



HAL
open science

De la recherche-création en traductologie à l'écriture créative : compte rendu d'un cheminement doctoral

Virginie Buhl

► To cite this version:

Virginie Buhl. De la recherche-création en traductologie à l'écriture créative : compte rendu d'un cheminement doctoral. E-rea - Revue électronique d'études sur le monde anglophone, 2022, 20.1, 10.4000/erea.15472 . hal-04848595

HAL Id: hal-04848595

<https://univ-fcomte.hal.science/hal-04848595v1>

Submitted on 19 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



E-rea

Revue électronique d'études sur le monde anglophone

20.1 | 2022

1. Creative Writing / 2. L'entre-deux : espaces,
pratiques et représentations

De la recherche-création en traductologie à l'écriture créative : compte rendu d'un cheminement doctoral

Virginie BUHL



 dition  lectronique

URL : <https://journals.openedition.org/erea/15472>

DOI : 10.4000/erea.15472

ISBN : ISSN 1638-1718

ISSN : 1638-1718

 diteur

Laboratoire d'études et de Recherche sur le Monde Anglophone

Ce document vous est fourni par Bibliothèque Sainte-Geneviève- Université Sorbonne Nouvelle Paris 3



Référence  lectronique

Virginie BUHL, « De la recherche-création en traductologie à l'écriture créative : compte rendu d'un cheminement doctoral », *e-Rea* [En ligne], 20.1 | 2022, mis en ligne le 15 décembre 2022, consulté le 18 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/erea/15472> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/erea.15472>

Ce document a été généré automatiquement le 26 juillet 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

De la recherche-création en traductologie à l'écriture créative : compte rendu d'un cheminement doctoral

Virginie BUHL

Introduction

- ¹ La littérature romanesque destinée aux adultes n'a que rarement eu recours à des enfants-narrateurs jusqu'au XIX^e siècle, pour des raisons socioculturelles enracinées dans notre histoire qui ont longtemps conduit à une dévalorisation de la parole de l'enfant¹ et à la valorisation de son silence². Sur le plan étymologique, le mot « enfant » est issu d'un emprunt au latin classique : *infans, infantis* « qui ne parle pas », d'où « tout enfant, jeune enfant »³. Par définition, l'enfant ne sait pas parler. De ce fait, la narration juvénile serait en quelque sorte une contradiction dans les termes et la méfiance qu'elle suscite chez bon nombre d'écrivains correspond dans la sphère littéraire à l'exclusion sociale d'une parole d'enfant considérée comme d fici nte et immature.
- ² Pourtant, la représentation de la langue enfantine et de la perspective décentrée qui l'accompagne apparaît à certains écrivains comme un moyen de dépeindre la réalité fictionnelle selon une logique différente, particulièrement propice à une transfiguration⁴ du réel. En effet, cette logique modifie la perspective selon laquelle le monde fictionnel est dépeint dans le récit, opérant par exemple des mises en relief et des effets de loupe inattendus pour un lectorat adulte ou occultant d'autres éléments qu'il jugerait centraux⁵.
- ³ Les romans reposant sur cette esthétique décalée et sur une langue qui s'écarte partiellement de la langue standard constituent par ailleurs un matériau propice à l'analyse de la traduction comme pratique créative, dans la mesure où ces textes conduisent la personne qui traduit à faire un usage inventif de la langue cible. La

recherche⁶ que je présente dans les pages qui suivent repose sur un corpus de ce type et sur une conception de la traduction comme pratique professionnelle à caractère artistique ou, en d'autres termes, comme une forme d'écriture créative sous contraintes.

1. Présentation du roman à l'étude

- 4 Huitième roman d'Emma Donoghue, écrivaine et historienne irlandaise n e en 1969 et installée au Canada, *Room* est le récit d'un enfant n  en captivité d'une mère qui a été enlevée sur un campus universitaire à l'âge de dix-neuf ans. Retenue pendant sept ans par son ravisseur, c'est dans un abri de jardin qu'elle a donné naissance à Jack. Elle l'y a élevé pendant cinq ans. Le temps du récit est plus restreint : il a pour point de départ le cinqu me anniversaire de Jack et comprend les quelques jours qui pr c dent son évasion et les premières semaines de liberté que connaissent la mère et l'enfant.
- 5 Les deux captifs vivent sous la domination de celui que Jack appelle Old Nick. Le ravisseur de Ma et le géniteur de Jack a droit de vie et de mort sur ses deux captifs qu'il est le seul à ravitailler. Puis il vient à perdre son emploi et risque également de perdre sa maison. Suite à plusieurs jours de privations pendant lesquels il leur a coupé l'alimentation en électricité qui leur permet de se chauffer et de cuisiner, la mère de Jack décide que leur survie dépend désormais de leur évasion.
- 6 La construction du personnage du narrateur a demandé beaucoup de recherches à Emma Donoghue :
- Of course there's never been a real Jack – born into captivity but in perfect health, living in a best-case-scenario of confinement – so I had to research a weird variety of situations that I thought might overlap with his: not just kidnap survivors but prisoners in solitary confinement or mother-and-child prison units, refugees, hermits and mystics.⁷
- 7 Jack ne correspond précisément à aucune des situations vécues dont elle s'est inspirée parce qu'il repose sur une hypothèse fictionnelle : l'enfant présenté dans *Room* a grandi dans une forme de captivité censée être la plus propice possible à son développement et à sa santé. Le roman donne donc la parole à un narrateur dont les facultés ne sont pas amoindries par l'enfermement. De fait, le récit révèle que les sévices et les aspects les plus traumatisants de la domination qu'exerce le g olier sont épargnés   Jack – et par conséquent, évoqués de façon très indirecte. En effet, la focalisation interne et le choix de confier la narration à un enfant permettent d'escamoter les aspects les plus dérangeants de ce récit, notamment les violences et les relations sexuelles imposées à la mère de Jack. Il n'en est pas le témoin visuel puisque sa mère l'installe tous les soirs dans le dressing où il est censé s'endormir.   travers son récit, le lecteur découvre le fonctionnement d'un jeune esprit sain et relativement protégé dans l'environnement clos qui constitue son milieu naturel. Le personnage est ensuite confronté au monde extérieur où ses aptitudes cognitives, sa capacité d'adaptation et sa résilience sont mises à l'épreuve. En ce sens, on peut décrire *Room* comme un laboratoire littéraire dont le cobaye est un personnage fictif construit sur une hypothèse de départ.

