

Enrico Monti

Université de Haute-Alsace, Mulhouse

enrico.monti@uha.fr

La reconstruction d'un univers merveilleux

Autour de la traduction des métaphores d'Angela Carter en français et en italien

L'appétit du Merveilleux [...] est présent depuis l'origine de l'histoire.
[Pierre Mabile, *Le Merveilleux*, cité par Collani, 2013 : 153]

Cet essai se propose d'analyser la construction d'un univers merveilleux dans quelques contes d'Angela Carter et dans leurs traductions françaises et italiennes¹. Nous avons choisi les métaphores comme éléments saillants dans une telle construction et examinerons donc leur traitement dans les traductions. Nous introduirons d'abord les contes de Carter et la réflexion sur le merveilleux – surtout au sein du mouvement surréaliste qui a beaucoup influencé Carter – avant de présenter le corpus trilingue pris en considération (texte de départ anglais, deux traductions italiennes, une traduction française). Ensuite nous montrerons l'intérêt de la métaphore dans la traduction et les questions qu'elle a soulevées dans le débat traductologique. En analysant quelques cas concrets de traitement de métaphores dans le processus de traduction, nous osons espérer tirer quelques conclusions provisoires sur ce qui fait la spécificité de chaque projet de traduction.

¹ Cette étude fait suite à une autre publiée en 2015 dans le no 56 de la revue *Cahiers du CTL*, « Angela Carter traductrice – Angela Carter en traduction », qui se concentrait sur les deux traductions italiennes de l'ouvrage de Carter [Monti, 2015]. Les deux études ont leur origine dans une conférence que nous avons donnée à l'Université de Lausanne en 2012, sous l'invitation de Martine Hennard Dutheil de la Rochère, à qui nous devons la découverte de l'œuvre d'Angela Carter.

***The Bloody Chamber* (1979) d'Angela Carter et le merveilleux**

The Bloody Chamber est sans doute l'ouvrage le plus connu et le plus traduit d'Angela Carter (1940-1992), et sa richesse métaphorique en fait un objet d'étude privilégié. Paru en 1979, le recueil se veut une réécriture moderne et subversive des quelques contes de Perrault (« La Barbe bleue », « La Belle et la Bête », « Le Chat botté », « Le Petit Chaperon rouge », etc.). Le rapport de Carter à Perrault est multiforme et s'articule autour de différentes étapes d'un continuum entre traduction et écriture, comme l'a très bien illustré Martine Hennard Dutheil de la Rochère dans son ouvrage de 2013, *Reading, Translating, Rewriting : Angela Carter's Translational Poetics*. En effet, avant et après avoir réécrit les contes de Perrault dans *The Bloody Chamber*, Carter a retraduit ces mêmes contes en anglais, en 1977 (*The Fairy Tales of Charles Perrault*) et encore en 1982 (*Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales*). Il s'agit des traductions qui visent à restaurer la modernité et la complexité des contes de Perrault derrière la façade simpliste que leur avait confiée la tradition des contes pour l'enfance. Sous plusieurs angles (dont notamment l'« adultification » des contes), on peut voir dans la traduction de Carter des contes une première étape de la réécriture plus profonde et personnelle qu'elle mène en 1979 avec *The Bloody Chamber*. Son projet est affiché de manière programmatique dans son affirmation : « *I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode* » [Carter, *Notes from the front line*, 37, cité dans Hennard Dutheil de la Rochère, 2013 : 2]. Dans *The Bloody Chamber*, le but de Carter est de subvertir les canons du genre du conte merveilleux pour créer un nouveau merveilleux moderne, féministe, iconoclaste.

Pour essayer de définir le merveilleux à l'œuvre dans le texte de Carter, nous nous appuyons sur l'étude exhaustive de Tania Collani, *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne* (2010), car l'imaginaire surréaliste présente plusieurs points de contact avec celui de Carter. Sans faire partie du groupe surréaliste – l'œuvre de Carter étant successive au mouvement et à son manifeste programmatique – Carter s'inscrit très clairement dans les sillages de quelques-unes des recherches menées par les surréalistes sur le langage et le merveilleux. Le témoignage de sa fascination (et ses critiques) vis-à-vis du mouvement surréaliste est fourni par Carter dans un essai qui porte un titre éloquent, *The Alchemy of The Word* (1978), où elle célèbre le surréalisme, tout en

