

Traducteur au pays des merveilles  
Une exploration de la traduction de *L'écume des jours* de Boris Vian

by

Céline Angus  
BA, University of Victoria, 2009

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department of French

© Céline Angus, 2015  
University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by photocopy  
or other means, without the permission of the author.

## **Jury de thèse**

Traducteur au pays des merveilles  
Une exploration de la traduction de *L'écume des jours* de Boris Vian

par

Céline Angus  
BA, University of Victoria, 2009

### **Jury de thèse**

Dr. Marc Lapprand (Département de français)  
**Directeur de thèse**

Dr. Emmanuel Hérique (Département de français)  
**Membre départemental**

## Résumé

### Jury de thèse

Dr. Marc Lapprand (Département de français)

Directeur de thèse

Dr. Emmanuel Hérique (Département de français)

Membre départemental

*Traducteur au pays des merveilles* est une exploration de la traduction de *L'écume des jours* (1947) de Boris Vian. Les deux traductions du livre, *Froth on the Daydream* (1967) (*Mood Indigo*) de Stanley Chapman et *Foam of the Daze* (2003) de Brian Harper, font l'objet d'une comparaison portant sur les éléments propres à l'écriture de Vian. La première partie porte, de manière générale, sur les tendances des traducteurs et les critiques des textes traduits. La deuxième partie met l'accent sur les références culturelles et leurs traductions dans l'avant-propos et le premier chapitre. Ensuite, trois méthodes de création des néologismes (proposées par Jacques Bens) servent de point de départ à une exploration du langage « vianesque » dans la troisième partie. L'analyse de l'écriture de Boris Vian dans *L'écume des jours* ainsi que des méthodes des traducteurs, nous permet d'observer les effets de style émanant des trois textes.

*Traducteur au pays des merveilles* explores the translation of Boris Vian's *L'écume des jours* (1947). The two translations of the book, *Froth on the Daydream* (1967) (*Mood Indigo*) and *Foam of the Daze* (2003), are compared here in regards to particular elements of Vian's writing. The first part examines in a general manner, the tendencies of the

translators and the critique of the translated texts. The concentration of the second part is on the cultural references from the foreword and the first chapter as well as their translations. Three methods for creating neologisms (put forth by Jacques Bens) then serve as a starting point for the exploration of the “vianesque” language in the third part. By analysing Boris Vian’s writing in *L’écume des jours* as well as the methods of the translators, we are able to observe the stylistic effects that are produced by the three texts.

## Table de matières

<b>Jury de thèse.....</b>	<b>ii</b>
<b>Résumé.....</b>	<b>iii</b>
<b>Table de matières .....</b>	<b>v</b>
<b>Remerciements.....</b>	<b>vi</b>
<b>Dédicace.....</b>	<b>vii</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>vii</b>
<b>L’objectif des recherches .....</b>	<b>2</b>
<b>Les trois parties de l’étude.....</b>	<b>7</b>
<b>Partie I : Les traductions de <i>L’écume des jours</i> .....</b>	<b>10</b>
<b>La difficulté de traduire Vian .....</b>	<b>10</b>
<b>Le titre des traductions.....</b>	<b>15</b>
<b>Le procédé de la traduction.....</b>	<b>16</b>
1. Déchiffrement du texte de départ.....	17
2. Production du texte d’arrivée .....	19
3. Le contrôle du texte.....	21
<b>Les approches distinctes.....</b>	<b>23</b>
<b>L’analyse des traductions selon les théories de Nida et de Nord.....</b>	<b>27</b>
<b>Sommaire : les différentes méthodes de traduction .....</b>	<b>32</b>
<b>Partie II : Les références culturelles dans la mise en scène .....</b>	<b>37</b>
<b>Les références au monde du jazz et à la culture américaine.....</b>	<b>39</b>
<b>Les autres références .....</b>	<b>52</b>
1. Nicolas : produit des influences anglo-saxonnes.....	52
2. Gouffé : référence à la culture française.....	53
3. Jean-Sol Partre : référence à la culture française.....	55
4. La souris aux moustaches noires : allusion au monde absurde de Lewis Carroll.....	56
<b>Sommaire : les méthodes de traduction concernant les références culturelles .....</b>	<b>59</b>
<b>Partie III : Les néologismes vianesques et leurs traductions.....</b>	<b>62</b>
<b>L’objectif de la Partie III.....</b>	<b>63</b>
1. La prise des figures de style au pied de la lettre .....	66
2. La déformation des mots de notre vocabulaire .....	72
3. La création de mots nouveaux .....	80
<b>Sommaire : Les effets de style / les effets des néologismes.....</b>	<b>83</b>
<b>Conclusion.....</b>	<b>87</b>
<b>Liste des références.....</b>	<b>93</b>
<b>Annexe A Glossaire des néologismes de Gilbert Pestureau et Michel Rybalka .....</b>	<b>97</b>
<b>Annexe B Grille des traductions des néologismes .....</b>	<b>100</b>

## Remerciements

I'd like to thank my two thesis supervisors, Dr. Marc Lapprand and Dr. Emmanuel Hérique, who have been supportive and shown confidence in me throughout my thesis writing and my program completion. I also thank Dr. Hélène Cazes who encouraged me to start the Master's program and gave me opportunities for experiences that I greatly appreciated and enjoyed. I would like to mention as well, the wonderful group of colleagues and friends that made coming to campus a pleasant and communal experience. I also happily acknowledge Magali Blanc, my work and study partner who made my endeavours over the past two years memorable and fun. Thank you to my incredible parents and family, of course. And for being there for me and helping me along on the journey, thank you Dylan, Colleen, Savannah, Lisa, Elaine and Leo!

## Dédicace

*Je dédicace ce mémoire à mon oncle Gérard et ma tante Dixie. Vous m'avez encouragée à poursuivre mes études et mes rêves et je vous remercie pour tout votre soutien.*

## Introduction

*L'écume des jours*, aujourd'hui considéré par la *doxa* comme le chef-d'œuvre de Boris Vian, est encore marqué par l'innocence et l'optimisme du jeune écrivain – il n'a que vingt-six ans lorsqu'il le compose en l'espace de trois mois – mais aussi et surtout par l'espoir qu'il lui ouvre en grand les portes d'une gloire littéraire à laquelle il aspire certainement (Lapprand, Gonzalo et Roulmann, 2010, p. 1183).

La republication et la popularité de *L'écume des jours* de Boris Vian ne sont pas surprenantes, car ce livre, considéré comme le chef d'œuvre de cet écrivain-musicien-poète, touche son lecteur par ses thématiques sentimentales : l'amour, la mort et l'amitié. En outre, les effets stylistiques qui sont les produits du langage de Vian sont aussi les déclencheurs des réactions émotives. Il est probable que ce livre vous affecte lorsque vous vous trouvez pris dans son atmosphère tragique, merveilleuse et un peu déroutante.

La lecture de *L'écume des jours* vous transporte dans un monde fait de langage poétique, qui vous enveloppe dans une étrangeté provoquée par des multiples éléments stylistiques. Gérard Legrand (1947) a décrit à quel point il estimait *L'écume* et a commenté la passion de son auteur.

[*L'écume des jours* est] l'un des très rares romans parus en France ces dernières années, en qui je me plaise à saluer par la même occasion, je ne dis pas un chef d'œuvre, mais mieux encore, un livre d'une poésie authentique et d'une portée subversive enfin à la mesure de



notre jeunesse. Livre sans autres bornes que le goût irréfutable de toutes les merveilles, des seules merveilles, et de la passion très pure (cité par Lapprand *et al.*, 2010, p. 1198)<sup>1</sup>.

Outre la reconnaissance de la passion dans le langage que les effets stylistiques rendent évidente, lire ce roman incite à une autre observation : si un lecteur ne lit pas le français, il n'aura pas l'occasion de jouir autant de cette expérience. Si on ignore le fait que les traductions existent déjà, il est presque impossible d'imaginer une traduction de ce livre qui aurait des effets aussi émouvants que l'original. On reconnaît que le style de Boris Vian est largement poétique et que son langage manipulé est si unique que, pour un traducteur, le défi de reproduire un texte qui se rapproche de l'« essence » du texte source serait impossible. Bien sûr, il n'est pas difficile de transmettre l'intrigue de *L'écume des jours*<sup>2</sup>, car Vian « [...] voulai[t] écrire un roman dont le sujet puisse tenir en une seule ligne : un homme aime une femme, elle tombe malade, elle meurt » (Bens, 1976, p. 30). Contrairement à l'intrigue, qui se résume en une ligne, le « langage vianesque » est assez compliqué. Ce langage est l'outil principal qui a pour fonction la création de cet univers imaginaire, émetteur de nombreux effets stylistiques.

### **L'objectif des recherches**

Les pistes possibles à suivre pour une recherche sur la traduction de *L'écume* sont abondantes. On pourrait tenter de faire l'évaluation des traductions, cependant cette approche est trop subjective pour être abordée de manière judicieuse, car la « qualité »

---

<sup>1</sup> Legrand, G. (1947, 8 octobre). *Le Monde*.

<sup>2</sup> Désormais, le titre *L'écume des jours* sera souvent réduit à *L'écume*.

d'une traduction dépendrait de nombreux éléments subjectifs à considérer, et en conséquence, elle est condamnée à l'ambiguïté. Ce travail se situe aussi bien dans l'exploration du contenu du texte source et de ses traductions, que dans l'étude des effets stylistiques produits par les trois textes. On explorera en outre les critiques existantes des traductions étudiées et les méthodes des deux traducteurs du livre : *Froth on the Daydream* (1967) traduit par Stanley Chapman et *Foam of the Daze* (2003), traduit par Brian Harper. Pour explorer les tendances des deux traducteurs, on observera les méthodes de traduction utilisées pour traduire certains aspects propres à l'écriture de Vian dans l'ouvrage.

À propos du caractère unique du style de Boris Vian, d'après Dominique Noguez (1996), son originalité « [...] est si évidente – signifié et signifiant, monde et manière de dire – qu'on a peine à croire qu'il soit mort sans avoir été reconnu [...] » (p. 89). Dans ce remarquable roman, Vian conçoit un « portrait » d'images surréelles en couleurs vibrantes et même si l'intrigue du livre est simple, c'est le langage de Vian qui transforme ce roman en œuvre d'art. « Boris Vian s'est rarement exprimé sur le style [...] » (Arnaud, 1970, p. 280), et il ne se croyait sûrement pas un génie. C'était avant tout un passionné de jazz qui jouait de la trompette, mais il jouait aussi avec les mots : « Il n'y a pas de mystère pour moi dans les mots. J'aime bien jouer avec » (cité par Rybalka, 1969, p. 158)<sup>3</sup> a-t-il dit.

---

<sup>3</sup> Vian, B. (3-9 avril 1953). *Arts*.

Vian était un « [...] écrivain rapide, doué et tout ce qu'on voudra (quoi qu'il eût horreur qu'on lui [attribuât] des « facilités »), Boris élaborait ses romans avec soin et ne regardait pas comme indigne de réfléchir sur son art » (Arnaud, 1970, p. 233). La passion et l'engagement qu'il avait pour son écriture l'ont rendu très enthousiaste à l'idée d'obtenir le Prix de la Pléiade en 1946, d'où sa déception de l'avoir manqué. Claire Julliard (2007) note que « [...] la particularité de Vian, c'est de n'être jamais réductible à une école, à une époque ou à un style » (p. 106) et pour cette raison, *L'écume des jours* et l'écriture de Vian sont classés dans un genre indéfini entre la science-fiction, le romantisme et la fantaisie. Le livre est resté peu connu, peut-être du fait de sa modernité, ou peut-être en raison du scandale provoqué par *J'irai cracher sur vos tombes*, qui est sorti en 1946 sous le pseudonyme de Vian, Vernon Sullivan, et qui a éclipsé la reconnaissance de *L'écume*. En tout cas, hormis quelques articles sur le sujet de ce roman, « [...] on ne parlera plus guère par la suite du roman qui manqua de peu un prix littéraire en 1946 » (Lapprand *et al.*, 2010, p. 1198). D'ailleurs, grâce à ses éléments poétiques, humoristiques et touchants, *L'écume* a connu une grande popularité dans la seconde moitié des années soixante et à partir de cette période, le livre a commencé à être diffusé systématiquement en France<sup>4</sup>.

Dans un texte, les effets de style pourraient se définir comme le produit d'une création, d'un choix d'organisation, du lexique et du langage d'un écrivain qui crée des effets de nature sémantique, esthétique, ou ludique. Pour traduire ces effets de style, le traducteur a

---

<sup>4</sup> « En 1968, 150 000 exemplaires se sont déjà écoulés en petit format [...], 110 000 ventes annuelles dans les années 1970, et de 90 000 vingt ans plus tard. » (cité par Lapprand, M. *et al.*, 2010, p. 1199-1200) (voir (1968, avril). Vie et survie de Boris Vian. *Le Magazine littéraire*, 17, p. 6 ; Loret, E. (1997, juillet). Livres. *Libération*, p. 8 respectivement.

pour tâche de « [...] trouver dans le texte d'arrivée, des arrangements formels porteurs d'une information stylistique analogue (c'est-à-dire producteurs des mêmes effets) [...] » (Tatilon, 1987, p. 100).

Les traducteurs de *L'écume* se trouvent plongés dans l'univers de Vian, dans lequel l'ensemble des éléments stylistiques, tous liés à la vie de leur créateur, présentait un grand enjeu. Ce n'est pas l'intrigue qui a la priorité dans une transposition d'un texte pareil, mais le langage. Reproduire l'« essence » d'un texte comme celui-ci qui est tellement lié à son auteur est un grand défi. Trois traducteurs ont tenté de faire une traduction de *L'écume des jours* : le premier a été Stanley Chapman, traducteur anglais, membre de l'Oulipo et ami de Boris Vian (ils se sont rencontrés au Collège de Pataphysique), ensuite John Sturrock a fait sa traduction en anglais « américain », *Mood Indigo* (1970) et finalement l'Américain résidant à Paris, Brian Harper, a effectué la traduction la plus récente, *Foam of the Daze* (2003).

Oettinger (1965) qui a écrit sur la linguistique mathématique, a déclaré : « However great the difficulties of translation may be, the difficulties of evaluating the qualities of translations are equally great. To this day, it's every man for himself » (cité par Larose, 1989, p. 198)<sup>5</sup>. Afin d'effectuer un exercice de ce type, il faut tenir compte du point de vue de l'évaluateur, de ce que le traducteur voulait transmettre dans sa traduction et de ce que l'auteur du texte original voulait exprimer. Ensuite, il faut examiner les méthodes des traducteurs et voir s'ils ont fait une traduction qui privilégie la compréhension du lecteur

---

<sup>5</sup> Oettinger cité par Weissman, S.N. (1965). *Foundations of a Theory of Translation for Natural Languages*. New York : Université Columbia, p. 193.

ou la « fidélité » au texte original (notion également subjective et impossible à définir d'une seule façon selon les théories de la traduction). En linguistique, tout comme en traduction littéraire, on se trouve dans la *zone grise*. C'est peut-être la raison pour laquelle Boris Vian a été attiré par la langue et la traduction. Il aimait jouer avec les mots et chevaucher la ligne entre le sens et le non-sens. Jakobson (1963) observe correctement l'objectif des linguistes lorsqu'il dit : « L'équivalence dans la différence est le problème cardinal du langage et le principal objet de la linguistique » (cité par Larose, 1989, p. 193)<sup>6</sup>. Effectivement, c'est dans cette équivalence non-équivalente que Vian a trouvé sa niche comme linguiste/humoriste qui s'armait du langage pour parodier le monde qui l'entourait.

Pour réaliser cette analyse, il faut d'abord faire ce que les traducteurs des textes de Vian ont fait : se plonger dans l'univers de Vian. C'est ce que Jacques Bens appelle proprement « langage-univers » « [...] parce qu'il procède presque entièrement du langage, lequel le renferme presque entièrement » (Bens, 1976, p. 32). Dans cette histoire si simple qu'elle peut être résumée en une ligne, le dialogue des personnages autant que le langage de la narration ont des fonctions stylistiques qui créent des effets ludiques, satiriques, burlesques, noirs et complexes à plusieurs niveaux :

The complexities at play are manifold and full of contrasts: his boyish charm, childishness and penchant for vulgarity coexist with a genuine despair and with that other side of childishness that is marked by sincerity — a way of looking at the world with awe and through the lens of a wonderful imagination (Freij, 2014, p. 299).

---

<sup>6</sup> Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris, France : Minuit.

Il ne s'agit pas d'une intrigue avec des personnages complexes qui sont placés dans un monde très semblable au nôtre, mais plutôt d'une intrigue et de personnages plus ou moins statiques placés dans un monde fantastique, parallèle au nôtre, mais pas entièrement reconnaissable.

L'écriture de Vian respecte suffisamment les règles grammaticales pour qu'elle ne soit pas difficile à lire pour des francophones, en dépit de son grand nombre de jeux de mots et de beaucoup de langage manipulé, l'écriture fluide permet une lecture sans coupure. Le talent que possédait Vian pour créer son propre langage avec des racines ancrées dans la culture et l'histoire de ses origines (la France), est presque inimitable. Pour résumer, la lecture est simple, la compréhension est simple et l'intrigue est simple, mais *L'écume des jours* est saturé de nuances complexes qui ne sont pas faciles à définir ni à reproduire ; ce qui donne un effet particulier et distingue l'écriture vianesque de celle des autres. En effet, maintes analyses ont déjà été faites de ce que l'auteur appelle dans l'avant-propos, une « projection de la réalité », puisqu'on est poussé à faire des recherches lorsqu'on est confronté à l'ambiguïté.

### **Les trois parties de l'étude**

La première partie de cette étude présente les traductions de *L'écume des jours* par Stanley Chapman et Brian Harper. En observant les éléments particuliers de l'écriture de Vian, parmi lesquels certains sont véritablement difficiles à traduire, on reconnaît les tendances de chacun des traducteurs. Pour un roman qui est célèbre (chez les jeunes

adultes comme chez les moins jeunes), il faut faire un effort rigoureux pour ne pas le « massacrer » dans sa traduction. Si le traducteur s'attache aux intentions de l'auteur, il saura que le langage est soigneusement développé et apparaît ainsi d'une extrême importance et que le ton humoristique et satirique l'est tout autant.

Pour se focaliser sur un échantillon du texte, la deuxième partie de cette exploration se concentre sur l'avant-propos et le premier chapitre de *L'écume* où les intentions de Vian sont déclarées. Dans cette mise en scène, le lecteur fait la connaissance des principaux personnages masculins, Colin, Chick et Nicolas, qui sont tous trois liés au jazz et à la culture américaine. La focalisation dans cette partie se fait sur les références culturelles américaines, françaises et jazzistiques<sup>7</sup> ainsi que sur l'intertextualité qui rend hommage ou réfère à des influences importantes pour Vian, y compris une comparaison des choix de Chapman et de Harper lorsqu'ils ont traduit ces éléments particuliers à l'écriture de Vian.

Dans la troisième partie est abordée la discussion de la traduction du jeu de langage de Vian. Les trois méthodes de Vian pour créer les néologismes qui ont été proposées par Jacques Bens sont notamment le point de départ de cette section. Ces trois méthodes sont : la prise au pied de la lettre des expressions figées, la déformation des mots de notre vocabulaire et la création des mots nouveaux (Bens, 1976, p. 174-175). À ce propos, pour cette recherche, sont étudiés les néologismes figurant dans l'exploration de la langue et le

---

<sup>7</sup> Jazzistique : « **ÉTYM.** 1954, in Rey-Debove et Gagnon; de *jazz*, sur le modèle des mots en *-istique* (*stylistique*, etc.) » (Robert, 2015d).

glossaire de Pestureau et Rybalka<sup>8</sup> dans les éditions plus récentes de *L'écume*, et ensuite, certains sont sélectionnés pour une analyse plus approfondie parce qu'ils entrent commodément dans la classification de Bens et qu'ils sont traduits d'une manière différente par les deux traducteurs. De plus, afin d'approfondir l'enquête, on compare ces tentatives des traducteurs de jouer aux mêmes jeux de langage (c'est-à-dire inventer ou adapter les néologismes) et on discerne s'ils ont réussi à créer les effets stylistiques semblables à ceux de Vian.

Le but de cette réflexion sur l'écriture vianesque et sa traduction est d'analyser les effets stylistiques des deux traductions en comparaison de ceux qui sont les résultats du langage vianesque dans l'original. Ce langage est essentiel puisqu'il est responsable de la création du « langage-univers » dans lequel le lecteur se sent transporté. Ainsi, les recherches se concentrent sur les méthodes des traducteurs et les effets de style qui apparaissent dans les textes traduits pour découvrir s'ils se rapprochent des effets de style du texte source.

---

<sup>8</sup> Voir les éditions : Vian, B. (1994). *L'écume des jours*. St-Armand-Montrond, France : Christian Bourgois.  
Vian, B. (2013). *L'écume des jours*. Paris, France : Pauvert.



## **Partie I :** **Les traductions de *L'écume des jours***

### **La difficulté de traduire Vian**

Dans un article qui apparaît à la fin d'une collection de poèmes et de nouvelles de Boris Vian, *If I Say If* (2014), traduite en anglais et récemment publiée à Adélaïde (Australie), un des traducteurs, Peter Hodges (2014), a écrit au sujet de la problématique à laquelle il faut faire face lorsqu'il est question de traduire Vian. Il explique : « If the spirit of Vian is to be recreated, then some replication of his experimentation is needed in order to produce target texts that reflect the diverse registers and the playfulness of the original French texts » (p. 313). Trouver les « équivalences » (ou ce qui se rapproche des équivalences entre deux langues) pour traduire Vian ne semble pas suffisant pour une traduction cohérente ; une imitation des manipulations lexicales qui cultivent les mêmes effets de style dans la langue d'arrivée que ceux produits par Vian dans son propre texte, c'est-à-dire reproduire l'« essence », ou bien ce que Hodges appelle l'« esprit » de Vian, est nécessaire. Un traducteur est conscient du fait que l'équivalence lexicale entre deux langues n'est pas absolue et n'existe que de manière approximative. Les traductions de *L'écume des jours* étudiées ici transmettent l'intrigue non compliquée du texte, pourtant le langage compliqué et, ironiquement, le ton « simple » qui coexistent dans cette sorte de rhétorique assez absurde et complexe<sup>9</sup> ne sont pas traduisibles de manière évidente.

---

<sup>9</sup> Stanley Chapman, le premier traducteur de *L'écume* a admis que « [...] le ton simple est si difficile à rendre [...] » (Fauré, 1975, p. 134).

Le journaliste Raymond Rudorff (1971) a très justement noté que : « [...] la vertu particulière du charme de Boris Vian n'est pas de celle qui survit aisément à une transposition dans une autre langue et une culture différente » (cité par Fauré, 1975, p. 134)<sup>10</sup> ; Fauré (1975) décrit alors cette « vertu particulière » comme « la soie poétique qui enveloppe l'œuvre » (p. 134), trop vite déchirée si le traducteur ne la traite pas avec soin. En outre, quand *L'écume* a paru, quelques critiques anglais l'ont davantage considéré comme « [...] un exercice en bizarrerie française et acrobaties verbales à la manière de Raymond Queneau [...] » (Fauré, 1975, p. 134). Traduire *L'écume* a sûrement requis une crânerie ; le paysage du texte dans lequel le traducteur se trouve, autrement dit le « langage-univers » de Vian, est formé de l'absurde et de l'ambiguïté. De plus, l'acte de traduire la littérature consiste à chercher des équivalences non-absolues, ainsi le traducteur se trouve dans une double ambiguïté.