1.1 Spécificités narratologiques

- 8 Le dispositif narratif sur lequel repose *Room* contribue à décentrer la perspective narrative de façon à mettre en avant la perception, la vision du monde et la façon de raconter singulières d'un narrateur  g  de cinq ans. Ce décentrement produit un effet d familiarisant dans la mesure où il aboutit à une perception renouvelée, d automatis e, de la réalité fictionnelle, ce qui ralentit la lecture⁸.
- 9 Par dispositif narratif, j'entends la mise en place d'un ensemble de paramètres diégétiques au moyen desquels on accède au monde fictionnel. Leur mise en œuvre conjointe conditionne et infléchit l'interaction lectorielle avec le texte. J'emprunte l'expression « dispositif narratif » à une étude de récits fictionnels reposant sur des procédés narratifs destinés à activer les mécanismes de projection mentale : « ces techniques et procédés narratifs qui concourent à projeter le lecteur dans la pensée de personnages de fiction » (Crombet 2). Cependant, si le terme *dispositif* correspond à un ensemble *statique* de mécanismes, il est destiné à enclencher une *dynamique* du récit et de sa réception cognitive et affective à la lecture.
- 10 Le dispositif narratif de *Room* associe quatre paramètres principaux : 1) un personnage central juvénile ; 2) la focalisation interne (l'enfant est le foyer de perception) ; 3) un régime homodiégétique (l'enfant se raconte) ; 4) le temps verbal de la narration : le présent.
- 11 Ce quatrième paramètre présuppose une concomitance entre la narration et le déroulement des  v nements vécus par le personnage-narrateur et donc, en filigrane, la présence du je narrant :
- [L]'effet [...] d'*homodi g tisation* n'est jamais totalement évacué d'un récit au présent, dont le temps porte toujours plus ou moins la présence d'un narrateur qui – pense inévitablement le lecteur – ne peut être bien loin d'une action qu'il donne lui-même comme si proche. [...] L'emploi du présent [...] suggère presque irrésistiblement une présence du narrateur dans la diégèse. (Genette 55)
- 12 Ainsi, le présent de la narration simultanée renforce la cohérence fonctionnelle du dispositif narratif puisqu'il favorise la « dominance du narrateur ou d'un personnage 'réflecteur' » (Genette 78).

1.2 La langue d familiarisante de Jack

- 13 La défamiliarisation ne repose pas uniquement sur les spécificités narratologiques du texte. Elle est également stylistique, dans la mesure où la langue juvénile de l'enfant-narrateur produit un ensemble d'effets sur les destinataires du récit, dont
- les réactions [...] ne sont que les conséquences attendues d'une manipulation opérée par l'écriture. Qu'il soit de proximité ou de distance, l'effet produit par le monde diégétique est bien crée par le texte, par les formulations choisies pour les différents éléments qui, au fur et à mesure que le récit se déroule, le constituent. (Roux-Faucard (1) 71, je souligne)
- 14 Ce propos met en lumière l'effet cumulatif des traits stylistiques dans la construction progressive du monde fictionnel, qui résulte de l'interaction entre le texte et le lecteur, ainsi que des intentions de l'auteure qui sous-tendent ce texte. La traductologie insiste sur l'importance des formulations, catalyseurs de l'alchimie textuelle qui aboutit à l'effet d'illusion consentie.

- 15 Le récit de la captivité de la mère et de l'enfant est écrit dans une langue qui contribue à l'effet d familiarisant produit par le roman. La convergence entre l'effet produit par le dispositif narratif et l'effet produit par le style fait écho à l'une des analyses de la stylisticienne Sandrine Sorlin :

[C]es œuvres n'auraient pas pu être écrites en anglais « standard », car l'idiome déformé participe de l'élaboration du thème, des personnages et de l'action. Ces langues de la défamiliarisation produisent le monde fictionnel, et par là seulement, le rendent possible. (Sorlin, *La défamiliarisation linguistique* 14, je souligne)

- 16 *Room* est le résultat d'une expérimentation textuelle et linguistique propice à la création de l'idiolecte d'un jeune enfant qui a vécu quasiment coupé de tout depuis sa naissance. Cette langue empreinte d'oralité et marquée par des traits typiquement juvéniles participe effectivement de la caractérisation, c'est-à-dire de la construction de l'image mentale d'un personnage singulier qu'E. Donoghue compare à un extra-terrestre⁹. De plus, l'univers clos dans lequel Jack est n  a induit une façon particulière de percevoir, de désigner, de décrire et de raconter le monde. Ce style est caractérisé par de nombreuses idiosyncrasies liées au fait que l'enfant-narrateur a appris à parler au seul contact de sa mère et d'une télévision pendant cinq ans. Sa mère lui a transmis une langue, ensemble de structures et de règles de fonctionnement, mais le discours narratif du jeune garçon, la *mise en œuvre* individuelle de cette langue, dévie de façon significative et récurrente par rapport à la langue dite standard. Cependant, au fil du récit, on note une évolution de la langue de Jack, notamment lorsqu'il s'acclimata au monde extérieur. La langue et le discours narratif de Jack participent donc effectivement du thème du roman (la captivité et ses conséquences sur un jeune esprit), de la caractérisation du personnage-narrateur et de l'action de *Room* – les trois éléments dégagés par S. Sorlin dans la citation qui précède.

2. L'enjeu traductif soulevé par le style d familiarisant de *Room*

- 17 C'est par ses propriétés stylistiques que *Room* apparaît comme une occasion de mettre les ressources de l'écriture créative au service de la traduction. Tandis que les paramètres du dispositif narratif sont automatiquement reportés du texte de départ (noté TD) au texte d'arrivée (noté TA¹⁰) et ne sollicitent donc pas la créativité de la traductrice, l'écriture du texte cible est une opération textuelle plus complexe qui met en œuvre des reformulations plus ou moins proches de la traduction littérale. D'après le traductologue Michel Ballard, la traduction créative est

une reformulation en rupture de déductibilité formelle avec l'original, [où] tout passe par une interprétation et une reformulation adéquate globale, l'individu y manifeste pleinement sa maîtrise de la compréhension du TD et sa capacité à réécrire un nouveau TA en relation d'équivalence. (Ballard 90)

- 18 La présence de certains traits stylistiques ou de références culturelles agit comme des déclencheurs de créativité puisqu'ils sont perçus comme une contrainte, comme une impossibilité momentanée de traduire et, de ce fait, comme une invitation à faire un usage inventif de la langue cible. Ce sont de tels éléments que j'ai cherché à dégager pour analyser les choix plus ou moins créatifs qu'ils m'ont amenée à faire en tant que traductrice.