prenant les distances de certaines positions du mouvement, notamment par rapport aux femmes. Comme le relève Anna Watz dans une étude récente [2016], le journal tenu par Carter révèle qu'aux années 1960 elle est une assidue lectrice des surréalistes français (Breton, Desnos, Reverdy, Aragon, etc.). Par ailleurs, il n'est pas sans intérêt de remarquer ici que le seul autre texte qu'elle a traduit dans sa carrière outre les contes de Perrault est le volume *Surréalisme et Sexualité* (1971) de Xavière Gauthier, une étude qui traite de deux thématiques particulièrement chères à Carter et que Watz considère un « intertexte » clé dans sa production de la deuxième moitié des années 1970 [2016 : 4]. Au sein de la poétique surréaliste, le concept de merveilleux joue, lui-même, un rôle essentiel pour Carter, tant et si bien que le passage du *Manifeste du surréalisme* où Breton affirme que « il n'y a même que le merveilleux qui soit beau » fait l'objet de trois citations dans le journal de Carter, en anglais d'abord, ensuite retraduit à partir du français par l'autrice [Watz, 2016 : 14].

La notion de merveilleux qui nous interpelle dans ce texte est bien illustrée par Pierre Mabilie dans le *Miroir du Merveilleux* (1940) et *Le Merveilleux* (1946). D'un côté il y a l'« appétit du merveilleux [qui] est présent depuis l'origine de l'histoire ainsi que le témoigne la collection inépuisable de contes et légendes » [Mabilie, 1946 : 50, cité dans Collani, 2010 : 153], ce merveilleux collectif et folklorique qui fournit le substrat des réécritures de Carter dans *The Bloody Chamber*. D'un autre côté il y a le merveilleux comme « besoin de dépasser les limites imposées » [*Ibid.* : 40, cité dans Collani, 2010 : 151], un besoin « révolutionnaire » qu'on retrouve de manière très concrète dans la volonté de Carter d'accentuer la dimension sexuelle des contes et de remettre en discussion le modèle social centré sur l'homme. Il y a enfin un troisième aspect, plus linguistique, ou langagier, du merveilleux dans Mabilie (tout comme dans d'autres auteurs surréalistes, tels Breton et Desnos), à savoir la capacité du langage de révéler des réalités cachées, de l'emporter sur la pensée, dans les sillages des réflexions de Pierre Brisset sur la tendance alchimique du langage [Collani, 2010 : 145-146]. Ce chemin de découverte des potentialités du langage est bien présent dans l'écriture de Carter, qui exploite souvent les doubles sens des mots ou la revitalisation des métaphores dormantes. La création du merveilleux passe aussi par cette capacité du langage d'évoquer et révéler des réalités

cachées, qui trouve dans la métaphore un outil privilégié de création d'images et analogies imprévues, comme on le verra dans le chapitre 4.

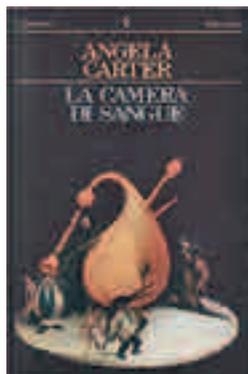
Un corpus de travail trilingue : anglais, français, italien

Tableau 1. Le corpus de travail



Carter, Angela, *The Bloody Chamber* (1979), Penguin, London, 1993.

(TD)



Carter, Angela, *La camera di sangue*, tr. Barbara Lanati, Feltrinelli, Milano, 1984. (ita1)

1984. (ita1)



Carter, Angela, *La camera di sangue e altri racconti* (1997), tr. Susanna Basso et Rossella Bernascone, dans *Il vuoto attorno*, Feltrinelli, Milano, 2005, p. 155-315. (ita2)



Carter, Angela, *La compagnie des loups* [1985], tr. Jacqueline Huet, Seuil, Paris, 1997. (fr)

The Bloody Chamber a été traduit assez rapidement en plusieurs langues : la première traduction italienne, *Camera di sangue*, a paru en 1984, deux ans après la traduction allemande (1982) et un an avant la traduction française (1985). On remarquera une coïncidence qui n'en est sans doute pas une, à savoir la parution des premières traductions italiennes et françaises au moment de l'adaptation cinématographique de quelques nouvelles du recueil de Carter, *The Company of Wolves* (1984), réalisée par Neil Jordan. D'ailleurs, on remarque que dans les deux traductions l'ordre des nouvelles dans le recueil est modifié pour mettre en avant les réécritures du conte du Petit Chaperon rouge adaptées dans le film (qui clôturaient le volume dans l'édition anglaise).

Camera di sangue est la première traduction italienne d'un ouvrage de Carter. La traductrice, Barbara Lanati (née en 1943), est une illustre américaniste de l'université de Turin qui a également traduit d'autres textes de Carter par la suite pour le même éditeur, ce qui témoigne d'un projet éditorial précis². La traduction des œuvres de Carter a été pour Lanati une expérience « inoubliable », qui l'a amenée à visiter les lieux où l'auteure anglaise avait vécu et enseigné et à la rencontrer et interviewer en 1984 [Lanati, 2007 : 67-83].