En matière de traduction et d'évaluation d'un texte littéraire traduit, on demeure toujours dans une position arbitraire puisqu'un texte traduit est pratiquement impossible à « évaluer ». Tout comme dans la critique et l'analyse des textes littéraires, il y a plusieurs manières possibles de traiter la traduction qui conduisent à des approches différentes.

On pourrait croire que chez les personnes qui jugent la traduction littéraire, et surtout poétique, intraduisible, l'objection à la possibilité de traduire découlerait du postulat selon lequel chaque message est investi d'une subjectivité (connotation subjective) incommunicable. Il y aurait alors lieu de se demander si nous sommes en présence de connotations, puisque d'après nous, les connotations n'ont d'existence que dans la mesure où elles sont saisissables, donc traduisibles [...] (Larose, 1989, p. 61).

---

<sup>10</sup> Rudorff, R. (1971). *Le mythe de la France*. Paris, France : Albin Michel.

Le procédé du traducteur consiste à choisir continuellement quels éléments dans le texte source il juge les plus pertinents à transposer, et parallèlement à considérer ce que l'auteur veut exprimer, ainsi il fait une activité qui est dans l'ensemble, subjective et individuelle. Pour la traduction de la poésie, ou dans le cas de *L'écume* où la prose est fortement poétique, selon George Steiner (1976), un traducteur doit façonner un « discours tourné vers l'intérieur, une descente, au moins partielle, de l'escalier en colimaçon du moi » (cité par Larose, 1989, p. 135)<sup>11</sup>. Ce discours « ne constitue en définitive qu'une lecture parmi tant d'autres où le traducteur-récrivain (où l'écrivain-traducteur) investit son texte d'une subjectivité, et parfois s'en approprie » (Larose, 1989, p. 135). Selon Maria Freij (2014), l'autre traductrice de Vian engagée pour *If I Say If*, il est pratiquement obligatoire de s'approprier les textes de Vian, elle suggère aussi que la critique de la traduction de Vian devrait comporter des jugements sur les textes comme s'ils étaient autonomes par rapport aux textes originaux :

Trying to decipher Vian's language and solve mysteries such as these involves trying to unearth original meanings, including what two (sometimes invented) words he has used to make a third<sup>12</sup>. This is forensic work that requires some lateral thinking as well as the close examination of meaning, imagery and linguistics. But unlike the forensic scientist, whose task it is to determine the cause of death, the translator is aiming to resurrect the text. In that sense, it is highly desirable for the translated texts to stand alone and be judged in their own right (p. 305).

---

<sup>11</sup> Steiner, G. (1976). *After Babel : Aspects of Language and Translation*. Londres : Oxford University Press.

<sup>12</sup> Le procédé entrepris pour créer les mots valises.

En faisant la traduction de Vian et en examinant son propre procédé, Freij (2014) remarque également que le travail qu'elle est en train d'effectuer est une transposition autant qu'une « récréation » et une « résurrection » :

For monolingual and bilingual readers alike, translation offers new ways of approaching a text. More than this, though, what translation ultimately does is allow the text to keep being recreated — it gives it new life. It is, in other words, a sort of resurrection of a text into a different linguistic, cultural and temporal context. And a text that is read, recreated and read again is saved from the oblivion that Vian [...] wanted so much to avoid (p. 305).

L'analyse des procédés des traducteurs pour recréer et ressusciter l'écriture de Vian est impossible à « évaluer » d'une manière objective. Les comparaisons ont pour but une exploration des méthodes des traducteurs et surtout une investigation sur les effets stylistiques qui émergent de ces textes traduits. Horguelin (1978) a observé que « [l]a critique des traductions est une évaluation « après coup » ; elle n'obéit donc pas aux mêmes règles que la révision, mais s'apparente plutôt à la critique littéraire [...] c'est un art qui est encore à la recherche d'une méthode » (cité par Larose, 1989, p. 198)<sup>13</sup>. Horguelin a raison de désigner la critique de la traduction comme un « art » et d'avouer qu'elle est toujours en développement. D'ailleurs, on peut noter à ce propos que la traduction même est aussi une forme d'expression artistique, mais qui comprend un côté *se rapprochant* de la science, particulièrement si on croit en la possibilité de la classer comme un « système » formé d'équivalences. Si on suivait une piste plus scientifique pour l'analyser et si « [...] on parvenait à dégager une structure du contenu [qui suppose

---

<sup>13</sup> Horguelon, P. (1978). *La traduction : Une profession. Actes du VIII<sup>e</sup> Congrès mondial de la Fédération internationale des traducteurs* (Montréal, 1977).

un] parallélisme complet des deux plans du langage (principe d'isomorphisme), la traduction deviendrait alors une activité aussi simple que l'analyse et la synthèse en chimie [...] » (Larose, 1989, p. 53). Pourtant, au moment actuel du développement de la théorie de la traduction, il est plutôt préférable de souscrire aux idées de Ferdinand de Saussure (1973), selon lesquelles il faut reconnaître que les systèmes linguistiques ne sont pas construits sur des équivalences absolues, vu que selon lui, dans le cas de tous signes linguistiques (ceux qui forment un système linguistique), le lien entre ses composants, le signifié (le concept) et le signifiant (l'image acoustique) est « arbitraire »

14

À partir de la notion de langue-répertoire (aussi nommée langue-nomenclature ou langue-inventaire), selon laquelle la langue ne serait qu'un répertoire de mots, c'est-à-dire une liste de termes chargés de concepts donnés d'avance, Mounin entreprend d'examiner les conséquences d'une telle conception du langage eu égard à la théorie de la traduction<sup>15</sup>. Si la langue pouvait être ramenée à un sac-à-mots, [...] les mots de la langue A, de la langue B, de la langue C, etc., renverraient à un même sens. Or, quiconque connaît deux ou plusieurs langues sait que d'une langue à une autre, selon la notion saussurienne de nomination comme « système », la valeur d'un terme est ce que les autres termes (du système) ne sont pas (Larose, 1989, p. 39-40).

En effet, en raison de la nature ambiguë de la traduction, la tentation de faire l'évaluation d'un texte traduit consisterait à « [...] fustiger une traduction rebelle aux règles de traduction retenues par l'évaluateur ou, à l'inverse, à la louer, en cas d'adéquation

---

<sup>14</sup> De Saussure, F. (1973). *Cours de linguistique générale*. Paris, France : Payot.

<sup>15</sup> Il présente sa recherche dans : Mounin, G. (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris, France : Gallimard.

entre la méthode du traducteur et les conceptions de l'évaluateur [...] » (Larose, 1989, p. 288). Partant de ce fait, parmi les choix multiples qui sont possibles pour une analyse des textes traduits, cette exploration des deux traductions se concentre sur la considération, du point de vue théorique, des procédés de traduction et surtout sur les effets de style réalisés dans les traductions de *L'écume*.

### **Le titre des traductions**

Le choix du titre pour les traductions de *L'écume des jours* a été effectué dans les deux cas pour bien attirer l'attention du lecteur potentiel. Les titres officiels choisis pour les traductions anglaises de *L'écume* sont *Froth on the Daydream* (1967), *Mood Indigo* (1970/2014)<sup>16</sup> et *Foam of the Daze* (2003). Stanley Chapman « [...] proposa alors une douzaine de titres, parmi lesquels [figurait] *Aimez-vous Duke?* [...] » (Fauré, 1975, p. 168), pour sa deuxième traduction de *L'écume*. Malheureusement, la maison d'édition américaine *Grove Press* a trouvé cette traduction trop « anglaise » et ils ont donc choisi de publier la traduction de John Sturrock, *Mood Indigo* (1970), à sa place. Alistair Rolls (2000) considère que le titre de la traduction de Chapman, *Froth on the Daydream*, a pour but de mettre en évidence, l'essence « onirique » de *L'écume* :

Stanley Chapman's translation of 1967 retains the word “écume”, which he renders by “froth”, but alters “jours” to “daydream”, presumably in order to render a certain oneiric feel of Vian's text; thus, his translation is published as *Froth on the Daydream* (Rolls, 2000, p. 203).

---

<sup>16</sup> Titre d'une chanson de Duke Ellington et de la traduction de John Sturrock, également le titre de la nouvelle édition de *Froth on the Daydream*.

La traduction *Froth on the Daydream* a été publiée plus de trois décennies avant la traduction de Brian Harper, mais la première traduction fait actuellement l'objet d'un renouvellement d'intérêt grâce à la sortie du nouveau film *L'écume des jours*, qui a pour titre anglais, *Mood Indigo*. Le changement de titre a sûrement été effectué pour des raisons commerciales ; et, en ce qui concerne les motivations de cette étude, le titre n'est pas d'une importance fondamentale, car ni *Mood Indigo* (1970), ni *Froth on the Daydream* (1967) n'ont été couramment disponibles en ligne ou dans les librairies jusqu'à la sortie du film et, par conséquent, la sortie de la nouvelle édition de la traduction de Chapman. C'était alors un coup de chance que Michel Gondry ait sorti son film en 2013 et que le livre *Froth on the Daydream* soit redevenu disponible sous un autre titre<sup>17</sup>.

### **Le procédé de la traduction**

Alexandra Shwartz (2014), journaliste au *New Yorker*, a récemment rédigé un article sur *Mood Indigo* (2014)<sup>18</sup> et elle a pertinemment remarqué que le défi présenté par la traduction de *L'écume*, ne se limite pas aux titres : « [t]he problem of translating Vian doesn't end with titles. His books are crawling with wordplay: puns, mixed metaphors, neologisms, you name it ». Pour faire l'analyse des textes traduits de Stanley Chapman et de Brian Harper, il faut d'abord comprendre leur méthode de travail pour surmonter ce

---

<sup>17</sup> Le nouveau film de Michel Gondry n'est pas la première adaptation de *L'écume*. En 1968, Charles Belmont a fait sa propre adaptation, aussi titrée *L'écume des jours* et en 2011, une adaptation japonaise est sortie intitulée en anglais, *Chloe*.

<sup>18</sup> Désormais, on mettra la date (2014) ou (1970) après *Mood Indigo* pour indiquer qu'on parle de la nouvelle édition de la traduction de Chapman ou de la traduction de Sturrock.

défi. L'analyse de Claude Tatilon (1938-2013) (1987), professeur titulaire de linguistique et de traduction au Collège Glendon de l'Université York (Toronto, Canada), définit les étapes à poursuivre lors de la traduction.

1. Déchiffrement du texte de départ :

- son identification pragmatique (type du texte, destinataire) ;
- sa compréhension profonde (extraction de l'information pertinente).

2. Production du texte d'arrivée :

- reformulation en langue d'arrivée de toute l'information pertinente.

3. Contrôle du texte d'arrivée :

- confrontation entre texte de départ et texte d'arrivée (contrôle de l'expression).

(p. 139)

## 1. Déchiffrement du texte de départ

Le « déchiffrement du texte du départ », et donc l'« identification pragmatique », est difficile pour un texte excentrique comme celui-ci. Définir le « type » du texte est normalement une tâche facile, pourtant le fait que *L'écume* n'ait jamais été classée définitivement dans un genre indique que cette œuvre n'est pas facile à catégoriser en tant que « type ». Puisque l'écriture de Vian implique l'ambiguïté, une description plus imprécise du « type » de texte est adéquate. *L'écume* est une œuvre de fiction en prose poétique, foisonnant de jeux de mots et d'intertextualité, dans laquelle l'auteur a insufflé sa propre personnalité. Bien souvent, Vian écrivait pour faire rire ses amis et il reléguait alors au second plan la popularité de son travail, néanmoins pendant la période où il écrivait *L'écume*, ce n'était pas le cas : « [...] he was writing in a wide range of genres,



from pastiches of the American thriller to the philosophical or moral fable [...] » (Hodges, 2014, p. 313). Ainsi, à cette époque il commença à prendre au sérieux sa carrière d'écrivain<sup>19</sup>. Il n'écrivait peut-être pas pour une audience ou pour un « destinataire » précis, mais cherchait plutôt un accueil plus large de ses écrits. Il a fini par réussir à trouver l'audience qu'il désirait (même si cela a été une vingtaine d'années plus tard). Enfin, pour cette étape de la traduction, le type de texte et le destinataire dépendent de l'interprétation de ce que le traducteur considère comme l'« information pertinente ».

Ce que Tatilon appelle la « compréhension profonde » du traducteur présente une problématique presque insurmontable pour les traducteurs dans ce cas, étant donné que les nuances du texte ne sont pas aisément déchiffrables. En outre, en ce qui concerne le plan sémantique du texte, le sens des mots et des phrases dans le langage vianesque pourrait avoir de nombreuses interprétations.

Parmi les obstacles qui se posent à une théorie de la possibilité de la traduction, apparaît, dans le lexique, l'opposition entre dénotation (définition en extension) et connotation (définition en compréhension), dualité qui remonte aux Scolastiques (Larose, 1989, p. 57).

Le travail de la traduction de Vian consiste d'une part en l'examen des dénnotations des mots et d'autre part en une découverte du contexte absurde dans lequel ils sont utilisés. Chapman et Harper étaient coincés entre les sortes de dénnotations des plus littérales possibles (par exemple, les métaphores prises au pied de la lettre) et les connotations propres à l'écriture de Vian.

---

<sup>19</sup> Ceci était évident par sa déception de ne pas s'être vu décerner le Prix de la Pléiade en 1946 pour *L'écume*.

Chapman, comme Harper, était obligé de se servir de ce que Vinay et Darbelnet (1971) (les théoriciens de la traduction linguistique) ont considéré comme la « limite extrême de la traduction » (cité par Tatilon, 1987, p. 54)<sup>20</sup> : l'adaptation. L'adaptation est une méthode « délicate », mais nécessaire dans le cas de la traduction de Vian, car « [...] la structure lexicale est elle-même à l'origine d'un effet sémantique [...] » (Tatilon, 1987, p. 54) ; le « sens » d'un certain aspect dans l'écriture de Vian n'est souvent pas le même sens que celui qui est considéré comme le « standard ».

## 2. Production du texte d'arrivée

Ce que Tatilon appelle l' « information pertinente », c'est-à-dire ce qui devrait être transposé en priorité dans un texte traduit, paraît fluctuer selon Chapman et Harper. Les deux traductions transmettent les événements de l'intrigue sans le moindre accroc, car ils ne sont pas nombreux. Cependant, c'est dans le langage de Vian que réside la véritable « information pertinente », la matière la plus importante à transposer. Les deux traducteurs avaient fait des commentaires sur leurs intentions à propos du travail de traduction de *L'écume*. Ce commentaire de Chapman fait après sa deuxième tentative de traduction de cette œuvre annonce son intention et sa passion pour l'écriture de Vian<sup>21</sup>.

Quand j'ai lu *L'écume des jours*, je croyais que cela devait être écrit au temps du jazz et qu'il y avait des rythmes subtils sous le texte. En faisant ma traduction, je les ai cherchés

---

<sup>20</sup> Vinay, J-P. et Darbelnet, J. (1971). *Stylistique comparée du français et de l'anglais (méthode de la traduction)*. Paris, France : Didier.

<sup>21</sup> On parle de la deuxième version de Chapman qui a été rejetée par Grove Press parce qu'elle aurait été trop « anglaise ».

en vain – heureusement car il m’aurait été impossible de les reproduire. Le ton simple est si difficile à rendre. Naturellement la critique a cherché des fautes de détail pensant qu’il s’agissait d’une traduction ordinaire au lieu de penser à l’ensemble, au lieu de mâcher cela comme une seule bouchée. Ayant déjà fait deux versions du roman, il me reste toujours l’idée d’en faire une troisième en vers pour remplacer la musique et le parfum, l’élégance et la finesse que je dois avoir chassés en troquant les langues. Je n’ai pas recherché la gloire pour Boris mais j’ai surtout pensé à exprimer mon amitié pour lui, et peut-être ai-je souligné les choses que j’aime dans ses œuvres. Je les lis du bout des yeux, je les tape du bout des doigts, je les sens du fond de l’âme [...] (Fauré, 1975, p. 134-135).

La « compréhension profonde » dont parle Tatilon entraîne des multiples sous-entendus dans le cas de *L’écume* et, pour cette raison, il était sans doute plus facile pour Chapman de les décoder puisque Vian était son ami. Il avait l’avantage de connaître la personnalité de l’écrivain qu’il traduisait, et donc de mieux deviner ce que Vian voulait peut-être exprimer<sup>22</sup>. Harper a certainement « une compréhension profonde » du texte, en revanche les modes de traduction de chacun diffèrent en ce qu’ils procèdent à leur interprétation par l’« information pertinente » du texte. Dans son avant-propos, *Traffic Lights Turn Blue Tomorrow*, Harper (2003) communique une intention différente de celle de Chapman qui voulait transmettre les aspects de l’écriture de Vian qu’il aimait tout en retransmettant la passion de Vian à travers son travail d’écrivain-traducteur.

The point is that given the circumstances – a novel which today is important in its own country and therefore deeply entrenched in all the things that have made it important, brought to another country where all its common points of reference have suddenly

---

<sup>22</sup> Ou peut-être était-ce un désavantage puisque la distance pouvant aider à l’appropriation du texte à traduire disparaît lorsqu’on traduit un texte d’un ami.

disappeared – perhaps an American reader should accept this unfamiliar background, and close his eyes to be led on a journey whose origins may be obscure but whose paths are strangely marked by the signs that color our own journeys. Enter the story (p. ii).

Harper ne privilégie pas la compréhension du lecteur, mais préfère plutôt que le lecteur accepte le fait de lire un roman appartenant à une culture différente de la sienne. Harper traduit son texte en restant au plus près du langage vianesque *déjà créé* et ne tente pas d'inventer des mots ou de jouer avec le langage en anglais comme le fait Chapman. Il décide plutôt à de nombreuses occasions de préserver le langage français d'origine déjà manipulé par Vian et ensuite de l'angliciser. Dans l'introduction de son texte, Harper (2003) dit qu'il ne veut pas créer un texte qui comporte des notions facilement compréhensibles pour une audience vaste (ce qu'il appelle « universality »), au contraire, il semble plutôt vouloir transmettre ce qui est uniquement vianesque dans le livre, car comme il le dit, il n'est pas nécessaire de déchiffrer les particularités vianesques puisque le point de vue est « foreign » pour lui et pour le lecteur.

Accuse me of what you will, because I seem to claim here that notions of universality can be attached to a book that claims that everything that isn't Duke Ellington or pretty girls should disappear, but then there would be no point in going into a subject whose point of view is foreign to us (p. iii).

### **3. Le contrôle du texte**

La troisième étape dans l'analyse de Tatilon est le « contrôle du texte », ou le « contrôle de l'expression ». Les textes traduits par Chapman et Harper introduisent un peu de

déchiffrement pour les lecteurs. Plusieurs critiques de *Froth on the Daydream* affirment que l'expression dans la traduction de Chapman reflète la prose poétique de Vian et divers commentaires sur la traduction de Chapman la loue et reconnaissent aussi que « [...] le langage original et individuel de Boris Vian est presque intraduisible [...] » (Fauré, 1975, p. 135).

Dans un commentaire, un lecteur observe ce qui suit : « [t]here are moments of pure brilliance, and it is a testament to Stanley Chapman's translation that so much wit and ingenious word play has carried across to the English text » (Love, 2011). Un autre critique dit : « Stanley Chapman's [is] by all accounts [a] very good translation » (Schell, 2013). De plus, dans sa critique, Ruby Millar (1967), journaliste au *Times* a commenté le style transposé dans la traduction lorsqu'elle dit : « This is a book in which every line has a bite [...] Stanley Chapman, the translator, is to be commended for preserving the liveliness and ingenuity of the style » (cité par *Froth on the Daydream : Mood Indigo [Critique de livre]*, 2014)<sup>23</sup>. Un autre admirateur de la traduction de Chapman est John Sturrock, le traducteur auteur de *Mood Indigo* (1970) et rédacteur au *Times Literary Supplement*. Dans l'introduction de la traduction de *L'arrache-cœur* (1959) faite par Chapman et titrée en anglais, *Heart Snatcher* (1968), Sturrock (2003) reconnaît que Chapman a réussi à toucher ce qu'il estime être l'essentiel pour faire une bonne traduction de Vian avec la déclaration suivante : « [...] it is no good merely reproducing

---

<sup>23</sup> Millar, R. (1967, 11 avril). *The Times*. Récupéré de [http://www.complete-review.com/reviews/vianb/mood\\_indigo.htm](http://www.complete-review.com/reviews/vianb/mood_indigo.htm)

French like Vian's as best you can, you have to try and *do* a Vian in English, to make words up, to invent. Mr. Chapman [does] a supremely good Vian [...] » (p. iv)<sup>24</sup>.

### Les approches distinctes

Les deux textes traduits sont riches d'exemples correspondant aux méthodes préférées de Chapman et de Harper lorsqu'ils tentent de « contrôler l'expression » trouvée dans le langage vianesque. Ce qui est intéressant, ce sont les approches opposées quant aux choix faits par les traducteurs, et, en effet, c'est à partir de ces choix que l'on peut discerner les effets stylistiques. Un cas qui illustre les approches distinctes des traducteurs, est celui du mot manipulé de Vian, « cinématographe », qui est un « substantif dérivé de façon classique de *cinématographe*, *-graphie*, *-graphique* » (Pestureau et Rybalka, 2013, p. 348). Dans son texte, Harper altère légèrement ce mot pour créer une équivalence changée en version anglicisée, « cinematographist ». Chapman choisit de ne pas faire de manipulation du mot déjà créé par Vian et paraît ne pas avoir trouvé un mot en anglais qu'il puisse manipuler pour finir avec un effet similaire dans son texte traduit, ainsi il le traduit simplement par « cameraman »<sup>25</sup>.

Les différences entre les traductions se manifestent dans les détails de l'écriture et les effets stylistiques des textes traduits. Pour les jeux de mots, comme il le fait dans

---

<sup>24</sup> Dans cette introduction, Sturrock avoue aussi qu'il a traduit *L'écume* « less well » que Chapman. Vian, B. (2003). *Heart Snatcher*. Ill : Dalkey Archive Press.

<sup>25</sup> Harper se sert du manuscrit original du texte de Vian pour faire sa traduction. Chapman utilisait probablement l'édition publiée en 1947 par Gallimard qui a corrigé beaucoup de ce que les éditeurs ont faussement interprété comme des fautes, mais qui ont peut-être été des manipulations délibérées de Vian, il est donc possible qu'ici le texte source de Chapman n'ait pas comporté le mot manipulé par Vian.

l'exemple du « cinématographe », la priorité de Harper est de s'approcher des mots du vocabulaire inventé par Vian et, à partir des créations de l'auteur, il trouve les traductions se rapprochant du vocabulaire de l'original. A l'inverse, Chapman entreprend d'imiter les jeux de l'écrivain, mais à travers l'expérimentation en anglais. Un exemple supplémentaire qui fait ressortir les méthodes récurrentes des traducteurs, est celui du fameux « pianocktail », la création de Vian survit dans la traduction de Harper, mais Chapman choisit de faire sa propre fusion des mots et crée un nouveau mot-valise formé de « clavier » et de « cocktail », le « clavicocktail ».

