les détourne. Ils font partie de la panoplie littéraire française depuis Voltaire et les Lumières . . . Némirovsky n'emprunte ces stéréotypes que pour les dévoyer. (2005, p.23)

Les assertions de ces biographes, en ce qui concerne le désir de Némirovsky d'être objective et de n'employer les stéréotypes que pour « les dévoyer » restent encore à vérifier. Il nous semble qu'en dépeignant ses personnages Némirovsky avait pleine conscience qu'elle créait des types dont les obsessions étaient déjà la source de leur chute morale ou de leurs échecs sociaux. Elle ne les dévoyait pas. Elle écrivit le mars 26, 1938 : « Mon affaire, peindre les loups ! Je n'ai que faire des animaux en tribus, non les animaux domestiques. Les loups, c'est mon affaire, c'est mon talen » (NM 14 1).

Un aspect du comportement d'Irène Némirovsky qui continue à occuper les critiques est son association avec des écrivains antisémites de l'extrême droite et en même temps admirateurs du régime nazi tels que Jacques Chardonne, Paul Brasillach, et Pierre Drieu la Rochelle. Jonathan Weiss (2007, pp 69-73), le premier biographe de Némirovsky, cherche à édulcorer le

caractère de cette association en faisant entendre, par exemple, que ce fut le talent littéraire de Jacques Chardonne et de ces autres écrivains qui attira Irène Némirovsky et la mena à ignorer leurs vues politiques ou racistes. De plus, il nous semble que Weiss, en dépeignant Irène Némirovsky comme ne s'intéressant pas à la politique de la Troisième République et peu renseignée sur le tumulte en Europe, s'efforce par ce biais de disculper Némirovsky d'une association qu'on pourrait considérer, à tort ou à raison, honteuse si l'on tient compte de sa judéité. Weiss n'est pas exact lorsqu'il dit qu'Irène Némirovsky n'avait pas conscience de la perturbation politique en Europe. Il écrit : « .Némirovsky seems to have been oblivious to the tumultuous political events surrounding the final two decades of the Third Republic » (2007, p.72). En 1934, elle écrivit un compte rendu d'une pièce antinazie de Brückner intitulée *Les Races* où elle montra une pleine conscience de ce qui se passait en Allemagne. Elle exprima son dégoût d'une nation « . . . où le sadisme, l'orgueil et la cruauté sont glorifiés » (Philipponnat et Lienhardt 2007: p.461 citant *Aujourd'hui*, no. 323, 10 mars, 1934). Il nous semble que Weiss a raison lorsqu'il explique ce comportement ainsi :

In the Paris of the 1930s, where the numbers of immigrants increased regularly, Irène could see herself as quite separate from them; she was well integrated into the French literary world, appreciated as a French author and surrounded by people who seemed to be French hospitality incarnate. (2007, p.73)

Nous voyons, aussi, comme assez vraisemblable, l'avis d'Eisler qui explique les rapports entre Irène Némirovsky et ces écrivains de l'extrême droite par sa peur du communisme :

The key to Némirovsky's willed blindness [to the antisemitic company she kept] can be found in her terror of communism—indeed, of leftist policies in any form. Well into the Occupation, she denounced the Resistance, “whose members want to take everything from those who own the riches of the country.” (2007, p.2)

En 1942 Némirovsky, portant l'étoile jaune et harcelée des peurs de son arrestation et déportation poussa un cri du cœur « Mon Dieu ! Que me fait ce pays » (2004, p.521)? Salim Jay et Alan Astro précisent la source de ce cri lorsqu'ils font remarquer : « Némirovsky was betrayed by those she befriended and the country she loved, all the more so because she lived in a brilliant milieu where men and women of letters rubbed shoulders with politicians » (1994, pp.51-61).

Le maître des âmes fut d'abord intitulé *Les Échelles du Levant* et puis changé lorsqu'on s'est rendu compte que le premier titre était celui d'un roman écrit en 1996 par Amin Maalouf. Lienhardt et Philipponnat expliquent ces circonstances dans leur préface au *Maître des âmes*. Dans le brouillon de ce roman, Némirovsky avait proposé d'autres titres tels que *Le charlatan* et *Le maître de vos âmes*. *Les Échelles du Levant* fut publié en six épisodes dont le premier parut dans *Gringoire* en mai 1939. Le roman raconte l'histoire de Dario Asfar, *métèque*, terme très péjoratif qu'on peut traduire en anglais par « wog ». Némirovsky indique que lui et sa femme viennent de Crimée sans plus de précisions. Dario arrive en France et devient médecin à Nice pendant les années vingt, et plus tard à Paris. Ignoré par les malades français en raison de ses traits étrangers et son accent, il vit avec sa famille dans la misère. Pour survivre, il commence à pratiquer des avortements. Par un coup de chance, il est appelé à soigner un riche industriel, Philippe Wardes, qui souffre de troubles psychiques. Dario en vient à se rendre compte qu'il y a une mine d'or à exploiter dans le traitement de tels maux. Il devient charlatan, soignant les riches parisiens par une sorte de psychothérapie sans aucune base scientifique et qu'il nomme « la sublimation du soi ». Dans son brouillon Némirovsky décrit Dario ainsi :

Il est médecin des névroses, mais qui ne suit pas les logiques de la psychanalyse orthodoxe. Il a inventé une méthode à lui qui doit sembler, sinon excellente, du moins plausible à première vue mais qui a pour résultat de guérir en apparence seulement. (NM 14-1),

Dario agit en collusion avec Elinor, femme avec laquelle Wardes s'est marié en secondes noces, pour faire séquestrer Wardes dans une institution en raison de son état mental précaire. Wardes est constamment drogué. Pendant sa séquestration, Dario et Elinor prennent le contrôle de son entreprise.