La traduction française de cet ouvrage date du 1985 et il s'agit du troisième texte de Carter traduit en français. Le projet éditorial affiche une influence claire du film de Neil Jordan, non seulement de par la date de parution et la réorganisation des contes déjà évoquée, mais également pour le choix de donner au recueil le titre du film, *La compagnie des loups*³. Jacqueline Huet (née en 1948) a traduit un nombre important de romans, surtout de l'anglais américain et souvent en collaboration avec son compagnon Jean-Pierre Carasso (1942-2016). Il s'agit du seul ouvrage de Carter qu'elle a traduit à ce jour.

² La nouvelle édition reprend le texte et la mise en page de la première édition, mais elle est enrichie d'une introduction critique de Barbara Lanati (« Introduzione », in : *Camera di sangue*, Feltrinelli, Milano, 1994, p. 7-16, « Universale Economica »). Pour une analyse plus approfondie des paratextes de cette première traduction italienne, ainsi que de la traduction française, cf. Bianchi, Nannoni, 2011.

³ Pour une analyse des implications de cette réorganisation des contes, on renvoie à l'étude d'Ashley Riggs, qui voit dans cette opération une perte de cohérence structurale et thématique dans l'ouvrage [2015 : 59sq].

En 1997, treize ans après la première traduction (et trois ans après sa réédition en livre de poche), paraît en Italie une retraduction du recueil au sein d'un ouvrage posthume qui réunit toutes les nouvelles de Carter (*Burning Your Boats*, 1995), publié en deux volumes, sous le titre *Nell'antro dell'alchimista : tutti i racconti* (1997/1998)⁴. Aucune information n'est fournie sur les raisons de la retraduction des nouvelles réunies dans cet ouvrage. D'un côté, on remarque que l'ordre des nouvelles dans le recueil est rétabli sur l'édition anglaise de départ. De l'autre côté, on remarque que le premier volume (où figure *The Bloody Chamber*) est l'œuvre d'un duo de traductrices, Susanna Basso (née en 1956) et Rossella Bernascone, alors que le second volume, publié un an plus tard, reprend plusieurs traductions existantes (dont celle de *Black Venus* par Lanati). Assez connues dans le milieu de la traduction littéraire, Basso et Bernascone ne travaillent d'ordinaire pas en duo⁵, bien qu'elles entretiennent des liens d'amitié depuis leur participation aux séminaires de traduction de Barbara Lanati, leur mentor commun⁶.

Les métaphores à l'épreuve de la traduction : quelques repères

La traduction des métaphores a été une question assez débattue en traductologie, sans doute à cause des problématiques déclenchées par la confluence singulière d'éléments linguistiques et culturels au sein de ces figures de style. Sans entrer dans l'historique du débat, on retiendra que plusieurs traductologues ont traité de la question – et ceci surtout à partir du *cultural turn* des années 1980 – selon des approches différentes : linguistiques, pragmatiques, cognitives, etc. Plusieurs tentatives

⁴ L'ouvrage est réédité en 2005, sans modifications, mais en un seul volume, sous le titre *Il vuoto attorno : tutti i racconti* (Corbaccio, Milano, 2005, p. 155-315 pour *Camera di sangue*). Nous citerons cette édition, qui reprend exactement la mise en page (et la numérotation) de l'édition précédente.

⁵ Une seule autre traduction a été signée à quatre mains par Basso et Bernascone : *Sour Sweet (Agrodolce)* de Timothy Mo (1988).

⁶ Voir, pour Bernascone : www.lanotadeltraduttore.it/domande_rossella_bernascone.htm (consulté le 1er mars 2016). Voir, pour Basso, son entretien dans : Carmignani, 2008 : 38. Par ailleurs, on note que Basso n'a pas traduit d'autres ouvrages de Carter, alors que Bernascone a également traduit *Wise Children* (1992) et *Love* (1993), à nouveau en collaboration avec une autre traductrice.

ont été proposées de classification de divers procédés de traduction des métaphores, notamment par Peter Newmark, Christina Schäffner et d'autres chercheurs⁷. Raymond van den Broeck [1981] a esquissé, pour sa part, une « loi » de probabilité selon laquelle la traduisibilité des métaphores serait inversement proportionnelle à la quantité d'information qu'elles véhiculent et à l'insertion structurelle de cette information dans le contexte du discours. Nous partageons avec van den Broeck la conviction que ces deux variables (quantité d'information et insertion en contexte) sont essentielles dans la traduction de toute métaphore, même si nous ne souhaitons pas poser la question en termes de traduisibilité, car nous traduisons des métaphores tout le temps et dans tout type de textes, et le plus souvent sans rencontrer aucun problème ou difficulté particulière.