On voit les mêmes tendances privilégiées par les deux traducteurs lorsqu'ils traduisent le mot « antiquaire ». Pour façonner ce mot, Vian « renouvelle *antiquaire*, à partir d'*antiquités*, sur le modèle propriété > propriétaire, société > sociétaire » (Pestureau et Rybalka, 2013, p. 347). Chapman s'approprie encore le rôle de manipulateur et crée en anglais son propre néologisme, le « junctiquitarian », mot dérivé de « junk » et « antiquarian » mélangés ensemble d'une manière qui fait réfléchir le lecteur. Dans sa traduction, Harper procède, tout comme dans le cas précédent, à une légère altération du mot « antiquaire » en l'anglicisant pour former « antiquiter ». En principe, comme dit Sturrock, Harper n'entend pas : « faire comme le fait Vian »<sup>26</sup>, mais respecter la création de Vian. Il s'ensuit que sa façon de transmettre cette création est d'« essence » vianesque transparente grâce au fait qu'il focalise plus sa traduction sur le texte source.

---

<sup>26</sup> Ma traduction approximative de « *do a Vian* ».

Pour ce qui concerne la syntaxe et la grammaire *anglaises* dans les deux traductions, lorsqu'il se met à imiter les manipulations linguistiques de Vian, tout comme l'auteur du texte original, Chapman respecte plus ou moins sagement les règles de la langue dans laquelle il travaille, tandis que Harper préfère ne pas procéder à une « imitation » comme le fait Chapman, mais plutôt construire une image reflétée du texte de Vian. Cette méthode de Harper a pour conséquence, une traduction aboutissant souvent à la duplication de la structure syntaxique du texte français dans son texte anglais. De ce fait, le lecteur (peut-être sans se rendre compte de la source du phénomène), se retrouve face à la problématique linguistique de la rhématicité et de la thématicité. Le manque de « fluidité » dans son texte traduit pourrait être gênant pour un lecteur anglophone, en particulier s'il ne connaît pas le français et ainsi ne sait pas d'où ces petites sensations agaçantes proviennent. D'ordinaire, dans une proposition ou une phrase française, l'ordre de l'information a tendance à commencer par l'élément thématique (ce qu'on sait à l'avance) et à aller vers l'élément le plus rhématique (ce qui est apporté à l'énoncé) et l'anglais a tendance à faire l'inverse<sup>27</sup>. Si un traducteur ne fait pas l'inversion en traduisant les phrases qui montrent cette particularité de langue, son texte traduit souffrira. Il est possible de s'apercevoir de la rupture de la fluidité dans la phrase suivante de Vian traduite par Harper qui préserve la même forme que la phrase du texte source et présente l'information secondaire d'abord.

Vian : Il avait invité à dîner, comme tous les lundis soirs, son camarade Chick, qui habitait tout près (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 23).

---

<sup>27</sup> Adamczewski, H. (1991). *Français déchiffré : clé du langage et des langues*. Paris, France : Armand Colin.



Harper : Like every Monday evening, Chick was invited to dinner; he lived right nearby  
(Vian, *Foam of the Daze*, 2003, p. 5).

Chapman favorise le penchant de l'anglais à présenter le « sujet » en premier, c'est-à-dire l'information la plus pertinente de la phrase, autrement-dit, il exprime la rhématicité en premier, qui est dans ce cas l'ami de Colin, Chick. La traduction de la même phrase dans le texte de Chapman a paru ainsi :

Chapman : Chick was coming for dinner as he did every Monday evening. He lived just around the corner (Vian, *Mood Indigo*, 2014, p. 4).

Sur le plan de la syntaxe, tout comme sur le plan lexical, Harper préfère rester plus près du texte original ce qui a pour conséquence la mise en évidence du travail de traduction qui s'éloigne du texte de la culture-cible. Un autre exemple où la syntaxe dans la traduction de Chapman est transformée pour devenir plus « anglaise », est la traduction de la phrase suivante :

Le chevêche était parti ; Colin et Chloé, debout dans la sacristoche, recevaient des poignées de main et des injures<sup>28</sup> pour leur porter bonheur (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 125).

Chapman choisit de changer les signes de ponctuation pour diviser les propositions en deux phrases lorsqu'il met un point au lieu d'un point-virgule :

The Hamarishi Pibosh had gone. Colin and Chloe were in the undervestry collecting all the handshakes that their friends were giving them to bring them luck (Vian, *Mood Indigo*, 2014, p. 72).

---

<sup>28</sup> Il est intéressant que le mot « injures » disparaisse dans la traduction de Chapman. Etait-ce une question du manque d'équivalent ou bien simplement une erreur de sa part ?

Pour cette même phrase, Harper choisit de garder dans sa traduction les signes de ponctuation venant de la langue française. Même si cette traduction est compréhensible pour un lecteur anglophone, l'« essence » française du texte est tangible en raison de la préservation du point-virgule.

The Bishat had left; Colin and Chloe, standing up in the sacristich, were receiving handshakes and insults to bring them good luck (Vian, *Foam of the Daze*, 2003, p. 73).

Cet exemple met en avant l'effet du point-virgule qui en anglais moderne fonctionne comme lien entre propositions ; il est considéré comme remplacement du « and », ou bien il est employé quand un adverbe conjonctif introduit la seconde proposition. Autrement dit, dans une phrase, le point-virgule est l'équivalent d'une conjonction, ou il précède une conjonction. Au fait, le lien entre les conjonctions adverbiales et le point-virgule est nécessaire : « [...] of all the adverbial conjunctions, only *yet* and *so* can be used with a comma instead of a semicolon between clauses » (Kolln et Funk, 1998, p. 245). Par conséquent, la fonction du point-virgule en anglais moderne a des paramètres assez stricts et il ne figure pas souvent dans les textes modernes, car il a un effet de rupture, et conserve en même temps, le lien entre deux éléments qui devraient plutôt exister dans les phrases séparées. Comme dans les exemples ci-dessus, les deux attitudes récurrentes des deux traducteurs envers la syntaxe et la forme d'écriture sont distinctes l'une de l'autre.

### **L'analyse des traductions selon les théories de Nida et de Nord**

Puisque plusieurs exemples de l'opposition entre les choix effectués par Chapman et par Harper ont déjà été présentés, une comparaison pourrait être faite à partir de deux théories qui présentent les modes de traduction qui s'opposent. D'abord, pour démontrer l'opposition dans ces méthodes de traduction, il est fait application de la théorie d'Eugene Nida<sup>29</sup> aux deux textes, théorie qui implique l'« équivalence d'effet » ; est ensuite abordée une deuxième théorie, celle de Christiane Nord, appelée « Fonctionnalisme ».

La théorie de Nida se concentre sur deux modes de la traduction, ou bien deux « types d'équivalence (ou de correspondance) ». D'après cette théorie, pour bien traduire un texte, on devrait donner la préférence à l'« équivalence dynamique » pour avoir « le même effet que l'original » (Larose, 1989, p. 78). Dans beaucoup de cas, et dans ceux qui ont été déjà cités, la traduction de Harper pourrait être cataloguée dans ce que Nida (1964) appelle l'« équivalence formelle », l'opposé de l'« équivalence dynamique ».

[Formal equivalence is a] quality of a translation in which the features of the form of the source text have been mechanically reproduced in the receptor language. Typically, formal correspondence distorts the grammatical and stylistic patterns of the receptor language, hence distorts the message, so as to cause the receptor to misunderstand or to labor unduly hard (cité par Larose, 1989, p. 77)<sup>30</sup>.

La méthodologie de Chapman sera plutôt classée dans l'« équivalence dynamique », car il fait un effort pour reproduire les mêmes effets de style que ceux de Vian et, pour

---

<sup>29</sup> Eugene A. Nida (1914-2011) a développé la traduction biblique : « [...] le but de la traduction biblique [...] est de remplir une fonction performative, c'est-à-dire de faire de la Bible un instrument d'évangélisation. L'auteur prône l'équivalence dynamique (qui, contrairement à l'équivalence formelle, nous semble difficilement objectivable), orientée vers la réaction du récepteur [...] » (Larose, 1989, p. 78).

<sup>30</sup> Nida, E.A. (1964). *Toward a Science of Translating*. Leyde : E.J. Brill.

accomplir cette équivalence, il adopte le rôle de manipulateur qu'adoptait Vian. De telle manière qu'il respecte toujours les règles grammaticales et les « tendances » de la langue anglaise pour éviter la création d'un texte cible qui mette en évidence le fait que l'on est en présence d'une traduction.

[Dynamic equivalence is a] quality of a translation in which the message of the original text has been so transported into the receptor language that the RESPONSE of the RECEPTOR is essentially like that of the original receptors. Frequently, the form of the original text is changed; but as long as the change follows the rules of back transformation [...] in the source language, of contextual consistency in the transfer, and of the transformation in the receptor language, the message is preserved and the translation is faithful (cité par Larose, 1989, p. 77)<sup>31</sup>.

La deuxième théorie des oppositions en traduction qui pourrait s'appliquer aux textes de Chapman et de Harper est celle de Christiane Nord, appelée Fonctionnalisme : « la théorie fonctionnaliste confronte la pensée de l'équivalence en objectant qu'il existe des *exceptions* où texte source et texte cible n'ont pas les mêmes buts ou bien exercent des fonctions différentes » (Fransson, 2013, p. 7). Selon cette théorie, le traducteur préfère focaliser sa traduction soit sur le texte source, soit sur le texte cible. Les deux méthodes de cette théorie sont la traduction « instrumentale » et la traduction « documentaire ».

Traduction documentaire :

Documentary or exoticising translation retains certain culture-specific lexical items of the source text so that the target audience is aware that what they are reading is a translation, or

---

<sup>31</sup> *Idem.*

at the very least a text that is based in a different culture. More extreme features of documentary translation are strict word-for-word or literal translations, which highlight the foreign through structure and syntax. This branch, which calls for source text features to be retained once the purpose has been stated, has sometimes been called “function-preserving translation”.

Traduction instrumentale :

Instrumental translation is where the target audience is unaware that what they are reading is a translation, because they believe that the text before them is the original. Culture-specific items of the source text are replaced and target language conventions such as structure, syntax, punctuation and rhythm are adopted (cité par Hodges, 2014, p. 314)<sup>32</sup>.

Selon Peter Hodges, il faut une combinaison de la traduction documentaire et de la traduction instrumentale pour bien traduire les textes de Vian, car beaucoup de ses écrits sont étroitement liés à sa vie ou bien à la culture française. Chapman et Harper emploient certains aspects des deux méthodes dans leurs traductions, cependant plusieurs éléments de la traduction de Chapman appartiennent à la traduction « instrumentale » tandis que plusieurs éléments de la traduction de Harper renvoient plus à la méthode « documentaire ». Un exemple qui illustre ces préférences, est le passage de Vian dans lequel Colin rumine sur ce qu'il peut faire avec Chloé lors de leur premier rendez-vous et il évoque des endroits de Paris. Il s'agit de « culture-specific lexical items » selon la

---

<sup>32</sup> Nord, C. (1997). *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi.

terminologie de Nord, qui, selon elle, font partie de la traduction documentaire s'ils demeurent dans le texte cible.

Vian : Pas au cinéma, elle n'acceptera pas. Pas au députodrome, elle n'aimera pas ça. Pas aux courses de veaux, elle aura peur. Pas à l'Hôpital Saint-Louis, c'est défendu. Pas au Musée du Louvre, il y a des satyres derrière les chérubins assyriens. Pas à la Gare Saint-Lazare, il n'y a plus que des brouettes et pas un seul train (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 85).

Chapman : He couldn't take Chloe to the pictures – she wouldn't agree to that. Nor to the Parliadium – she'd be bored. Nor to the human races – she'd be scared. Nor to the Cobbled Vic or the Old Witch – there's Noh playing there. Nor to the Mittish Bruiseum – there are wolves in their Assyrian fold. Nor to Whiskeyloo – there's not a single train there... only Pullman hearses (Vian, *Mood Indigo*, 2014, p. 45).

Harper : Not to the movies, she won't accept that. Not to the deputydrome, she won't like that. Not to the calf races, she'll be scared. Not to the Hospital Saint-Louis, it's illegal. Not to the Louvre, there are satyrs behind Assyrian cherubs. Not to the Saint-Lazare train station, where only wheelbarrows remain, and not a single train (Vian, *Foam of the Daze*, 2003, p. 46).

Tandis que Harper choisit de préserver des références à la ville de Paris, Chapman les échange pour des références à la ville de Londres. Outre cette adaptation, il joue aussi avec les noms propres pour imiter la manipulation de Vian et amène son texte plus loin dans la bizarrerie. Sa méthode ressemble à ce que Vian fait avec l'invention du mot « députodrome » dans *L'écume*, qui est un « mot-valise comique et satirique par addition

de député et de drome sur le modèle *aérodrome, hippodrome, vélodrome*, « *ratodrome* »<sup>33</sup> [...] » (Pestureau et Rybalka, 2013, p. 348-349). Par exemple, Chapman échange le « Musée du Louvre » pour « Mittish Bruiseum », une déformation de « British Museum », et la Gare Saint-Lazare devient « Whiskeyloo », dérivé de « Waterloo ». Notons aussi la traduction du mot « accepter » dans les deux traductions. Dans sa traduction, Chapman traduit « accepter » par « agree to » qui veut dire en anglais « être d'accord pour faire quelque chose ». Dans sa traduction, Harper traduit ce mot d'une façon plus littéraire, par le mot « accept » qui implique que la personne qui « accept » est un peu réticente ou que le destinataire et le destinataire de l'énoncé ont un accord formel. Ce choix penche plus vers une « strict word-for-word or literal translation » qui est aussi un élément de la traduction documentaire.

### **Sommaire : les différentes méthodes de traduction**

Tout comme pour un écrivain, un traducteur écrit pour une audience et désire que sa traduction soit bien accueillie après sa publication. La seule vraie façon « [...] pour déterminer la valeur d'une traduction, [est de] demande[r] au lecteur d'expliquer ce qu'il a compris du message traduit » (Larose, 1989, p. 83) et avant de commencer les traductions des poèmes et des nouvelles de Vian, Hodges a soutenu justement cette méthode lorsqu'il a demandé aux lecteurs ce qu'ils ont compris du message des textes traduits de l'écriture de Vian. Larose (1989) observe que « le texte [source] lui-même détermine en large part le degré d'anthropologisation que le traducteur devra

---

<sup>33</sup> Queneau, R. (1942-1972). *Pierrot mon ami*. Paris, France : Gallimard/Folio, p. 66.

effectuer [...] » (p. 281) et dans le cas d'un texte de Boris Vian, pour bien le comprendre et bien le traduire, il faut prendre en considération les intérêts multiples qui affectaient sa vie et son écriture, et ensuite tenter de « faire comme le fait Vian ».

Entrer dans l'état d'esprit de Vian n'est pas facile, car son savoir était vaste. Dans son introduction de *Heart Snatcher*, John Sturrock (2003) souligne le désir de Vian d'être expert dans plusieurs domaines : « Be a specialist in everything, that was what he advised, and he had himself the zest and variety of mind to be a specialist in extraordinarily many things » (p. i).

Pour commencer son « anthropologisation » et découvrir ce que le lecteur comprend des textes de Vian traduits en anglais, Hodges (2014) a remis les traductions *Froth on the Daydream* et *Blues for a Black Cat*<sup>34</sup> à plusieurs personnes qui s'intéressaient aux écrits de Vian dans le but de mesurer leurs réactions face aux traductions des œuvres de Vian.

While a number of the comments echoed those of some French readers of the original with regards to their contrasting attitudes towards the content, “flow” was the predominant criticism. One reader’s observation that “[i]t just doesn’t sound like English” perhaps best summarises the consensus. Despite the use of complex syntactical structures in a number of Vian’s stories, his texts are fundamentally easy to read in French, so this criticism indicated an immediate discrepancy in target text reception with respect to those particular translations (p. 316).

---

<sup>34</sup> Vian, B. (1945-1950). *Blues pour un chat noir*. Paris, France : Le livre de poche.



Ces opinions pourraient expliquer pourquoi *Froth on the Daydream* n'était pas disponible jusqu'à récemment. Pour éviter cette critique de ses propres traductions et pour maintenir la « fluidité » afin que la rédaction ne soit pas « trop française », Hodges adopte sa propre méthode : « [...] [He adopts] the target language conventions of structure, syntax, punctuation and rhythm, with the aim of facilitating readability for the target audience, in keeping with the textual principles of instrumental translation » (p. 315-316). Il a conclu alors, qu'en vue d'élargir l'audience des œuvres de Vian en anglais, il faut aussi augmenter le degré d'orientation vers le texte cible et non le concept subjectif de la « fidélité ». Dans sa traduction, Chapman a tendance à rester au plus près possible du texte cible et des lecteurs du texte en langue d'arrivée, tandis que Harper favorise beaucoup les éléments français très vianesques qui font que les lecteurs en langue d'arrivée sont obligés de faire un peu plus de déchiffrement<sup>35</sup>.

Dans un article sur la traduction de Harper, une critique admire la façon qu'a Harper de transmettre avec « fluidité » l'écriture de Vian, alors pourtant qu'elle se sert de l'exemple de la traduction du néologisme « arrache-cœur » qui a en fait été traduit par Chapman en 1967, de sorte que Harper disposait déjà de la traduction adéquate de cette création fascinante et fatale de Vian.

Much of the punning and wordplay does translate fluidly into English. Harper's excellent translation of the weapon used to kill by plucking out hearts, the "heart-snatcher," bears as much linguistic resemblance to "heart-breaker" in English as the French "arrache-cœur" to

---

<sup>35</sup> Il est possible que cette opposition soit la raison pour laquelle la traduction de Chapman a été republiée au lieu de celle de Harper qui est plus moderne.

“crève-coeur,” and equivalently underlines the emotional state of heartbroken Alise who uses it to murder her boyfriend Chick’s intellectual hero, [Jean-Sol Partre] (Schell, 2013).

Chapman juge important de transposer le rythme poétique du livre qui ressemble à celui du jazz, puisqu’il le dit dans son commentaire sur sa traduction. Souvent, on appelle *L’écume des jours*, « un livre de jazz » et les nombreuses références aux musiciens et chansons de jazz ainsi que le ton tragique et improvisé de l’écriture indiquent clairement l’intention de Vian de publier un livre qui pourrait être lu de la même façon qu’une chanson de jazz est écoutée. Après tout, dans le monde de *L’écume* on vénère Duke Ellington comme un dieu. Après la sortie de *Foam of the Daze*, un journaliste James Sallis (2004) au *The Los Angeles Times*, a fait un commentaire sur la traduction de *L’écume* ainsi que sur la manière dont le rythme jazzistique est transposé :

There have been two previous English translations [...] Chapman's is by far the superior, admirably transposing Vian's rhythms into English and finding equivalents for his multi-level puns and wordplay. But Brian Harper's hip new translation, edged toward the modern U.S. reader, may well become the standard. [...] This is a great novel, mind you (cité par *Froth on the Daydream : Mood Indigo [Critique de livre]*, 2014)<sup>36</sup>.

Il est fascinant que ce critique ait remarqué le rythme du livre qui ressemble au rythme un peu chaotique du jazz, car souvent les références au monde du jazz figurent en abondance dans les deux traductions<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Sallis, J. (2004, 1 février). Skewed Vision. *LA Times*. Récupéré de <http://articles.latimes.com/2004/feb/01/books/bk-sallis1>

<sup>37</sup> Voir partie II de cette étude qui aborde la question de ces références culturelles en plus de profondeur.

Les critiques et commentaires favorables ou négatifs sur les textes de Chapman et de Harper dépendent du critique, néanmoins cela n'est pas choquant pour un exercice aussi subjectif. Ce qui est essentiel dans cette comparaison des deux traductions est de faire ressortir les vastes différences entre les deux procédés et les choix faits par chaque traducteur. Les œuvres de Vian suscitent depuis des décennies des analyses diverses en raison de leur richesse et de la quantité considérable d'éléments à interpréter. Le déchiffrement de ces textes implique un travail complexe pour lequel le traducteur de Vian doit se mettre à creuser ses références culturelles, ses jeux de mots et son ton sarcastique afin de bien comprendre le texte. Il est aussi vrai que Chapman et Harper traduisaient pour des lecteurs différents.

Chapman traduisait le texte de son ami pour un lecteur anglais dans les années soixante en employant des méthodes de création de jeux de mots comparables à celles de Vian. Il le fait parce que lui aussi était manipulateur du langage et membre du Collège de 'Pataphysique (et plus tard membre de l'Oulipo), un aspect biographique qui explique son amour pour l'absurde. Harper, en revanche, traduisait pour un lecteur américain d'aujourd'hui. Comme il résidait à Paris, il est possible que Harper ait décidé de maintenir beaucoup d'éléments français dans son texte, notamment les références à la culture française et les mots manipulés qui sont à la base des mots français. Tous deux ont produit des textes impressionnants, mais ce qu'on retire des critiques et des comparaisons des méthodes opposées, est qu'il est possible de suivre des chemins qui mènent le traducteur du même texte dans des directions différentes, surtout si le texte source est né d'un « langage-univers ».

## **Partie II : Les références culturelles dans la mise en scène**

Boris Vian était un personnage aux multiples facettes en tant que tel, il menait une vie pleine d'occupations diverses. Tout au long de sa vie vite écourtée à trente-neuf ans, il a porté plusieurs chapeaux : ingénieur, traducteur, musicien et, en un certain sens, philosophe car il a refusé de souscrire à toute philosophie.

Vian was trained as an engineer, but jazz was his religion, the trumpet his instrument, Duke Ellington<sup>38</sup> the godfather to his daughter. Starting during the Occupation, he played all over Paris. Later, he insinuated himself into the Sartre-de Beauvoir scene at the Deux Magots, though he couldn't have cared less about existentialism. For Vian, being, not its nothingness, was the point. He was frenetically productive, writing poems, plays, reviews, radio programs, songs, and novels upon novels. His brain was always cooking, and for good reason (Schwartz, 2014).

Pendant sa vie, il n'a cessé d'acquérir des connaissances techniques, de s'insérer dans les cercles sociaux les plus divers et de collectionner les intérêts et les loisirs. En résultat, maintes influences culturelles ressortent dans ses écrits. Si on procède à une lecture attentive de Vian, on trouvera des sous-textes, une intertextualité et la preuve d'un savoir littéraire autant que technique qui dépassent ce que l'on attend d'une personne si jeune.

Au cours de la genèse de *L'écume des jours*, l'influence anglo-saxonne résidait dans la mentalité de Boris Vian, venue non seulement de la culture américaine, mais aussi de la

---

<sup>38</sup> « Edward Kennedy Ellington, dit « Duke » (1899-1974), l'un des noms les plus glorieux de l'histoire du jazz américain. Pianiste, compositeur, arrangeur et chef d'orchestre [...] » (Laprand, 2006, p. 52).

culture britannique. Grâce à sa capacité d'autodidacte, Vian est devenu traducteur. Il conversait en anglais avec sa femme Michelle Leglise, une bonne angliciste, et apprenait sa deuxième langue sans formation formelle (en dehors de sa lecture d'Agatha Christie). À partir de mars 1946, il commença à traduire et écrire de nombreux articles sur le jazz. Pendant cette période, il a continuellement rédigé des articles pour le bulletin officiel du *Hot-Club* de France : le magazine mensuel *Jazz-hot*.