En faisant leur analyse du *Maître des âmes*, Philipponnat et Lienhardt (2007, p.301) considèrent Dario comme « l'étranger inassimilable » et qui plus est « l'autoportrait » de Némirovsky elle-même. Prétendre que Némirovsky soit l'autoportrait de Dario nous semble contestable. Ils élargissent cette comparaison en y ajoutant un caractère faustien. De même que Dario avait dû se déshonorer pour gagner sa vie en pratiquant des avortements et en devenant charlatan, de même Némirovsky avait vendu son âme et sa judéité à *Gringoire*, hebdomadaire dont la virulence antisémite était bien connue, pour obtenir son succès littéraire et sa sécurité financière. Philipponnat et Lienhardt écrivent :

Asfar, loin de n'être que le métèque universel, est encore une fois l'autoportrait d'Irène Némirovsky, écartelée entre son orgueil d'écrivain, les dettes de son foyer et son statut d'indésirable . . . La damnation d'Asfar parasite par obligation, est aussi la sienne : ne vend-elle pas son âme à Gringoire, qui persiste à la présenter comme le phénomène des lettres françaises ? (2007, pp.301-302)

Il faut faire remarquer que l'interprétation des deux biographes des rapports de Némirovsky avec *Gringoire* est spéculative, et nulle part dans leur biographie on ne trouve pas de preuve pour la soutenir. Il semble que les biographes, cherchant à disculper Némirovsky de ce qu'ils considèrent comme nuisible à sa réputation, aient succombé à la tendance, toujours menaçante dans le domaine littéraire de la biographie, à perdre leur objectivité pour montrer Némirovsky comme un contributeur involontaire à l'hebdomadaire, ce qui ne fut pas le cas. En effet, le cofondateur et directeur de *Gringoire*, Horace de Carbuccia, aida Némirovsky, après

l'interdiction de l'administration nazie, en octobre 1940, de toute publication d'œuvres juives, à faire publier dix nouvelles sous deux pseudonymes, Pierre Nerey et Charles Blancat. À la différence de Philipponnat et Lienhardt, Jonathan Weiss (2007, p.94), quant à lui, souligne que le thème majeur du roman est la lutte entre le Bien, incarné par Sylvie Wardes, et le Mal, dont Dario est la personnification. Il nous semble qu'on pourrait déceler d'autres thèmes beaucoup plus visibles tels que l'aliénation de l'immigrant, l'origine des partis pris racistes et la question morale et millénaire de savoir si la fin justifie les moyens.

Depuis la plus haute antiquité les Juifs ont souffert de persécution et d'exclusion pour une variété de raisons. Les Juifs en France au cours des siècles ont subi maintes mesures discriminatoires et brutales, telles que le port obligatoire de la rouelle, petit cercle d'étoffe jaune, la brûlure du Talmud, leur exclusion de certains métiers et l'exil hors de France. On a fait état plus haut de l'antisémitisme qui a marqué une certaine littérature française. Zola fait parler ainsi son personnage, Saccard, dans *L'Argent* :

Ah! Le Juif ! Il avait contre le Juif l'antique rancune de race qu'on trouve surtout dans le midi de la France. Il dressait le réquisitoire contre la race, cette race maudite qui n'a plus de patrie, plus de prince, qui vit en parasite chez les nations, feignant de connaître les lois, mais en réalité n'obéissant qu'à son Dieu de vol, de sang et de colère . . . comme l'araignée au centre de sa toile, pour guetter sa proie, sucer le sang de tous, s'engraisser de la vie des autres. (1998, p.131)

L'antisémitisme français fournissait un riche ferment pour la croissance du racisme pendant les années trente, racisme nourri par la peur que les Français ressentaient en raison de la vague d'immigrants qui arrivait d'Europe orientale, d'Allemagne et d'Autriche. Weber estime qu'il y avait 300,000 Juifs en France en 1940. L'historien écrit :

Inevitably, critical voices rose to denounce the dregs of the world flowing into the hexagon, too numerous to assimilate, too barbarous to keep the

peace, weighing on the country's jails, on its medical resources, poisoning the race, or using (foreign) gold to buy and parcel out the unspoiled countryside. (1994, p.87)

Quels étaient les stéréotypes véhiculés par les racistes ? La rumeur selon laquelle les immigrés étaient physiquement inférieurs était très répandue. Noirielle cite les commentaires de Georges Mauco : « Il y a danger que des éléments physiquement inférieurs ou trop différents ethniquement abâtardissent la race et y apportent des germes de maladie que celle-ci était parvenue à éliminer » (2007, p.431). Les traits du protagoniste du *Maître des âmes* correspondent bien à cette description. Pendant que Dario se promène sous les arcades à Nice, il voit son reflet dans les glaces encastrées dans les portes des boutiques et « chacune [des glaces] lui renvoyait son image, sa figure anxieuse et sombre, ses oreilles pointues, ses dents longues. » (p.65) Némirovsky le dépeint comme « un homme maigre, de petite taille, au teint brun, au grand front, aux oreilles trop grandes. (pp. 160-161) Sa voix est « stridente dans les moments d'émotion. Il gesticulait. Il avait le type Levantin, un air inquiet et affamé de loup : ces traits qui ne sont pas d'ici, ce visage qui semble avoir été pétri avec hâte par une main pleine de fièvre. » (p.29)