3. Un exemple de créativité en traduction : les choix portant sur la désignation

- 19 Dans *Room*, la désignation constitue un cas de figure de ce que j'ai appelé « transfiguration » dans l'introduction de cet article ; en effet, la désignation des objets aboutit à une mise en relief et produit un effet de loupe inattendu correspondant à l'importance particulière que l'enfant-narrateur donne à ces meubles.
- 20 L'examen réflexif des premières solutions de traduction que j'ai adoptées pour rendre le style propre à *Room* et recrer la défamiliarisation qui en découle s'appuie non seulement sur un ressaisissement réflexif des motivations qui ont abouti à mes choix de traduction pour ce roman mais aussi sur un article qui analyse les enjeux traductifs soulevés par la restitution de la voix narrative dans plusieurs romans contemporains de langue anglaise. La question de la restitution des noms et des pronoms « he » et « she » employés par Jack lorsqu'il parle d'objets est soulevée dans l'analyse stylistique de *Room* que propose l'auteure de cette  tude :
- The names of the objects, preceded by the zero article and written with an initial capital letter, function as proper nouns, suggesting Jack has a personal relationship with objects. This is stylistically reinforced in English by the use of personal pronouns *he* or *she* to refer to the objects. In French, where nouns automatically have a masculine or feminine gender, using *il* or *elle* would not be stylistically marked or deviant. Buhl has therefore opted to introduce an honorific *Mademoiselle*, *Madame* or *Monsieur*, according to the gender of the noun. (Pill re 235)
- 21 En effet, associé à l'emploi de la majuscule à l'initiale des noms communs, la façon dont Jack utilise les pronoms personnifie les objets qui l'entourent. En tant que traductrice, cela m'a amenée à prendre deux décisions. D'abord, celle d'expliciter la personnification en ajoutant des appellatifs susceptibles de produire le même effet en français. Ensuite, s'agissant du *genre* des pronoms, j'ai décidé d'adopter systématiquement celui qui est d'usage en langue française. Dans le TD, le mot *Lamp* est associé au masculin *he* (Donoghue, 2010 : 4), *Rug* au féminin *her* (Donoghue, 2010 : 5), *Watch* au masculin *he* (*Ibid.*), etc. En anglais, aucun de ces substantifs n'est grammaticalement genré et je suis partie du principe qu'ils avaient été choisis de façon aléatoire par l'auteure. En français, le genre grammatical relève d'une codification linguistique dans la mesure où le masculin et le féminin sont associés aux substantifs de façon arbitraire et fixe, selon une norme partagée par l'ensemble des locuteurs natifs. Sachant qu'à l'âge de cinq ans, un enfant francophone n'a quasiment plus de doutes sur le genre grammatical associé aux noms des objets de la vie courante, j'ai décidé de restituer les pronoms correspondant à la codification d'usage.
- 22 La stratégie de traduction consistant à insérer *Mademoiselle*¹¹, *Madame* ou *Monsieur* devant le nom de quasiment tous les éléments du mobilier et des appareils électriques de l'abri de jardin résulte donc non seulement du souci de restituer le style animiste et d familiarisant observé dans le TD mais aussi d'une nécessité liée à la vraisemblance diégétique du discours d'un enfant-narrateur de cinq ans. Je présente, soulignées ci-dessous, quelques-unes des désignations observées dans le TD et mes choix de traduction que l'on peut qualifier d'explicitations voire d'amplifications. On trouve dans la 3 me colonne des traductions plus littérales.

Extraits du TD	Choix de traduction retenus dans le TA	Choix de traduction écartés
Ma leans out of Bed to switch on <u>Lamp</u> , he makes everything light up <i>whoosh</i> . (Donoghue 3)	Maman se penche pour allumer <u>Madame Lampe</u> qui fait la lumière, rapide comme l'éclair. (Donoghue/Buhl 13)	�Lampe
I can skateboard on <u>Rocker</u> without holding on to <u>her</u> then I <i>wheel</i> back onto <u>Duvet</u> and I'm snowboarding instead. (<i>Ibid.</i> : 4).	J'arrive � faire basculer <u>Monsieur Rocking-Chair</u> vers l'avant comme un skateboard sans me tenir et <i>youpi!</i> je me catapulte sur <u>Madame Couette</u> pour faire du surf des neiges. (<i>Ibid.</i> : 15)	�Rocking-Chair �Couette

4. De la réflexion sur les choix de la traductrice à la transcr ation¹²

- 23 La réflexion que j'ai menée sur ma traduction de *Room* m'a permis de dégager certaines tendances de traduction caractéristiques de mon agir professionnel, notamment une tendance à l'explicitation et à l'amplification de certains effets perçus dans le TD. Cette tendance a été favorisée par le style atypique propre à ce roman mais aussi par les circonstances dans lesquelles j'ai décroché ce contrat de traduction. En effet, j'ai été mise en compétition avec un.e autre professionnel.le pour un essai de traduction, ce qui m'a poussée à essayer de me démarquer par des choix qui m'étaient propres tout en respectant le style et les intentions perçues dans le TD.
- 24 Le cheminement réflexif que j'ai développé dans ma thèse m'a ensuite amenée à la question de l'apport de la créativité à la recherche en traductologie. Une démarche à la fois réflexive et créative inspirée me permettrait-elle d'approfondir mes analyses de *Room* et de sa version française ? Cette approche expérimentale et créative s'inspire en partie de celle qu'a mise en œuvre Silvia Kadiu dans *Reflexive Translation Studies* mais aussi d'un séminaire doctoral de Cl ona N  R ford in, consacré à la traduction comme cr ation¹³. Une telle approche permet d'aborder les textes à l'étude selon une modalit  différente, celle d'une réflexivité en action, en réponse au texte à l'étude.
- 25 Dans une certaine mesure, cette démarche s'apparente à celle que propose S. Sorlin dans *La stylistique anglaise*, dont chaque chapitre se termine par un ou plusieurs textes suivi(s) d'exercices d'écriture ou de récriture présenté(s) de la façon suivante :
- [I]ls consistent à s'inspirer des textes précédemment analysés tout en observant de nouvelles contraintes linguistiques et stylistiques. C'est dans la pratique qu'on saisit avec une plus grande acuité la portée de certains marqueurs : c'est en effet lorsque l'on est capable de les utiliser dans d'autres contextes que l'on peut dire que l'on en a saisi la spécificité. [...] Il s'agit d'apprendre à faire des choses nouvelles dans la langue pour en exploiter les potentialités fonctionnelles afin de produire divers effets. (Sorlin 14-15, je souligne)
- 26 S'essayer à traduire autrement et de façon créative, c'est récrire pour mieux réfléchir à la façon dont je traduis professionnellement, en tant que praticienne historiquement et socialement déterminée qui exerce dans un champ culturel donné. Il s'agissait donc de me libérer de certaines contraintes inhérentes aussi bien à une pratique

universitaire qu'à une pratique professionnelle de la traduction. Ainsi, je ne me suis pas nécessairement sentie tenue de restituer tout ce qui se trouvait dans le texte de départ. En revanche, je me suis imposé d'autres contraintes, de façon à analyser leurs répercussions sur l'écriture et sur les effets de lecture produits par mes transcr ations.

- 27 Les possibilités offertes à la traductrice-traductologue qui s'engage sur cette voie sont nombreuses : des retraductions critiques que m'inspire l'analyse réflexive de ma traduction de *Room* aux transcr ations à contraintes narratives, stylistiques, en passant par la traduction à contraintes traductologiques, sourci re (orientée vers le TD), cibliste (plus orientée vers le TA et sa réception) ou infléchie par d'autres parti pris traductifs. Ma méthodologie consiste non seulement à expliciter mais aussi à motiver le choix des approches et des contraintes. Pour chaque transcr ation, la relation au texte source et les transformations effectuées sont analysées.