Comme le savent les personnes bilingues ou polyglottes, apprendre une seconde langue vous expose à une pléthore de choses fascinantes. Non seulement le jazz a ouvert l'esprit de Vian et a commencé son éducation dans toutes choses américaines y compris le « jive » ou « double-talk » des musiciens, mais sa connaissance de la langue anglaise a rendu possible sa découverte de la littérature anglophone. Un exemple d'influence anglaise est celle de l'écrivain Lewis Carroll reconnu pour son non-sens et ses jeux linguistiques. Vian était un admirateur de Carroll, aussi l'influence « carrollesque » peut-elle être détectée dans l'écriture vianesque. Autant dire qu'on trouve des parallélismes entre les deux écrivains à plusieurs niveaux : tous deux possédaient les facultés de logiciens, Carroll était mathématicien et Vian ingénieur, et en outre, à travers le langage manipulé, ils émettent dans leurs œuvres une essence simultanément grotesque et innocente.

En effet, la biographie de Vian démontre que, pour n'avoir que vingt-six ans lors de la création de *L'écume*, Boris Vian avait déjà touché à des domaines incroyablement nombreux, et l'émergence des références figurant dans son texte a rendu cette

connaissance transparente. Ces références pourraient sembler quelque peu étranges pour le lecteur, mais l'effet stylistique qui en résulte est attirant, mystérieux et mystique.

Les domaines divers que touchait Vian dans sa vie sont multiples : « [...] technique appliquée ; invention et connaissance scientifique ; spéculations intellectuelles ; peinture ; composition littéraire en vers, libres ou non, et en prose romanesque ou théâtrale ; traductions ; scénarios, commentaires et interprétation de rôles cinématographiques ; scénario, argument ou livrets pour des spectacles musicaux, composition et interprétation de chansons, « trompette » de jazz ; direction artistique d'une collection de disques... » (Baudin, 1966, p. 52-54) À partir de cette liste, on peut voir la grande influence de l'expression artistique et plus encore, l'influence du jazz, car Vian « [...] était amoureux du jazz, ne vivait que par le jazz, il entendait jazz, il s'exprimait en jazz » (Arnaud, 1970, p. 115)<sup>39</sup>. D'après Donald Hainey (1975), ce n'est pas une carrière d'écrivain que désirait Vian, mais plutôt celle de musicien, mais malheureusement la poursuite de la vie de musicien a été interrompue par ses problèmes cardiaques : « This is a Vian who, with a bad heart, was not well enough to be a jazz trumpeter and instead became a poet » (p. 69).

### **Les références au monde du jazz et à la culture américaine**

La préface de *L'écume* comprend des références directes au monde du jazz et le début du portrait de Vian semblable au monde qui l'entoure et qu'il ne décrit jamais de manière

---

<sup>39</sup> Henri Salvador en parlant de Boris Vian peu après sa mort.

serieuse. Cet individualisme ressort dans la déclaration de l'avant-propos : « Les masses ont tort et les individus toujours raison » (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 19)

Non-engagement et non-conformisme généralisés se relie à la même attitude, qui rejette toutes les valeurs d'intégration, excepté le jazz et le 'pataphysique, activités, suffisamment subversives à l'état pur pour ne jamais constituer de « cellule d'un corps social » (Baudin, 1966, p. 165-166).

Le jazz des États-Unis a inspiré à Vian de devenir le promoteur ainsi que l'hôte des musiciens devenus ses amis qui ont visité la France. Même s'il ne s'est jamais rendu aux États-Unis, en vérité c'est par la connaissance du jazz qu'« [...] il a connu l'Amérique, une Amérique mythologique à la fois fascinante et révoltante, l'Amérique des boîtes de jazz, des thrillers, du racisme, des belles voitures, du puritanisme, des pin-ups et de l'argent » (Pestureau, 2009, p. 25).

Dans le premier passage de *L'écume*, Vian identifie ses muses : le jazz et les jolies filles, qui servent de thématiques pendant toute l'histoire, et il affirme aussi que les « pages » qui suivent l'avant-propos sont une « projection de la réalité », « [...] c'est-à-dire une transposition, par l'imagination, de faits réels à l'origine » (Baudin, 1966, p. 39).

L'avant-propos et le premier chapitre, autrement dit la mise en scène, sont parsemés de références à la musique de jazz, à la culture américaine et curieusement à la culture française. De plus, ces références semblent parfois un peu obscures et lointaines dans le langage technique ou dans l'histoire française, même pour un lecteur français.

Les mondes, les langues et les littératures anglo-saxonnes ont joué un rôle privilégié dans l'inspiration, l'imagination et la création de Boris Vian. On décèle très vite chez lui une

véritable ‘mythologie’ britannique et américaine, partagée d’ailleurs à l’époque où il écrit l’essentiel de son œuvre (1942-1951) par une grande partie de l’‘intelligentsia’ parisienne (Pestureau, 1976, p. 85).

Les références directes jouent un grand rôle dans l’écriture de Vian, car elles créent des effets stylistiques qui sont essentiels et en même temps difficiles à transmettre dans la traduction. Les passages suivants qui proviennent de l’avant-propos du texte original de Vian et ceux des traductions de Stanley Chapman et de Brian Harper montrent les choix de traduction que ces derniers ont fait pour transmettre les références culturelles et jazzistiques dans leurs textes cibles. Ce passage est la proclamation de ce que l’auteur estime dans la vie et aussi la prémisse sur laquelle se développe le monde de Colin, Chloé, Chick, Alise, Isis et Nicolas.

Vian :

Il y a seulement deux choses : c’est l’amour, de toutes les façons, avec des jolies filles, et **la musique de La Nouvelle-Orléans**<sup>40</sup> ou de **Duke Ellington**. Le reste devrait disparaître, car le reste est laid, et les quelques pages qui suivent tirent toute leur force du fait que l’histoire est entièrement vraie, puisque je l’ai imaginée d’un bout à l’autre. Sa réalisation matérielle proprement dite consiste essentiellement en une projection de la réalité [...] (Vian, *L’écume des jours*, 1994, p. 19-20).

Chapman :

Only two things really matter – there’s love, every kind of love, with every kind of pretty girl; and there’s **the music of Duke Ellington, or traditional jazz**. Everything else can

---

<sup>40</sup> « L’un des premiers titres du roman est le Jour en loques, ce qui peut s’interpréter comme une traduction approximative de ragtime » (Pestureau, 1994, p. 10 note 2).



go, because all the rest is ugly – and the few pages which follow as an illustration of this draw their entire strength from the fact that the story is completely true since I made it up from beginning to end. Its material realization – to use the correct expression – consists basically of a projection of reality [...] (Vian, *Mood Indigo*, 2014, p. vii).

Harper :

There are only two things: love in all its forms with pretty girls and **the music of New Orleans or Duke Ellington**, it's the same. The rest should disappear, for the rest is ugly, and the brief demonstration that follow gathers all its energy from the fact that the story is entirely true, because I imagined it from one end to the other. Strictly speaking, its material realization consists essentially of a projection of reality [...] (Vian, *Foam of the Daze*, 2003, p. 3).

Dans ces exemples, ce que Tatilon appelle dans son analyse de l'acte de traduire, l'« information pertinente » à traduire, est considéré différemment par Chapman et par Harper. Chapman considère que « la musique de La Nouvelle-Orléans » nécessite une explication pour son lecteur et remplace la référence par « traditional jazz », tandis que Harper transpose la référence telle quelle dans une traduction directe pour deux raisons probables. Premièrement, il écrit un texte pour un lecteur américain qui sait en général que le jazz provient de La Nouvelle-Orléans. Harper (2003) explique ce genre de choix dans son introduction : « Now that's fine, take our tiny parcel of knowledge of Vian's world and run with it. Jazz and Pretty Girls. It would not be pretentious to say we know something about the former, it's American. And pretty girls, or love as the case may be, is generally considered to be universal » (p. iii). Effectivement, on voit fréquemment que

Harper a tendance à rester plus près du texte source dans sa traduction. D'ailleurs, son choix de transférer les mêmes références culturelles n'est pas une exception à cette tendance. En revanche, Chapman traduit le texte pour une audience anglaise qui est plus éloignée géographiquement de la source des références américaines et pour elle, le lieu de naissance du jazz ne serait peut-être pas de connaissance commune, aussi préfère-t-il déchiffrer la référence.

Les deux traductions, cependant, maintiennent l'autre référence à La Nouvelle-Orléans à la fin de l'avant-propos qui se lit comme une lettre au lecteur, « [...] comme s'il était un produit du pays-berceau du jazz » (Laprand, 1993, p. 85). Vian a « menti » lorsqu'il a prétendu écrire depuis les États-Unis et a signé la fin de sa « lettre » par : « La Nouvelle-Orléans. 10 mars 1946 » (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 20). À la toute fin du livre, ce type de signature matérialise, encore, une sorte de fausse marque socioculturelle : « Memphis, 8 mars 1946. Davenport, 10 mars 1946 » (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 335). Il est probable que la référence à Davenport fait hommage à Bix Beiderbecke, originaire de Davenport et trompettiste admiré de Vian.

Il est évident par les influences dans sa vie et son écriture que Vian partageait un lien très intime avec la culture américaine. Même s'il n'est jamais allé en Amérique, il préférait la musique, la littérature et le cinéma américains : « [h]e already had strong American tastes, in movies, in crime writing, in SF<sup>41</sup>, and in jazz, which now took off in France on a postwar wave of philo-Americanism » (Sturrock, 2003, p. i). Car, il s'approprié la

---

<sup>41</sup> SF : science-fiction

culture américaine comme plus qu'un simple passionné, mais plutôt comme quelqu'un qui était américain dans une vie antérieure.

Vian révèle dans l'avant-propos que « [...] l'histoire est entièrement vraie, [puisqu'il l'a] imaginée d'un bout à l'autre » (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 20). Cette déclaration au lecteur lui permet de prendre des libertés et de transposer aux créations imaginaires les références à sa vie. Cette phrase consiste en des « [p]aradoxes, mais non pas absurdités, car le premier implique une critique parfaitement soutenable de la prétendue vérité des œuvres réalistes, et le second affirme la vérité du monde intérieur révélé par le libre jeu de l'imagination, comme disent les psychologues » (Baudin, 1966, p. 143). Cet élément de double-existence qui fait partie du style de Vian donne au lecteur une sensation bizarre, comme s'il observait ce monde depuis un endroit divisé entre la réalité et l'imagination. Ceci est relié aux occurrences des doubles existences et des paradoxes dans l'écriture de Vian.

En faisant la traduction de l'écriture vianesque dans *If I Say If*, Hodges (2014) se demande, comme devaient aussi se demander Chapman et Harper, à quel point il faut transposer directement toutes les références qui sont étroitement liées à la vie de l'auteur, à ses connaissances et même à la culture dans laquelle il vit.

The question could be asked, however, as to whether the retention of every culture-specific lexical item might have a negative impact on the target text reader by creating a sense of isolation, which is a possibility if the text sounds “too foreign”. Since the reader will more than likely be aware that the text in question is a translation, because of the retention of certain culture-specific items or because of other, paratextual indicators, one potential

strategy is to reduce the number of source culture references in instances where it will not negatively impact on the text. This may lead to devices such as superordinate substitution (e.g. “SNCF” becoming “rail company”) or cultural substitution, whereby, for example, in “A Heart of Gold”, “je roule à gauche” (“I drive on the left”) becomes “I drive on the wrong side of the road” (for an Australian or UK readership) (p. 315).

Il est possible que Chapman veuille éviter la sensation d’isolement chez le lecteur anglais, car souvent sa solution pour la traduction des références étroitement liées aux cultures étrangères est de les changer pour une référence liée à la culture du texte cible. Il montre cette préférence dans le cas où il traduit la référence à « la musique de La Nouvelle-Orléans » par « traditional jazz », tandis que la référence survit dans le texte de Harper. Lorsque Chapman est confronté au même type de problématique, les références à Paris, il les remplace par des références à Londres. Sous ce rapport, il ne s’agit pas d’une référence à la culture française qui est adaptée cette fois, mais d’une référence à la culture américaine, et aussi à l’étranger.

La tendance de Vian à introduire des oppositions dans son écriture ; réel/irréel, humoristique/tragique, technique/imaginaire etc., fait partie de son style et si le but du traducteur est de transmettre les mêmes effets, il est obligé de comprendre l’importance de ces références qui ont pour fonction la transportation du lecteur au monde vianesque de la quasi-réalité et de la double existence.

S’inspirant du swing du jazz qui est fusion magique d’éléments logiquement inconciliables – tension et détente, résistance et abandon, rigueur de la structure et souplesse ou fantaisie de l’inspiration –, le style de Vian mêle intimement des tons et des perspectives

contradictaires dans une alchimie séduisante et originale : farce et macabre, comique et pathétique, ironie et émotion, plaisanterie et gravité, humour et tragique. [...] Ainsi la drôlerie de la langue et la fantaisie de l'imagination à la fois mettent en valeur et tiennent à distance l'angoisse du bonheur fragile, le drame de l'éphémère, le tremblement ébloui de la tendresse pudique, la force de la passion vraie et les horreurs de notre condition : absurde, violence, cruauté, malheur et mort (Pestureau, 1994, p. 13).

Selon Harper (2003), « [...] [the] common points of reference have suddenly disappeared » (p. ii) pour un lecteur contemporain américain, pourtant presque toutes les références culturelles demeurent dans son texte et il laisse le lecteur trouver à l'aveuglette son propre chemin dans le déchiffrement de l'écriture vianesque. C'est le contraire dans la traduction de Chapman qui choisit souvent d'adapter non seulement les références à la culture française, mais aussi celles à la culture américaine.

Dans le premier chapitre du livre, non seulement les références à la culture américaine et au jazz se manifestent, mais aussi celles à la culture française et aux allusions à la culture et à la littérature anglaises. Le passage suivant et ses traductions qui décrivent la maison de Colin sont particulièrement intéressants à analyser.

Vian :

La pièce, de quatre **mètres** sur cinq environ, prenait jour sur **l'avenue Louis-Armstrong** par deux baies allongées. Des glaces sans tain coulissaient sur le côté et permettraient d'introduire les odeurs du printemps lorsqu'il s'en rencontrait à l'extérieur (Vian, *L'écume des jours*, 1994, p. 27).

Chapman :

The room, approximately twelve **feet** by fifteen, had two bay windows overlooking **Armstrong Avenue**. Large panes of glass kept the sounds of the avenue from the room, but let in the breath of springtime when it appeared outside (Vian, *Mood Indigo*, 2014, p. 7).

Harper :

The room, about four by five **meters**, took in light from **Louis-Armstrong Avenue** through two elongated bay windows. Plate glass windows slid on the sides to let in the scents of spring when they could be found outdoors (Vian, *Foam of the Daze*, 2003, p. 8).

De nouveau, une référence au monde du jazz est annoncée avec le nom de Louis Armstrong, aujourd'hui référence bien connue. On sait que « Boris Vian vouait un culte à Duke Ellington. Le jazzman américain était devenu son dieu vivant, avec à ses côtés Dizzy Gillespie et Louis Armstrong [...] » (Lapprand, 2010, p. xvii), et en plus, si Duke Ellington était le dieu de la religion vianesque, Louis Armstrong était une sorte de demi-dieu et il apparaissait aussi dans la vie de Vian. Dans le monde de *L'écume*, Vian fabrique non seulement « l'avenue Louis-Armstrong », un lieu imaginaire qui emprunte le nom à un musicien de jazz, mais il invente aussi la « rue Sidney-Bechet », la « maison Gerschwin » et la librairie de la « rue Jimmy-Noone ». Dans sa traduction, Chapman préfère couper le prénom « Louis » pour créer « Armstrong Avenue », afin de privilégier l'effet de l'allitération à la transposition directe de la référence. Néanmoins, le reste des

références (Sidney Bechet, Jimmy Noone, Gershwin) figurent dans les deux traductions avec seulement de petites modifications<sup>42</sup>.

La traduction de « l'avenue Louis-Armstrong » signale encore que Harper a tendance à faire une « traduction documentaire », selon la définition de Nord, qui « [...] conserve certains éléments lexicaux qui sont spécifiquement liés à la culture du texte source » (Hodges, 2014, p. 314)<sup>43</sup>, et cette tendance a pour effet de révéler que le texte est traduit. Cependant, puisque ces références sont américaines et que le texte est destiné à un lecteur américain, il n'est pas certain que l'on doive changer ces éléments lexicaux pour obtenir une « traduction instrumentale ». Si tel est le cas, pour ces endroits imaginaires qui rendent hommage aux figures jazzistiques, ce n'est que pour « l'avenue Louis-Armstrong » que les deux traducteurs diffèrent et, à leur façon, tous deux trouvent un terrain d'entente.

Hodges (2014) suggère qu'il est nécessaire de trouver une stratégie pour l'information qui appartient à la culture du texte source et pour sa transmission depuis cette culture à une autre à travers la traduction. D'après lui, face à cette problématique, il appartient au traducteur de rendre plus claire la lecture de son texte cible.

On the cultural level, it is the role of the translator to facilitate communication across borders: “it is not about translating words, sentences or texts but is in every case about guiding the intended co-operation over cultural barriers enabling functionally oriented

---

<sup>42</sup> Le tiret entre les noms comme fait Vian figure dans la traduction de Harper, contrairement à celle de Chapman.

<sup>43</sup> Ma traduction de : « [...] retains certain culture-specific lexical items of the source text » (Hodges, 2014, p. 314).

communication.»<sup>44</sup> Intercultural transfer deals with determining strategies for the translation of specific features of the source culture that are different from, or have no equivalent in, the target culture (p. 312).

Une autre problématique où les solutions varient se présente dans l'exemple antérieur, lorsque les mesures du système métrique apparaissent dans le texte source. Les mesures métriques sont liées à la culture française (et aujourd'hui à la culture canadienne), mais les États-Unis et le Royaume-Uni utilisent les unités impériales. Chapman adapte ces mesures pour une audience britannique, mais Harper n'opère pas de conversion des mesures dans sa version. De cette façon, il indique encore qu'il ne focalise pas sa traduction sur la culture cible et, tout comme dans la traduction documentaire, il transmet directement un élément spécifiquement lié à la culture du texte source, ou bien, même s'il est compréhensible pour le lecteur du texte cible, qui n'est pas lié à la culture de son destinataire.

Les références à la vie américaine ne se terminent pas avec la musique de jazz, elles ressortent également dans les références au cinéma américain. Comme dit Pestureau (1994) : « [u]ne évidence s'impose : dès l'ouverture, Vian annonce la couleur américaine de son roman, le jazz dans l'Avant-propos, Hollywood à la première page » (p. 9). Le début du premier chapitre présente le protagoniste Colin<sup>45</sup> qui fait sa toilette le matin, il

---

<sup>44</sup> Holz-Mänttari, J. (1984). *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia. Traduit dans : Munday, J. (2004). *Introducing Translation Studies: Theory and Applications*. London : Routledge. (p. 77)

<sup>45</sup> « Colin [...] porte un prénom désuet en France, mais commun dans les pays anglophones [...] » (Pestureau, 1976, p. 93).



se regarde et « [d]ans la glace, on pouvait voir à qui il ressemblait, le blond qui joue le rôle de Slim dans *Hollywood Canteen* » (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 22).

Le cinéma, particulièrement certains genres américains, est une autre passion de Boris Vian. Non seulement il aime les films de science-fiction et les “thrillers”, ce qui ne surprend pas, mais il apprécie beaucoup le cinéma burlesque, les comédies américaines et “les grandes machines de Hollywood”, bref tout ce qui nous permet d’échapper à la laideur et à la médiocrité quotidiennes (Pestureau, 1976, p. 91).

La référence à ce film de 1944, dans lequel des acteurs hollywoodiens jouent, démontre dès le début du roman que, dans le monde de *L'écume*, la connaissance de la culture américaine est considérée comme normale. Les personnages ne savent pas s'ils font partie de la culture française ou de la culture américaine, ou même du monde réel, car leur culture et leur monde sont l'invention de leur créateur et cette invention comprend les éléments appartenant aux passions de Vian. De même, « [t]his lack of surprise in Vian's characters, their equanimity or resignation in the face of general absurdity, is a consistent quality in both his fiction and his drama » (Hainey, 1975, p. 68).

Harper n'éprouve aucune difficulté pour traduire le titre *Hollywood Canteen*, car tout comme les origines des références au jazz, ce film provient de la culture cible pour laquelle il traduit. En revanche, Chapman décide de faire une adaptation à trois niveaux. Premièrement, il change la culture d'où provient le film et au lieu de faire une référence au cinéma américain, il en fait une au cinéma français. De plus, il la place à l'époque de

la traduction, c'est-à-dire dans les années soixante et il fait en outre des contrepèteries<sup>46</sup> des noms propres pour imiter les manipulations de Vian qui ne se trouvent pas ici, mais à d'autres endroits du texte source.

Harper : In the mirror one could see who he looked like, the blond who plays the role of Slim in *Hollywood Canteen* (Vian, *Foam of the Daze*, 2003, p. 4).

Chapman : In the glass it became perfectly clear that he was exactly like a fair-headed Jean Bellpull Rondeau in a film by Jacques Goon Luddard (Vian, *Mood Indigo*, 2014, p. 3).

Pour transposer l'information qu'il juge la plus pertinente et avoir le même effet de style que le texte de Vian, la traduction de Chapman comporte la qualité de ce que Nida privilégie, l'« équivalence dynamique », qui vise à provoquer « une RÉACTION du LECTEUR qui soit essentiellement la même que celle du lecteur de l'original » (Larose, 1989, p. 77)<sup>47</sup>. Dans cette traduction, l'invention du nom « Jacques Goon Luddard » est une contrepèterie de Jean-Luc Godard, réalisateur marquant du mouvement français « la Nouvelle vague », à la mode à l'époque où Chapman effectue sa traduction. Godard a réalisé le film *À bout de souffle* (1960) dans lequel Jean-Paul Belmondo a joué, l'acteur qui inspire l'autre contrepèterie de Chapman, « Jean Bellpull Rondeau ».

---

<sup>46</sup> « La contrepèterie [...] déforme un groupe de mots par interversion de lettres ou syllabes de l'un à l'autre [...] » (Baudin, 1973, p. 35). Par exemple, « Jean-Sol Partre » et « portecuir en feuilles de Russie » dans *L'écume*.

<sup>47</sup> Ma transposition de : « [...] the RESPONSE of the RECEPTOR is essentially like that of the original receptors » (Larose, 1989, p. 77).

## Les autres références

### 1. Nicolas : produit des influences anglo-saxonnes

Nicolas, le cuisinier de Colin est un personnage principal et fascinant, né des influences anglo-saxonnes<sup>48</sup>. Il est un expert en danses de jazz, spécialement le « bigle moi », l'invention et le néologisme de Vian qui est un « collage et substantivation de « bigle-moi ! » [...] » (Pestureau et Rybalka, 2013, p. 347)<sup>49</sup>, et en outre, comme Colin, il ressemble à un acteur de Hollywood, car il est « [b]âti comme Johnny Weissmuller (champion de natation et Tarzan de Hollywood) [...] » (Pestureau, 1985, p. 291). Or, selon Pestureau et Rybalka (2013), Nicolas est aussi inspiré du personnage britannique de P.G. Wodehouse, Jeeves. Une facette amusante de sa personnalité est qu'il hésite entre le langage formel et le langage informel lorsqu'il s'adresse à Colin, comme ferait un *butler* qui a une relation personnelle avec son patron, de sorte qu'il appelle presque toujours Colin, « Monsieur »<sup>50</sup>.