Un autre stéréotype privilégié par les propagandistes racistes était celui de la voracité sexuelle des Juifs. Schor fait remarquer : « Les anti-Sémites soulignaient que les Juifs devaient à leurs origines orientales une maturité sexuelle précoce et cherchaient toujours la satisfaction de leurs instincts » (2005, p.85). Il cite les mots de Céline à cet égard qui les traite de « fornicateurs déchaînés » et ceux de Georges Saint-Bonnet: « Les Juifs parlent d'une belle femme comme d'une belle voiture. Leur sensualité, rude et courte, véhémence, lascive, s'arrête à la carrosserie » (2005, p.88). Souvent dans la narration du *Maître des âmes*, Némirovsky souligne cette caractéristique sexuelle de Dario. Elle écrit : « Il allait chez une jeune maîtresse, une Russe, Nadine Souklotine. Elle ne régnerait pas longtemps. Une autre

viendrait. Une autre allait venir, et de nouveau, il se débattrait dans d'inextricables besoins d'argent pour assurer de ce que Paris nommait son harem. » (p.134) En parlant de son propre désir sexuel, Dario s'écrie : « Comment pouvaient-ils comprendre, tous ces Français au sang tiède ? Les femmes changeaient, mais le plaisir reste fidèle. » (p.176) Il y a d'autres nombreux exemples. Dario commente : « . . . le désir des femmes l'envahissait parfois brusquement . . . comme si toute la lie au fond de son âme, remontait à la surface. » (p.66) Dario parle de son appétit avide : « Il convoitait le vin et la viande . . . ces seins nus. » (p.52) Elinor note cette même avidité : « . . . vous, vous avec vos yeux de loup affamé qui brûlaient comme des charbons ardents lorsqu'ils regardent une femme. » (p.139) Encore une fois il souligne, lui-même, sa sensualité : « . . . toute la convoitise ardente et triste qui était en lui dirigée vers les femmes . . . les femmes étaient à la fois son plaisir, sa folie et un luxe nécessaire. » (p.139) À la page 102 Dario évoque l'intensité de sa lascivité: « Un désir charnel, amoureux, vif s'élevait dans son cœur, comme monte d'un feu couvert une chaleur ardente. » *La générale* est dégoûtée lorsque Dario confesse sa prédilection sexuelle pour les adolescentes qui l'excitent par « leur visage d'ange. » (p. 181)

Tout au long des années trente, les antisémites propagèrent l'idée que les vagues d'immigrants abâtardiraient la pureté raciale des Français. Pierre Drieu La Rochelle écrit : « . . . il y a une fatalité biologique, anthropologique, qui en gros différencie les Juifs des Européens » (Schor 2005, p.76, citant Pierre Drieu La Rochelle, *Journal politique*, 29 juillet 1938, Paris 1943, pp.155-156). Un certain docteur Martial « connu comme spécialiste des questions démographiques et migratoires . . . garantissait que pour des raisons d'ordre chimique, le mélange de ce peuple [les Juifs] avec les Français baissait la valeur de la race » (Schor 2005, pp.76-77 citant Dr. René Martial, *La Race française*, Paris, 1934). Quelles étaient ces caractéristiques qui différenciaient tellement le Juif du Français ? Il y en avait

beaucoup : « Sa démarche est celle d'un rat. . . le poil noir, frissant, mal semé . . . la peau grasse et jaune, corps épais et trapu: la main molle, grasse et humide » (Schor 2005, p.85). Dans *Le maître des âmes* il y a de nombreuses allusions à l'infériorité raciale de Dario. Il s'abaisse lui-même : « Qu'est-ce que je suis ? De la boue. J'étais né pour être un marchand de nougat et de tapis. » (p.208) Dario est « Destiné à être de la naissance, une crapule . . . une créature de la terre . . . pétrie de limon et de nuit. » (p.215) Il décrit combien il ressemble aux colporteurs à Nice : « Comme il leur ressemblait par les traits du visage, par l'accent, sa maigre échine, ses yeux brillants de loup. » (p. 66) Accablé du désespoir, Dario gémit : « . . . riches Français heureux, ce que je voulais, c'était votre culture, votre morale, vos vertus, tout ce qui est plus haut que moi, différent de moi, différent de la boue où je suis né. » (p.103) La femme de Dario affirme : « Tu ne peux changer ta chair, tu ne peux changer ton sang. » (p.122) Les antisémites auraient dû être très satisfaits d'être rassurés que des « faits scientifiques » confirmaient leur supériorité raciale. Jean-Marie Baron explique :

Les Juifs étaient biologiquement prédestinés au mal, car dans leurs veines coulait presque toujours un sang du groupe B . . . le sang B est cause de tous les maux sociaux. Ce sang est l'essence de la canaillerie et de la malfaisance . . . les groupes A et O (sang européen) ont un fond commun de droiture, de moralité, d'altruisme et de courage. (Schor, p.94 citant Jean-Marie Baron, La grande découverte, Les Juifs et le sang B, Paris, 1939, p.9)

On accusait les Juifs de manquer de moralité. Schor écrit :

Totalement dépourvus de scrupules ils pratiquaient toutes les espèces de crime, le vol, la banqueroute la concussion, la corruption, le parjure, le meurtre, la multiplication des avortements et des stérilisations pour faire chuter la natalité française. (2005, p.94)

Schor cite Guy Lameur qui attribue aux Juifs :

Toutes les convulsions d'une société qui s'abandonne, tous les prodromes de décomposition qui se multiplient sous nos yeux sont l'œuvre néfaste

d'Israël. Le nudisme, le freudisme, le cocktail, le jazz, le cubisme, l'internationalisme . . . (2005, p.94, Guy Lameur, *Le programme antisémite des Hitlériens, Revue Internationale des Sociétés Secrètes*, 15 janvier 1932, p.68)

Les médecins juifs étaient des charlatans, vendaient des drogues, des arrêts de travail et pratiquaient des avortements. Dario Asfar, médecin « métèque », en est le modèle même. Enfant, il volait, médecin, il pratiquait des avortements, le premier à Elinor Mouravine. Il drogue Philippe Wardes pour s'emparer frauduleusement de ses richesses. Un élément de l'antisémitisme des années trente particulièrement odieux fut l'emploi de l'imagerie animalière pour avilir la population juive. Virtuose de cette espèce d'avilissement fut Louis-Ferdinand Céline qui décrit ainsi les Juifs dans *Bagatelles pour un massacre* :