Néanmoins, deux facteurs nous paraissent essentiels pour cerner la question de la traduction des métaphores : la typologie textuelle et la nature des métaphores considérées. Pour ce qui est de la typologie textuelle, on sait que les métaphores présentes dans un texte littéraire font généralement l'objet d'une attention particulière et d'un travail interprétatif plus intense de la part du lecteur [Steen, 1994]. En ce qui concerne la nature des métaphores considérées, nous nous intéressons ici aux « métaphores délibérées » (« *deliberate metaphors* »), selon la définition de Steen [2008 : 217sq]. Il s'agit de métaphores qui déterminent notre façon d'appréhender un sujet et qui sont toujours élaborées par les lecteurs de manière métaphorique, c'est-à-dire en comparant les deux domaines (ou termes) de la métaphore. C'est pourquoi les métaphores délibérées dans un texte littéraire sont censées retenir d'une manière assez particulière l'attention des lecteurs, qui vont s'attarder à explorer, déchiffrer et interpréter l'analogie sous-jacente. De même pour ces lecteurs d'exception que sont les traducteurs, qui ont la tâche de reconstruire ce réseau d'analogies pour offrir une expérience conceptuelle aussi intense que dans le texte de départ.

À l'aide de ces quelques repères traductologiques, nous allons maintenant nous pencher sur le traitement de quelques métaphores significatives dans notre corpus.

⁷ Pour un historique du débat et une analyse de quelques tentatives de classification, voir Schäffner 2004 et 2014.

Traduire les métaphores merveilleuses d'Angela Carter

Nous commençons par une métaphore qui relève du merveilleux « langagier » évoqué dans le chapitre 2 :

*Exemple 1*⁸

- His wedding gift, clasped round my throat. A *choker* of rubies, two inches wide, like an extraordinarily precious slit throat. (TD, p. 11)
- Son cadeau de mariage refermé autour de ma gorge. Un *tour de cou* de rubis de cinq centimètres de large, semblable à quelque gorge tranchée extraordinairement précieuse. (fr, p. 13)
- Il suo regalo di nozze, chiuso intorno alla mia gola. Un *girocollo* di rubini, *largo due pollici*, una gola tagliata eccezionalmente preziosa. (ita1, p. 13)
- Il suo dono di nozze, stretto intorno alla mia gola. Un *girocollo* di rubini, *alto due pollici*, che mi tagliava preziosamente la gola. (ita2, p. 162)

Il s'agit d'un passage tiré du conte éponyme, « The Bloody Chamber », qui constitue une réécriture du conte de la Barbe bleue. Le cadeau du prince à son énième épouse, l'héroïne du conte, est un tour de cou qualifié de « *choker*⁹ » en anglais. Le terme choisi est une métaphore lexicalisée qui est revitalisée par le contexte, ainsi que par la comparaison métaphorique qui suit et renforce le sens primaire d'étranglement présent dans le mot « *choker* ». La métaphore revitalisée est parmi les typologies de métaphore délibérée les plus complexes à traduire. Les traductrices décident de ne pas poursuivre la métaphore jusqu'au bout et proposent un tour de cou à la place d'un « étranglement ». À noter tout de même que la première traductrice italienne ose une solution assez originale – reprise par les retraductrices – en déclinant l'image non pas

⁸ Les italiques dans les exemples sont les nôtres. Nous indiquons par *TD* le texte de départ anglais, par *fr* la traduction française et par *ita1* et *ita2* les deux traductions italiennes dans leur ordre de parution. Les références complètes sont fournies dans la bibliographie finale.

⁹ CHOKER : 1. a. 'One that chokes or suffocates another'. [...] 2. b. A necklace or decorative band worn close up against the throat (source *Oxford English Dictionary online edition*, consulté le 1er mars 2016).

sur le tour de cou (*girocollo*), mais sur les deux pouces (*pollici*), qu'on pourrait à première vue interpréter comme une absence de conversion métrique. C'est seulement à une deuxième lecture qu'on voit les deux pouces, rapprochés, qu'on associe dans l'imaginaire – filmique surtout – à l'étranglement. Cette solution nous semble assez efficace de par sa capacité d'émerveiller le lecteur avec une allusion qui nécessite, pour être pleinement appréciée, de visualiser l'image qu'elle nous suggère. On remarquera également la transformation de la comparaison « *like a [...] slit throat* », qui devient une métaphore dans la première traduction et qui subit une transformation grammaticale profonde dans la seconde.

Voici un deuxième exemple de ce même type de revitalisation métaphorique.

