

Equivalence dans la traduction d'une œuvre littéraire autochtone : Étude du roman amérindien *Kukum*

Atefeh

NAVARCHI* 

Professeure assistante, Département de français,
Université Alzahra, Téhéran, Iran.

Nahid DJALILI
MARAND

Maître de conférences, Département de français,
Université Alzahra, Téhéran, Iran.

Zohreh ERFANIAN-
SHAYESTEH

Master de français, Département de français,
Université Alzahra, Téhéran, Iran.

Résumé

Le présent article se penche sur le concept d'équivalence en traduction dont le corpus constitue les extraits d'un roman autochtone canadien *Kukum* et leurs traductions en persan. L'auteur de l'ouvrage raconte la vie de son arrière-grand-mère. Dans cette biographie ayant comme toile de fond la description de la nature vierge, on a brossé un beau tableau des scènes où se déroulent différentes tranches de la vie des personnages. Certes, ce genre d'écriture exige l'emploi d'un langage rhétorique dans lequel la comparaison, la métaphore et la personnification prennent une place prépondérante. Afin de transférer ces figures de style, nous nous sommes interrogées sur les modalités de rendre ce registre littéraire aussi fidèlement que possible et de la sauvegarde de l'étrangeté du récit non sans présenter un texte compréhensible et agréable à lire pour le public persanophone. Lors de la traduction de l'ouvrage, nous avons été à cheval entre deux approches sourcière et cibliste en nous appuyant sur le concept d'équivalence tantôt formelle, tantôt dynamique, avancé par

*Auteure correspondante : a.navarchi@alzahra.ac.ir

Comment citer : Navarchi, A., N. Djalili Marand, Z., Erfanian Shayesteh (2024). Equivalence dans la traduction d'une œuvre littéraire autochtone : Étude du roman amérindien *Kukum*, *Recherches en langue française*, 4(8), 131-151. DOI: 10.22054/RLF.2024.77803.1184.

Eugen Nida, pour ainsi refléter le vouloir-dire de l'auteur sur tous les plans. Quant à la méthodologie, il s'agit d'une étude descriptive et analytique.

Mots clés : Equivalence, eugen nida, *Kukum*, littérature autochtone, traduction.

Introduction

Depuis trois décennies, les romans autochtones se popularisent au Canada et s'affirment comme un courant de la littérature québécoise contemporaine. En fait, l'émergence des littératures amérindiennes est qualifiée d'« un phénomène récent du XXI^e siècle porté par un intérêt ethnologique des années soixante-dix » (Daniel Chartier, 2019 : 29). Maurizio Gatti, chercheur en littérature autochtone, estime que « les écrivains amérindiens se font souvent porte-parole de leur communauté d'origine » (2003 :144). Ils laissent couler leur plume pour parler des réalités des Premières Nations en réclamant sous forme de prose ou de poésie des revendications territoriales ou identitaires non sans dénoncer des conséquences de la colonisation que la plupart de ces nations ont subies. D'après Jean François Caron, historien spécialiste de la ville de Québec, « l'image distordue de ces peuples, reflétée par les traitements médiatiques sélectifs depuis une centaine d'années pourrait être revue et corrigée grâce à la littérature » (2012 : 12). C'est ce qu'approuve Jean Désy, poète et écrivain-médecin Nord-Côtier, pour qui « la littérature est la voie la plus saine, celle qui permet plus facilement le dialogue » (*Ibid.* : 13).

Kukum, grand-mère en langue innue, est l'intitulé d'un roman qui fait partie de ces littératures autochtones d'expression française ramenant

la figure de son écrivain, Michel Jean, au cœur de l'actualité littéraire. Plusieurs prix prestigieux du domaine, nationaux et internationaux confondus, dont le Prix littéraire France-Québec de 2020, ont couronné ce roman. A travers un récit biographique, celui de son arrière-grand-mère qui s'étale sur un siècle, l'écrivain nous fait découvrir la fin du nomadisme et la sédentarisation imposée aux Innus, justifiée par l'inéluctable marche du progrès. L'auteur nous trace le parcours d'Almanda Siméon, orpheline québécoise, qui tombe amoureuse d'un jeune Innu de Pekuakami appelé Thomas, avec qui elle partage un nouveau mode de vie. Almanda, la blonde aux yeux bleus, réussit à se faire accepter de cette population nomade confrontée à la perte des terres et enfermée dans les réserves et les pensionnats.