La passion juive, si unanime, si térébrante, est une passion de termitière. Dans les progressions des vermines, tous les obstacles sont délabrés, dilués, englués peu à peu, jusqu'aux fibres. . . . ignoblement résolu dans le pire, fienteux magma du jus pourri et des mandibules . . . jusqu'aux calamités totales, à l'écroulement définitif. Au vide juif. (1937, p.36)

Paul Ferdonnet, dans l'avant-propos à *La Guerre juive*, commence par ces mots :

Je vais vous parler d'une race maudite, de celle qui porte la haine du monde et qui trouve, dans l'horreur de la guerre, la joie sauvage de détruire la civilisation chrétienne. Oui ! Il y a des parasites qui repaissent de leurs victimes. (1939, p.4)

Michael Prazan a résumé l'imagerie animale préférée en décrivant les Juifs :

Les Juifs sont ainsi approchés de monstres, d'animaux et d'insectes qui constituent un bestiaire répugnant et proliférant, laid et crasseux, venimeux et parasitaire, prédateur et nuisible où abondent rats, serpents, rapaces, araignées, cafards, poux, punaises, moryons pieuvres, hydres . . . ces références sont soigneusement choisies pour les connotations que véhiculent les croyances populaires. Les Juifs vivent ainsi en bande,

pullulent et grouillent, avec pour unique ambition l'invasion sourde et la contamination lente de la société qui les accueille. (2003, p.93)

Dans son livre *Becoming Evil: How Ordinary People Commit Genocide and mass Killing*, Waller (2002, p.244) examine des propositions qui expliquent cette capacité cruelle de l'homme d'infliger la souffrance à ses semblables dans de nombreuses situations telles les guerres, la violence ethnique, raciale et religieuse et pendant les révolutions. Pour expliquer une des conditions qui rend plus facile cette cruauté, il emprunte le concept de « *pseudospéciation* » postulé par le sociologue Erikson, dont le sens le mieux connu est celui de la déshumanisation des victimes. Dans ce processus, on classe les victimes comme inhumaines soit par l'emploi de catégories non humaines (c'est à dire des animaux), soit en les dépeignant comme des sous-hommes, des démons ou des monstres. Waller décrit la manière dont les Juifs dans l'Allemagne nazie furent déshumanisés :

In the Holocaust . . . the Nazis redefined Jews as 'bacilli', 'parasites', 'vermin', 'demons', 'syphilis', 'excrement', 'filth', 'tuberculosis', and 'plague'. In the concentration camps, male inmates were never to be called men but 'Haftlinge' (prisoner) and when they ate the verb used to describe it was 'fressen', the word for animals eating. (2002, p.246)

Souvent dans *Le maître des âmes*, Némirovsky, à travers les paroles de ses personnages, décrit Dario en termes animaliers. Le roman donne cette description de Dario dans le premier paragraphe : « Il avait le type levantin, un air inquiet et affamé de loup. » (p.29). Il y a beaucoup d'autres exemples : « il respirait l'odeur de la nourriture comme une bête affamée. » (p.65), « Je suis comme une bête sauvage perdue loin de sa forêt . . . qui aiguisé ses dents et ses griffes, sachant que d'elles seules lui viendra une aide. » (p.134), « à chacun sa proie selon sa ruse et sa force. » (p.143), « un gibier de choix », « être aux abois » (p.186), « Je chasse seul pour ma femme et mon petit » (p.31), « nourriture . . . à arracher d'un coup de dents »

(p.52), « Dario rôdait » (p.113). Les exemples en sont nombreux. Telle est l'importance de ces images animalières qu'elles sont préservées sans aucun changement dans notre traduction.

Comme nous l'avons fait remarquer plus haut, Némirovsky fut accusée d'antisémitisme après la publication de *David Golder* en 1929. Elle répondit plus tard, en juillet 1935, dans *l'Univers israélite* que si elle avait pleinement reconnu la menace du Nazisme, elle aurait beaucoup atténué les éléments vus comme antisémites dans le roman (Weiss 2007, p.57). En juin 1939, elle écrivit dans *Les Nouvelles littéraires* : « How could I write such a thing? If I were to write *David Golder* now, I would do it quite differently . . . The climate is quite changed » (Weiss 2007, p.57). Némirovsky commença à écrire *Le maître des âmes*, en avril 1938, presque en même temps que les forces allemandes occupaient l'Autriche. La propriété des Juifs fut confisquée et des milliers de Juifs sans ressources forcés de quitter leur patrie. En novembre de la même année eut lieu un événement en Allemagne qu'on nomma La nuit de cristal. À l'instigation des Nazis des milliers de maisons et des centaines de boutiques aussi bien que de nombreuses synagogues furent détruites. Quatre-vingt-onze Juifs moururent et environ trente mille furent emprisonnés dans des camps de concentration. En France, les atrocités perpétrées par les Nazis figuraient dans la presse et étaient annoncées à la radio. Le racisme sévissait. À cet égard, Noiriél fait la remarque suivante : « On peut donc si l'on tient à utiliser ce terme, dire qu'à la fin des années 30 la plupart des Français étaient racistes » (2007, p.465). Némirovsky avait pleine conscience d'écrire *Le maître des âmes* pendant une période d'extrême racisme, si virulent que le décret-loi, dit Marchandeaup, fut promulgué le 21 avril, 1939, pour le supprimer. Elle se rendait compte du fait qu'elle pourrait encore une fois être accusée d'antisémitisme en raison du portrait du métèque (Juif) qu'elle avait brossé dans *Le maître des âmes*. Elle écrivit le mai 19, 1938 : « Ah, Dieu, si je décrivais, moi, le Juif . . . oui évidemment il y a eu Golder, mais je n'ose pas, j'ai peur, il a raison Céline. J'aime bien