Exemple 2

- Assistance. My mother. I ran to the telephone; and the line, of course, was *dead*.
Dead as his wives. (TD, p. 30)
- De l'aide. Ma mère. Je courus jusqu'au téléphone; et la ligne, bien évidemment, était *morte*.
Morte comme ses épouses. (fr, p. 42)
- Soccorso. Mia madre. Mi precipitai al telefono; la linea, ovviamente, era *caduta*.
Come erano cadute le sue mogli. (ita1, p. 43)
- Aiuto. Mia madre. Corsi al telefono, ma la linea, naturalmente, era *interrotta*.
Recisa, come la vita delle mogli. (ita2, p. 188)

Dans ce cas, une métaphore lexicalisée (*the line was dead*) est revitalisée par le contexte de parution et par le biais d'une comparaison métaphorique qui revivifie la personnification sous-jacente. Comme dans l'exemple précédent, Carter se prodigue pour mettre en avant le sens littéral de l'expression métaphorique. Si une expression comme « *the line was dead* » ne susciterait aucune analogie à la mort dans un contexte neutre – de par la conventionalité de l'expression – ceci ne serait peut-être pas le cas pour un lecteur averti dans un conte où la menace de la mort est présente dès le début. Carter ne se contente pas de l'allusion et réactive le domaine source de la métaphore avec une comparaison

explicite, qui semble venir à l'esprit de la narratrice interne comme une illumination. Si une telle expression ne poserait aucun problème de traduction lorsqu'il ne s'agit que de rendre son sens figuré de « ligne coupée », la question change radicalement lorsqu'on réactualise le domaine source de la métaphore. La traductrice française a opté pour un maintien de la métaphore au détriment d'une certaine idiomatité, « ligne morte » étant une collocation plutôt insolite par rapport au standard « ligne coupée »¹⁰. En italien, les traductrices ont opté pour des solutions différentes dans le but de préserver la métaphore lexicalisée : la première traduction opte pour « *caduta* » (tombée) et la deuxième pour « *interrotta* » (interrompue). Il s'agit de deux collocations assez idiomatiques pour « ligne coupée », surtout la première, qui reprend l'adjectif dans la comparaison suivante. Or, dans le deuxième contexte, la collocation est sans doute moins courante, sans pour autant être incompréhensible. L'utilisation de « *caduta* » pour quelqu'un qui est mort relève d'un registre assez poétique, si l'on exclut le cas des victimes de guerre, « *caduti di guerra* », pour lesquels l'expression est conventionnelle. La retraduction italienne renonce à proposer le même adjectif et articule la comparaison métaphorique via une nouvelle image, comme si la narratrice était en train de chercher le mot et l'image les plus adaptés pour décrire les analogies que ces événements réveillent dans son âme. Le mot « *recisa* » (coupé, dans un registre soutenu) paraît cependant moins efficace dans la reconstruction de l'analogie entre les deux absences de ce passage.

Nous proposons de suite trois exemples qui insistent sur une des thématiques de fond du recueil, et notamment des réécritures du conte du Petit Chaperon rouge, qui est la dévoration. Comme Martine Hennard Deutheil le montre dans son ouvrage, Carter se propose de « compliquer l'opposition entre proie et prédateur, conformément à sa perspective féministe peu orthodoxe » [2013 : 47]¹¹ et revisite ainsi la métaphore du viol implicite dans la dévoration de la jeune fille. L'appétit du merveilleux évoqué par Mabelle s'articule dans ces passages par un réseau

¹⁰ Une simple recherche sur un corpus comme *Google Livres* montre quelques collocations de ce type (par ex. « la ligne était morte »), même si pour la plupart il s'agit d'occurrences venant de romans traduits de l'anglais.

¹¹ « Carter was more interested in complicating the prey-predator opposition, in keeping with her unorthodox feminist viewpoint ». Nous traduisons dans le texte.

de métaphores qui construisent un être merveilleux, où chaque partie du corps est atteinte par cet appétit insatiable.

Exemple 3

- At night, the eyes of wolves shine like candle flames, yellowish, reddish, but that is because the pupils of *their eyes fatten on darkness* and *catch the light* from your lantern to flash it back to you [...]. (TD, p. 110)
- La nuit, les yeux des loups brillent comme des flammes de bougies, jaunâtres, rougeâtres, mais c'est parce que la pupille de leurs yeux *s'engraisse* d'obscurité et *capte* la lumière de votre lanterne pour vous la renvoyer [...]. (fr, p. 59).
- Di notte, gli occhi dei lupi brillano come la fiamma d'una candela, giallognoli, rossastri, ma così è perché *le loro pupille nel buio si dilatano e assorbono la luce* della lanterna che hai in mano per rimandartene i bagliori [...]. (ita1, p. 59)
- La notte, gli occhi dei lupi brillano come le fiamme ora gialle ora rosse di una candela, e questo accade perché hanno *pupille che il buio alimenta e che sanno carpire* la luce della lanterna che stringi e rimandartene il lampo [...]. (ita2, p. 295)