La littérature amérindienne, comme celle d'autres nations, s'ouvre de plus en plus sur le monde via la traduction. *Kukum*, traduit en plusieurs langues dont l'anglais, l'allemand et l'espagnol, n'en fait pas exception. Vu le manque de sa version persane, nous avons effectué sa traduction et avant de la faire publier, nous avons l'intention de communiquer, dans le cadre de cet article, les enjeux d'une telle traduction. Voici la question qui nous est venue à l'esprit avant d'entamer la traduction : comment peut-on préserver l'étrangeté du récit tout en ayant un texte lisible pour le lectorat persanophone ?

Vu la distance géographique et le décalage culturel entre les Iraniens et les Amérindiens, nous avons jugé nécessaire de garder un équilibre entre les approches cibliste et sourcière pour mieux préserver des référents culturels qui intéresseraient le public récepteur tout en lui

restant compréhensibles. Cette marche de funambule nous a semblé plus subtile quant au transfert du langage de l'auteur, imbibé d'images de toute sorte.

Dans la foulée, nous tâcherons tout d'abord de repérer les caractéristiques de cette œuvre pour pouvoir discuter sur leur transfert en persan. Pour le cadre théorique, nous nous appuierons sur le concept de la traduction par équivalence développé par Eugen Nida, l'un des pionniers des études traductologiques modernes. Il s'agit d'une étude descriptive et analytique dont le corpus constitue les extraits du roman *Kukum*.

1. Les caractéristiques du roman

Du point de vue de la péripétie, ce roman est divisé en deux parties. Dans la première, l'écrivain décrit, d'un côté, l'amour et les sentiments purs qui s'échangent entre Thomas et Almanda, et de l'autre, le lien profond entre les Indiens et la nature. Cette partie se déploie sur des passages descriptifs où l'auteur nous ramène à la découverte de la nature intacte et du mode de vie de ses aïeuls. Tout au long du texte, on se réjouit de lire un récit romanesque où l'écrivain nous fait rêver par des phrases poétiques mais de structures simples :

Une mer au milieu des arbres. De l'eau à perte de vue, grise ou bleue selon les humeurs du ciel, traversée de courants glacés. Ce lac est à la fois beau et effrayant. Démesuré. Et la vie y est aussi fragile qu'ardente (p. 11).

Comme on le constate, les éléments de la nature et les figures de style telle la personnification du ciel se côtoient main dans la main et selon

Philippe Fortin, ces « procédés littéraires » ramènent le lecteur vers diverses scènes où se déroule le récit :

Si Michel Jean a opté pour la fiction, c'est parce que ce genre, par l'usage de divers procédés littéraires, lui permet de favoriser l'identification du lecteur aux personnages. Le lecteur vit les événements, pleure les peines et partage les joies (2021 : 14).

En revanche, dans la deuxième partie, les événements s'accélèrent. Or, avec l'industrialisation et les progrès spectaculaires de la technologie, cette paix et cette nature disparaissent, les calamités et les problèmes surgissent pour la famille Siméon et d'autres tribus de la région. Ce volet de l'histoire comporte très peu de descriptions de la nature ; le style poétique de l'auteur change : il décrit, cette fois-ci, les peines, entre autres, la réduction de la chasse et la violence subie par ce peuple. Désormais, on envoie les enfants dans des internats et au fil du temps, s'ajoute à ces problèmes la perte de la culture, de la langue et des territoires indiens.

Un autre trait saillant de ce roman, c'est la construction des phrases basées sur des structures simples. A titre illustratif, les éléments constitutifs des phrases de ce passage sont des syntagmes nominal, verbal et prépositionnel dans leurs formes les plus simples et non développées :

Nous avons enterré Ernest au pied d'un érable. Thomas l'a déposé au fond du trou, a placé des pierres sur son corps, et Daniel a refermé la fosse. Pendant des années, je suis allée prier au pied de l'arbre où reposait mon bébé. J'avais choisi cet érable parce qu'il était grand, beau et fort, et je m'imaginais qu'il protégerait mon

fil. Mais les bûcherons l'ont coupé lui aussi pour nourrir leurs bêtes dévoreuses de forêt. Puis ils ont construit le barrage (p. 100).