Bagatelles » (NM 14-1). En décrivant Dario Asfar comme un métèque et non comme un Juif elle essaya d'escamoter le problème, mais, comme l'ont fait remarquer Philipponnat et Lienhardt, (2007, p.298) si Dario n'est pas Juif, il est « tout comme ». Malgré son inquiétude que le roman soit perçu comme antisémite, le mai 26 elle mit de côté cette inquiétude, et prit la décision de faire abstraction des conséquences possibles de son portrait : « me jurer à moi-même de faire un start (sic) et de me foutre de l'effet que cela aura sur la condition des Juifs en général. Après tout, moi, les Juifs, je les aime comme des cobayes, alors ! » (NM 14-1) Il est indiscutable que Némirovsky s'était rendu compte de la probabilité d'une interprétation antisémite du *Maître des âmes*. Le fait que Némirovsky, en tant que Juive, avait pu dire « J'aime bien *Bagatelles* » est étonnant vu que le texte est une violente logorrhée contre le peuple juif.

Angela Kershaw en parlant des stéréotypes des Juifs qu'on trouve dans l'œuvre de Némirovsky observe :

Stereotypes function differently in novels than in critical discussions of novels. The stereotypical text remains open—it is up to the reader to judge whether the image presented corresponds to the world. The critical text, however, is closed—it expresses a judgement as to the relationship between image and reality. (2007, p.74)

Kershaw a raison lorsqu'elle affirme que les stéréotypes qui figurent dans des œuvres de fiction sont toujours sujets à l'interprétation du lecteur. Sans doute l'interprétation du *Maître des âmes* par un lecteur moderne sera-t-elle déterminée par beaucoup de facteurs, tels que le niveau de culture du lecteur et de son savoir de l'histoire des années trente. Mais conformément à notre « commission », d'après Vermeer, de conserver le roman comme un produit situé historiquement nous voulons que le lecteur perçoive dans quelle mesure Némirovsky puisa dans les stéréotypes racistes pour dépeindre Dario Asfar. L'avis de

Kershaw en ce qui concerne le texte critique est valable aussi, mais l'histoire de la littérature démontre que l'évaluation d'un texte est toujours sujette au passage du temps et aux recherches érudites qui peuvent y apporter un nouvel éclairage et, par conséquent, il se peut que notre interprétation du *Maître des âmes* soit rejetée. Malgré nos efforts pour découvrir des comptes rendus du roman à l'IMEC qui auraient pu nous renseigner sur son interprétation par les critiques de la période, nous n'en avons pas trouvé un seul.

En conclusion, nous avons souligné dans cette préface que pour évaluer la qualité littéraire de l'œuvre de Némirovsky il est important de faire la comparaison de ses œuvres avec celles des autres écrivains des années trente. Bien que les biographes de Némirovsky et d'autres critiques aient commenté de nombreux romans, il n'a pas encore été fait d'analyse approfondie de la totalité de son œuvre, lacune sérieuse des études némirovskiennes. Notre examen du *Maître des âmes* nous a mené à conclure que de tous les romans de Némirovsky celui-ci est de beaucoup, par les stéréotypes dont elle dépeint Dario Asfar, le plus antisémite. Nous avons soulevé la question épineuse de l'association de Némirovsky avec quelques-uns des écrivains et des hommes de lettres, à la fois de l'extrême droite et antisémites. On pourrait se dire qu'elle s'associa avec ces hommes parce que ses avis politiques conservateurs ressemblaient aux leurs et qu'elle appréciait leur compagnie et leur style de vie. On pourrait aussi proposer que Némirovsky se sentait tellement différente de ses semblables juifs qui arrivaient en France, si éloignée d'eux culturellement et dans leur pratique religieuse, qu'elle ne ressentait aucun sens de fraternité avec eux. Pourquoi elle écrivit *Le maître des âmes*, surtout pendant une période de racisme sauvage, reste toutefois, une énigme.

Bibliographie

Littérature générale

- Aragon, L 1934, *Les cloches de Bâle*, Denoël, Paris.
- Balzac, H 1994, *César Birotteau*, Pocket, Paris.
- . 1996, *Eugénie Grandet*, Le Livre de Poche Classique, Paris.
- . 1970, *La Maison du Chat-qui-pelote*, Gallimard, Paris.
- . 1996, *Le Père Goriot*, EDDL, Paris.
- Bernanos, G 1974, *Journal d'un curé de campagne*, Plon, Paris.
- . 1938, *Les grands cimetières sous la lune*, Plon, Paris.
- . 1982, *Nouvelle histoire de mouchette*, Methuen Educational Ltd, Londres.
- Brasillach, R 1995, *Les Sept Couleurs*, Éditions Godefroy de Bouillon, Paris.
- Céline, L-F 1937, *Bagatelles pour un massacre*, Denoël, Paris.
- . 1952, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, Paris.
- Giono, J 1934, *Le Chant du monde*, Bernard Grasset, Paris.
- . 1935, *Que ma joie demeure*, Bernard Grasset, Paris.
- Green, J 1994, *Épaves*, Librairie Arthème Fayard, Paris.
- Malraux, A 1933, *La Condition humaine*, University of London Press Ltd., London.
- Malraux, A 1937, *L'Espoir*, Gallimard, Paris.
- Mauriac, F 1965, *Le nœud de vipères*, Œuvres romanesques 2, Flammarion, Paris.
- . 1965, *Thérèse Desqueyroux*, Œuvres romanesques 1, Flammarion, Paris.
- Milton, J 1995, *Le Paradis perdu*, tradition de Chateaubriand. Gallimard, Paris.
- Proust, M 1987, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris.
- Sartre, J-P 1938, *La Nausée*, Gallimard, Paris.

Troyat, H 1935, *Le Vivier*, Librairie Plon, Paris.

———. 1938, *L'Araigne*, Librairie Plon, Paris.

Zola, E 1998, *L'Argent*, Livre de Poche Classique, Paris.