Ce cuisinier-maître d'hôtel si raffiné, stylé et supérieur doit beaucoup au célèbre *butler* Jeeves de P.G. Wodehouse, conseiller, professeur d'élégance et providence de son jeune maître Bertram Wooster, et membre du Club des Gens de maison. Mais Jeeves est totalement étranger à la haute cuisine (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 23 note 2) !

---

<sup>48</sup> Dans la traduction de Chapman, le nom Nicolas est anglicisé pour donner Nicholas.

<sup>49</sup> « [...] sur bigler : loucher, regarder avec curiosité ou envie ; le néologisme remplace le « joue contre joue » par « regard dans regard (de désir) » (Pestureau et Rybalka, 2013, p. 347). « Le bigle moi » a deux traductions. Dans son texte, Harper opte pour « the Squint », dans le sien, Chapman préfère « the oglemee ». Voir Partie III, p. 81.

<sup>50</sup> Harper se sert du titre « Monsieur » dans sa traduction, ce qui fait ressortir que le texte est une traduction. Chapman retient « Mr ».

## 2. Gouffé : référence à la culture française

Cela nous amène au fameux Gouffé, dont Nicolas est le disciple et « [...] dont le *Livre de cuisine* est sa bible [...] » (Pestureau, 1985, p. 291)<sup>51</sup>. Pour celles et ceux qui ne sont pas familiers des cuisiniers célèbres du 19<sup>e</sup> siècle, cette référence pourrait exiger un peu de recherche. Pour cette raison, le lecteur des nouvelles éditions a la chance de disposer des notes de Pestureau et Rybalka qui fournissent des renseignements pour presque toutes les références culturelles<sup>52</sup>. Harper conserve cette référence à la culture française dans son texte, mais Chapman la remplace par une référence globalement familière : Freud. En outre, il manipule l'orthographe du nom pour faire une nouvelle contrepèterie où il invente le nom « ffroydde ».

Chapman paraît choisir ce nom non seulement parce qu'il est facilement reconnaissable pour son lecteur, mais aussi parce que, plus tard dans le premier chapitre, Chick confond la personne à laquelle correspond le nom Gouffé et que Chapman voulait évoquer un nom qui pourrait aussi désigner deux personnes distinctes.

- Il est bien ? demanda Chick.
- Il a l'air de savoir ce qu'il fait. C'est un disciple de Gouffé.
- L'homme de la malle ? s'enquit Chick, horrifié. [...]
- Non, ballot. Jules Gouffé. Le cuisiner bien connu.

---

<sup>51</sup> « Jules Gouffé (1807-1877) est un célèbre cuisinier disciple de Carême. B. Vian tenait en haute estime son fondamental *Livre de cuisine* (1867). Le « pâté chaud d'anguilles » y figure en effet » (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 25 note 1).

<sup>52</sup> Harper traduit ces notes dans son édition avec des petites modifications.

- Oh, tu sais, moi, dit Chick, en dehors de Jean-Sol Partre, je ne lis pas grand-chose

(Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 29-30).

Les notes de Pestureau et Rybalka (2013) disent que la confusion de Chick provient de sa connaissance d'un autre Gouffé qui était aussi un personnage du 19<sup>e</sup> siècle : « A.T. Gouffé, huissier parisien cavaleur et passablement proxénète, fut étranglé et « mis en boite » le 26 août 1889 par un aventurier de bas étage aidé d'une « infernale nymphette » » (p. 29 note 1). Harper choisit encore de conserver la même référence dans son texte, même si son destinataire est très éloigné dans l'espace et dans le temps de la source de cette référence.

- Is he good? asked Chick.

- He seems to know what he's doing. He's a disciple of Gouffé.

- The man from the trunk? inquired Chick, horrified. [...]

- No, nitwit. Jules Gouffé, the well-known chef.

- Oh! You know me, said Chick, outside of Jean-Sol Partre, I don't read much

(Vian, *Foam of the Daze*, 2003, p. 9-10).

Afin de jouer au même jeu que Vian sur la double identité de la personne concernée, Chapman traduit le passage de la manière suivante et fait allusion à l'œuvre de Sigmund Freud qui analyse les rêves et la sexualité. Ensuite, il évoque l'autre Freud, Sir Clement Raphael Freud (1924-2009), qui était un écrivain, journaliste, politicien et chef anglais ainsi que le petit-fils de Sigmund.

- And is he any good? asked Chick.

- He seems to know what he's doing. He swears by ffroydde.

- What have sex and dreams have to do with cooking? asked Chick, horrified. [...]
- No, you idiot, I'm talking about Saint Clement, not Monsignor Sigmund!
- Oh, sorry! said Chick. But you know I never read anything except Jean Pulse Heartre.

(Vian, *Mood Indigo*, 2014, p. 8)

En vue de rendre hommage à l'attitude vianesque, peut-être Chapman fait-il encore une imitation stylistique lorsqu'il satirise une figure importante. Pour Vian, c'est Sartre, pour Chapman, c'est Freud. D'ailleurs, la référence à Clement Freud pourrait aussi montrer le désir de Chapman de faire une référence un peu obscure pour le lecteur, mais cette référence était-elle obscure pour un lecteur anglais dans les années soixante ? En tout cas, Vian et Chapman tentent d'adopter une attitude critique à l'égard des institutions et du culte de la personnalité. Le seul homme que Vian vénère est Duke Ellington alors que ce dernier n'avait ni disciples ni foule dans son sillage.

Boris Vian garde vif, vert et intact son esprit critique envers toute doctrine organisée et érigée en dogme. Il est par exemple l'un des rares écrivains de son temps qui n'ait pas à faire amende honorable de penchants ou convictions marxistes-léninistes, non plus que d'une soumission servile au freudisme ni à quelque religion que ce soit (Pestureau, 2009, p. 32).

### **3. Jean-Sol Partre : référence à la culture française**

La petite discussion entre Colin et Chick présente pour la première fois un personnage qui est, selon Alistair Rolls (1999), « [t]he single most persistent and thorough caricature made throughout *L'écume* » (p. 80) : « Jean-Sol Partre ». Cette contrepèterie satirique de

Jean-Paul Sartre est encore une référence à la culture française et à l'existentialisme, mouvement philosophique qui était à la mode au moment de la genèse de *L'écume*. Sartre, avec qui Vian a eu « quelques temps des rapports sympathiques » (Pestureau, 1985, p. 313), s'est inspiré du personnage qui est à la tête d'un culte absurde dans le monde de *L'écume*, un culte qui séduit Chick et finit par le ruiner. La référence et la parodie d'une figure existant dans la vie de Vian autant que dans le monde de *L'écume*, sont transposées dans le texte de Harper tout simplement par la même contrepèterie. En ce qui concerne Partre, Chapman va plus loin et fait sa propre contrepèterie dans sa traduction, puisque sa tendance récurrente est de faire ses propres manipulations des noms pour aboutir à « Jean Pulse Heartre ».

La création de « Jean Pulse Heartre » est un double jeu, car à voix haute sa prononciation est très près du nom français, ainsi c'est un jeu phonétique, et en même temps l'orthographe manipulée produit les mots « pulse » et « heart » (« pouls » et « cœur ») qui renforcent le fait que ce personnage soit « au cœur », autrement dit au centre, d'une foule des disciples. De plus, la référence au cœur présage le meurtre éminent de Partre/Heartre par Alise avec l'arme de Chick, « l'arrache-cœur »/« the heart snatcher ». Cette tendance de Chapman à creuser dans les sous-textes de l'écriture de Vian prouve qu'il a beaucoup travaillé pour effectuer sa traduction.

#### **4. La souris aux moustaches noires : allusion au monde absurde de Lewis Carroll**

Une référence supplémentaire et indirecte au monde anglo-saxon est celle qui est faite au monde absurde de l'écrivain anglais Lewis Carroll. Dans le monde carrollesque, comme dans le monde vianesque, les animaux sont personnifiés et deviennent « [...] des êtres conscients, doués de raison » (Bens, 1976, p. 142). Dans le premier chapitre, outre les personnages de Colin, Nicolas, Chick et les personnages secondaires de Partre et Gouffé, on fait la connaissance de « la souris aux moustaches noires » qui joue un rôle plus prédominant dans le texte qu'un simple animal domestique, qui est déjà un rôle ironique pour une « souris de cuisine ». Mais, elle est plutôt une « souris-âme » et l'amie des personnages humanoïdes qu'une nuisance. Pestureau (1994) explique la tendance de Vian à donner, dans son écriture, des caractéristiques humaines aux objets inanimés et aux animaux.

Le vitalisme est caractéristique de la transmutation propre à Vian : pierre vivante, fusil-  
plante, lapin-machine, souris-âme, chat-guillotine, musique-femme-fleur... Point de  
cloisons entre les règnes dans cet univers animé ; y gouverne la vérité poétique de  
l'appréhension sentimentale ou onirique du monde [...] (p. 12-13).

Dans les traductions du passage qui fait partie de la description de la maison fantastique de Colin ainsi que dans la présentation de la souris et de ses amis, on voit clairement le traitement assez différent que font les deux traducteurs du « personnage » de la souris préférée du protagoniste.

Vian : Les souris de la cuisine aimaient danser au son des chocs des rayons de soleil sur les robinets, et couraient après les petites boules que formaient les rayons en achevant de se pulvériser sur le sol, comme des jets de mercure jaune. Colin caressa une des souris en passant – elle avait des très longues moustaches noires, elle était grise et mince et lustrée à



miracle –, le cuisinier les nourrissait très bien sans les laisser grossir trop. Les souris ne faisaient pas de bruit dans la journée et jouaient seulement dans le couloir (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 24-25).

Chapman : The kitchen mice liked to dance to the sounds made by the rays of the suns as they bounced off the taps, and then run after the little bubbles that the rays burst into when they hit the ground like sprays of golden mercury. Colin stroked one of the mice as he went by. It was sleek and grey, with a miraculous sheen and long black whiskers. The cook gave them plenty to eat, but made sure that they did not get too fat. The mice kept very quite during the day and played nowhere else but in the corridor (Vian, *Mood Indigo*, 2014, p. 5).

Harper : The kitchen mice loved dancing to the sound of the shock from the sunbeams on the faucets, and they ran after the little balls that the beams formed upon pulverizing themselves on the floor, like spurts of yellow mercury. Colin pet a mouse – she had very long black whiskers, she was gray and thin and had a miraculous luster – and the chef fed them very well without letting them get too fat. The mice made no noise during the day and played only in the hallway (Vian, *Foam of the Daze*, 2003, p. 6).

Les souris qui habitent chez Colin possèdent des caractéristiques humaines, car elles peuvent danser et régler le volume du bruit qu'elles font. Tout comme les enfants ou les animaux domestiques, elles sont aussi disciplinées ; elles ne jouent que pendant la journée et seulement dans le couloir. Le comportement de Colin semble absurde lorsqu'il « caresse » une des souris, sa « souris-âme », une pratique qui n'est pas souvent celle des gens qui ont de nombreuses souris chez eux. En outre, Nicolas est chargé de les nourrir et

de ne pas les laisser grossir, ce qui montre la valeur qu'ont ces petites bêtes pour les personnages de *L'écume*.

Dans *Foam of the Daze*, Harper choisit de traduire le pronom personnel, « elle » par « she », et dans *Froth on the Daydream*, Chapman choisit de remplacer « elle » par « it ».

L'effet stylistique résultant de ces choix est assez puissant en ce qui concerne la fidélité aux intentions de l'auteur. Le mot « it » gâche un peu l'effet de personnification.

D'ordinaire, on ne désigne même pas les animaux domestiques en anglais avec le mot « it » qui est très impersonnel. Par contre, Carroll a aussi désigné fréquemment ses nombreux personnages-animaux dans *Alice au pays des merveilles* par le mot « it » et ne leur donnait pas souvent de genre. Il leur donnait d'ailleurs les prénoms qui indiquent leur genre, ce que Vian ne fait pas pour la souris. Le double-sens du pronom personnel pourrait présenter des difficultés de traduction pour les anglophones, car les noms n'ont pas de genre en anglais et le mot « it » n'existe pas sans genre en français.

### **Sommaire : les méthodes de traduction concernant les références culturelles**

L'avant-propos et le premier chapitre de *L'écume des jours* révèlent bien la grande quantité de références directes et indirectes que ses nombreuses expériences et lectures ont inspirées à Vian. Celui-ci favorise surtout les références au jazz parce que le jazz est sa version de la religion et il le décrit comme telle dans le monde mi-imaginaire de *L'écume*. Dans cet incipit, le lecteur se voit exposer les intentions de l'auteur, même si celles-ci sont habituellement différentes. Il compte d'abord dévoiler la vérité qui est vraie

parce qu'elle vient de l'imagination et il souhaite faire ensuite disparaître tout ce qui n'appartient pas au jazz et aux jolies filles, car « le reste est laid ».

Les références à la culture américaine et au jazz jouent un rôle prédominant parmi ses allusions culturelles, ce qui n'est pas étonnant puisque l'Amérique est très précieuse pour Vian. Il désire communiquer par son écriture ce qu'il estime dans la vie : le livre de Gouffé par exemple. Quant à ce qu'il trouve ridicule et parallèlement fascinant, il le démontre dans son portrait du culte satirique de Sartre. Les influences venant de l'Angleterre apparaissent aussi dans l'écriture de Vian. La conception de Nicolas qui ressemble à Jeeves et la souris-âme aux caractéristiques humaines rendent toutes deux hommage à la littérature anglaise.

Dans les traductions de Chapman et de Harper, les choix de traduction illustrent leur souscription (consciente ou non) aux écoles théoriques opposées de la traduction. Les nombreuses références culturelles sont essentielles en ce qui concerne les effets stylistiques exprimés par le texte de Vian. Il y a une distinction assez nette entre le caractère « documentaire » de la traduction de Harper et le caractère « instrumental » de la traduction de Chapman dans le traitement de ces références. Chapman transpose plusieurs références au jazz dans son texte, mais il choisit de changer la plupart des références culturelles liées à Paris, la culture et l'histoire française et la culture américaine, ce qui révèle qu'il s'intéresse à la compréhension du lecteur du texte cible. Par ce moyen, il tente de produire un texte qui n'est pas de prime abord une traduction. En revanche, Harper choisit de faire la traduction directe des références culturelles, c'est-

à-dire des marques sociales-culturelles, et de plus se focaliser sur le texte source. Ceci est une démonstration de ce que Harper privilégie dans sa transposition : les éléments uniquement vianesques.

### **Partie III :** **Les néologismes vianesques et leurs traductions**

Jean Milly a noté à juste titre que « [...] tous aspects du langage peuvent être soumis à des transformations ludiques » (Milly, 2012, p. 199) et Boris Vian jouit de cette liberté dans sa prose humoristique. En ce qui a trait à Vian, les jeux de mots sont essentiels pour fournir les effets captivants de son style. La façon dont Vian invente son propre langage, ou sinon manipule le langage déjà existant, forge un effet ludique, qui consiste fréquemment en la combinaison d'un ton morbide et d'un ton humoristique, ce qui n'est autre que de l'humour noir. Comme dit Newmark (1981) : « [...] all jokes are translatable, but they do not always have the same impact » (cité par Larose, 1989, p. 185)<sup>53</sup>. C'est dans une situation difficile que se trouvent Stanley Chapman et Brian Harper qui font de leur mieux pour aménager un effet ludique similaire à celui de Vian dans leurs traductions de *L'écume des jours*, mais malheureusement, ils produisent rarement le même effet, ou pour emprunter le terme de Newmark, le même « impact ».

Il est clair que le traducteur Brian Harper (2003) est un admirateur de Vian, et il nous semble que, pour lui, les jeux dans le texte source sont déjà parfaitement en liaison avec ce que Vian voulait exprimer dans son écriture, de sorte que ces jeux n'ont pas besoin d'explication ni de trop d'adaptation dans le texte cible.

The play on words is his signature and he means to include it in a greater context of discovery and loss. It is not quite invention on his part. It is a refusal to cave into belief

---

<sup>53</sup> Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*. Oxford : Pergamon Institute of English.

Peter Newmark (1916-2011) était un professeur anglais de la traduction à l'Université de Surrey.

systems generated by those he has somehow deemed as having lost their innocence (adults?), making Vian's use of language invigorating. He means exactly what he is saying. Words do not pervert, alter or hide the truths that we are interested in (Jazz and Pretty Girls, as the case may be) (p. iv).

Harper préserve la plupart des jeux de mots, sans trop de manipulation, et pour cette raison, sa traduction penche plus vers le texte source que vers le texte cible. Dans plusieurs cas où ces jeux apparaissent, pour les traduire il se satisfait de les altérer légèrement afin de les angliciser, et, en effet, cette méthode a été analysée dans plusieurs exemples précédents<sup>54</sup>. D'autre part, il maintient dans sa traduction le terme sans modification, par exemple, dans le cas des créations de Vian : les « doublezons » et le « pianocktail ». À l'opposé, Chapman imite le rôle de manipulateur de Vian et traduit la *racine* du jeu. Ensuite, il la manipule par des jeux linguistiques similaires à ceux de Vian. Il a effectivement déclaré qu'il voulait traduire ce qu'il aimait chez Vian, et il montre de façon évidente dans sa traduction de *L'écume*, que c'est surtout les jeux de langage de son collègue pataphysicien qu'il privilégie dans sa transposition<sup>55</sup>.

### **L'objectif de la Partie III**

Cette partie de la recherche se concentrera sur l'effet du « néologisme », défini comme : « mot nouveau ou mot existant employé dans un sens nouveau » (Beaujean, 1959, p. 1435). Partant de ce fait, de nombreux éléments de *L'écume des jours* pourraient être

---

<sup>54</sup> Par exemple, « cinematographist » pour « cinématographe » et « deputydrome » pour « députodrome ».

<sup>55</sup> Voir Partie I, p. 19-20.

classés parmi les néologismes. Les manipulations néologiques de Vian varient des plus simples aux plus compliquées, mais elles sont compréhensibles avec divers degrés de déchiffrement. Même si ces créations sont compréhensibles en français, elles sont « aux limites du lisible » et pratiquement impossibles à imiter dans la traduction.

Les textes de Vian séduisent le plus souvent de par leur inimitable cocktail de notations poétique et de jeux verbaux. C'est une conviction qui s'impose dès que l'on prend connaissance des premiers textes. Ceux-ci présentent en effet bien plus que quelques jeux de mots : nous sommes devant une véritable *ébriété verbale*, une jonglerie lexicale et syntaxique effrénée, le plus souvent *aux limites du lisible* (Costes, 2009, p. 109).

Marina Yaguello a noté dans un article en 1984 : « Vian's word plays have been listed and classified for some time: neologisms, use of polysemy and homophones, puns, syntactical ambiguity, metaphors » (cité par Hodges, 2014, p. 307)<sup>56</sup>. Le nombre des jeux de mots dépasse certainement la grande quantité des néologismes, pourtant, pour ne pas « plonger dans le terrier du lapin », cette exploration se base sur les trois manipulations linguistiques énumérées par Bens (1976) en tant que méthodes de Vian pour la création de ses néologismes. Or, dans les analyses concises qui figurent dans cette étude, on présentera quelques exemples de chacune des méthodes qui sont tirés de l'exploration du langage vianesque faite par Pestureau et Rybalka dans les nouvelles éditions de *L'écume*. Ces exemples sont choisis parce que leurs traductions sont différentes dans les deux textes traduits et ils sont des figures manipulées. Ensuite, pour explorer les tendances de

---

<sup>56</sup> Yaguello, M. (1984). Linguiste malgré lui?. *L'Arc*, 90, p. 30. (Traduction de Peter Hodges)

Chapman et de Harper dans la traduction des jeux linguistiques, ces modèles des choix de traduction sont comparés.

Les méthodes de création de néologismes selon Jacques Bens sont :

- a) la prise des figures de style au pied de la lettre. Au lieu de renvoyer à une réalité différente de celle qu'elles expriment, les métaphores expriment une vérité littérale. [...] Exemple : on exécute une ordonnance avec une petite guillotine de bureau [...].
- b) la déformation des mots de notre vocabulaire, déformation portant [par exemple] sur leur morphologie (chêveche, chuiche, bedon, antiquitaire, sacristoche) [...].
- c) la création de mots nouveaux, désignant des objets de notre monde (le députodrome), ou qui nous sont inconnus, comme [...] le célèbre pianocktail (p. 174-175)<sup>57</sup>.

Vian était « [...] ennemi des conventions intellectuelles et sentimentales, [il] devait s'en prendre aux préjugés, matière première de tout conformisme » (Baudin, 1966, p. 117). Le langage est une parfaite illustration de ce genre du conformisme auquel résistait toujours Vian. Dès l'enfance, le langage est un des outils utilisés pour nous conformer aux attentes de la société dans laquelle nous grandissons. Vian était doué pour respecter les règles grammaticales dans son écriture, néanmoins, il était aussi doué pour jouer avec les mots et faire vivre les merveilles de son imagination dans son écriture.

Il est né dans un milieu où les mots étaient considérés comme les pièces et les pions de jeux en tous genres. Il les a utilisés pour créer des mondes fascinants dans lesquels le lecteur cherche constamment (et parfois vainement) à introduire du sens et élucider des mystères (Laprand, 2010, p. xxxiv).

---

<sup>57</sup> On reconnaît que les exemples antérieurs proviennent de *L'écume des jours*, et, effectivement, certains ont été déjà évoqués dans les parties précédentes de cette étude, y compris le « pianocktail » et le « députodrome ». (Voir Partie I, p. 24, 31-32)



## 1. La prise des figures de style au pied de la lettre

La méthode de création de néologismes, ce que Bens appelle « la prise des figures au pied de la lettre », crée un effet ludique qui fait rire et réfléchir le lecteur. Le double sens des mots et des figures est souvent perdu dans leur usage commun, et Vian joue libéralement avec ce phénomène en plaçant les mots dans un contexte absurde. De cette manière, il fait des comparaisons entre ce qui est attendu et ce qui est inattendu, même hors de la norme. La fonction de ces comparaisons est de « [...] charmer l'interlocuteur-lecteur, le charmer pour le convaincre, le gagner » (Haenlin, 1976, p. 279), et les comparaisons de Vian accomplissent leur but. Elles sont assez convaincantes pour donner au lecteur la sensation d'être transporté dans le monde mi-imaginaire de *L'écume*.

Ce jeu sur le double sens des mots, qui peut être catégorisé comme « la prise des figures au pied de la lettre », a des multiples facettes. Meakin (1996) propose une définition d'une facette de ce jeu de mots, « la métaphore figée » : « [...] the typically defamiliarizing device of taking stock locutions, the frozen metaphors with which language is strewn, at their literal value » (p. 24-25). Ainsi, ce type de comparaison est figé dans son sens littéral et il est employé dans ce sens par l'écrivain peut-être hors de la norme, en tout cas certainement hors du contexte attendu des événements du livre. Un exemple de « frozen metaphor » dans *L'écume* est celui du jeu sur l'emploi de l'expression française « exécuter une ordonnance ».