Outre la structure syntaxique de base, l'usage fréquent des figures de style comme la personnification, la comparaison, la métonymie, la métaphore, etc. compte parmi les caractéristiques du style de l'auteur. En traduisant cette œuvre, nous avons essayé de préserver ces traits saillants de l'écriture de Michel Jean, non sans faire refléter l'esthétique de son langage imagé, et ce, en restant dans les normes de la langue cible pour ne pas contrarier l'horizon d'attente de ses lecteurs persanophones.

2. Equivalence en traduction

Rapportant les propos de Belloc qui dit : « il n'existe pas à proprement parler d'équivalents identiques » (1931 : 37), Nida affirme, dans le cadre de la traduction biblique, qu'il faut, en traduisant, chercher à trouver l'équivalent le plus proche possible. Ce linguiste distingue deux types d'équivalence : formelle et dynamique. A son sens, l'équivalence formelle fait concentrer l'attention sur le message, tant dans sa forme que dans son contenu. Dans ce type de traduction, on s'intéresse à des correspondances telles que poésie à poésie, phrase à phrase et concept à concept. A travers cette orientation formelle, souligne-t-il, on souhaite que

le message dans la langue réceptrice corresponde, le plus étroitement possible, aux différents éléments de la langue source. En fait, le message de la culture réceptrice est constamment comparé au message de la culture source afin

de déterminer les normes d'exactitude et de conformité (2000 : 129).

Pour Nida « *gloss translation* » représente le type de traduction qui caractérise le plus complètement cette équivalence structurelle. Dans une telle traduction, le traducteur tente de reproduire aussi littéralement et de manière aussi significative que possible la forme et le contenu de l'original. A ses yeux, une *traduction gloss* est conçue pour permettre au lecteur de s'identifier le plus pleinement possible à une personne dans le contexte de la langue source et de comprendre autant que possible ses coutumes, sa manière de penser et ses moyens d'expression (*Ibid.*). Nous avons appliqué ce type de traduction dans les dialogues qui s'échangent entre Alminda et les Amérindiens :

C'est moi qui ai parlé la première. « Bonjour. » Il a répondu d'un signe de la tête, le regard concentré. Savait-il sourire ? « Quel est ton nom ? » Il a hésité un instant. « Thomas Siméon. » Il avait une voix douce et chantante. « Moi, c'est Alminda Fortier. » Il a encore fait un signe de la tête. La solidité et la force qui émanaient de lui contrastaient avec ses manières réservées. Comme si deux personnes vivaient en même temps en lui. « Tu es venu en canot ? - Pas aujourd'hui. » Il cherchait ses mots. « Le vent -T'es venu à pied de Pointe-Bleue ? ... « Tu aimes l'outarde ?» Je n'en avais jamais mangé. « Mon oncle ne chasse pas. Il cultive la terre. C'est bon ?» Il a paru confus un instant. « Ça goûte le poulet ? » Il a haussé les épaules puis ajouté : « Jamais mangé de poulet. » Nous avons éclaté de rire. « Chez toi, c'est Pointe-Bleue ? - Oui et non » (p. 22).

اول من شروع به صحبت کردم. -سلام. با نگاهی بی‌تفاوت، با تکان دادن سر جواب داد. اصلاً لبخند زدن بلد بود؟ -اسمت چیه؟ مکثی کرد. -توما سیمئون. صدایی رسا و دلنشین داشت. -من آلماندا فورتیه هستم. دوباره سرش را تکان داد. شخصیت محکم و باصلابتش با رفتارهای محجوب

او همخوانی نداشت. انگار دو شخصیت متفاوت در وجودش داشت. جیا قایق آمدی؟ - امروز نه. دنبال کلمه مناسب می‌گشت. جیا... - از پونت-بلو پیاده آمدی؟ ... - اردک دوست داری؟ من در عمرم اردک نخورده بودم. - عموی من شکار نمی‌کند، کشاورز است. خوشمزه است؟ یک لحظه گیج شد. - مزه مرغ می‌دهد؟ شانه‌هایش را بالا انداخت و گفت: - هیچوقت مرغ نخورد. زدییم زیر خنده. - خونه تو در پونت-بلو است؟ - آره و نه.