Œuvres sur la scène sociale et littéraire des années trente

Astier, P 1978, *Écrivains français engagés : La génération littéraire de 1930*, Debresse, Paris.

Beaumont, E 1962, *The Novelist as philosopher: Studies in French Fiction (1935-1960)*, OUP, London.

Bernstein, S 1988, *La France des années 30*, Armand Colin, Paris.

Dard, O 1999, *La France contemporaine : Les années 30*, Livre de Poche, Paris.

Ferdonnet, P 1939, *La Guerre juive*, Éditions Baudrière, Paris.

Giono, J 1937, *Refus d'Obéissance*, Gallimard, Paris.

Hewitt, N 1988, *Les Maladies du siècle: The Image of Malaise in French Fiction and Thought in the Inter-war Years*, Hull University Press, London.

Noiriel, G 2007, *Immigration, antisémitisme et racisme en France (XIXe-XXe siècles)*, Fayard, Paris.

Prazan, M 2003, *L'Écriture génocidaire*, Calman-Lévy, Paris.

Schor, R 2005, *L'Antisémitisme en France dans l'entre-deux-guerres*, Complexe, Paris.

Waller, J 2002, *Becoming Evil*, Oxford University Press, New York.

Weber, E 1994, *The Hollow Years: France in the 1930s*, Norton, New York.

Critique littéraire

Bertault, P 1963, *Balzac and the Human Comedy*, New York University Press, New York.

Bonhomme, B 1998, *Jean Giono*, ellipses/éditions marketing S.A., Paris.

- d'Ormesson, J 1998, *Une autre histoire de la littérature française*, vols 1&2, Gallimard, Paris.
- Flower, JE 1977, *Writers and Politics in Modern France*, Hodder and Stoughton, London.
- Frenz, H (ed.) 1961, *Comparative Literature: Method and Perspective*, University of Southern Illinois Press, Southern Illinois.
- Green, MJ 1986, *Fiction in the Historical Present: French Writers and the Thirties*, University Press of New England, London.
- Grover, F 1964, *Sur Les Écrivains*, Gallimard, Paris.
- Hewitt, N 1984, *Henri Troyat, Twayne's World Authors Series, French Literature*, University of Illinois, Illinois.
- Lewis, RWB (ed.) 1964, *Malraux: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall Inc., New Jersey.
- Magny, C-E 1950, *Histoire du Roman Français depuis 1918*, Éditions du Seuil, Paris.
- Peyre, H 1967, *French Novelists of Today*, Oxford University Press, New York.
- Taine, HA 1973, *Balzac*, Haskell House Publishers, New York.
- Turnell, M 1951, *The Novel in France: Mme de la Fayette, Laclos, Constant, Stendhal, Balzac, Proust*, New Directions, New York.

Œuvres de Némirovsky

- Némirovsky, I 1941-42, *Chaleur du sang*, Denoël, Paris.
- . 1929, *David Golder*, Grasset, Paris.
- . 1939, *Deux*, Albin Michel, Paris.
- . 1934, *Dimanche*, Stock, Paris.
- . 1936, *Jézabel*, Albin Michel, Paris.
- . 1933, *L'Affaire Courilof*, Grasset, Paris.

- . 1934, *Le Pion sur l'échiquier*, Albin Michel, Paris.
- . 1938, *La Proie*, Albin Michel, Paris.
- . 1946, *La vie de Tchekhov*, Albin Michel, Paris.
- . 1930, *Le Bal*, Grasset, Paris.
- . 1939, *Le Maître des âmes (Les Échelles du Levant, in Gringoire)*, Denoël, Paris.
- . 1940-1941, *Les biens de ce monde*, Albin Michel, Paris.
- . 1931, *Les Mouches d'automne ou La femme d'autrefois*, Grasset, Paris.
- . 1935, *Le Vin de solitude*, Albin Michel, Paris.
- . 1940-1942, *Suite française* Denoël, Paris.

Némirovsky en traduction

- Némirovsky, I 2008, *All Our Worldly Goods*, trans. S Smith, Chatto&Windus, London, original work published 1947.
- . 2008, *David Golder*, trans. S Smith, Everyman's Library, London, original work published 1929.
- . 2008, *Snow in Autumn*, trans. S Smith, Everyman's Library, London, original work published 1941-1942.
- . 2006, *Suite française*, trans. S. Smith, Chatto & Windus, London, original work published 2004.
- . 2008, *The Ball*, trans. S Smith, Everyman's Library, London, original work published 1929.
- . 2008, *The Courilof Affair*, trans. S Smith. Everyman's Library, London, original work published 1933.
- . 2010, *The Dogs and the Wolves*, trans. S Smith, Vintage, London, original work published 1940.

Archives

Les brouillons des romans d'Irène Némirovsky sont conservés à l'IMEC, l'Institut de Mémoires et d'Éditions Contemporaines à l'Abbaye d'Ardenne en Basse-Normandie.

Pendant mai–juin 2008 nous avons recherché le brouillon du Maître des âmes, contenu en un bordereau qui s'intitule NM14-1 et NM14-2. En citant les extraits de ce bordereau, nous employons ces renvois.

Œuvres sur Némirovsky

Corpet, O & White, G 2010, *Women of Letters: Irène Némirovsky and Suite française*, five Ties: IMEC, Abbaye d'Ardenne, Caen, France.

Kershaw, A 2010, *Before Auschwitz*, Routledge, New York & London.

Philipponnat, O & Lienhardt, P 2007, *La vie d'Irène Némirovsky*, Grasset & Fasquelle, Paris.

Weiss, J 2007, *Irène Némirovsky, Her Life and Works*, Stanford University Press, Stanford.

Traduction : Théorie et Pratique

Bassnett, S 2002, *Translation Studies*, Routledge, London & New York.

Benjamin, W 1992, 'The Task of the Translator' in Schulte, R & Biguenet, J (eds) 1992, *Theories of Translation*, Chicago University Press, Chicago & London.

