

## **INFORMATION TO USERS**

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

Bell & Howell Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
800-521-0600

**UMI<sup>®</sup>**



**La parole noire en traduction française:**  
**le cas de *Huckleberry Finn***

par

**Judith Lavoie**

Thèse de doctorat soumise à la  
Faculté des études supérieures et de la recherche  
en vue de l'obtention du diplôme de  
Doctorat ès Lettres

Département de langue et littérature françaises  
Université McGill  
Montréal, Québec

Août 1998



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services  
  
395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques  
  
395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-50204-X

Canada

## **Remerciements**

J'ai rencontré Annick Chapdelaine il y a un peu plus de cinq ans. Je n'oublierai jamais la gentillesse avec laquelle elle m'a reçue, la générosité de cœur et d'esprit qu'elle m'a tout de suite témoignée. Son énergie débordante (un coup de fil de sa part suffit à effacer les plus sombres idées noires), sa compréhension et sa confiance m'ont donné le goût de continuer. Je tiens à la remercier pour son aide dont les manifestations ont été multiples et diverses, et pour ses conseils, toujours éclairés.

Mes remerciements vont également à Corinne Durin, qui a maintes fois mis de l'ordre dans mes idées, qui a réfléchi avec moi à la structure de mes chapitres, qui a lu et relu mes manuscrits. Ses bons mots d'encouragement, ses commentaires avisés, son écoute généreuse m'ont permis de mener à bien ce projet.

À Hélène Buzelin, lectrice chaleureuse, je dis sincèrement merci. Délaissez souvent ses études pour lire ma thèse, elle a partagé avec moi ses connaissances et m'a plus d'une fois remonté le moral. Je souhaite aussi la remercier pour son travail continu à la revue *TTR*, qui m'a donné la chance de poursuivre ma rédaction.

Je désire également exprimer ma profonde gratitude aux deux professeures qui ont fait partie de mon comité de lecture, Chantal Bouchard et Jane Everett. Leurs encouragements incessants et leur immense disponibilité ont facilité l'aboutissement de mes recherches.

À mes parents, je dis merci du fond du cœur. Leur soutien aussi bien moral que financier m'aura permis de poursuivre mes études en toute tranquillité d'esprit.

Je remercie également Lise Liboiron et Marcel Leroux pour leur appui et leur aide inconditionnels.

Enfin, toute ma reconnaissance va à Éric Leroux, mon conjoint. Je le remercie pour son soutien de tous les instants, pour sa patience angélique, pour son écoute et sa générosité.

## Résumé

Divisée en cinq chapitres, la thèse porte sur l'analyse du passage vers le français du *Black English* tel que représenté dans un roman de Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*. Délaissez les approches sociologiques, c'est-à-dire tournées vers l'extratexte, la méthode préconisée est orientée vers une lecture sémiotique de l'œuvre, originale et traduite (chapitre 1). Cette approche sémiotique appréhende le texte comme une mosaïque signifiante. Elle fait donc ressortir la motivation se profilant derrière divers éléments textuels, ainsi que la cohérence unissant ces éléments. L'analyse du texte original (chapitre 2) montre que la valeur esthétoco-idéologique contestataire du *Black English* est tributaire, entre autres, de la caractérisation de Jim et des possibles discursif et narratif lui ayant été attribués. La traduction de William-Little Hughes (1886), celle de Claire Laury (1979) et celle de René et Yolande Surleau (1950), grâce à un réseau organisé de transformations textuelles variées (ajouts, omissions, déplacements) renversent le projet de départ subversif et donnent à lire des textes à travers lesquels le personnage de Jim est réduit à un stéréotype, sa parole — également tronquée et simplifiée — devenant le véhicule de cette caractérisation (chapitre 3). Contrairement aux trois traductions précédentes, les textes français de Suzanne Nétillard (1948), d'André Bay (1961), de Lucienne Molitor (1963), de Jean La Gravière (1979) et d'Hélène Costes (1980) affichent des projets de traduction qui réactualisent la matrice originale, présentant dès lors Jim comme un personnage multidimensionnel (chapitre 4). Toutefois, malgré les choix de traduction efficaces de certains traducteurs sur le plan matériel, la parole de Jim en français ne parvenait pas à véhiculer une identité noire comme le faisait le *Black English*. Une solution de rechange est donc proposée pour traduire ce sociolecte à partir d'une variation littéraire de français créolisé (chapitre 5).