Dans ce passage, Almanda essaie d'amorcer le dialogue avec Thomas par des phrases simples et elle reçoit des réponses témoignant de l'insuffisance langagière de l'Indien. Nous avons tenté de refléter la simplicité des propos d'Almanda et les répliques lacunaires de Thomas. Par exemple, au lieu de proposer la traduction coulante de "در پونت-بلو" pour "*chez toi, c'est Pointe-Bleue ?*" nous avons préféré l'équivalent formel "خونه تو در پونت-بلو است؟", il en va de même pour la dernière réplique, "*oui et non*", qui a été rendue par la traduction littérale "آره و نه" à la place de "هم آره هم نه" employé plus souvent en persan. En fait, c'est ce type de traduction qui pourrait refléter, à notre sens, la simplicité des phrases ainsi que le manque de bagages linguistiques du personnage d'où son expression orale hésitante.

Par contre, l'étude des propos de Nida dans son article « Principles of correspondence » sur la traduction par équivalence dynamique nous a convaincus que dans ce type de traduction, il ne s'agit pas tant de faire correspondre le message de la langue cible avec le message de la langue source, mais de la relation dynamique, de sorte que la relation entre le récepteur et le message soit sensiblement la même que celle existant entre les récepteurs d'origine et le message. Une telle traduction a pour l'objectif l'expression naturelle et tente de relier le récepteur à des

modes de comportement authentiques dans le contexte de sa propre culture. Nida insiste sur le fait qu'entre les deux pôles de traduction, la stricte équivalence formelle et l'équivalence dynamique complète, il existe un certain nombre de grades intermédiaires représentant diverses normes acceptables de traduction littéraire (*Ibid.* : 130).

En s'appuyant sur les propos de William A. Cooper en ce qui concerne la traduction des poèmes de Goethe qu'il appelle *traduction de culture en culture*, Nida précise que le respect de la lettre peut tuer l'esprit :

Si la langue de l'original emploie des formations de mots qui donnent lieu à des difficultés insurmontables de traduction directe, et des figures de style entièrement étrangères, et donc incompréhensible dans l'autre langue, il vaut mieux s'accrocher à l'esprit du poème et l'habiller d'un langage et de figures entièrement libres de maladresse du discours et obscurité de l'image. Cela pourrait être appelé une traduction de culture en culture (*Ibid.* : 131).

Comme on a déjà signalé, dans la traduction de *Kukum*, nous avons opté pour le procédé d'équivalence, tantôt formelle, tantôt dynamique, en fonction de l'effet recherché par le vouloir-dire de l'auteur. Contrairement aux dialogues entre les Canadiens et les autochtones, pour le transfert des dialogues entre les Canadiens non autochtones, nous nous penchons sur une approche fonctionnaliste focalisée sur l'effet du sens :

Es-tu folle, Almada ? Ma tante était une femme humble et travaillante. Je ne l'avais jamais vue hausser le ton.
T'es pas pour marier un Indien. Tu sais comment ils sont,

les Indiens ? Ils en arrachent, dans le bois. Toi, t'es pas habituée à ça. Ça n'a aucun bon sens, ma fille (p. 26).

- آلماندا، زده به سرت؟ خاله‌ام زنی متواضع و زحمتکش بود. هیچ وقت ندیده بودم صدایش را بالا ببرد.
- شما بدرد هم نمی‌خورین. هیچ می‌دانی سرخپوست‌ها چه جور آدم‌هایی هستند؟ آنها در جنگل زندگی می‌کنن. تو به این سبک زندگی عادت نداری. منطقی باش دخترم.

Le syntagme verbal « être folle » est rendu par son équivalent dynamique en persan via une expression " زده به سرت " plus adaptée au contexte familier du dialogue, au lieu de l'équivalent formel " دیوانه شده " qui aurait signifié la même chose mais dans un niveau moins familier.

Quant au transfert des figures de style dont l'auteur s'est servi en abondance, nous étions à cheval entre les deux types de l'équivalence pour voir lequel aurait pu mieux convenir au contexte.