Le mot « exécuter » a plusieurs sens et peut signifier « exécuter à mort », comme par exemple, avec une guillotine, mais l'usage plus courant est « mettre à effet ». Outre ces deux derniers usages, le mot « exécuter » est un terme commun du vocabulaire militaire (en français autant qu'en anglais). La racine latine du mot, « exsequi », veut dire « poursuivre », en fait en anglais le mot « execute » a la même racine. Toutefois, ce mot n'est pas utilisable en anglais dans le même contexte que celui de l'expression « exécuter une ordonnance ». Son usage commun en anglais est similaire à celui qu'il a en français : « put (a plan, order etc.) into effect » (Soanes et Stevenson, 2004, p. 499), et il apparaît dans le domaine juridique aussi, mais son évolution dans la langue anglaise n'a pas donné lieu à la possibilité d'un emploi pharmaceutique. Par conséquent, comme Meakin (1996) observe correctement : « [...] this aspect [the frozen metaphor] of the novel causes severe headaches for translators [...] » (p. 25).

Lorsque Colin et Chick vont chez le pharmacien et lui demandent d'exécuter l'ordonnance de Chloé, il l'effectue avec une petite guillotine de bureau. En ce qui concerne le maniement de l'expression « exécuter une ordonnance », Vian isole le mot « exécuter » de son partenaire, « ordonnance », et ensuite le ressuscite dans un sens moins commun et hors du contexte attendu pour la scène qui se déroule dans le livre. Quant au choix de Vian pour l'appareil qui réalise l'« exécution », il est intéressant que Vian choisisse la guillotine, invention qui était usitée pour trancher les têtes et en conséquence, écourter « les souffrances des malheureux condamnés à mort » (Littré, s.d.) jusqu'à l'abolition définitive de la peine de mort en France en 1981. Dans son écriture, Vian joue de l'alternance entre le langage ancien et le langage moderne ainsi qu'entre les

inventions anciennes et les inventions modernes<sup>58</sup> ; il démontre cette aptitude dans le cas suivant.

Vian :

- Messieurs, que puis-je pour vous ?
- Exécuter cette ordonnance... suggéra Colin.

Le pharmacien saisit le papier, le plia en deux, en fit une bande longue et serrée et

l'introduisait dans la petite guillotine de bureau (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 188).

L'expression « exécuter une ordonnance » appartient à la langue française, et une traduction directe et littérale n'aurait pas le même effet que dans le texte source, on ne dit pas en anglais, « execute a prescription ». Au fait, cette traduction littérale aurait un effet maladroit et peu compréhensible. Chapman et Harper ont des méthodes de traduction similaires pour cette problématique. Pourtant, Chapman se sert de l'expression britannique, « make up a prescription », tandis que Harper joue sur le double sens d'une expression plus américaine : « fill a prescription ». De ce fait, même si les effets de style dans les traductions se rapprochent de ceux de Vian, ils n'ont pas la même fluidité naturelle que celle du jeu original.

Chapman :

- What can I do for you gentlemen ?
- Make up this prescription... suggested Colin.

The chemist snatched a piece of paper, drew a pair of eyes, a nose and a mouth on it, and then applied eye-shadow, powder and lipstick to them (Vian, *Mood Indigo*, 2014, p. 14).

---

<sup>58</sup> En effet, souvent ce langage ancien pourrait être mépris pour des néologismes.

Le verbe « make up » est ce qu'on appelle en anglais, un « phrasal verb », et sa fonction est différente de celle du verbe en tant que tel. « Make up » veut dire : « put together or prepare something from parts or ingredients » (Soanes et Stevenson, 2004, p. 862) et son emploi dans le contexte pharmaceutique n'est pas étonnant, car à une époque ancienne, les médicaments étaient concoctés par le pharmacien ou bien l'apothicaire, selon le cas. Chapman isole le verbe de son partenaire, comme fait Vian, et utilise « make up » dans son sens alternatif et plus moderne. D'ordinaire, le mot « make-up » qui est un nom et non pas un verbe, est séparé par un tiret et signifie en français, « maquillage ». Pour sa traduction, Harper se sert du verbe « fill » qui est la composante de l'expression équivalente en anglais américain, « fill a prescription ». Le verbe « fill » comporte des significations assez générales : « make or become full » (Soanes et Stevenson, 2004, p. 530), donc dans son texte, il remplace la première signification par la seconde.

Harper :

- Gentlemen, what can I do for you?
- Fill this prescription... suggested Colin.

The pharmacist took the paper, folded it into the shape of a cup and poured a tall glass of water in it (Vian, *Foam of the Daze*, 2003, p. 117).

Un deuxième exemple de ce jeu linguistique sur le double sens est celui de l'emploi du mot « hot ». Ici, « Vian engages in bilingual humour, [...] while maintaining the inter- and intratextuality at which he excels » (Freij, 2014, p. 304). La scène où ce jeu sur le double sens, c'est-à-dire l'emploi du mot inattendu par le lecteur, apparaît dans le premier chapitre lorsqu'on prend connaissance de l'existence du « pianocktail » et l'intertextualité qui y figure, est une nouvelle référence au monde du jazz. Le mot « hot »

peut dire plusieurs choses et dans ce cas, « [g]râce au retour vers le sens littéral, on a [...] une prise de conscience de l'origine concrète des métaphores, occultée par leur usage social ou oratoire [...] » (Baudin, 1973, p. 124). « Hot » pourrait désigner un morceau de musique de jazz « plein d'expressivité et du feu de l'improvisation » (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 33 note 1), et ainsi le terme est employé dans le texte pour produire deux significations : « [...] brûlant au sens propre puis au sens musical » (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 33 note 1).

Vian :

Il n'y a qu'une chose gênante, dit Colin, c'est la pédale forte pour l'œuf battu. J'ai dû mettre un système d'enclenchement spécial parce que lorsque l'on joue un morceau trop **hot**<sup>59</sup>, il tombe des morceaux d'omelette dans le cocktail et c'est dur à avaler. Je modifierai ça. Actuellement, il suffit de faire attention. Pour la crème fraîche, c'est le sol grave (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 33).

Puisque le mot « hot » provient de l'anglais, une traduction de ce terme n'est pas nécessaire et Chapman le laisse tel quel dans son texte.

Chapman :

Only one thing still worries me, said Colin, and that's the loud pedal and the egg flip. I had to put in a special gear system because if you play something too **hot**, lumps of omelette fall into the glass, and they're rather hard to swallow. I've still got a few modifications to make there. But it's all right if you're careful. And if you feel like a dash of French cream, you add a chord in G major (Vian, *Mood Indigo*, 2014, p. 10-11).

---

<sup>59</sup> Instance mise par moi dans les trois exemples ici.

Dans sa traduction, Harper fait une petite altération :

Harper :

There's only one problem, said Colin. The loud pedal for the whipped egg. I had to put in a special system of interlocking parts because when you play a tune that's too **“hot”**, pieces of omelet fall into the cocktail and it's hard to swallow. I'll modify that. For the time being, you just need to be careful. For the sour cream<sup>60</sup>, it's low G (Vian, *Foam of the Daze*, 2003, p. 12).

Dans les deux traductions cette référence au monde du jazz est conservée, mais avec une différence notable : Harper met le mot entre guillemets. Dans une traduction, on met les guillemets pour montrer qu'un mot, ou terme, est emprunté au texte source et demeure dans le texte cible pour faciliter la compréhension du lecteur. En général, ces termes sont suivis d'une traduction entre parenthèses ; cependant, les guillemets sont placés bizarrement ici et créent une rupture dans le texte puisqu'ils sont au milieu d'un dialogue. Le mot « hot » dans le texte source n'est pas entre guillemets, il s'introduit dans le texte naturellement, comme dans la traduction de Chapman. En raison de son usage inattendu et de sa connotation de naïveté, ce jeu sur le double sens pourrait aussi bien être classé parmi les méthodes de néologisme que « la prise au pied de la lettre » selon la définition de Baudin (1973).

C'est là en effet une forme fréquente de la naïveté feinte : elle joue à croire au sens propre, littéral, d'une expression à l'emploi évidemment figuré dans son contexte ; l'auteur inclut

---

<sup>60</sup> Voici un autre exemple de la transposition d'une référence culturelle dans les traductions. « La crème fraîche » n'est pas quelque chose de très accessible hors de France, donc Chapman précise qu'elle fait partie de la culture française en la désignant « French cream », tandis que Harper choisit son correspondant « sour cream », nourriture équivalente à la « crème fraîche » en Amérique.

alors dans l'univers qu'il élabore des fait qui n'existent que grâce à cette erreur d'interprétation (p. 123).

Ce n'est pas exactement une erreur d'interprétation dans ce cas, mais une double interprétation que fait Colin en employant un mot qui appartient à une autre langue et à un autre jargon : le dialecte des musiciens de jazz. Le sens jazzistique du mot est impliqué dans les trois textes, mais l'effet « naturel » est interrompu dans le texte de Harper par les signes de ponctuation. Le mot « hot », ainsi que les jeux linguistiques dans le texte source, sont « [...] si naturels à l'auteur qu'on les prendrait presque au sérieux en les lisant un peu trop vite pour leur prêter suffisante attention [...] » (Baudin, 1966, p. 145), et, le semblant de naturel dans ce cas est facilité par le fait que Vian ne met pas le mot entre guillemets ou en italique dans son texte, et alors le mot passe dans la lecture du livre d'une façon presque imperceptible.

## 2. La déformation des mots de notre vocabulaire

La déformation des mots est la méthode suivante proposée dans le schéma de Bens.

Michel Rybalka (1969), l'un des auteurs des notes et du glossaire de néologismes dans *L'écume*, propose une définition utile pour l'exploration de cette méthode.

Un [...] procédé employé par Vian [qui] consiste à travestir le langage. Ce travestissement peut être orthographique : [...] l'Evêque – le Chevêche, le Suisse – le Chuiche. [...] Il peut reposer sur une contrepèterie – un portecuir en feuilles de Russie, Jean-Sol Partre [...] – sur la modification, l'adjonction ou la soustraction d'une syllabe : dans *L'écume des jours*, nous avons par exemple « *bedon* » au lieu de « *bedeau* », « *sacristoche* » au lieu de

« sacristie », « *antiquitaire* » au lieu d' « antique », « *béniction* » au lieu de « bénédiction », etc. » (p. 161).

Cette formule de création des néologismes se révèle au travers de plusieurs éléments qui apparaissent dans les deux scènes où surviennent les personnages religieux, le mariage de Colin et Chloé et la mort de Chloé. Vian déforme les dénominations des religieux pour avoir un effet ludique et dévalorisant, car, à l'encontre des traditions françaises, le langage religieux n'est pas pris au sérieux chez lui. Pendant la préparation du mariage de Colin et Chloé, on fait la connaissance des religieux qui sont excités par le « spectacle » qu'ils mettent en place et dans lequel ils ont des rôles d'acteurs et de musiciens.

Les prêtres sont avant tout des acteurs et des ordonnateurs de spectacle. C'est ainsi que la scène de mariage [...] devient un spectacle bien monté qui appartient davantage au domaine de la comédie musicale qu'à celui de la liturgie : l'orchestre joue une musique de blues, la marche nuptiale est constituée par un air de Duke Ellington et, après la cérémonie de « l'Engagement », tout le monde est dans l'église (Rybalka, 1969, p. 38).

Le passage suivant dépeint bien cette scène de l'arrangement de la cérémonie, et, de plus, on constate non seulement que les dénominations religieuses sont déformées dans l'univers de Vian, mais aussi que plusieurs éléments additionnels du langage religieux sont manipulés.

Vian :

Le **Religieux** sortit de la **sacristoche**, suivi d'un **Bedon** et d'un **Chuiche**. Ils portaient de grandes boîtes en carton ondulé pleines d'éléments décoratifs.



- Quand le camion des **Peintureurs** arrivera, vous le ferez entrer jusqu'à l'autel, Joseph, dit-il au Chuiche. (Presque tous les Chuiches professionnels s'appellent Joseph, en effet.)
  - On peint tout en jaune ? dit Joseph.
  - Avec des raies violettes, dit le Bedon, Emmanuel Jude, grand gaillard sympathique dont l'uniforme et la chaîne d'or brillaient comme des nez froids.
  - Oui, dit le Religieux, parce que le **Chevêche** vient pour la **Béniction**. Venez, on va décorer le balcon des musiciens avec tous les éléments qu'il y a dans ces boîtes.
  - Il y a combien de musiciens ? demanda le Chuiche.
  - Septante-trois, dit le Bedon.
  - Et quatorze **Enfants de Foi**, dit le Religieux, fièrement.
- Le Chuiche fit un long sifflement, fuuuuuou...
- Et ils ne sont que deux à se marier ! dit-il admiratif.
  - Oui, dit le Religieux, c'est comme ça, avec les gens riches (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 105-106).

Les déformations ludiques et dévalorisantes dans ce dernier passage sont multiples<sup>61</sup> et cette méthode n'est pas employée par hasard, car Vian joue souvent avec le portrait des religieux, de l'église et des cérémonies religieuses dans son écriture, car « [c]'est à la religion catholique que Vian a emprunté ses formules ainsi que ses cérémonies pour les transformer dans une perspective réaliste grotesque » (Buffard-O'Shea, 1993, p. 65).

---

<sup>61</sup> Les autres déformations dans le passage qui ne sont pas analysées dans cette étude sont : « sacristoche », « Peintureurs », « Béniction » et « Enfants de foi ». De plus, Vian joue sur l'emploi belge ou suisse du chiffre « septante-trois ».

Le « Chuiche », le « Bedon » et le « Chevêche » sont déformés par Vian et le terme de « Religieux » qui n'est pas déformé, est peut-être donné ici pour montrer la banalité, ou bien le défaut de rôle important en réalité, de la tête de cette bande de figures ridiculisées. Ces déformations, considérées comme des néologismes, exigent un déchiffrement de la part du lecteur, du fait qu'elles comportent des connotations qui bafouent ces personnages religieux et fournissent ainsi un effet stylistique unique. La traduction de ces dénominations permet de voir comment les traducteurs traitent la transposition, non seulement du mot déformé, mais aussi de la connotation dévalorisante qu'il comporte.

Selon le glossaire des néologismes de Rybalka et Pestureau (2013), le mot « Chuiche » est une « [...] déformation phonétique comique – de type auvergnat ! – de suisse (employé ecclésiastique), avec peut-être relation à chuintier » (p. 348). En effet, au sens ecclésiastique, un « suisse » est un « [e]mployé chargé de la garde de l'église, de l'ordonnance des processions, des cérémonies » (Robert, 2015a). D'ailleurs, une dénomination alternative de « suisse » est « bedeau », qui est le mot souche de la déformation suivante, « Bedon ».

Le mot « Bedon » est formé d'une autre manière que celle de « Chuiche », c'est une « surimpression de *bedeau* (employé ecclésiastique) et *bedon* (ventre rebondi), d'où une nuance satirique » (Pestureau et Rybalka, 2013, p. 347). Un bedeau est un « [e]mployé laïque préposé au service matériel et à l'ordre dans une église » (Robert, 2015b), interchangeable avec le suisse. De plus, outre la nuance évoquée d'un personnage au ventre rebondi, il est possible que Vian ait voulu aussi suggérer l'image du « bedon de

suisse » qui est un « gros tambour à deux faces » (Robert, 2015c). Alors, la combinaison de toutes ces références convoque l'idée d'une personne ridicule, d'« un grand gaillard sympathique » à l'image de « Friar Tuck », le religieux au ventre rebondi et compagnon de Robin Hood.

Le « Chevêche » est la dernière déformation d'une dénomination religieuse dans ce passage. Ce néologisme est une « reprise dépréciative du nom d'un petit rapace nocturne, la chevêche, pour transformation un peu auvergnate de quelque chose comme évêque archevêque – voir *archevêché* –, avec une connotation de sommeil pendant le jour » (Pestureau et Rybalka, 2013, p. 348). Le nom « Chevêche » lui convient bien, car pendant la cérémonie, comme ferait son petit homologue nocturne au milieu de la journée, « [l]e Chevêche somnolait doucement, la main sur la crosse, et savait qu'on le réveillerait au moment de chanter à son tour » (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 123).

Pour la traduction de ces trois dénominations religieuses déformées, Chapman et Harper usent de méthodes similaires, encore que, comme c'est souvent sa tendance, Chapman va au-delà d'une manipulation simple et opte pour une altération multiple.

Chapman :

**Father Phigga** came out of the undervestry, followed by his **Unisexton Bedull** and a **Husher**. They were carrying colossal corrugated cardboard cartons crammed with candles, coloured crepe and carnival decorations<sup>62</sup>.

[...]

---

<sup>62</sup> L'allitération est un jeu de mots favorisé par Chapman et il y a souvent recours.

- Yes, said Father Phigga, [...] the **Hamarishi Pibosh** is coming on later in his caravan to give them the blessing. Come on, let's tart up the Minstrels' Gallery with the things in these boxes.

- How many Minstrels are there? asked the Husher.

- Three score and thirteen, said the Unisexon Bedull.

- And twenty Twenty-Four-Sheet Music Boys, said Father Phigga proudly.

- The Husher gave a long whistle.

- And only two people getting married! he said with admiration

- Yes, said Father Phigga. That's the way rich folk do things (Vian, *Mood Indigo*, 2014, p. 58-59).

Harper :

The **Father** left the sacristich followed by a **Beadlebelly** and a **Vergen**. They were carrying large corrugated cardboard boxes full of decorative items.

[...]

- Yes, said the Father, [...] the **Bishat** is coming for the Beniction. Come, we are going to decorate the Musicians' balcony with everything in these boxes.

- How many Musicians are there? asked the Vergen.

- Seventy and three, said the Beadlebelly.

- And fourteen Children of Faith, said the Father proudly.

The Vergen made a loud whistle, Fwiooooo...

- And only two of them are getting married, he said admiringly.

- Yes, said the Father, that's how it is with rich people (Vian, *Foam of the Daze*, 2003, p. 59-60)

S'agissant du « Religieux », cette dénomination n'est pas traduite directement par Chapman. Au lieu de conserver dans sa traduction, à l'instar de Harper, le caractère neutre de ce mot dans le texte source, Chapman use d'un jeu phonétique pour créer « Father Phigga ». Lu à voix haute, ce terme correspond à la prononciation britannique de « Father Figure », qui veut dire quelqu'un qui ressemble à un père, mais qui ne l'est pas. La traduction de Harper est plus directe et simpliste dans ce cas ; celui-ci traduit Religieux par « Father » dans son texte.

Chapman transpose le « Chuiche » en « Husher » qui est une combinaison du mot « usher » : « a person employed to walk before a person of high rank on special occasions » (Soanes et Stevenson, 2004, p. 1592), et le mot « hush »<sup>63</sup>, qui signifie : dire à quelqu'un d'être silencieux, ou bien une période de silence. Les deux mots, « hush » et « usher » sont valables dans la description de la personnalité du Chuiche qui est « [...] l'aide de seconde classe du Religieux [...] [et] gardien de l'ordre et de la discipline, il corrige Chick d'un grand coup de canne et déshabille les enfants de Foi en récompense, les petites filles plus précisément » (Pestureau, 1985, p. 99).

Dans sa traduction, Harper traduit « Chuiche » par « Vergen », qui est probablement une manipulation du mot « verger » : « an official in church who acts as a caretaker and attendant [as well as] an officer who carries a rod before a bishop or dean as a symbol of office » (Soanes et Stevenson, 2004, p. 1605). Il manipule le mot à l'effet peut-être de le

---

<sup>63</sup> Peut-être entend-il faire allusion à la traduction de « chuintier », « hiss » en anglais, qui est similaire phonétiquement à « hush ».

rapprocher du mot « virgin » (la vierge), ou peut-être simplement pour ne pas avoir une traduction du mot sans manipulation.

Pour la traduction de « Bedon », Chapman procède à de multiples manipulations et déformations pour inventer la dénomination « Unisexton Bedull ». Tout d'abord, le mot « unisexton » semble être une combinaison du mot « sexton », qui est « a person who looks after a church or churchyard, typically acting as bell-ringer and gravedigger », et peut-être (histoire de rire ?) du mot « unisex », qui veut dire qu'une même chose peut servir aux deux sexes, par exemple, les vêtements unisexes. Le terme « Bedull » est une déformation de « beadle » qui est la traduction directe de « bedeau », et en outre, si le mot est divisé, on aura « be » et « dull », c'est-à-dire « être ennuyeux », une manipulation qui a pour effet une dévalorisation de ce personnage religieux. La traduction de ce mot par Harper est plus légère, il fait une surimpression qui donne « Beadlebelly », la combinaison de « beadle », la traduction anglaise de « bedeau », et « belly », pour évoquer le « ventre rebondi », survie de la connotation du texte source.

Finalement, la traduction du « Chevêche » inspire des créations intéressantes dans les deux textes cibles. Chapman procède encore à une manipulation à plusieurs niveaux qui aboutit dans sa traduction à « Hamarishi Pibosh ». Les sous-textes de cette traduction ne sont pas facilement déchiffrés. Une hypothèse probable est que « Hamarishi » fait appel au mot « Maharishi » : « a great Hindu Sage or spiritual leader » (Soanes et Stevenson, 2004, p. 859), tandis que « Pibosh » peut être une déformation du mot « kibosh », qui signifie « put a decisive end to » (Soanes et Stevenson, 2004, p. 780), car c'est le

Chevêche qui termine la cérémonie du mariage de Colin et Chloé. On a déjà observé que Chapman a tendance de délocaliser les marques sociolinguistiques. Vu que la religion chrétienne et le catholicisme sont bien reconnus en Angleterre, il est difficile de comprendre pourquoi il a estimé nécessaire de changer la référence, mais en tout cas, il effectue de nouveau sa propre déformation en changeant la racine de la manipulation originale, selon son approche habituelle.

La traduction par Harper du néologisme « Chevêche » manipule moins le langage de Vian que celle de Chapman. Il prend une des composantes du « Chevêche », « archevêque », et la traduit en anglais par « bishop » ; puis il manipule le mot pour finir avec la déformation « bishat ». Le mot se termine en « shat », terme qui peut avoir pour but, la dévalorisation de ce personnage religieux.

### **3. La création de mots nouveaux**

La dernière méthode dans la liste de Jacques Bens pour créer des néologismes est « la création de mots nouveaux ». Par cette approche, Vian rend hommage à Lewis Carroll et son utilisation de néologismes, car à travers ses propres inventions, comme « le pianocktail » et « l'arrache-cœur », il génère son propre « pays des merveilles ». Le monde absurde de Vian fait écho à celui de l'auteur anglais et, par suite, produit des effets similaires : « Carroll's nonsense world also gives words an extraordinary life, and at the same time it demonstrates how inaccurate, but nevertheless evocative, words can be » (Stern, 1982, p. 143). Sous cet angle, afin d'explorer l'effet du merveilleux dans sa

transposition, ont été analysées ci-dessus quelques inventions de Vian et leurs traductions. Ont été précédemment étudiées les traductions des néologismes « pianocktail », « l'arrache-cœur » et « antiquitaire ». Pour compléter l'analyse, les traductions de deux autres néologismes vont être examinées, celles de « biglemoi » et de « brouzillon ». Ces deux néologismes sont des mots nouveaux qui font allusion aux choses qui existent dans notre monde, mais qui se situent plutôt dans la quasi-réalité du monde de *L'écume*.