Berman, A 1999, *La Traduction et la Lettre ou L'Auberge du lointain*, Éditions du Seuil, Paris.

———. 1984, *L'Épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris.

———. 1995, *Towards a Translation Criticism: John Donne*, Kent State University, Ohio.

Cary, E 1963, *Les Grands traducteurs français*, Librairie De L'Université Georg & Cie S. A., Genève.

- Castex, P & Surer, P 1950, *Manuel des Études Littéraires françaises*, vol V, XIX Siècle, Librairie Hachette, Paris.
- Cressot, M 1976, *Le Style et ses techniques*, Neuvième Édition, Presses Universitaires de France, Paris.
- Darbelnet, JL & Vinay, JP 1958, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris.
- DeLisle, J & Woodsworth J (eds) 1995, *Translators through History*, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia.
- Eco, U 2001, *Experiences in Translation*, University of Toronto Press, London.
- Faiq, S 2007, *Translation and Cultural Manipulation*, University Press of America Inc., New York.
- Gentzler, E 2008, Metaphor and Translation in *Literary Translation into English*, Volume 2 M-Z, Fitzroy Dearborn Publishers, London & Chicago.
- Halliday, M 1978, *The Social Interpretation of Language and Meaning*, University Park Press, Baltimore.
- Hooker, JF 1983, *T.S. Eliot's Poems in French Translation: Studies in Modern Literature*, UMI Research Press, Anne Arbor, Michigan.
- Kelly, LG 1979, *The True Interpreter*, St. Martin's Press, New York.
- Kristeva, J 1969, *Sémiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris.
- Lefevere, A (ed.) 1992, *History, Culture: A Sourcebook*, Routledge, New York.
- . 1992, *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Context*, The Modern Language Association, New York.
- Mounin, G 1963, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris.
- Munday, J 2007, *Introducing Translation Studies*, Routledge, London & New York.
- Oaks, D 2001, *Linguistics at Work*, Heinle & Heinle Publishing Company, London.

- Sayce, RA 1958, *Style in French Prose*, Clarendon Press, Oxford.
- Schulte, R & Biguenet, J (eds) 1992, *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, University of Chicago Press, Chicago.
- . 1989, *The Craft of Translation*, The University of Chicago Press, Chicago & London.
- Snell-Hornby, M 1988, *Translation Studies: An Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam & Philadelphia.
- Spitzer, L 1970, *Études de Style*, Gallimard, Paris.
- Steiner, G 1998, *After Babel*, Oxford University Press, Oxford.
- Ullmann, S 1964, *Style in the French Novel*, Basil Blackwell, Oxford.
- Venuti, L 1995, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London.
- Wechsler, R 1998, *Performing Without a Stage*, Catbird Press, New Haven.
- Wilson, A 2009, *Translators on Translating*, CCSP Press, Vancouver.
- Worton, M & Still S (eds) 1990, *Intertextuality: theories and practices*, Manchester University Press, Manchester.

Références électroniques

- Beauchamp, C 2007, La médecine française et les Juifs, 1930-1945, compte rendu de *Racisme et Eugénisme*, 2006, L'Harmattan Collection 2005, consulté le 28 février 2011, <http://www.clio-cr.clionautes.org/spip.php?article1304>
- Cauquil, S 2011, *Malraux face au Colonialisme : Aspects du Désenchantement en Indochine*, Société Internationale d'Étude des Littératures de l'Ère Coloniale, consulté le 18 septembre 2011, http://www.sielec.net/pages_site/FIGURES/cauquil_malraux.htm

Chesterton, GK, 1930, *Appreciation and Criticisms: Dombey and Son*, consulté le 11 juillet 2011, http://www.dickens-literature.com/appreciations_and.by./14.html-cached

Cobby, F 2009, *L'approche pragmatique : Analyse du discours*, consulté le 22 juillet 2011, <http://www.analyse-du-discours.com/I-approche-pragmatique>

De Saint-Cheron, F 2008, *Georges Bernanos*, consulté le 12 juillet, 2010, http://www.fr.wikipedia.org/wiki/Georges_Bernanos#Monde_romanesque

Du Brusle, M 2001, *Dossier: Irene Nemirovsky—Introduction*, consulté le 12 août 2011, <http://www.mapage.noos.fr/moulinhg0/Histoire/france.19.39/france.1930.html>

Dufay, F 2008, 'L'offense faite à Irène', consulté le 29 septembre 2010, <http://www.livres.lexpress.fr/dossiers.asp/idC=14227/idTC=30/idR=4/idG=3>

Eisler, B 2007, 'L'Affaire Némirovsky', consulté le 19 juin 2011, <http://www.nysun.com/arts/laffaire-nemirovsky/57373>

Gilles, V 2009, *Les artifices précieux de La Comédie humaine : objets et préfigurations dramatiques du texte pour le film*, consulté le 12 juillet 2010, http://www.gvisy.free.fr/article.php3?id_article=34

James, H 1905, *The Question of Our Speech: The Lessons of Balzac, Two Lectures*, Houghton Mifflin and Co., New York. *Le Système balzacien*, consulté le 31 juillet 2010, [http://www.etnoka.fr/qualified/'"/le%20system%20balzacien.doc](http://www.etnoka.fr/qualified/')

Gullette, A 2010, *Les Écrivains surréalistes*, consulté le 12 mai 2011, <http://www.alangulette.com/lit/surreal/français.htm>

Kershaw, A 2007, *Finding Irène Némirovsky*, consulté le 17 octobre 2007, <http://www.frc.sagepub.com>

Kirkup, J 1998, *Obituary Julien Green*, The Independent: Arts and Entertainment. 19th. August, consulté le 27 juillet 2010, <http://www.independent.co.uk/obituary/julien-green-1172609html>