3. Les figures de style et leur traduction

Parmi les figures les plus fréquentes dans ce roman, nous avons souligné plutôt la personnification, la comparaison et la métaphore, procédés d'écriture permettant d'exprimer une réalité de façon imagée, créant divers effets stylistiques, non sans renforcer l'émotion et l'expressivité du message.

La première figure de style occupant une place de choix dans ce roman est la personnification, « mode d'expression par lequel on attribue un caractère, une attitude, des comportements humains à des réalités

inanimées ou non humaines (des idées abstraites, des éléments de la nature, des animaux) » (Jean Koekelberg, 2003 : 97). Une autre vision de cette figure, celle de Abdellah Maghraoui, s'attarde sur le fait que « Pour une véritable création du sens, l'auteur d'un texte littéraire dispose d'une kyrielle de procédés stylistiques et rhétoriques dont il se sert dans son travail de création notamment la personnification » (2022 : 173). Autrement dit, l'imaginaire et la plume de l'écrivain rendent le non humain et l'inanimé plus vivants, capables d'accomplir des actes inédits. Outre les effets poétique et fantastique qui divertissent le lecteur, la personnification vise par l'incarnation d'un élément à le rendre intelligible et sensible. Cette figure littéraire représente dans les œuvres autochtones les relations privilégiées et spirituelles de l'homme avec les éléments de la nature (l'eau, le ciel, le soleil, la faune, le vent, ...).

Michel Jean fait du lac *Pekuakami* un personnage récurrent de son œuvre dont la beauté et la colère sont illustrées par des passages poétiques dans la première partie du roman, et la peine subie par les conséquences de la construction des barrages est décrite dans la deuxième.

J'ai vécu près d'un siècle à ses côtés. J'en connais chaque baie et toutes les rivières qui s'y jettent ou s'en déversent. Son chant couvre le vacarme des chevaux de métal, apaise l'humiliation. Et s'il lui arrive de se fâcher, sa colère finit toujours par passer. Nous le respectons, craignons sa puissance, et personne ne s'aventurait au large, car le vent

qui se lève sans prévenir peut engloutir les canots imprudents
» (p.17).

نزدیک به یک قرن در کنارش زیسته‌ام و هر آبراه و رودخانه‌ای که به آن
میریزد یا از آن سرچشمه می‌گیرد را می‌شناسم. آوای آرام‌بخش او تمامی
صداها را ناخوشایند را محو کرده و دردهای روح را آرام می‌کند. چنانچه
متلاطم و طوفانی شود، به سرعت آرام می‌گیرد. ما به او احترام می‌گذاشتیم،
از او حساب می‌بردیم و هیچ‌کس به دنبال ماجراجویی در پهنه وسیع آن نبود،
زیرا طوفان‌های پیش‌بینی نشده قادرند، کایاک‌های بی‌احتیاط را ببلعند.

Dans ce passage, les constructions nominales telles « son chant, sa puissance » et les verbes comme « apaiser, se fâcher, être respecté » ont personnifié le lac *Pekuakami*. Et pour les transmettre vers le persan, nous avons essayé de préserver l'effet de cette figure de rhétorique en appliquant une traduction à la fois par équivalence formelle et dynamique. L'emploi du pronom personnel "او" au lieu de "آن" qui renvoie plutôt aux objets dans l'unité lexicale "آوای آرام‌بخش او" a comme objectif de renforcer ce procédé. Or, si pour la traduction de "*nous le respectons*", on se permet de rendre "*le*" par le pronom personnel "او" : "ما به او احترام می‌گذاشتیم", on pourrait développer cet emploi par analogie dans les contextes semblables.

Plus loin, vers la fin du roman, le lac est pris pour l'interlocuteur à qui s'adresse la narratrice, en recourant encore à un pronom personnel, cette fois-ci "تو" :

Pekuakami. Parfois, je me dis que c'est toi qui m'as gardée vivante et qui m'as insufflé la force de traverser ces épreuves placées sur mon chemin par le destin (p. 154).

پکواکامی! گاهی با خود فکر می کنم که تو بودی که مرا زنده نگهداشتی
و قدرت بخشیدی تا بر سختی هایی که روزگار بر سر راهم گذاشت
فائق آیم.