Cette description se situe dans les premiers paragraphes de la nouvelle « The Company of Wolves » et établit un lien entre les yeux du loup et la faim qui anime le prédateur, qui devient tout de suite le trait dominant de sa description. La traduction française se montre sensible à la première métaphore (*fatten*) qu'elle rend par « engraisser » et propose « capter » pour le verbe « *catch* », qui semble dans le texte de départ activé également dans le sens de « capturer (une proie) / *catch (prey)* ». On remarque l'absence des métaphores dans la première traduction italienne, où les pupilles se limitent à des opérations purement « techniques » (elles se *dilatent* et *absorbent* la lumière)¹². La première métaphore est partiellement récupérée dans la retraduction italienne par

¹² On signale en passant que la traductrice semble proposer une compensation partielle de la métaphore dans le choix de traduire « [the traveller] must run » à la fin de ce même paragraphe avec la métaphore conventionnelle « *divorare la strada* » (litt. « dévorer la route »), même si, l'agent n'étant plus le même (le voyageur à la place du loup), la stratégie ne produit pas les mêmes effets de sens.

le verbe « *alimentare* », même si le choix lexical et le changement de diathèse (de la voix active à la voix passive) finissent par atténuer la force de l'image : dans cette traduction c'est en effet l'obscurité qui nourrit les pupilles et le loup perd ainsi le rôle d'agent dévorateur. Le choix de « *carpire* » (arracher, soutirer) pour « *catch* » rejoint la traduction française.

Cette métaphore caractéristique de la figure du loup, chère à Carter, se retrouve dans une autre nouvelle du recueil, « Wolf-Alice », qui propose une différente réécriture du Petit Chaperon rouge. Le partage de cette métaphore filée au sein du recueil nous montre que les deux nouvelles sont non seulement reliées par leur intertexte principal, mais aussi par un réseau métaphorique commun.

Exemple 4

- At night, those huge, inconsolable, *rapacious eyes of his are eaten up* by swollen, gleaming pupil. *His eyes see only appetite*. These eyes open *to devour* the world [...]. (TD, p. 120)
- La nuit, ses yeux immenses, inconsolables et rapaces, sont mangés par leurs pupilles dilatées, luisantes. Ses yeux ne voient que l'appétit. Ses yeux s'ouvrent pour dévorer le monde [...]. (fr, p. 78)
- Di notte, pupille rigonfia e lucide gli divorano quei suoi occhi grandi, inconsolabili, ingordi. I suoi occhi conoscono solo la fame. Occhi che si aprono per ingoiare quel mondo [...]. (ita1, p. 78)
- Di notte quegli occhi immensi, inconsolabili e rapaci sono consumati dalla gonfia e lucida pupilla. Quegli occhi vedono solo la brama. Si aprono a divorare il mondo [...]. (ita2, p. 308)

La traduction française se montre encore une fois sensible à ce réseau métaphorique, qu'elle reproduit de manière analogue. La première traduction italienne préserve la métaphoricité du passage tout en modulant la diathèse dans la première phrase : on remarquera « *divorare* » (dévorer) pour « *eat(en) up* » et « *ingoiare* » (avaler, engloutir) pour « *devour* », dans la volonté de trouver deux synonymes tout en évitant le plain « manger » utilisé dans la traduction française. La synesthésie « *see only appetite* » est perdue dans le choix, légitime mais quelque peu normalisant, de traduire « *see* » avec « *conoscono* » (connaissent). Dans la retraduction italienne, la syntaxe et la synesthésie du TD demeurent

intactes, mais la métaphore de la dévoration est partiellement atténuée par le choix de « *consumati* » (consommés, usés) pour « *eaten up* » et « *brama* » (fort désir) pour « *appetite* ».