Kohak, EV 1970, 'The Joke', *The New York Review of Books*, consulté le 27 novembre, 2008, <http://www.nybooks.com/articles/archives/1970/aug/13/the-joke>

Lebrecht, N 2008, *Truth, lies and anti semitism*, consulté le 2 septembre 2011, <http://www.books.guardian.co.uk/comment/story/0,,2018357,00html>

Massenet, V 2003, *Politique de François Mauriac*, La Revue des Anciens Élèves de l'École Nationale d'Administration Numéro Hors Série, « Politique et Littérature », décembre, consulté le 14 février 2008, <http://www.karimbitar.org/francoismauriac>

Meyer, DC 2009, *Littérature et action : Malraux*, consulté le 18 octobre 2011, http://www.hku.hk/dcmScreen/lang3035/lang3035_malraux.ht

Muller, C 2007, *Les inversions du sujet et la structure de la proposition en français*, Claude Muller Bordeaux-3 et Erssab : UMR 5610 du CNRS. Dans L. Begioni et C Muller (éds) : *Problèmes de sémantique et de syntaxe Travaux et recherches*, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de Gaulle-Lille 3, Lille, 2007, pp. 251-272, consulté le 27 septembre 2011, http://www.errsab.u-bordeaux3.fr/IMG/pdf/inversions_&_structure.pdf.

Pépin, R 1997, *Seminar with David Malouf and French translator*, consulté le 15 juillet 2008, <http://www.literary.translation.com/workshops/inconversation/davidmalouf>

Powell, DA 2007, *The Great Figure: On Figurative Language*, consulté le 15 juillet 2011, http://www.poets.org/m/dsp_poem.php?prmMID=19478

Radford, G P 2006, *Beware of the Fallout: Umberto Eco and the Making of the Model Reader*, consulté le 21 février 2011, http://www.themodernword.com/eco/eco_papers_radford.html

Round, N, 2008, *Translation and its Metaphors: the (N+1) wise men and the elephant*, consulté le 15 février 2011, www.skase.sk/Volumes/JT101/doc_pdf/05'pdf

Schor, R 1988, *Racisme et xénophobie à travers la caricature française (1919-1939)*, consulté le 12 septembre 2010, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/remi_0765-0752_1988_num

Schneider, J 2008, *Irene Nemirovsky*, Everyman's Library, consulté le 26 mai 2008, <http://www.cosmoetica.com/B713-JAS34.htm>

Suleiman, NO 2011, *Proverbs and Idiomatic Phrases in Zaghawa Language*, consulté le 18 octobre 2011, <http://www.faculty.ksu.edu.sa/>

Venuti, L 2007, *How to Read a Translation*, consulté le 26 novembre 2009, <http://www.wordswithoutborders.org/?lab=HowTo>

Wordsworth, J 1988, *Traducteurs et écrivains : vers une redéfinition de la traduction littéraire*, Traduction, terminologie, rédaction, Volume 1, Numéro 1, pp.115-125, consulté le 17 janvier 2010, <http://www.erudit@umontreal.ca>

Articles

Baran, JJ 1993, 'Predators and Parasites in Le Père Goriot', *Symposium*, Volume 47, p.3.

Darbelnet, J 1979, 'Marguerite Yourcenar et la traduction littéraire', *Études littéraires*, vol 12, no. 1, pp. 51-63.

Didier, P 1951, 'What's Novel in the Novel?' *Yale French Studies*, No. 8, pp. 101-107.

Delisle, J 2001, 'L'Évaluation des traducteurs par l'historien', *Meta*, vol 46, no. 2, pp. 209-226.

Feral, A-L, 2006, 'The Translator's 'Magic' Wand': Harry Potter's Journey from English into French', *Meta*, vol 51, no. 3, pp. 459-481.

Frank, H 2006, 'Discovering Australia through Fiction: French translators as *aventuriers*', *Meta*, vol 51, no. 3, pp. 482-503.

Gémar, J-C, 1983, 'De la pratique à la théorie, les apports des praticiens à la théorie générale de la traduction', *Meta*, vol 28, no 4, pp. 323-333.

- Lawrence, DW 1972, 'The Ideological Writings of Jean Giono (1937-1946)', *The French Review*, vol 45, No.3, pp.238-249.
- Léger, B 2006, 'Traduction négative et traduction littérale', *Études françaises*, vol 43, no. 2, pp. 85-98.
- Leonard, V 2000, 'Equivalence in Translation: Between Myth and Reality', *Translation Theory* vol 4, No. 4, p.1.
- Martins, OP 2004, 'Julien Green, Romancier de La Condition humaine : Le héros greenien, un archétype de l'antihéros', *Mathesis* 13, pp. 303-310.
- Potter, WN 1931, 'Trends in Contemporary French Fiction', *The French Review*, vol 4, No.5, pp .407-413.
- Salim, J & Astro, A 1994, 'A Star is Worn: Discourses of Jewish Identity in Twentieth-Century France', *Yale French Studies*, No. 85, pp. 51-61.
- Wuilmart, F 1990, 'Le Traducteur Littéraire : Un marieur empathique de cultures', *Meta*, vol. 39, no. 1, pp.236-242.

Journaux

- Armstrong, J 2011, 'Foolish Girl Gets a Modern Makeover', *Sydney Morning Herald, Spectrum*, 19th February, p. 34.
- Franklin, R 2008, 'Scandale Française' (sic), *The Weekend Australian*, February 9-10, pp.15-16.
- Marnham, P 2010, 'Chronicle of Tumult and Tragedy', *Sydney Morning Herald, Spectrum*, April 26, pp.3-4.
- Nettelbeck, C. 2007, 'The Nemirovsky Phenomenon', *Australian Book Review*, no. 292, pp. 8-10.

Riemer, A 2007, 'A Russian look at French life', Spectrum, *Sydney Morning Herald*, November, 3-4, pp. 32-33.