Dans l'exemple cité, nous avons remplacé le premier point final après "*Pekuakami*" par le point d'exclamation, car en persan ce dernier est obligatoire après tout nom mis en apostrophe. Ceci relève d'une traduction par équivalence dynamique, tandis que le tutoiement qui est transmis littéralement en langue cible témoigne d'une traduction par équivalence formelle.

Quant à la comparaison et à la métaphore, pour Isabelle Collombat, elles inspirent des images et se définissent comme « toute intersection ou interaction entre deux champs sémantiques distincts, dont l'un est extérieur au propos ou au domaine de référence du texte » (2019 : 25). Les comparaisons établies dans ce roman sont de deux natures différentes « codifiée ou clichée et littéraire » et dans la foulée, « moins la comparaison est codifiée, plus elle est littéraire » (Jean Koekelberg, 2003 : 71).

Contrairement à la métaphore, qui détourne un terme de son sens habituel, parfois même en le substituant à un autre, la comparaison met toujours en présence deux termes, qui gardent chacun son propre sens. Mais pour Jean-Claude Margot, les deux figures de style représentent les deux faces d'une même pièce avec la seule différence que « La métaphore est au fond une comparaison, mais une comparaison implicite, puisque les termes introduisant normalement une

comparaison en sont absents » (1979 : 280). Faisant une distinction entre la comparaison explicite et implicite, il ajoute :

... du moment que la comparaison explicite contient de tels indices, elle risque moins d'être l'objet de malentendus chez le traducteur ou le lecteur que la comparaison implicite : l'indice comme éveille l'attention du récepteur en l'empêchant de prendre au sens propre ce qui doit être compris au sens figuré (*Ibid.*).

Ainsi, pour la comparaison explicite la traduction littérale paraît fonctionnelle. En voici un exemple :

La détonation a résonné et, soudain, l'oiseau devenu lourd comme une pierre est tombé sur le sol humide (p. 33).

صدای شلیک تیرطنین انداز شد و ناگهان پرنده که مانند سنگی سنگین شده بود بر زمین خیس افتاد.

Comme on le constate, l'équivalence formelle de la comparaison employée dans cette phrase est « simple, puisque les deux termes comparés sont de natures assez semblables [...] et en raison notamment de la transparence évidente du rapport établi » (Jean Koekelberg, 2003 : 72-74), ici la pierre avec son poids qui pèse indique le comparant d'une manière explicite.

Quant à la comparaison implicite, la traduction par équivalence formelle pourrait fonctionner dans le contexte quand l'image présentée

est connue du lecteur de la langue cible comme dans l'exemple suivant :

... son visage ovale aux pommettes saillantes, ses yeux comme des fentes rapprochées qui lui conféraient un regard intense (p. 23).

... صورتی بیضی شکل با گونه‌های استخوانی داشت، چشمان‌اش مانند شکاف‌های باریک نزدیک به همی بود که نگاهی نافذ به چهره‌اش می‌بخشید.

Dans la comparaison citée, le point de la comparaison est absent, mais la forme des yeux de cette race connue du public iranien ne donne pas lieu à une ambiguïté dans la traduction littérale.

Certes, les extraits présentés pour les deux types de comparaison reflètent le caractère littéraire des comparaisons qui proposent « des assimilations ou des analogies en rapprochant des réalités appartenant à des horizons de pensée relativement différents. L'opération mentale qui préside à leur confection se présente plus comme un éclairage ou une allusion ... » (Jean Koekelberg, 70). On est persuadé que ce genre d'opération appelle à l'imagination.

Voici un autre exemple pour la comparaison qui s'appuie sur l'imagination dont le lecteur du texte doit se doter :

Va nous faire du thé, Manda, pendant que je finis ce morceau-là, disait-elle de sa voix douce comme la neige qui tombe un jour sans vent. Un bon thé, ça va nous faire du bien (p. 101).

با صدایی لطیف و دلنشین، مثل برفی که در روزی بدون باد به آرامی می‌بارد، می‌گفت: "ماندا، برو برایمان چای درست کن تا من کار این قسمت را تمام کنم. یک چای خوب سرحالمان می‌کند".