5. Transcr ations commentées d'un extrait de *Room*

5.1 L'extrait et ses principales caractéristiques

- 28 Le passage qui sert de support aux différentes transcr ations qui suivent est délimité dans l'espace textuel du roman par des signes typographiques qui le séparent de la scène précédente et de la suivante : la scène nocturne constitue une unité dramatique intelligible et cohérente propice au découpage et à une analyse circonscrite.
- 29 Old Nick vient de révéler à Ma qu'il a perdu son emploi. Toujours éveillé dans le dressing où sa mère l'a envoyé se coucher, Jack écoute la conversation. Old Nick a apporté une sucette pour essayer d'entrer en contact avec l'enfant à travers la porte mais Ma l'en a empêché. Le jeune narrateur reste   l'abri pendant qu'elle se met au lit avec son ravisseur. Il per oit les grincements  mis par le lit puis il s'endort.

Extrait de *Room*

When I wake up I'm still in Wardrobe and it's totally dark.

I wonder if Old Nick is still here.

The rule is, stay in Wardrobe till Ma comes for me.

I wonder what color the lollipop is. Are there colors in the dark?

I try to switch off again but I'm all on.

I could put my head out just to –

I push open the doors, real slow and quiet. All I can hear is the hum of Refrigerator.

I stand up, I go one step; two steps, three. I stub my toe on something owwwwwwwww.

I pick it up and it's a giant shoe. I'm looking at Bed, there he is, Old Nick, his face is made of Rock I think. I put my finger out, not to touch it, just nearly.

His eyes flash all white. I jump back, I drop the shoe. I think he might shout but he's grinning with big shiny teeth, he says, "Hey, sonny."

I don't know what that –

Then Ma is louder than I ever heard her doing Scream. "Get away, get away from him!"

I race back to Wardrobe, I bang my head, *arghhhhhh*, she keeps screeching, "Get away from him."

(Donoghue 73-74)¹⁴

- 30 L'intérêt d'une analyse en discours de la voix narrative enfantine est indéniable. Ce passage permet d'appréhender le style attribué à Jack comme un tout dans lequel s'imbriquent plusieurs composantes : certains éléments constitutifs de son imaginaire (essentiellement puisés dans les contes pour enfants) ; les préoccupations qui lui sont

propres (sa curiosité, son intérêt pour une sucette, la question de l'existence des couleurs dans le noir) ; ses propres références (ici, le volume sonore que produit sa mère quand elle joue avec lui au Grand Cri – *Scream*¹³) ; enfin, la façon dont ce jeune esprit perçoit et décode certains stimuli sonores et visuels et laisse aux lecteurs le soin d'en décoder d'autres.

- 31 L'intertextualité qui sous-tend ce passage est riche et renvoie à des contes populaires pour enfants, notamment *Le Petit Chaperon Rouge* : Jack surprend le prédateur aux longues dents et aux yeux brillants dans son lit et dans un sommeil qui semble feint.
- 32 Une lecture psychanalytique peut également éclairer cet extrait qui correspond à une scène primitive, l'épisode réel ou fantasmé de notre enfance au cours duquel nous surprenons nos parents au lit et découvrons le spectacle interdit de leurs ébats sexuels. D'après S. Freud, cette scène est liée aux origines de notre naissance. Comme le révèle la suite du récit, l'*autre secret* (outre celui de leur captivité) dont elle cherche à protéger son fils est qu'il est issu d'un viol perpétré par Old Nick. L'enfant est loin de s'en douter, puisqu'il ne comprend pas lorsque leur geôlier lui dit : « *Hey, sonny* ».
- 33 On retrouve dans l'extrait retenu la plupart des traits stylistiques mis en évidence dans ma thèse : 1) Des phrases à la syntaxe simple, dont le lexique est suffisamment précis pour permettre de comprendre l'action mais légèrement décalé par rapport à l'usage de la langue standard. 2) L'importance des onomatopées, dont certaines nous invitent à décoder ce qui se passe procède également d'une composante de la poétique du texte à traduire. La description des pleurs et des cris de douleur de Ma est, à cet égard, représentative. 3) L'implicitation est présente à plusieurs niveaux dans ce passage.   l'échelle supra-syntaxique, les phrases sont juxtaposées de façon paratactique – rares sont les mots de liaison tels que *then* ou *and* et ils sont assez peu variés. On observe également à cette échelle des éléments tels que « Then Ma is louder than I ever heard her [...] ». Jack connaît les verbes *scream*, *screech* et *shout* qui sont tous trois utilisés dans le passage étudié. Cependant, il en fait l'économie au début de cette phrase, ce qui a) est typique des raccourcis syntaxiques caractéristiques de son idiolecte et b) traduit la soudaineté, le caractère inattendu du cri que pousse sa mère.

5.2 Première étape : analyse réflexive de la traduction initiale en français

- 34 Je reproduis ci-après la traduction de l'extrait, telle qu'elle a été remise à l' diteur. J'y ai souligné différents éléments qui me semblent procéder d'un ensemble réfléchi de choix de traduction destinés à recréer un idiolecte juvénile convaincant tout en préservant la lisibilité du texte. J'expliciterai brièvement une partie de ces choix et j'y soulève des questions destinées à ouvrir d'autres voies traductives qui donneront lieu à des modifications expérimentales dans la retraduction que je présenterai dans le point 5.3.

Quand je me réveille, je suis toujours dans Petit Dressing et il fait tout noir.

Je me demande si Grand Méchant Nick est encore là. Et la sucette ?

La règle, c'est de rester dans Petit Dressing si Maman vient pas me chercher.

Je voudrais bien savoir quelle couleur elle a, la sucette. Et les couleurs, elles existent aussi la nuit ?

J'essaie de faire le noir dans ma tête mais je suis bien réveillé.

Je pourrais sortir ma tête juste pour...

Je pousse les portes de Petit Dressing, j'y vais tout doucement et sans bruit. J'entends que Monsieur Frigo qui bourdonne. Je me lève et je fais un pas, deux pas, trois. Je me cogne le pied contre quelque chose : *a e a e a e* ! Je ramasse le truc, c'est une chaussure, une chaussure géante. Je regarde Monsieur Lit : il est là, Grand Méchant Nick ; sa figure est en pierre, je crois. Je tends le doigt, pas pour le toucher mais presque.

Ses yeux s'ouvrent tout blancs. Je recule d'un bond et je l che la chaussure. Je crois qu'il va crier mais il fait un grand sourire avec de longues dents qui brillent et il dit : « Salut, fiston ! »

Je sais pas ce que  a...