Exemple 5

- She knew *she was nobody's meat*. (TD, p. 118)
- Elle se savait la *viande de personne*. (fr, p. 70)
- Nessuno mai avrebbe *fatto di lei un bocconcino*. (ita1, p. 70)
- Sapeva di non *essere il bocconcino di nessuno*. (ita2, p. 305)

L'escalade de la dévoration se termine d'une manière imprévue dans « *The Company of Wolves* », avec une métaphore qui est centrale dans la nouvelle et le recueil tout entier. La jeune fille rit au nez du loup lorsqu'il déclare vouloir la manger, refusant ainsi son rôle traditionnel de proie et ridiculisant le prédateur. Dans cette version moderne, le Petit Chaperon rouge ne laisse pas sa chair se réduire à de la simple viande : elle se sait « *Nobody's meat* ». La traduction française reprend la formule anglaise, en s'appuyant sur un sens figuré similaire, même si en français la collocation paraît moins conventionnelle et l'expression, par conséquent, plus audacieuse¹³. Les deux traductions italiennes ont au contraire recours à une métaphore lexicalisée. Si « *fare un bocconcino* » (avalier, ne faire qu'une bouchée de quelque chose) est une forme idiomatique courante, elle ne transmet pas le sens sexuel implicite dans la métaphore de départ. La retraduction arrive à saisir cet aspect en utilisant la variante « *bocconcino* », qui a un sens familier (jolie jeune fille¹⁴) et donc semble réunir d'une manière assez efficace les deux acceptions du « *nobody's meat* » de Carter.

¹³ MEAT : 6. slang. a. The human body (esp. a woman's body) regarded as an instrument of sexual pleasure; a prostitute (source : *Oxford English Dictionary online edition*, consulté le 1er mars 2016).

VIANDE : 2. Gén. péj. Chair humaine ; p. méton., corps humain, individu, personne. [...] b) Arg. Viande + déterm. Viande chaude, humaine (le plus souvent à propos d'une femme) (source *CNRTL*, consulté le 1er mars 2016).

¹⁴ « Bocconcino : [...] per lo più scherz., di persona graziosa: è proprio un buon (o un bel) b. quella ragazza! », *Vocabolario Treccani*, www.treccani.it/vocabolario/bocconcino/ (consulté le 1er mars 2016).

Pour conclure

Cette analyse de quelques métaphores saillantes dans les nouvelles de *The Bloody Chamber* nous permet de tirer quelques conclusions provisoires sur les trois traductions. En premier lieu, on peut observer que les métaphores ici analysées ont fait l'objet d'une attention assez marquée de la part des traductrices, en ligne avec une lecture critique qui y voit une caractéristique saillante de l'écriture de Carter dans ce recueil et de sa construction du merveilleux.

Le recours très limité des traductrices à des stratégies d'effacement ou à des stratégies de standardisation des images en est la preuve la plus évidente. La traductrice française semble particulièrement sensible à cet aspect et cherche à reproduire systématiquement les métaphores du texte de départ, parfois même au détriment de la fluidité du texte d'arrivée. Une telle approche *source-oriented* [Tourey, 2005] dans le traitement de ces métaphores est d'autant plus significative qu'elle s'insère dans un projet traductif globalement *target-oriented*, visant à « rapatrier » les contes dans la tradition française [Riggs, 2015 : 76 ; Bianchi, Nannoni, 2011 : 65]¹⁵, ainsi que dans un projet éditorial assez désinvolte par rapport au recueil de départ (en sont témoins la réorganisation des nouvelles, la sortie du livre en contemporaine à l'adaptation filmique et la reprise du titre du film).

Entre les deux traductions italiennes, on remarque une influence claire de la première traduction sur la deuxième, avec des choix qui sont repris à l'identique (voir exemple 1) et d'autres peaufinés (exemple 5). En même temps, la première traduction se montre davantage portée vers la fluidité et idiomatité du texte d'arrivée (*target-oriented*), alors que la seconde se montre plus attentive à la forme du texte-source (*source-oriented*). La retraduction italienne semble ainsi ramener le lecteur vers une interprétation plus philologique du texte de départ par rapport à la première traduction, selon un phénomène qu'on a souvent observé et

¹⁵ Riggs souligne en particulier l'atténuation et la normalisation de certaines particularités stylistiques de l'écriture de Carter dans la traduction française [Riggs, 2015 : 69-76]. Nannoni et Bianchi parlent d'une traduction « fluide », mais capable de reproduire la « *particular texture of the original, so thick and figurative* » [2011 : 59-60].

débatu en matière de retraduction [Monti, Schnyder, 2011], et qui serait cohérent avec un projet éditorial posthume visant à établir un espace pour Carter dans le système littéraire italien.