Vian fait pour la première fois état du « biglemoi » lorsque Colin demande à Nicolas de lui enseigner cette danse qui appartient au jazz, « Et, pendant que j'y suis, savez-vous comment on danse le biglemoi ? » (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 53) demande-t-il. Meakin (1996) explique le biglemoi de la manière suivante : « [...] [this word is] based on an existing colloquial verb *bigler*, (to squint), chosen perhaps less for its meaning than for its echo of boogie » (p. 29). Pour apprendre à danser le biglemoi, « collage et substantivation de « bigle-moi ! », sur *bigler* : loucher, regarder avec curiosité ou envie [...] » (Pestureau et Rybalka, 2013, p. 348), Nicolas recommande à Colin de mettre la chanson de Duke Ellington, *Chloé*. Le biglemoi et son couplage avec la chanson *Chloé* présagent la soirée de la première rencontre des deux amoureux pendant laquelle ils vont écouter cette même chanson.

Dans les traductions de ce néologisme, Harper réalise une traduction plus compliquée que celle de Chapman. Chapman traduit le néologisme par « the Squint », tandis que Harper conçoit « the oglemee ». « To squint » est une traduction directe du verbe « bigler »,



pourtant, elle ne suggère pas l'intensité conférée par le verbe « ogle », qui signifie : « stare at lecherously » (Soanes et Stevenson, 2004, p. 993). Le mot « squint » implique d'autre part, une légèreté plus enfantine que « ogle », mot comportant une connotation plus dépravée. En outre, Harper y fait un ajout : un second « e » à la fin du mot, peut-être pour donner un effet plus jazzistique et pour imiter les doubles voyelles dans le mot « boogie-woogie », sur lequel d'ailleurs, selon Nicolas, il ne faut jamais danser un bigle moi !

L'insecte volant, le « brouzillon », qui embête Chick pendant qu'il lutte avec les cravates animées qu'il aide Colin à mettre pour son mariage avec Chloé, ressemble dans sa création linguistique aux insectes inventés par Carroll : le « bread-and-butter-fly », le « rocking-horse-fly » et le « snap-dragon-fly ». Ce « néologisme-onomatopée » (Pestureau et Rybalka, 2013, p. 348) est traduit d'une manière similaire dans les deux traductions.

Vian : Il prit une quatrième cravate et l'enroula négligemment autour du cou de Colin, en suivant des yeux le vol d'un brouzillon, d'un air très intéressé (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 113).

Chapman : He took a fourth tie and carelessly wound it round Colin's neck, while he let his eyes follow every detail of the flight of a flutterwig (Vian, *Mood Indigo*, 2014, p. 63).

Harper : He took a fourth tie and wrapped it carelessly around Colin's neck, following with his eyes the flight of a buzzyon, while looking interested (Vian, *Foam of the Daze*, 2003, p. 65)

Le mot inventé par Chapman, « flutterwig », combine le terme « flutter », battement des papillons, et le mot « wig », qui réfère aux « earwigs » (perce-oreilles). Par cette traduction, Chapman illustre un paradoxe, car le verbe « flutter » a une connotation plaisante, comme dans les cas de « fluttering heart », ou dans celui de « fluttering wings », contrairement aux « perce-oreilles », qui sont désagréables. « Buzzyon » capture l'esprit de l'onomatopée qui est incarnée dans la création de Vian, car « buzz » en anglais représente le bruit que font les insectes volants. De plus, Chapman ajoute la terminaison « yon », probablement pour des raisons de fidélité au néologisme original de Vian, qui se termine par « illon »<sup>64</sup>.

### **Sommaire : Les effets de style / les effets des néologismes**

Le monde de *L'écume* n'aurait pas le même effet évocateur sans l'invention du langage propre à son créateur.

C'est à peine si les effets de surprise ou de désinvolture de l'auteur finissent par trancher sur cet univers de tous les possibles. Du moins ressort de partout le jeu constant de l'auteur avec les mots, noms propres ou communs déformés dans leur orthographe ou leurs sonorités, entassés avec verve et pittoresque, inventés à plaisir en mots valises à la Lewis Carroll, comme « sacristifleurs », crase de sarcastique et persifleur, ou de façon purement arbitraire [...] (Baudin, 1966, p. 144-145).

---

<sup>64</sup> Les prononciations de « yon » en anglais et « llon » (en suivant la lettre « i ») en français sont presque équivalentes

C'est dans la transposition des jeux de langage, qu'il est fortement possible de perdre cette essence de « désinvolture » qui imprègne l'écriture de Vian. Traduire ces jeux de langage implique la confrontation d'une double ambiguïté. Si l'on croit que les langues ne sont pas composées de « sacs à mots », et que les équivalences ne sont jamais absolues, on saura que pour travailler dans une langue source comportant une rhétorique absurde, la problématique de la traduction est double. On revient sur le phénomène paradoxal que décrit Jakobson (1963) quand il dit : « [l']équivalence dans la différence est le problème cardinal du langage et le principal objet de la linguistique » (cité par Larose, 1989, p. 193)<sup>65</sup>. La désinvolture dans l'écriture de Vian, ou ce que Chapman appelle le « ton simple », est presque impossible à traduire en anglais. Dans cet ordre d'idées, on se demande si les traductions des jeux de langage de *L'écume*, réussissent à avoir les mêmes effets stylistiques, ou bien des effets stylistiques similaires.

La complexité de la prise des figures de style au pied de la lettre n'est pas quelque chose de facile à surmonter, car Vian joue sur des éléments du langage qui sont pratiquement toujours propres à la langue et à la culture source. Par exemple, pour la traduction de l'expression « exécuter une ordonnance », les traducteurs sont limités par les expressions existant dans leur propre langue, et ils sont alors obligés de s'écarter de la piste que suivait Vian. Dans le cas de l'humour et des jeux bilingues, qui ressortent dans le jeu sur le mot « hot », les traducteurs ont la chance de pouvoir opérer une transposition dans un équivalent, mais l'effet dans le texte cible n'est pas exactement le même puisque l'apparition d'un anglicisme dans un texte anglais n'a rien de surprenant pour le lecteur.

---

<sup>65</sup> Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris, France : Minit.

En partant de la langue de base, la déformation des mots dans *L'écume* et ses traductions, par exemple dans le cas des dénominations religieuses, produit des effets similaires. Les deux traducteurs transmettent les connotations dévalorisantes et ridicules dans leurs traductions et réalisent des manipulations très créatives pour ces personnages religieux, pourtant, « Hamarishi Pibosh » est une référence et une création raisonnablement obscures pour la traduction d'un terme qui provient d'un contexte connu universellement, la religion chrétienne. Autrement dit, exception faite de cette déformation, les traductions des dénominations religieuses ont les effets que désirait Vian lorsqu'il écrivait sa caricature du monde religieux.

Enfin, pour la création des inventions linguistiques imaginaires, les tendances des deux traducteurs varient selon le cas. Le « pianocktail » est peut-être trop sacré selon Harper pour être traduit, spécialement du fait que ses composantes sont anglaises et ne nécessitent pas de traduction. Néanmoins, lorsqu'il s'agit de mots qu'il trouve trop français, il les change en mots compréhensibles pour un lecteur anglophone, « oglemee » pour « biglemoi », par exemple. En restant plus attaché à la traduction dynamique, Chapman, en revanche, choisit de privilégier la langue d'arrivée et la compréhension du destinataire du texte cible (sauf dans quelques cas où les références sont obscures pour un lecteur anglais, comme « Hamarishi Pibosh » ou « Jacques Goon Luddard »).

La traduction des néologismes comporte certainement un grand défi pour les traducteurs et ceux-ci ajustent leurs méthodes le cas échéant et, par ailleurs, leurs méthodes

habituelles sont apparentes. Harper manifeste son respect pour les néologismes de Vian par sa tendance à les conserver le plus près possible du texte source. D'ailleurs, ce traducteur américain a l'avantage de traduire un livre qui est actuellement célèbre en France, alors qu'à l'époque de la traduction de Chapman, *L'écume* commençait seulement peut-être à acquérir une connaissance plus internationale avec vingt ans de retard, de sorte qu'un plus grand effort d'adaptation était peut-être nécessaire pour avoir une bonne réception. De plus, Chapman semble vouloir imiter les manipulations de l'auteur, ou bien jouer avec les modes d'invention que Vian a créés, car le désir de Chapman était surtout de transmettre ce qu'il aimait dans l'écriture de Vian.

## Conclusion

L'exploration de ces particularités de l'écriture de Boris Vian et de leurs traductions montre clairement que la tâche entreprise pour traduire *L'écume des jours* impliquait une multitude de défis. La question est de savoir en premier lieu si les traducteurs sont parvenus à saisir l'« essence » du texte de Vian et ensuite si leurs effets stylistiques dans leurs traductions sont comparables aux siens.

L'intention de l'auteur n'était pas de raconter une profonde histoire d'amour, mais surtout de transmettre certaines idées ou opinions propres à lui. Raymond Queneau a remarqué que *L'écume* est « [...] le plus poignant des romans d'amour contemporains » (Queneau, 2013, p. 25). Mais, pourquoi a-t-il émis cette opinion ? Le livre de Vian est certes « poignant », car il suscite des réactions émotives à travers sa projection de la réalité, mais, c'est surtout un roman poétique et jazzistique, un produit de son langage et de son rythme et non pas, en premier lieu, un roman d'amour. Le langage manipulé, l'attitude *contre* la religion et *pour* le jazz et l'humour noir satirique sont des composants de l'« information pertinente » à transposer dans la traduction de ce livre.

Les deux traducteurs ont réalisé leur propre traduction avec des résultats différents.

L'originalité du livre et les nombreuses interprétations qu'il exige est ce qui donne aux traducteurs de nombreux choix qui n'existeraient pas pour une simple histoire d'amour.

L'intrigue, facilement rédigée en une ligne, n'était certainement pas le challenge qui les occupait, leur objectif résidait surtout dans les caractéristiques du langage vianesque.

Il est nécessaire de tenir compte des différences de circonstances des deux traductions pour bien comprendre l'intention des traducteurs ainsi que le public auquel ils s'adressaient. Stanley Chapman était un ami de Vian et il effectuait sa traduction dans les années 1960 alors que le livre se faisait connaître. Son audience était britannique, et même si le pays de ses lecteurs n'est pas très éloigné de la France, afin de faciliter la compréhension du lecteur, il a estimé nécessaire de changer les éléments du livre qui s'attachent étroitement à la culture étrangère.

Brian Harper a fait sa traduction dans les années 2000, c'est un traducteur moderne américain, résidant à Paris, il n'a pas connu Boris Vian personnellement, mais il a profité des recherches réalisées au cours des cinq décennies précédentes pour faire sa traduction. Aidé des notes de Pestureau et Rybalka, autant que du manuscrit original pour accomplir son but, il a profité du fait qu'aujourd'hui le livre est connu en France, c'est même un « classique », et il n'a pas voulu trop s'éloigner de ce qui lui donne sa popularité : le langage, les références et l'humour uniquement vianesques.

Inventeur et manipulateur de mots, Stanley Chapman, écrivain lui-même et passionné des jeux linguistiques, s'est approprié le texte de Vian afin de transposer ce qu'il aimait dans l'écriture, mais pour accomplir son but il a procédé à une « imitation » du style de Vian au lieu de se cantonner à une légère « adaptation » comme l'a fait Harper. Pour

l'exploration des méthodes de traduction privilégiées par les deux traducteurs, on a appliqué deux théories de l'opposition en traduction dans cette recherche, celle d'Eugene Nida et celle de Christiane Nord.

L'« équivalence dynamique » que Nida a estimée être la « bonne » méthode, se focalise sur le texte cible, elle respecte les règles grammaticales de la langue d'arrivée et a pour but une réaction du lecteur du texte cible semblable à celle du lecteur du texte source. Contrairement à cette méthode, l'« équivalence formelle » est une méthode centrée sur le texte source et elle suit souvent la syntaxe et grammaire de la langue de départ.

La théorie de Nord compare les méthodes de la « traduction instrumentale » et de la « traduction documentaire ». Dans la traduction instrumentale, les éléments du texte source qui sont liés à la culture du texte original sont remplacés. Dans la traduction documentaire, ces éléments demeurent dans le texte cible. Ce type de traduction est aussi appelé « function-preserving », et en outre, pour ce type de traduction, il est apparent pour le lecteur que le texte cible est une traduction. D'ailleurs, normalement le traducteur annonce que son intention est de transposer et de « préserver » ce genre d'éléments dans son texte.

Comme le démontrent les exemples explorés dans cette étude, on voit fréquemment que la forme du texte de Chapman est changée par rapport à l'original pour respecter les tendances de la langue d'arrivée. Par exemple, les tendances du français versus celles de l'anglais en ce qui concerne la rhématicité et la thématicité, ou le changement des signes



de ponctuation, ce qui classifie sa traduction dans la méthode de l'« équivalence dynamique ». De plus, Chapman remplace les éléments étroitement accolés à la culture française et souvent ceux qui sont liés à la culture américaine pour faciliter la compréhension du lecteur, ce qui donne à son texte une qualité de la traduction instrumentale.

Harper a fait le contraire dans presque tous les cas explorés, mais il a l'avantage d'écrire pour une audience américaine qui aurait plus de connaissance des références à la culture américaine. Dans cette optique, il conserve aussi les références à la culture française. Il a déclaré dans son introduction que son intention était de laisser le lecteur accepter de ne pas connaître toutes les références et de se laisser conduire dans le monde de Vian. Pour toutes ces dernières raisons, il souscrit à la méthode de la traduction documentaire. De plus, comme il s'agit d'effectuer une équivalence formelle, centrée sur le texte source, Harper suit souvent la structure et la syntaxe du texte source et ne privilégie pas la « fluidité » dans la langue d'arrivée.

Contrairement aux références américaines et aux références françaises, les références au monde du jazz sont conservées dans les deux traductions. En effet, elles sont presque toutes traduites de manière directe par les deux traducteurs. On a vu que parfois Chapman donne la préférence au jeu, comme par exemple avec l'hommage au musicien du jazz, dans « Armstrong Avenue », où le prénom Louis aurait gâché l'effet d'allitération. Un exemple supplémentaire où il ne maintient pas la référence à une traduction directe est

celui de « la musique de la Nouvelle-Orléans » lorsque Chapman choisit de préciser que par cette référence, Vian voulait dire « traditional jazz ».

S'agissant des différences de méthode des deux traducteurs, on a noté que dans le cas des jeux de langage, et plus particulièrement les néologismes, Harper essaie de rester près du texte source, mais doit s'en éloigner quand les figures sont trop ancrées dans le français. Chapman, en revanche, trouve la souche des néologismes, la traduit, et la manipule à sa propre façon. Harper a souvent emprunté des traductions à Chapman pour certains néologismes, ainsi leurs traductions ne se diffèrent pas dans ces cas, par exemple, « heart snatcher » pour « arrache-cœur » et « men-at-arms » pour « agents d'armes ». Pour les déformations des mots, et en particulier les dénominations des religieux, les deux ont choisi de faire leurs propres manipulations, cependant, Chapman est allé un peu plus loin pour créer quelques manipulations à plusieurs niveaux.

En tout cas, les deux tentatives des traducteurs touchent l'« essence » vianesque qui est le produit des multiples particularités de son écriture dans *L'écume des jours*. Néanmoins, comme dit Chapman, « le ton simple est [aussi] difficile à traduire » que la spontanéité qui est transmise par son langage. Le style de Vian, avec des caractéristiques qui s'opposent, n'est pas quelque chose de facile à imiter, car ce livre est réaliste/surréaliste, triste/gai et compliqué (par son langage manipulé)/simple (par son intrigue). Reproduire ces mêmes traits dans le style de l'écriture de la traduction est pratiquement impossible, mais elle est, en l'espèce, d'une certaine manière, tangible. Il ressort de leurs méthodes et de leurs choix de traduction que Chapman voulait « do a Vian » tandis que Harper voulait

rendre hommage à l'auteur et à son chef-d'œuvre. En dépit du fait qu'ils avaient des intentions différentes, ce qui a pour résultat des textes notablement différents, les deux réussissent à transmettre l'intention de Vian : écrire une histoire qui pourrait être résumée en une ligne, vénérer le jazz et le dieu du jazz, Duke Ellington, et créer un monde absurde où l'action qui se déroule « est entièrement vraie puisqu' [il l'a] imaginée d'un bout à l'autre » (Vian, *L'écume des jours*, 2013, p. 20). Sous ce rapport, en termes des textes traduits, il est fascinant de voir autant de divergences dans les textes traduits du même livre.

L'écriture est différente dans les traductions de Chapman et de Harper parce que les circonstances de la genèse des deux traductions étaient différentes. D'ailleurs, c'est surtout en raison de considérations méthodologiques que les deux textes se distinguent ; le déclencheur des méthodes de traduction est l'« information pertinente » que les traducteurs jugent importante à transposer. Pour Harper, l'« information pertinente » semble être les références jazzistiques de Vian, entre autres, et les jeux de mots de l'auteur dont Harper ne tente pas vraiment d'en faire une grande adaptation dans son texte. Pour Chapman, cette « information pertinente » est plutôt l'« esprit » de Vian : son allégresse et sa manipulation du monde que le lecteur reconnaît comme une parodie du sien. De ce point de vue, on pourrait dire que Chapman essaie de se mettre à la place de Vian en traduisant son texte et de cette façon de se l'approprier, tandis que Harper veut ressusciter le texte de Vian et rester plutôt traducteur neutre qu'écrivain-traducteur-créateur de quelque chose de nouveau.

## Liste des références

- Arnaud, N. (1970). *Les vies parallèles de Boris Vian*. Paris, France : Union générale d'édition.
- Baudin, H. (1966). *Boris Vian : la poursuite de la vie totale*. Paris, France : Éditions du Centurion.
- Baudin, H. (1973). *Boris Vian humoriste*. Grenoble, France : Presses Universitaire de Grenoble.
- Beaujean, A. (1959). *Petit Littré : Dictionnaire de la langue française*. Mesnil-sur-l'Estrée, France : Gallimard et Hachette.
- Bens, J. (1976). *Boris Vian : Collection présence littéraire*. Paris, France : Bordas.
- Buffard-O'Shea, N. (1993). *Le Monde de Boris Vian et le grotesque littéraire*. N.Y. : Peter Lang.
- Costes, A. (2009). *Boris Vian : Le Corps de l'écriture : Une lecture psychanalytique du désir d'écrire vianesque*. Condé-sur Noireau, France: Lambert-Lucas, Limoges.
- Fauré, M. (1975). *Les vies posthumes de Boris Vian*. Paris, France: Union Générale d'Éditions.
- Fransson, L. (2013). *À la recherche d'une stratégie de traduction : Traduction et analyse avec pour cadre la méthode fonctionnaliste de Christiane Nord*. Consulté le 12 février, 2015, sur <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:627451/FULLTEXT01.pdf>
- Freij, M. (2014). On Not Wanting to Die: Translation as Resurrection. Dans A. Rolls, J. West-Sooby, & J. Fornasiero (Éds.), *If I Say If : The Poems and Short Stories of Boris Vian* (p. 299-305). Adelaide, Australia : University of Adelaide Press.
- Froth on the Daydream : Mood Indigo [Critique de livre]*. (2014). Consulté le 28 janvier, 2015, sur The Complete Review : A Literary Saloon & Site of Review : [http://www.complete-review.com/reviews/vianb/mood\\_indigo.htm](http://www.complete-review.com/reviews/vianb/mood_indigo.htm)
- Haenlin, L. J. (1976). Les Comparaison de Boris Vian : éléments d'une rhétorique de dissuasion. *The French Review* , 50 (2), 278-283.
- Hainey, D. (1975). Boris Vian, the Marx Brothers, and Jean-Paul Sartre. *Books Abroad* , 49 (1), 66-69.
- Harper, B. (2003). Traffic Lights Turn Blue Tomorrow. Dans B. Vian, *Foam of the Daze* (p. i-vi). N.Y. : Tam Tam Books.

- Hodges, P. (2014). Determining a Strategy for the translation of Boris Vian. Dans A. Rolls, J. West-Sooby, & J. Fornasiero (Éds.), *If I Say If: The poems and short stories of Boris Vian* (p. 301-321). Adelaide, Australie : University of Adelaide Press.
- Julliard, C. (2007). *Boris Vian*. Paris, France : Gallimard.
- Kolln, M. et Funk, R. (1998). *Understanding English Grammar*. Mass. : Allyn And Bacon.
- Lapprand, M. (1993). *Boris Vian la vie contre : Biographie Critique*. Ottawa, Canada: Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Lapprand, M. (2010). [Introduction]. Dans B. Vian, *Œuvres romanesques complètes* (Vol. I, p. ix-xlvi). Paris, France : Éditions Gallimard.
- Lapprand, M., Gonzalo, C. et Roulmann, F. (2010). [Notice]. Dans *Boris Vian, Œuvres romanesques complètes : Bibliothèque de la Pléiade* (p. 1183-1204). France : Gallimard.
- Larose, R. (1989). *Théories contemporaines de la traduction* (2<sup>e</sup> éd.). Québec, Canada : Presses de l'Université du Québec.
- Littré, É. (s.d.). « guillotine » : définition dans le dictionnaire Littré. (F. Gannaz, Éditeur) Consulté le 7 mars, 2015, sur Littré : <http://www.littre.org/definition/guillotine>
- Love, H. (2011). *Mood Indigo*. Consulté le 2 février, 2015, sur We Love This Book : <http://www.welovethisbook.com/reviews/mood-indigo>
- Meakin, D. (1996). *Boris Vian : L'Écume des jours*. Glasgow : University of Glasgow French and German Publications.
- Milly, J. (2012). *Poétique des textes* (2<sup>e</sup> éd.). Paris, France : Armand Colin.
- Noguez, D. (1996). *L'arc-en-ciel des humours, Jarry, Dad, Vian etc.* Paris, France : Hatier littérature.
- Pestureau, G. (1976). Une étude de littérature comparée : Boris Vian, « L'écume des jours » et les influences anglo-saxonnes. *Theoria : A Journal of Social and Political Theory* (47), 85-100.
- Pestureau, G. (1985). *Dictionnaire Vian*. Paris, France : Christian Bourgois Éditeur.
- Pestureau, G. (2009). Boris Vian, ou la poésie des contraires. Dans B. Vian, *Romans, nouvelles, œuvres diverses* (p. 9-37). Paris, France : Librairie Générale Française.
- Pestureau, G. et Rybalka, M. (2013). Glossaire des néologismes. Dans B. Vian, *L'écume des jours* (p. 347-350). Paris, France : Pauvert.