Alors Maman hurle plus fort que je l'avais jamais entendue pour jouer à Grand Cri : « Sauve-toi, éloigne-toi de lui ! »

Je retourne dans Petit Dressing en courant, je me cogne la tête, *aouh* ! Maman crie toujours « Sauve-toi ! [] »

- 35 Voici les principaux aspects de ma stratégie de traduction pour ce passage. Dans le but de recrer la simplicité que l'on prête à la langue enfantine, notamment sur le plan lexical, j'ai choisi de traduire la première phrase en optant pour le terme le plus court et le plus simple correspondant au sémantisme de *totally* : « tout » plutôt que totalement ou entièrement.
- 36 Dans le paragraphe 4, j'ai eu recours ce que M. Ballard appelle des constructions disloquées (Ballard 129) ou dislocations (Ballard 131) pour mettre en relief deux éléments qui sont au premier plan dans les préoccupations de Jack : la sucette ; les couleurs. Sur le plan stylistique, la dislocation restitue l'oralité de la langue enfantine : « Elle consiste à détacher un constituant en tête de phrase et à le reprendre sous forme de pronom » (*Ibid.*).
- 37 Pour traduire *I wonder*, j'ai d'abord employé « Je me demande » (§2) et deux lignes plus bas, « Je voudrais bien savoir » (§4).  viter la répétition était-il nécessaire ? C'est une stratégie de traduction basée sur l'idée que les répétitions sont lassantes et alourdissent la lecture d'un texte, et ces considérations normatives constituent une contrainte plus forte pour la rédaction en français qu'en anglais. De même, dans ce passage, j'alterne *noir* et *nuit* pour traduire *dark*. Ces répétitions auraient-elles d  être considérées comme typiques d'un parler juvénile, et donc conservées parce qu'elles ont une raison d'être stylistique destinée à produire un effet particulier sur le lecteur ?
- 38 Dans ma restitution de *switch off* et *I am on*, le passage au français fait perdre la concision que permettent les verbes à particule (*phrasal verbs*) ainsi que la comparaison sous-jacente avec les appareils électroménagers qui sont familiers   Jack. De même, je n'ai pas réussi à restituer le léger écart stylistique : « I go (au lieu de *take*) one step ». Pour compenser ces pertes, j'ai inséré une forme grammaticale rarement utilisée à l'oral, en traduisant à la fin de l'extrait « After he's gone » par « Après qu'il est parti » plutôt que par « Après son départ » ou « Quand il est parti ».
- 39 J'ai évité de systématiser l'animisme qui caractérise parfois la façon qu'a Jack de décrire des parties du corps comme indépendantes et douées de volonté. Il est présent dans « Je tiens ma tête à deux mains là où elle s'est cogn e » et dans ma traduction de *flash all white* par « mes yeux s'ouvrent tout blancs » mais je n'y ai pas eu recours pour traduire « je me cogne le pied ».

5.3 Retraduction expérimentale

- 40 Dans cette première retraduction expérimentale, je mets en application certains des résultats de l'auto-analyse réflexive présentée dans la partie précédente. J'y tente également une traduction qui n'explique pas la personnification des différents meubles et objets. Enfin, j'y intègre les corrections apportées au stade de la révision du texte par l'assistante d'édition.
- 41 Par ailleurs, le parti-pris traductif qui a présidé à cette réécriture consiste à simplifier la langue pour la rendre encore plus enfantine. J'ai cherché à produire une traduction plus sobre c'est-à-dire qui retranche des mots plutôt qu'elle n'en ajoute et qui ne gomme pas les répétitions pour restituer un « style juvénile ». J'ai également procédé à l'insertion de quelques irrégularités syntaxiques et grammaticales supplémentaires.

Transcr ation n  1

Quand je me réveille, je suis toujours dans Dressing et il fait tout noir.
 Je me demande si Grand Méchant Nick est encore là. Et la sucette ?
 La règle, c'est de rester dans Dressing si Maman vient pas me chercher.
 Je me demande quelle couleur elle a, la sucette. Les couleurs, il y en a aussi dans le noir ?
 J'essaie de faire le noir dans ma tête mais  a reste allumé.
 Je pourrais sortir ma tête juste pour...
 Je pousse les portes de Dressing, j'y vais tout doux et sans bruit. J'entends rien que Frigo qui bourdonne. Je me lève et je fais un pas, deux pas, trois. Je me cogne le pied contre quelque chose : a e a e a e. Je ramasse le truc, c'est une chaussure, une chaussure géante. Je regarde Lit : il est là, Grand Méchant Nick ; sa figure est en pierre, je crois. Je tends le doigt, pas pour le toucher, juste presque.
 Ses yeux s'ouvrent tout blancs. Je recule d'un bond et je l che la chaussure. Je crois qu'il va crier mais il fait un grand sourire avec de longues dents qui brillent et il dit : « Salut, fiston ! »
 Je sais pas ce que  a...
 Alors Maman hurle plus fort que je l'ai jamais entendue en jouant à Grand Cri :
 « Sauve-toi, éloigne-toi de lui ! »
 Je retourne dans Dressing en courant, je me cogne la tête, aouh. Maman crie toujours : « Sauve-toi ! [ ]

5.4 Réécriture du texte de départ sous un autre régime narratif

- 42 Pour procéder à cette transcr ation, j'ai choisi de modifier un des paramètres du dispositif narratif du TD. J'ai tenté une narration plus proche du flux de conscience (*stream of consciousness*) mais avec un narrateur omniscient et un régime narratif hétérodiégétique dans la terminologie de Gérard Genette. Il me semble que la source narrative du récit constitue le socle du dispositif, le point d'ancrage des autres paramètres. La finalité de cette expérience est donc a) de vérifier cette hypothèse et b) de tester l'effet de lecture produit, notamment sur la relation empathique qui se peut se nouer, par le truchement de la voix narrative, avec le jeune personnage. Cette transcr ation expérimentale me permettra également d'observer quels sont les ajustements minimaux qu'entraîne le changement de régime narratif.

Transcr ation n  2

The child wakes up, still in Wardrobe, and it's totally dark.
 He wonders if Old Nick is still there.
 The rule is, stay in Wardrobe till Ma comes for him.
 He wonders what color the lollipop is. Are there colors in the dark?

He tries to switch off again but he's all on.

He could put his head out just to-

He pushes open the doors, real slow and quiet. All he can hear is the hum of the Refrigerator. He stands up, goes one step; two steps, three. He stubs his toe on something owwwwwwww. He picks it up and it's a giant shoe. He's looking at Bed, there he is, Old Nick, his face seems to be made of Rock. He puts his finger out, not to touch it, just nearly.

Old Nick's eyes flash all white. The child jumps back, he drops the shoe. He thinks Old Nick might shout but he's grinning with big shiny teeth and says, "Hey, sonny."

The boy doesn't know what that-

Then Ma is louder than he ever heard her doing Scream. "Get away, get away from him!"