La comparaison de cet extrait, comme l'a dit Koekelberg, exige d'être « attentif au contenu même des comparaisons et d'observer le processus mental mis en œuvre dans les rapprochements proposés ». Or, ici le comparé et le comparant, la voix d'une femme et la tombée de la neige dans une nature sereine, faisant une onomatopée délicate nous amènent à nous concentrer sur « l'éloignement relatifs des deux termes dans le champ des significations » (*Ibid.* 70, 72). En fait, une réalité immatérielle est associée à un autre type de réalité et les équivalents employés dans la traduction indiquent, à notre sens, cette association moins naturelle.

Quant à la métaphore, son emploi par l'écrivain et la transmettre dans une autre langue s'avèrent plus compliqués surtout si l'on veut rester fidèle à garder cette rhétorique intacte dans la langue cible. Comme l'a souligné Umberto Eco, « Pour traduire adéquatement la métaphore – l'un des éléments distinctifs majeurs de la poétique et de la rhétorique d'une œuvre – le traducteur entame consciemment ou inconsciemment un dialogue, voire un processus de négociation » (2006 : 97-110). En ce qui concerne la dimension publique de ce procédé, Jocelyn Benoist l'a ainsi abordée : « La métaphore consiste bien à *jouer avec le sens*, et y jouer, c'est nécessairement jouer avec lui dans sa dimension publique, avec ses règles et ses codes » (2007 : 576). Or, pour le transfert de cette

figure de style, le traducteur doit veiller à la mise en présence des sens produits par l'équivalent soit formel soit dynamique.

Voici quelques exemples des métaphores employées dans le roman :

Pour cela, mes enfants devraient aller à l'école. Et cette idée me déchirait le cœur (p. 101).

از این رو، فرزندانم باید به مدرسه می رفتند و این فکر قلب مرا به درد می آورد.

Le nœud dans mon ventre se dénouait enfin (p. 109).

بالاخره دلم باز شد.

Ses yeux rougis me perçaient le cœur (p. 107).

چشمانش که سرخ شده بود قلبم را به درد می آورد.

Dans ces exemples, pour transmettre des métaphores soulignées, notre traduction relève de l'équivalence dynamique. Pour la première phrase, comme le verbe « déchirer » n'a pas de sens figuré en persan qui soit équivalent de son sens similaire en français, nous avons opté pour une expression équivalente. Quant au deuxième, le « nœud » signifie dans ce contexte un grand souci, tandis que le sens figuré de ce mot en persan représente « l'écheveau ». Le décalage du sens figuré de ce mot dans les deux langues nous a amenées à choisir une expression qui aurait les mêmes effets que dans la langue source. Il en est de même pour le troisième dont l'équivalence formelle aurait donné une traduction éloignée du registre littéraire du roman.

Margot conseille de remplacer certaines métaphores par des comparaisons même si cette solution n'est pas toujours souhaitable ou nécessaire (1979 : 283) et d'ajouter : « On a parfois avantage de remplacer une métaphore de la langue originale par une autre métaphore dans la langue réceptrice » (1979 : 288). Et ce n'est que le procédé d'équivalence formelle qui aboutit dans certains contextes. Cette phrase pourrait bel et bien illustrer ce point de vue :

Un cri est sorti de ma gorge, la plainte d'une louve blessée (p. 99)

فریادی از گلویم بیرون آمد، درست مثل زوزه ماده گرگی زخمی.

Dans cet exemple, la métaphore est transmise par une comparaison, puisque son équivalence ne donnerait qu'une traduction maladroite et incompréhensible en persan.

Conclusion

Dans cet article, nous avons tenté d'étudier les défis auxquels s'affronterait le traducteur d'une œuvre autochtone amérindienne, à travers notre expérience issue de la traduction du roman *Kukum* de Michel Jean. Etant donné l'écart géographique éloignant naturellement les deux peuples amérindien et iranien, il nous a semblé nécessaire de recourir à des moyens permettant à la fois de préserver l'étrangeté qui fait le charme du récit et de reproduire un texte intelligible pour le public cible. Sans vouloir évoquer la polémique d'une conception

dualiste de la forme et du sens, ni d'une typologie du texte pour désigner les activités traduisantes, dont la pertinence des critères reste moins évidente, nous nous sommes appuyées sur le concept d'équivalence de Nida. Cela dit, nous avons appliqué des stratégies qui relèvent tantôt d'une stricte équivalence formelle, tantôt d'une équivalence complètement dynamique et tantôt intermédiaires. Vu les structures simples des phrases de l'auteur ainsi que son langage imagé considérés comme les caractéristiques du roman, nous avons essayé de les reproduire tout en ayant soin de nous attacher aux normes de la langue réceptrice et dans l'horizon d'attente de son lectorat.