- Queneau, R. (2013). Avant-propos. Dans B. Vian, *L'arrache-cœur* (p. 25-26). Paris, France : Pauvert.
- Robert, P. (2015a, 11 octobre). *Suisse*. Consulté le 7 mars, 2015, sur Le Grand Robert : Langue française : [http://gr.bvdep.com.ezproxy.library.uvic.ca/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com.ezproxy.library.uvic.ca/version-1/login_.asp)
- Robert, P. (2015b, 11 octobre). *Bedeau*. Consulté le 7 mars, 2015, sur Le Grand Robert : Langue française : [http://gr.bvdep.com.ezproxy.library.uvic.ca/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com.ezproxy.library.uvic.ca/version-1/login_.asp)
- Robert, P. (2015c, 11 octobre). *Bedon*. Consulté le 7 mars, 2015, sur Le Grand Robert : Langue française: [http://gr.bvdep.com.ezproxy.library.uvic.ca/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com.ezproxy.library.uvic.ca/version-1/login_.asp)
- Robert, P. (2015d, 11 octobre). *Jazzistique*. Consulté le 15 mars, 2015, sur Le Grand Robert : Langue française : [http://gr.bvdep.com.ezproxy.library.uvic.ca/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com.ezproxy.library.uvic.ca/version-1/login_.asp)
- Rolls, A. (2000). Boris Vian's "L'écume des jours": The Pulls of Froth and Days. *Nottingham French Studies* , 39 (2), 203-212.
- Rybalka, M. (1969). *Boris Vian : essai d'interprétation et de documentation*. Paris, France : Lettres Modernes Minard.
- Schell, L. (2013, 17 avril). *Illumination Foreign Literature: Reading in Translation*. Consulté le 2 décembre, 2015, sur Translating Music : Foam of the Daze by Boris Vian, Translated by Brian Harper : <http://readingintranslation.com/2013/04/17/translating-music-foam-of-the-daze-by-boris-vian-translated-by-brian-harper/>
- Schwartz, A. (2014, 12 août). *Whimsy and Spit: Boris Vian's Two Minds*. Consulté le 24 novembre, 2014, sur The Newyorker : <http://www.newyorker.com/books/page-turner/whimsy-war-boris-vian-two-minds>
- Soanes, C. et Stevenson, A. (Éds.). (2004). *Concise Oxford English Dictionary* (11<sup>e</sup> éd.). Oxford : Oxford University Press.
- Stern, J. (1982). Lewis Carroll the Surrealist. Dans E. Guiliano (Éd.), *Lewis Carroll: A Celebration* (p. 132-153). N.Y. : Carckson N. Potter, Inc./Publishers.
- Sturrock, J. (2003). [Intoduction]. Dans B. Vian, *Heartsnatcher* (S. Chapman, Trad., p. i-iv). Ill : Dalkey Archive Press.
- Tatilon, C. (1987). *Traduire : pour une pédagogie de la traduction*. Toronto, Canada : G.R.E.F.
- Vian, B. (2003). *Foam of the Daze*. (B. Harper, Trad.) N.Y. : Tam Tam Books.
- Vian, B. (1994). *L'écume des jours*. St-Armand-Montrond, France : Christian Bourgois.

Vian, B. (2013). *L'écume des jours*. Paris, France : Pauvert.

Vian, B. (2014). *Mood Indigo*. (S. Chapman, Trad.) N.Y. : Farrar, Straus and Giroux.

## Annexe A

### Glossaire des néologismes de Gilbert Pestureau et Michel Rybalka

*agent d'armes* : surimpression d'*agents* et *gendarmes*, avec rappel de l'étymologie « gens d'armes ».

*antiquitaire* : renouvelle *antiquaire*, à partir d'*antiquités*, sur le modèle propriété >propriétaire, société >sociétaire.

*Bedon* : surimpression de *bedeau* (employé ecclésiastique) et *bedon* (ventre rebondi), d'où une nuance satirique.

*Béniction* : renouvelle *bénédiction* en le raccourcissant et en le rapprochant de *bénir* : abréviation à apposer à l'allongement d'*antiquaire* en « antiquaire ».

*bidistillée* : suffixe *bi-* et *distillé*, pour mieux raffiner le parfum de Chloé.

*biglemoi* : collage et substantivation de « bigle-moi ! », sur *bigler* : loucher, regarder avec curiosité ou envie ; le néologisme remplace le « joue contre joue » par « regard dans regard (de désir) ».

*blocnoter*: dérivation à l'anglaise d'un verbe sur un nom composé.

*brouzillon (un)* : néologisme-onomatopée pour inventer un insecte volant.

*Cépédéiste* : substantif dérivé du sigle CPDE. Compagnie Parisienne de Distribution d'Électricité (cf. RATP> « ératépiste », chez Raymond Queneau. *Les Fleurs bleues*, Paris, Gallimard/Folio, 1965-1978, p. 48)

*Chevêche (le)* : reprise dépréciative du nom d'un petit rapace nocturne, la chevêche, pour transformation un peu auvergnate de quelque chose comme évêque archevêque – voir *archevêché* –, avec une connotation de sommeil pendant le jour.



- Chuiche* : déformation phonétique comique – de type auvergnat ! – de *suisse* (employé ecclésiastique), avec peut-être relation à *chuintier*.
- cinématographiste* : substantif dérivé de façon classique de *cinématographe*, *–graphie*, *–graphique*.
- députodrome* : mot-valise comique et satirique par addition de député et *–drome* sur le modèle *aérodrome*, *hippodrome*, *vélodrome*, « *ratodrome* » (Raymond Queneau, *Pierrot mon ami*, Gallimard/Folio, 1942-1972, p. 66).
- dilatatement* : adverbe dérivé de dilatoire.
- doctoriser (trousse à)* : néologisme, dérivé de *docteur/doctorat/doctoral* ; suffixe original à rapprocher de *–ise* (franchise), *–iser* (sodomiser) et *–isant* (communisant).
- doublezon* : création d'une nouvelle monnaie par néologisme ; est-ce un mot-valise sur *double* et *pèze/pesons* ou une déformation emphatique de *doublon* ? Le suffixe *–on* peut avoir valeur augmentative (cf. million).
- égalisateur* : substantif dérivé d'*égaliser* au sens humoristique de : « rendre égal dans la mort », comique prolongé par « à douze giclées » (au lieu de *coups*).
- frigiploque* : formation-déformation dépréciative sur *frigo/frigidaire* (pour réfrigérateur), avec terminaison argotique (cf. loufoque, vioque...).
- gondolance* : substantif dérivé de *se gondoler* (se tordre de rire) (cf. attirance, rouspétance...).
- gratouillis* : néologisme de la famille « gratouiller » (cf. *L'Herbe rouge*, Le Livre de Poche, 1992, p. 33), lui-même mot-valise formé de gratter + chatouiller ; cf. « gratouiller » chez Jules Romains, *Knock*, II, 1 (1923).
- nutritionner (se)* : verbe classiquement et péjorativement dérivé de *nutrition*.

*peintureur* : substantif dérivé de *peinture* et *peinturer*, avec la nuance dépréciative attachée à ce verbe.

*pianoctail* : mot-valise formé de la surimpression de *piano* et *cocktail*, pour une création de technique-fiction.

*Pompeur* : substitut comique à *pompier*, avec le suffixe *-eur* ordinaire pour des noms d'agent.

*prioir* : néologisme pour renouveler *prie-Dieu*, classiquement dérivé de *prier* avec le suffixe *-oir* (cf. *abreuvoir*, *mouchoir*...).

*relatifs* : anglicisme francisé : parents.

*sacristoche* : néologisme argotique sur *sacristie* avec suffixe dépréciatif *-oche* (cf. *pétoche*, *Alboche/Boche*, etc.).

*tapis-de-caoutchouté* : dérivation verbale à l'anglaise, à partir d'un nom composé (cf. *blocnoter*)

*tourneur de disques* : périphrase spécialisée pour fabricant de disques, sorte de dérivation sur *tourne-disques*.

*vermicule* : latinisme, sur *vermiculus*, *vermis* (petit ver), néologisme de la famille de *vermiculé/vermiculaire/vermiculure*.

*zonzonner* : verbe dérivé de l'onomatopée « zonzon », bruit d'insectes volants.

## Annexe B

### Grille des traductions des néologismes

*\* Les exemples donnés sont les premières occurrences de chaque néologisme. Lorsque les traductions ne sont pas des figures manipulées, elles ne sont pas mises en gras.*

Néologismes	L'écume des jours	Froth on the Daydream	Foam of the Daze
<i>agents d'armes</i>	On entendit une galopade de bottes ferrées à tous les étages, le bruit de chutes successives, et, par le toboggan, six de ses meilleurs <b>agents d'armes</b> firent irruption dans son bureau. (p. 294 etc.)	Tipped boots could be heard galloping across the floors above, followed by continuous crashes, and six of his best <b>men-at-arms</b> tobogganed down the pole and burst into his office. (p. 186, 187) ( <b>police-men-at-arms</b> : p.188, 196, 197, 199)	One could hear a stampede of metal boots from all floors, the noise of the successive falls, and through the chute, six of the best <b>men-at-arms</b> burst into his office. (p. 192) ( <b>agents of arms</b> : p. 193) (p.199 - 204)
<i>antiquitaire</i>	« Je reconnais que c'est une belle pièce, » dit l' <b>antiquaire</b> en tournant autour du pianocktail de Colin. (p. 241)	“I can tell that it's a very fine article,” said the <b>junctiquitarian</b> , as he walked round Colin's calvicocktail. (p. 150)	“I can see that it's a beautiful piece of work,” said the <b>antiquiter</b> as he walked around Colin's pianocktail. (p. 154)
<i>Bedon</i>	Le religieux sortit de la sacristoche, suivi d'un <b>Bedon</b> et d'un Chuiche. (p 105)	Father Phigga came out of the undervestry, followed by his Unisexton <b>Bedull</b> and a Husher. (p. 58)	The father left the sacristich followed by a <b>Beadlebelly</b> and a Vergen. (p. 59)
<i>Béniction</i>	« Oui, dit le Religieux, parce que le Chevêche vient pour la <b>Béniction</b> . Venez, on va décorer le balcon des Musiciens avec tous les éléments qu'il y a dans ces boîtes. » (p. 105)	“Yes,” said Father Phigga, “because the Hamarish Pibosh is coming on later in his caravan to give them <b>the blessing</b> . Come on, let's tart up the Minstrels' Gallery with the things in these boxes.” (p. 58)	“Yes,” said the Father, “because the Bishat is coming for the <b>Beniction</b> . Come, we are going to decorate the Musicians' balcony with everything in these boxes.” (p. 60)
<i>bidistillé</i>	« Quel parfum avez-vous? dit-il. Chloé se parfume à l'essence d'orchidée <b>bidistillée</b> . »	“What perfume are you wearing?” he said. “Chloe uses one made from essence of <b>double-distilled</b> orchids.” (p.	“What perfume are you wearing?” he said. “Chloe wears a <b>double-distilled</b> essence of orchid.” (p. 53)

	(p. 95)	51)	
<i>biglemoi</i>	« Et, pendant que j’y suis, savez-vous comment on danse le <b>biglemoi</b> ? » (p. 53 etc.)	“Oh, and while on the subject, do you know how to do the <b>Squint</b> ?” (p. 24 etc.)	“And while on the subject, do you know how to dance the <b>oglemee</b> ?” (p. 25 etc.)
<i>blocnoter</i>	« Je pars, annonça le sénéchal. Mission spéciale. <b>Blocnotez.</b> » (p. 295)	“I’m off,” announced the commissergeant. “Special mission. <b>Shorthandify</b> please!” (p. 187)	“I’m leaving,” announced the seneschal. “Special mission. <b>Notepad.</b> ” (p. 192)
<i>brouzillon</i>	Il prit une quatrième cravate et l’enroula négligemment autour du cou de Colin, en suivant des yeux le vol d’un <b>brouzillon</b> , d’un air très intéressé. (p. 113)	He took a fourth tie and carelessly wound it round Colin’s neck, while he let his eyes follow every detail of the flight of a <b>flutterwig</b> . (p. 63)	He took a fourth tie and wrapped it carelessly around Colin’s neck, following with his eyes the flight of a <b>buzzyon</b> , while looking interested. (p. 65)
<i>Cépédéiste</i>	Le soleil aussi attendait Chloé, mais lui pouvait s’amuser à faire des ombres, à faire germer des graines de haricot sauvage dans les interstices adéquats, à pousser des volets et rendre honteux un réverbère allumé pour raison d’inconscience de la part d’un <b>Cépédéiste</b> . (p. 84)	The sun too was waiting for Chloe, but it was passing the time while waiting in making shadows, germinating the seeds of wild oats in inconvenient cracks, flinging open shutters, pushing up blinds and making a lamppost, that was still alight because an <b>elebeast</b> had forgotten it, hang its head in shame.” (p. 44)	The sun, too, was waiting for Chloe, but it could have fun making shadows, or helping wild bean sprout in convenient cracks; it could fling open shutters and shame a street lamp still lit because of the recklessness of an electric company technician. (p. 46)
<i>Chevêche</i>	« Oui, dit le Religieux, parce que le <b>Chevêche</b> vient pour la Béniction. Venez, on va décorer le balcon des Musiciens avec tous les éléments qu’il y a dans ces boîtes. » (p. 105 etc.)	“Yes,” said Father Phigga, “because the <b>Hamarishi Pibosh</b> is coming on later in his caravan to give them the blessing. Come on, let’s tart up the Minstrels’ Gallery with the things in these boxes.” (p. 58 etc.)	“Yes,” said the Father, “because the <b>Bishat</b> is coming for the Beniction. “Come, we are going to decorate the Musicians’ balcony with everything in these boxes.” (p. 60 etc.)
<i>Chuiche</i>	Le religieux sortit de la sacristoche, suivi d’un Bedon et d’un <b>Chuiche</b> . (p 105 etc.)	Father Phigga came out of the undervestry, followed by his Unisexton Bedull and a	The father left the sacristich followed by a Beadbelly and a <b>Vergen</b> . (p. 59 etc.)

		<b>Husher.</b> (p. 58 etc.)	
<i>cinématographiste</i>	Dans un coin, sous une gerbe, apparaissait le sommet du crâne d'un <b>cinématographe</b> qui tournait désespérément sa manivelle. (p. 118)	Under a vase of flowers in a corner, the summit of a cameraman's skull slowly rose. (p. 66)	In a corner, under a spray, the head of a <b>cinematographer</b> could be seen. (p. 68)
<i>députodrome</i>	Pas au cinéma, elle n'acceptera pas. Pas au <b>députodrome</b> , elle n'aimera pas ça. Pas aux courses de veaux, elle aura peur. Pas à l'hôpital Saint-Louis, c'est défendu. Pas au musée du Louvre, il y a des satyres derrière les chérubins assyriens. Pas à la gare Saint-Lazare, il n'y a plus que des brouettes et pas un seul train. (p. 85)	He couldn't take Chloe to the pictures – she would never agree to that. Nor to the <b>Parliadium</b> – she'd be bored. Nor to the human races – she'd be scared. Nor to the Clobbered Vic or the Old Witch – there's Noh playing there. Nor to the Mittish Bruiseum – there are wolves in their Assyrian folds. Nor to Whiskeyloo – there's not a single train there... only Pullman hearses. (p. 45)	Not to the movies, she won't accept that. Not to the <b>deputydrome</b> , she won't like that. Not to the Hospital Saint-Louis, it's illegal. Not to the Louvre, there are satyrs behind Assyrian cherubs. Not to the Saint-Lazare train station, where only wheelbarrows remain, and not a single train. (p. 46)
<i>dilatoirement</i>	Un chahut commençait à s'organiser dans le fond, quelques étudiants cherchant à semer le doute dans les esprits en déclamant à haute voix des passages tronqués <b>dilatoirement</b> du <i>Serment sur la Montagne</i> , de la Baronne Orczy. (p. 150)	An organized din came from the back of the hall, set up by several students trying to sow seeds of revolt in the spirits of the faithful by declaiming aloud passages selected at random from <i>The Bourbon on the Bounce</i> by Baroness Orczy. (p. 88)	An uproar was taking form in the back; a few students were looking to spread doubt in the public's mind by declaiming passages from Baron Orczy's <i>Service on the Mount</i> (abridged, of course, so as many as possible could be ranted off). (p. 90)
<i>doctoriser</i>	Le docteur porta le verre à son nez, flaira, s'alluma, huma et goûta, puis but et se tint le ventre à deux mains en lâchant sa trousse à <b>doctoriser</b> . (p. 77-78)	The doctor picked up the glass, passed it under his nose, smelled it, gave a broad grin, inhaled deeply, tasted it, then swallowed it down and held his stomach in both hands, letting his little black bag drop. (p. 107)	The doctor brought the glass to his nose, sniffed, lit up, wafted, tasted, then drank and held his stomach with both hands, dropping his <b>doctorizing</b> bag. (p. 109)
<i>doublezon</i>	« Ce n'est pas ça qu'il veut dire !... interrompit Colin. Écoute, Chick,	“That's not what he meant!...” interrupted Colin. “Listen, Chick.	“That's not what he means!...” interrupted Colin. “Listen, Chick,

	j'ai cent mille <b>doublezons</b> , je t'en donnerai le quart et tu pourras vivre tranquillement. [...] » (p. 97 etc.)	I've got a hundred thousand <b>doublezoons</b> . I'll give you a quarter and you'll be able to live in peace. [...]” (p. 53 etc.)	I've got a hundred thousand <b>doublezons</b> , I'll give you a quarter of it and you'll be able to live peacefully.[...]” (p. 54 etc.)
<i>égalisateur</i>	Du même geste, les six agents d'armes posèrent la main sur la poche fessière pour signifier qu'ils étaient munis de leur <b>égalisateur</b> à douze giclées. (p. 295 etc.)	As one man, the six men-at-arms slapped their hands on the buttock bockets to show that they were equipped with their twelve-squirter <b>equalizers</b> . (p. 187 etc.)	In a single movement, the six men-at-arms put their hands on their hip pockets to signify that they were armed with their twelve-squirt <b>equalizers</b> . (p. 192 etc.)
<i>frigiploque</i>	« Quoi ? dit Nicolas. Il y a juste le gaz et un <b>frigiploque</b> , comme partout. Qu'est-ce que vous imaginez ? » (p. 228)	“What?” said Nicholas. “I've only got the gas and a <b>fridgiplonk</b> like everyone else. What d'you take us for?” (p. 141)	“What?” said Nicolas. “There's just the gas and a <b>frigiplock</b> , like everyone else. What are you thinking?” (p. 145)
<i>gondolance</i>	« Je... je ne... sais pas, » balbutia Colin, et il s'écroula, en proie à une crise de <b>gondolance</b> extrême. (p. 186)	“I... I don't... know,” burred Colin, and doubled over, a helpless prey to a seizure of extreme <b>high hilarity</b> . (p. 113)	“I... I... don't know,” stammered Colin, and he collapsed to the ground, victim of a severe laughing fit. (p. 116)
<i>gratouillis</i>	Colin avala sa salive. Sa bouche lui faisait comme du <b>gratouillis</b> de beignets brûlés. (p. 71)	Colin took a tremendous gulp. His mouth felt as if it were stuffed with the fizzled crumbs of burnt doughnuts. (p. 36)	Colin swallowed his saliva. His mouth seemed consumed by the itch of burnt fritters. (p. 37)
<i>nutritionner (se)</i>	« Entre, et va voir si ils ont des chambres, dit Colin, et de quoi <b>se nutritionner</b> . » (p. 141)	“Go in and see if they've got any rooms for us,” said Colin, “and anything nutritious we can eat.” (p. 82)	“Go in and see if they have any vacancies,” said Colin, “and something to <b>nutritionate ourselves on</b> .” (p. 84)
<i>peintureur</i>	« Quand le camion des <b>peintureurs</b> arrivera, vous le ferez entrer jusqu'à l'autel, Joseph », dit-il au Chuiche. (p. 105 etc.)	“When the Daubers' van comes, ask it to drive right up to the altar, Aubrey,” he said to the Husher. (p. 58 etc.)	“When the truck of <b>painterers</b> gets here, you will have them go right up to the altar, Joseph,” he said to the Vergen. (p. 59 etc.)
<i>pianocktail</i>	« Prendras-tu un apéritif ? demanda Colin. Mon <b>pianocktail</b> est achevé, tu pourrais l'essayer. »	“Would you like a drink first?” asked Colin. “I've finished my <b>clavicocktail</b> and we	“Would you like a drink?” asked Colin. “My <b>pianocktail</b> is finished, you could try it

	(p. 32 etc.)	could try it out.” (p. 10 etc.)	out.” (p. 11 etc.)
<i>Pompeur</i>	Elle se retourna avant d’entrer dans la suivante ; loin derrière elle, on voyait monter de grosses colonnes de fumée dans le ciel et les gens se pressaient pour regarder marcher les appareils compliqués du Corps des <b>Pompeurs</b> . (p. 304 etc.)	She looked round before going into the next one. Far behind her fat columns of smoke could be seen rising in the sky, with people below them hurrying to watch the complicated snakes and ladders of the <b>Phyghre Brigade</b> being played amongst the flames. (p. 194) ( <b>Phyghre-phyghters</b> : p. 199, 200) ( <b>Phyghremen</b> : p. 200)	She looked back before going into the next one; far behind her great columns of smoke could be seen in the sky and people hurried to watch the functioning of the <b>Fire Pumpists’</b> complicated devices. (p. 199) ( <b>Pumpists</b> : p. 205)
<i>prioir</i>	Agenouillés devant l’autel, sur deux <b>prioirs</b> recouverts de velours blanc, Colin et Chloé, la main dans la main, attendaient. (p. 123)	Kneeling before the altar on a pair of <b>inflated prayer-cushions</b> covered in white velvet, Colin and Chloe, hand in hand, were waiting. (p. 71)	Kneeling in front of the altar on two <b>prayer pads</b> covered in white velvet, Colin and Chloe waited as they held each other’s hand. (p. 72)
<i>relatifs</i>	« Chloé n’est pas à Paris, dit Colin. Elle est partie trois semaines avec des <b>relatifs</b> dans le Midi. » (p. 93)	“Chloe isn’t in Paris,” said Colin. “She’s gone away for three weeks to see some relations in the country...” (p. 50)	“Chloe isn’t in Paris,” said Colin. “She’s left for three weeks to see some relatives in the South of France.” (p. 51)
<i>sacristoche</i>	Le religieux sortit de la <b>sacristoche</b> , suivi d’un Bedon et d’un Chuiche. (p 105 etc.)	Father Phigga came out of the <b>undervestry</b> , followed by his Unisexton Bedull and a Husher. (p. 58) ( <b>sacristicks</b> : p. 206, 209)	The father left the <b>sacristich</b> followed by a Beadlebelly and a Vergen. (p. 59 etc.)
<i>tapis-de-caoutchouté</i>	Colin la remit sans scrupule dans son portecuir en feuilles de Russie et prit, à gauche, le couloir <b>tapis-de-caoutchouté</b> qui desservait les rangées de cabines. (p. 39-40)	Colin hurriedly put it back into his wallodile crocket and turned left into a corridor with a rubber floor that led to the changing cubicles. (p. 14)	Colin put it unscrupulously back in his steel-skin wallet and took the <b>rubber carpeted</b> hallway on the left, leading him to the rows of changing rooms. (p. 16)
<i>tourneur de disques</i>	« Entrez », cria le <b>tourneur de disques</b> . (p. 265)	“Come in,” said the record-maker. (p. 167)	“Come in!” yelled the record maker. (p. 172)

<i>vermicule</i>	Derrière elle, d'un coup, le plafond rejoignit le plancher et de longs <b>vermicules</b> de matière inerte jaillirent en se tordant lentement par les interstices de la suture. (p. 332)	Behind it the ceiling sharply crashed down to the floor and long worms of grey spaghetti oozed out, slowly twisting through the cracks and broken joints. (p. 212)	Behind her, in a single movement, the ceiling met the floor and long, sinuous inert matter spurting out, winding slowly along the interstices of the sutures. (p. 218)
<i>zonzonner</i>	Quelques bestioles <b>zonzonnaient</b> dans le soleil, se rendant à des tâches incertaines, et dont certaines consistaient en une rapide giration sur place. (p. 142)	A few animals were snoozing in the sun, carrying out certain duties by spinning time on the spot. (p. 83)	Some insects were <b>buzzying</b> about in the sun, carrying out questionable tasks; some of these consisted of an unquestionably rapid, on-the-spot gyration. (p. 85)