He races back to Wardrobe, he bangs his head, *arghhhhh*, she keeps screeching, "Get away from him."

- 43 Premier constat, il est possible de dissocier la source narrative des autres paramètres du dispositif narratif, qui sont conservés. La narration à la troisième personne du singulier accentue le côté laconique du récit sans nécessairement atténuer l'empathie qu'il déclenche à la lecture. Cela le rend à la fois plus poignant et plus sinistre. Il semble qu'avec le passage à ce type de narration, le naturalisme prend le pas sur la fantaisie qu'on associe volontiers à un style enfantin. Pourtant, aucun des traits stylistiques du parler de Jack n'a été modifié, à l'exception de la désignation du réfrigérateur. Cette réécriture permet donc de jauger l'effet de lecture - notamment émotionnel - produit par le basculement de la narration homodiégétique au régime hétérodiégétique.

5.5 Réécriture à contraintes intertextuelles

- 44 La contrainte que j'ai choisie pour procéder à cette transcr ation consiste à reproduire la forme d'une *nursery rhyme*. Ce choix m'a été inspiré par les échos de ces comptines anglaises destinées aux enfants que l'on retrouve souvent dans la littérature de langue anglaise¹⁶. De plus, l'écriture de comptines entre en résonance avec la culture de l'enfance ; il y en a plusieurs dans *Room*, qui ont soulevé des difficultés de traduction spécifiques. Je ne les ai cependant pas abordées dans ma thèse parce qu'elles ne procèdent pas de la narration *stricto sensu*. Enfin, écrire et traduire des comptines est une autre façon de travailler sur l'oralité en jouant sur les sonorités, les répétitions, la prosodie, etc. Pour une traductrice qui a eu tendance à expliciter et à développer sa restitution de *Room*¹⁷, c'est un bon exercice, qui m'a forcée à condenser mon style, à compter les mots et les syllabes.
- 45 L'intertextualité présente dans la transcr ation n  3 est multiple ; on y retrouve la comptine *Jack-in-the-box / Oh, so still*, des motifs typiques des contes de fées - les géants, la forêt, la nuit, le grand m chant loup - et un poème de William Blake : *Tiger, Tiger, Burning Bright*. L'imagerie naïve et proche de celle des contes qui caractérise ce célèbre poème extrait de *Songs of Innocence and Experience* explique pourquoi le vers « Tiger, Tiger, Burning Bright, In the Forest of the Night » m'est venu   l'esprit lorsque j'ai commencé   r diger cette transcr ation.

Transcr ation n  3

Jack-in-the-box - Oh, so still. Don't you come out! But I will.

Out of Wardrobe, here I am, in the Forest of the Night.

The Giant sleeps, I have no fear,

The Giant sleeps, I can come near!

I stub my toe on the Giant's shoe,

His eyes flash open, I drop the shoe.
 He bares his teeth, Ma starts to screech.
 And I'm afraid of the Big Bad Wolf!
 Jacker Jack, Burning Bright, in the Forest of the Night,
 Jacker Jack, Burning Fright, in the Forest of the Night,
 Jacker Jack, Running Flight, in the Forest of the Night,
 Jacker Jack, safe and sound, back in Wardrobe, wait it out.

- 46 L'intertextualit  présente dans cette comptine a de grandes chances d'être immédiatement perçue et élucidée par le lectorat anglophone. J'y ai inséré des éléments textuels qui fonctionnent comme des échos et renvoient aux deux sources littéraires mentionnées précédemment ainsi qu'une séquence de mots extraite de la chanson des *Trois Petits Cochons* (« afraid of the Big Bad Wolf »). J'ai également cher   à travailler sur les sonorités, notamment sur les rimes internes qui fonctionnent avec le mot « Night », tout en tirant parti de la proximité phonétique et orthographique entre « Bright », « Fright » et « Flight » pour donner une dynamique sémantique et dramatique aux trois premiers vers de la dernière strophe. Enfin, « Jacker Jack » est l'un des surnoms affectueux que Ma donne à son fils dans *Room*.
- 47 Comment et dans quelle mesure peut-on préserver l'effet produit par ces éléments dans un poème en français ? C'est essentiellement cette préoccupation qui m'a guidée dans l'auto-translation ci-après.

Transcr ation n  4 : rétro-translation cibliste

- Jack dans ta boîte, sage et tranquille,
 N'en bouge pas, tiens-toi tranquille !
 - Oh que si, je sors seul, dans la nuit,
 Chaperon Bleu dans la forêt,
 Le Géant dort, je n'ai pas peur.

Je me cogne le pied à sa chaussure.
 Il ouvre les yeux, rapide comme l'éclair.
 Oh, mère-grand, que vous avez de grands yeux,
 Oh, mère-grand, que vous avez de grandes dents !

Cours, cours, mon enfant !
 Cours, cours ! crie Maman.
 Cours, cours au Bois Dormant,
 Retourne dans l'Armoire
 Et restes-y en m'attendant.

- 48 J'ai conservé la structure formelle de la transcr ation n  3, à savoir trois strophes. Dans la comptine en anglais comme dans sa version française, le début de la deuxième strophe reproduit plus fidèlement les éléments narratifs clé du passage de *Room* dont les deux comptines sont inspirées. Par fidèlement, j'entends ici que la correspondance factuelle avec des éléments du récit peut être établie d'emblée. En revanche, j'ai délibérément évité de reprendre certains éléments intertextuels, notamment la comptine et l'extrait du poème de W. Blake, peu susceptibles de susciter des échos ou des souvenirs dans la mémoire des destinataires de culture française. Guid e par un souci de fidélité à l'effet pragmatique produit par l'intertextualité, j'ai plutôt choisi d'explicitier les références relativement discrètes à d'autres contes pour enfants présentes dans la transcr ation n  3 ou dans le TD (*Le Petit Chaperon Rouge* et *La Belle au Bois Dormant*). Cet exemple permet de mettre en évidence un recours à l'adaptation pour restituer les effets  vocatoires produits par l'intertextualité. La liberté dans la transposition que je me suis accordée serait probablement jugée trop acclimatante, ou

annexionniste, par certains traductologues¹⁸ si je l'avais mise en œuvre dans une traduction professionnelle. Elle détache le texte à traduire de son ancrage culturel pour le rattacher à la langue-culture d'arrivée sans donner à entendre son altérité originelle. J.-L. Cordonnier parlant de la traduction d'*Alice au Pays des Merveilles*  crit à propos d'un flacon dont le contenu a peu de chances d'évoquer des souvenirs si les lectrices et les lecteurs n'ont pas le bagage culturel nécessaire :

Il ne s'agit pas pour autant de remplacer les ingrédients du flacon par des ingrédients français, mais de donner justement les ingrédients britanniques. Les lecteurs qui n'auront pas encore fait cette rencontre culturelle pourront constater à la fois la différence et leur ignorance dans ce domaine. Encore une fois, c'est au traducteur à savoir quand il doit apporter des informations sur le non-dit culturel, en se situant dans le rapport d'intertextualité. (Cordonnier 183)