Références :

- Bianchi, D., Nannoni, C. (2011), « Back to the future : the journey of *The Bloody Chamber* in Italy and France », *Marvels & Tales* 25, 1, p. 51-69.
- Carter, A. (1984), *La camera di sangue*, trad. B. Lanati, Feltrinelli, Milano. (ita1)
- Carter, A. (1993), *The Bloody Chamber*, Penguin, London [1979]. (TD)
- Carter, A. (1997), *La compagnie des loups et autres nouvelles*, trad. J. Huet, Seuil, Paris [1985]. (fr)
- Carter, A. (2005), *La camera di sangue e altri racconti*, trad. S. Basso, R. Bernascone, in *Il vuoto attorno*, Feltrinelli, Milano, p. 155-315 [1^e éd. : *Nell'antro dell'alchimista*, vol. 1, Rizzoli, Milano, 1997, p. 155-315]. (ita2)
- Collani, T. (2010), *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Hermann, Paris.
- Hennard Dutheil de la Rochère, M. (2013), *Reading, Translating, Rewriting : Angela Carter's Translational Poetics*, Wayne State University Press, Detroit, MI.
- Lanati, B. (2007), *Pareti di cristallo*, Besa, Nardò (Lecce).
- Miller, D., Monti E. (dir.) (2014), *Tradurre Figure/Translating Figurative Language*, Bononia University Press, Bologna, 2015, <http://amsacta.unibo.it/4030/> (consulté le 1^{er} mars 2016).
- Monti, E. (2015), « (Re)Traduire les métaphores d'Angela Carter : les versions italiennes de *The Bloody Chamber* », *Cahiers du CTL* (Lausanne) 56, automne-hiver 2014.
- Monti, E., Schnyder, P. (dir.) (2011), *Autour de la retraduction : Perspectives littéraires européennes*, Orizons, Paris.
- Riggs, A. (2015), « Les trois réécritures du 'Petit Chaperon rouge' d'Angela Carter en français : tours et détours », *Cahiers du CTL* (Lausanne) 56, automne-hiver 2014, p. 57-79.
- Schäffner, Ch. (2004), « Metaphor and Translation: Some Implications of a Cognitive Approach », *Journal of Pragmatics* 36.7, p. 1253-1269.
- Schäffner, Ch. (2014), « Umbrellas and Firewalls: Metaphors in Debating the Financial Crisis from the Perspective of Translation Studies », in: Miller,

- D.R., Monti, E. (dir.) *Tradurre Figure / Translating Figurative Language*, CeSLiC, Bologna, p. 69-84.
- Steen, G. (1994), *Understanding Metaphor in Literature: An Empirical Approach*, Longman, London.
- Steen, G. (2008), « The Paradox of Metaphor: Why We Need a Three-Dimensional Model of Metaphor », *Metaphor and Symbol* 23.4, p. 213-241.
- Toury, G. (1995), *Descriptive Translation Studies & Beyond*, John Benjamins, Amsterdam.
- Van den Broeck, R. (1981), « The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation », *Poetics Today* 2.4 (Summer/ Autumn), p. 73-87.

RESUME

Dans cette étude nous nous proposons d'analyser la reconstruction d'un univers merveilleux dans les traductions de l'œuvre d'Angela Carter (1940-1992). Pour ce faire, nous nous appuyerons sur les métaphores, éléments stylistiques et cognitifs à la fois saillants dans la construction de cet univers et révélateurs de la stratégie de traduction adoptée. Notre corpus parallèle se compose d'un choix de nouvelles de *The Bloody Chamber and other stories* (1979) d'Angela Carter et de trois traductions (deux en italien, une en français). Les nouvelles de ce recueil revisitent les contes de Perrault et bouleversent le canon des contes merveilleux y ajoutant une dimension sexuelle explicite et remettant en question le rapport hommes-femmes. Nous illustrerons les stratégies mises en œuvre par les traductrices italiennes et française pour recréer les images et associations qu'une métaphore délibérée peut déclencher dans la tête de ses lecteurs. Ainsi faisant, nous comptons en tirer des conclusions provisoires sur la construction du merveilleux à travers les métaphores, ainsi que sur les approches à la traduction de ces éléments et de cette œuvre.

Mots-clés : métaphore, traduction, Carter Angela, merveilleux

SUMMARY**Reconstructing a marvelous world: on the translation of Angela Carter's metaphors into French and Italian**

This essay sets out to analyze the re-construction of a marvelous world in the translations of Angela Carter's works (1940-1992). It does so by focusing on metaphors, seen as cognitive and stylistic elements which are both relevant in the construction of such world, and emblematic of the overall translation strategy. Our parallel corpus consists of a selection of stories from Angela Carter's *The Bloody Chamber and other stories* (1979) and their three translations (two into Italian, one into French). The stories in this collection offer a profound rewriting of Perrault's tales and subvert the canon by adding an explicit sexual dimension to these stories and questioning male supremacy. We shall illustrate the strategies implemented by the Italian and French translators to recreate the uncanny images and associations that deliberate metaphors can trigger in the minds of their readers. We aim at drawing a few tentative conclusions about the construction of marvelous through metaphors, as well as on the translation approaches to such elements and works.

Key words: metaphor, translation, Carter Angela, marvelous