En termes de descriptions qui illustrent d'un côté la beauté et la splendeur des paysages et de l'autre la peine et les désastres, nous avons trouvé que c'est plutôt l'équivalence dynamique qui transfère mieux le message, même si la simplicité des phrases nous a permis d'opter parfois pour une traduction par équivalence formelle. Par ailleurs, là où la langue apparaît en tant qu'objet de la réflexion, sa forme contribue à la construction du message et il faut proposer l'équivalence la plus proche du message de la langue source, c'est-à-dire l'équivalence formelle.

En ce qui concerne le transfert du langage figuré, nous avons dû altérer entre les deux équivalents : la comparaison nécessite par la nature une équivalence formelle, la métaphore serait mieux transférée par l'équivalent dynamique et la personnification exige les deux selon le contexte.

L'articulation entre les deux pôles, représentant diverses normes acceptables de traduction, nous a révélé la complémentarité des deux et le choix décisif du traducteur. C'est en effet la nature du texte qui justifie les choix et oriente cette réflexion vers les phénomènes linguistique, sociologique et littéraire.

Déclaration

Conflict of interest

Les auteures affirment qu'il n'y a aucun conflit d'intérêt à déclarer.

ORCID

Atefeh NAVARCHI



<https://orcid.org/0000-0003-3635-0697>

Références

BENOIST, Jocelyn (2007). « Les métaphores sont des expressions comme les autres », *Archives de philosophie* (Tome 70) (pages 559-578) Editions Centre Sèvres Paris, 2007/4

CHARTIER, Daniel, « La fascinante émergence des littératures inuite et innue au 21^e siècle au Québec : Une réinterprétation méthodologique du fait littéraire », in *Revue japonaise d'études québécoises*, 2019, pp.27-48. 2019.

CARON, Jean-François (2012). La plume autochtone / émergence d'une littérature, Numéro 147, *Lettres québécoises*.

COLLOMBA, Isabelle (2019). « L'essence du sens, sens dessus dessous : littérature jeunesse et postulat traductif », *Palimpsestes. Revue de traduction*, 32, pp.15-28.

ECO, Umberto. (2006). *Dire presque la même chose*. Editions Grasset & Fasquelle.

FORTIN, Philippe (2021) « Le pari de la fiction », *Panorama de la littérature autochtone*, Edition Les librairies : Je lis autochtone, Québec.

KOEKELBERG, Jean (2003). *Les techniques du style*. Nathan, Paris.

GATTI, Maurizio (2003). *Être écrivain amérindien au Québec. Indianité et création littéraire*. Montréal.

MARGOT, Jean-Claude (1979) *Traduire sans trahir La théorie de la traduction et son application aux textes bibliques*, Edition l'Age de d'Homme, Lausanne/Suisse

MICHEL, Jean, (2019) *Kukum*, Les Éditions Libre Expression, Montréal (Québec),.

MAGHRAOUI, Abdellah, (2022) « Les valises de la mémoire ou le pouvoir de la personnification dans Mémoire des valises de Rachida El Ansari Zaki », *Rachida El Ansari Zaki, Voix marocaine en Italie*, L'Harmattan, Paris.

NIDA, Eugen, (1964) "Principles of correspondence", in: *The Translation Studies Reader*. Ed. Venuti, Lawrence. Routledge. 2000, pp.126-140.

.

Comment citer : Navarchi, A., N. Djalili Marand, Z., Erfanian Shayesteh (2024). Equivalence dans la traduction d'une œuvre littéraire autochtone : Étude du roman amérindien *Kukum*, *Recherches en langue française*, 4(8), 131-151. DOI: 10.22054/RLF.2024.77803.1184



Recherches en langue française © 2020 par Université Allameh Tabataba'i sous la licence Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International