- 49 La voie dans laquelle je me suis engagée pour la récriture de la comptine est celle de l'adaptation, telle que la définit par exemple Jean Delisle : « Procédé de traduction qui consiste à remplacer une réalité socioculturelle de la langue de départ par une réalité propre à la socioculture de la langue d'arrivée convenant au public cible du texte d'arrivée » (Delisle 647). Je me suis donné une certaine licence créative en recourant à des références intertextuelles plus évocatrices pour les lecteurs français, en particulier *Le Petit Chaperon Rouge*. En ce sens, on peut affirmer que cette stratégie de récriture « convient au public cible » pour reprendre l'expression de J. Delisle, une stratégie que Geneviève Roux-Faucard justifie plus précisément : « La mobilisation d'un emprunt intertextuel originaire de la culture d'accueil est une recontextualisation de l'œuvre, qui promet au public éloigné un intérêt à lire le texte étranger et une certaine facilité à le faire » (Roux-Faucard (2) 110, je souligne). C'est en ce sens qu'on peut la décrire comme une récriture cibliste.

Conclusion

- 50 L'approche de recherche-création que j'ai choisi d'adopter dans le cadre de mes recherches doctorales m'a permis d'associer des analyses théoriques et une réflexion sur ma pratique professionnelle de la traduction à une approche plus expérimentale des textes à l'étude. Cette démarche qui s'écarte en partie de la méthodologie universitaire classique peut-elle contribuer à jeter les bases d'une pédagogique de la traduction par la pratique créative et réflexive qui aurait sa place à l'université ?
- 51 Conçue comme une forme d'écriture à contraintes, la pratique de la traduction créative de l'auto-traduction dans le cadre d'ateliers, peut favoriser la prise de conscience des convergences entre traduction et création textuelle, de la diversité des postures et des ressources que peut adopter la personne qui traduit, en fonction des textes, des genres textuels, des situations professionnelles et des lectorats visés. Des ateliers qui jettent des ponts entre l'écriture créative et la traduction libre peuvent aussi contribuer à donner confiance à celles et ceux qui se forment à la traduction dans leur capacité à écrire des textes personnels et originaux.
- 52 Par la suite, dans leur carrière, ces traductrices et traducteurs seront soumis à des contraintes très différentes et non choisies, mais dans le cadre d'un tel atelier, le but serait d'ouvrir un espace de réflexion en action sur les textes et sur la traduction, un espace temporairement libéré des contraintes de temps et d'efficacité imposées par la pratique professionnelle. J'emprunte la métaphore de l'espace de réflexion à S. Kadiu

qui le conçoit dans les termes suivants : « 'a space for experimentation and reflection' where students are free to explore » (Kadiu 156).

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Donoghue, Emma. *Room*. Londres : Picador; Toronto : HarperCollins Canada; New York : Little Brown, 2010.

Donoghue, Emma. *Room*. trad. Virginie Buhl. Paris : Stock, 2011.

Sources secondaires

Ballard, Michel. *Versus. La version réfléchie - vol. I, repérages et paramètres*. Paris/Gap : Ophrys, 2003.

Benson, Stephanie, Durrans, Stéphanie, Ja ck, Nathalie. « What's in a Child's Voice? ». *Leaves* n  2 (2016). En ligne. Consulté le 07/08/2022. DOI: http://dx.doi.org/10.21412/leaves_0200.

Berman, Antoine. *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*. Paris : Seuil, 1999.

Calin, Daniel. « De l'enfance muette à l'enfance déniée ». *Enfance & Psy.* 2007 (3) n  36. 136-144.

Chklovski, Viktor. « L'art comme procédé ». T. Todorov ( d.), *Théorie de la littérature*, trad. Tzvetan Todorov. Paris : Seuil ([1917] 1965).

Cordonnier, Jean-Louis. *Traduction et culture*. Paris : Hatier/Didier, 1995.

Crombet, Hélène. « Penser le roman comme un dispositif narratif. Vers une subjectivation du lecteur ». *Cahiers de Narratologie* n  30 (2016) ; En ligne. 19 août 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7535>. DOI : 10.4000/narratologie.7535

Delisle, Jean. *La traduction raisonnée - manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, [1993] 2013.

Delisle, Jean. (2) *Notions d'histoire de la traduction*. Laval : Presses de l'Université de Laval, 2021.

Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983.

Kadiu, Silvia. *Reflexive Translation Studies - Translation as Critical Reflection*. Londres : UCL Press, 2019.

Pilli re, Linda. « Style and Voice : Lost in Translation? » * tudes de Stylistique Anglaise - 40 ans de style*. Lyon : Université Jean Moulin Lyon 3 (2018). 225-252.

Roux-Faucard. Geneviève. (1) *Poétique du récit traduit*. Caen : Lettres Modernes Minard, 2008.

Roux-Faucard. Geneviève. (2) « Intertextualité et traduction ». *Meta*, 51 (1) (2006). 98-118.

Sorlin, Sandrine. *La défamiliarisation dans le roman anglais contemporain*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2010.

Sorlin, Sandrine. *La Stylistique anglaise, théories et pratiques*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres : Routledge, 1995.

Venuti, Lawrence. « Translation, Community, Utopia ». Venuti, L. (Ed.). *The Translation Studies Reader*: 468-488. Londres & New York : Routledge, 2000.

NOTES

1. « Non seulement on ne prêtait pas attention aux paroles des enfants, mais, de l'Antiquité grecque à l'aube du XX^e siècle en France, il leur était même souvent, tout simplement, interdit de parler aux adultes » (Calin 136).
2. [U]ntil recently the silence of the child was the product of rules for good behaviour such as « Speak only when you are spoken to » or « children should be seen and not heard » (Benson, Ja ck & Durrans 1).
3. <http://stella.atilf.fr/>, article « enfant » consulté le 16/08/2019.
4. Ce terme s'entend ici comme le processus résultant d'un style d'écriture et de narration qui contribuent à transfigurer, à « Changer l'aspect d'une chose en lui donnant de l'éclat, un merveilleux inhabituel ou étrange », selon la définition du CNTRL (<https://www.cnrtl.fr/definition/transfigurer>). Consulté le 3/08/2022.
5. Ces cas de figure seront illustrés par des éléments de corpus dans la suite de l'article, notamment au point 3.
6. Buhl, Virginie, 2021. *La défamiliarisation d'une langue à l'autre : traduire la voix de l'enfant-narrateur en français*. Thèse de doctorat, Paris 3,  cole doctorale Sciences du langage. Sous la direction d'Isabelle Collombat. En ligne (accès restreint) : <http://www.theses.fr/s154268>.
7. Emma Donoghue. « Emma Donoghue on how she wrote *Room* ». *The Guardian*. <https://www.theguardian.com> (22/03/2014). Consulté le 19/08/2019.
8. Cette notion fera l'objet d'une analyse plus détaillée dans la partie qui suit ; les propriétés citées ici correspondent à l'esthétique de la défamiliarisation telle que la définit le formaliste russe Viktor Chklovski dans *L'art comme procédé* : un « caractère esthétique [...] crée consciemment pour libérer la perception de l'automatisme ; sa vision représente le but du créateur et elle est construite artificiellement, de manière à ce que la perception s'arrête sur elle et arrive au maximum de sa force et de sa durée » (Chklovski 94).
9. Donoghue, Emma. « Emma Donoghue on writing *Room* : I toned down some of the horror of the Fritzl case ». *The Guardian* <https://www.theguardian.com> (8/05/2021). Consulté le 20/12/2021.
10. J'adopte ici la notation TD et TA en raison de la proximité d'une citation de M. Ballard, qui l'utilise et donc par souci de cohérence. D'autres traductologues opposent de façon tout aussi pertinente le texte-source (TS) au texte-cible (TC) ou encore le texte original au texte d'accueil. Dans son ouvrage *Notions d'histoire de la traduction*, J. Delisle mentionne également l'opposition entre « texte originaire » et « texte donateur », introduite en 2019 par Charles Le Blanc (Delisle (2) 329-333).
11. Bien que l'appellatif « Mademoiselle » ne soit plus en usage notamment dans les documents administratifs, je l'ai utilisé pour certains objets ou petits animaux dont Jack se sent proche.
12. La paternité de ce terme revient au po te, essayiste et traducteur brésilien Haroldo de Campos mais il est employé ici pour désigner des traductions expérimentales et créatives. La traduction créative comme démarche expérimentale a notamment été proposée et mise en œuvre par Clive Scott, traducteur et enseignant d'écriture créative à l'Université d'East Anglia.
13. <http://www.univ-paris3.fr/ed625-2020-2021la-traduction-comme-creation-cliona-ni-riordain--573477.kjsp>.
14. Le passage analysé dans ma thèse est plus long et comporte un dialogue entre Ma et Old Nick. Je ne l'ai pas reproduit dans cet article par souci de concision.

15. Dans le roman, *Scream* est un jeu auquel Jack et sa mère jouent chaque semaine ; il s'agit de crier le plus fort possible pour essayer d'attirer l'attention sur la présence des deux captifs dans l'abri de jardin.

16. Pour ne citer que deux exemples, ces comptines anglaises ont inspiré des auteurs tels qu'A. Christie (*One, Two, Buckle My Shoe*) ou John Le Carré (*Tinker, Tailor, Soldier, Spy*). Le traductologue J.-L. Cordonnier cite une étude d'*Alice in Wonderland* de Lewis Carroll en indiquant que les « chansons et formulettes [appelées] les *nursery rhymes* » ont une dimension culturelle qui rejaillit sur la traduction (Cordonnier 168).

17. Voir le premier paragraphe du point 4.

18. Voir notamment Berman 29-47 sur la question de la « traduction ethnocentriste », Cordonnier 167-186 sur la question de « la culture de l'autre » dans la traduction, Venuti, 1995, 5-6 et Venuti, 2000, 468-488, où l'on trouve la notion de domestication.

RÉSUMÉS

Cet article s'appuie sur une thèse de recherche-création en traductologie menée à partir d'un corpus composé de quatre romans de littérature générale dont les narrateurs sont des enfants et de leurs traductions en français. L'analyse des spécificités narratives et stylistiques de ces textes a débouché sur l'étude approfondie d'un des quatre romans – *Room*, d'Emma Donoghue – et de sa traduction. Cette réflexion traductologique sur ma propre pratique de traductrice m'a amenée à proposer l'écriture de transcr ations, des traductions expérimentales, comme outil d'analyse réflexive et créative sur le matériau textuel à l'étude.

La présente contribution vise donc à présenter la réflexion menée dans ma thèse et à illustrer par des extraits de traductions créatives issues de mes recherches. L'analyse narratologique et stylistique de la langue d'un enfant-narrateur  g  de cinq ans y est complétée par plusieurs expérimentations textuelles qui servent de support aux réflexions de la chercheuse-praticienne que je suis. Les transcr ations expérimentales permettent également de réfléchir autrement aux relations entre le texte source et ses métamorphoses textuelles, à la traduction, à l'intertextualité et à l'écriture.

Le recours à cette approche expérimentale et créative des textes littéraires peut également servir de base à des ateliers d'écriture créative bilingue susceptibles de compléter des cours de traduction littéraire à l'université ou des formations à la traduction professionnelle.

This paper draws upon a research-creation PhD thesis in translation studies which was based on a corpus comprising four novels destined to adult readers with child narrators and their translations into French. The analysis of the narrative and stylistic features of those novels led to an in-depth study of one of them – *Room*, by Emma Donoghue – and its translation. This reflection on my own work as a translator then led me to produce transcreations, experimental translations used as a tool for the reflective and creative analysis of the text material under study.

The present contribution thus aims at outlining the reflection carried out in my PhD thesis and illustrate it with extracts from the creative translations that were fostered by my research. The narratological and stylistic analysis of the language of a five-year-old child narrator is complemented by textual experiments which serve as the basis of my reflection as a researcher and practitioner. These experimental transcreations are also an opportunity to think differently about the relations between the source text and its textual metamorphoses, about translation,

intertextuality and writing.

Using this experimental, creative approach to literary texts can also serve as the basis for bilingual creative writing workshops which could complement academic or professional translation classes.

INDEX

Keywords : Research-Creation, child-narrator, narrative style, creative translation, intertextuality

Mots-clés : Recherche-Cr ation, enfant-narrateur, style narratif, traduction cr ative, intertextualit 

AUTEUR

VIRGINIE BUHL

Virginie Buhl is both a literary translator and a teacher of English at Universit  de Paris 2 – Panthéon Assas. A graduate of the  cole Normale Supérieure - Fontenay-Saint-Cloud and an agr g e in English, she has a PhD in translation studies from ESIT ( cole Supérieure d'Interpr tation et de Traduction) at Universit  de Paris 3. Her research in translation studies and in the analysis of literary discourse is carried out in the CLESTHIA research centre (Paris 3 – Sorbonne Nouvelle), as part of a research programme entitled « Sens et discours » (meaning and discourse).

Virginie Buhl est traductrice littéraire et enseigne l'anglais à l'université de Paris 2 – Panthéon Assas. Ancienne élève de l'ENS-Fontenay-Saint-Cloud et agrégée d'anglais, elle est docteure en traductologie de l'ESIT – Paris 3. Ses recherches en traductologie et en analyse du discours littéraire au sein du laboratoire CLESTHIA (Paris 3 – Sorbonne Nouvelle) s'inscrivent dans l'axe de recherche « Sens et discours ».