## Abstract

Divided into five chapters, the thesis analyzes the translation into French of *Black English* as represented in Mark Twain's novel *Adventures of Huckleberry Finn*. The method, mainly text-oriented, that is to say turning away from the sociological approach, offers a semiotic reading of the text, both original and translated (Chapter 1). This semiotic approach considers the text as a significant mosaic. Thus, it brings out not only the motivation of the different textual elements, but also the coherence cementing them. The analysis of the original text (Chapter 2) shows that the subversive aesthetic and ideological function of *Black English* is provided by Jim's characterization and his discursive and narrative programs. William-Little Hughes's translation (1886), as well as Claire Laury's (1979) and René and Yolande Surleau's (1950), reverse the subversive project of the source-text through an organized system of textual transformations (additions, omissions, shifts) and produce a stereotyped version of Jim's character, his speech, also simplified and reduced, becoming the expression of this characterization (Chapter 3). Poles apart from these three texts, the French versions written by Suzanne Nétillard (1948), André Bay (1961), Lucienne Molitor (1963), Jean La Gravière (1979) and Hélène Costes (1980) display translation projects which reactivate the original system in which Jim had a multidimensional characterization (Chapter 4). Yet, despite the efficient options chosen by certain translators on the material level, Jim's speech in French does not convey a Black identity in the way *Black English* does in the original text. A modified and literary version of creolized French is suggested as a possible option for translating this sociolect (Chapter 5).

## TABLE DES MATIÈRES

Remerciements .....	ii
Résumé .....	iii
Abstract .....	iv
Table des matières .....	v
Introduction .....	1
<b>Chapitre 1 - Méthode d'analyse des traductions .....</b>	<b>5</b>
Introduction .....	5
1.1. L'approche sociologique en question .....	5
1.2. Analyse des traductions: pour une approche sémiotique .....	17
Conclusion .....	24
<b>Chapitre 2 - Analyse du texte de départ: <i>Adventures of Huckleberry Finn</i> .....</b>	<b>25</b>
Introduction .....	25
2.1. Jim .....	28
2.1.1. «Le dire comme facteur de caractérisation» .....	28
2.1.1.1. Savoir-agir en <i>trickster</i> .....	31
2.1.1.2. Savoir-argumenter .....	38
2.1.1.3. Savoir-jouer le rôle du père et savoir-transmettre de l'émotion .....	48
2.1.2. «Le dire comme acte» .....	54
2.1.2.1. Savoir-être autonome .....	54
2.1.2.2. Savoir-être guide .....	57
2.1.3. Le parler noir dans <i>Huckleberry Finn</i> .....	61
2.1.3.1. Le <i>Black English</i> comme instrument de ridicule .....	61
2.1.3.2. Fonctions du parler noir .....	62
2.2. Éléments textuels cautionnant la valeur contestataire du parler noir .....	67
2.2.1. Pap Finn .....	67
2.2.2. Miss Watson .....	69
2.2.3. Cas de sémiotisation: isotopies noire, blanche, de l'esclavage et de la post-Reconstruction .....	75
Conclusion .....	79

## **Chapitre 3 - Analyse des traductions de Hughes, de Laury et des Surleau . . . . . 82**

<b>Introduction</b> . . . . .	<b>82</b>
<b>3.1. Dire de Jim</b> . . . . .	<b>85</b>
<b>3.1.1. Le <i>Black English</i> en traduction: versant syntagmatique</b> . . . . .	<b>85</b>
<b>3.1.1.1. Parler de Jim et parler de Huck</b> . . . . .	<b>95</b>
<b>3.1.1.2. Parler des autres personnages noirs</b> . . . . .	<b>97</b>
<b>3.1.2. Le contenu des répliques: versant propositionnel</b> . . . . .	<b>101</b>
<b>3.1.2.1. Ajouts</b> . . . . .	<b>103</b>
<b>3.1.2.2. Omissions</b> . . . . .	<b>107</b>
<b>3.1.2.3. Moments clés</b> . . . . .	<b>114</b>
<b>3.2. Actes de Jim</b> . . . . .	<b>127</b>
<b>3.2.1. Ajouts</b> . . . . .	<b>127</b>
<b>3.2.2. Omissions</b> . . . . .	<b>129</b>
<b>3.2.3. Moments clés</b> . . . . .	<b>131</b>
<b>3.3. La description comme facteur de caractérisation</b> . . . . .	<b>136</b>
<b>3.3.1. La superstition</b> . . . . .	<b>137</b>
<b>3.3.2. La bêtise</b> . . . . .	<b>143</b>
<b>3.3.3. La paresse</b> . . . . .	<b>153</b>
<b>3.3.4. La naïveté</b> . . . . .	<b>155</b>
<b>3.4. Huck et miss Watson: éléments d'un projet homogène</b> . . . . .	<b>157</b>
<b>3.4.1. Le paternalisme de Huck</b> . . . . .	<b>158</b>
<b>3.4.2. L'autorité de Huck</b> . . . . .	<b>166</b>
<b>3.4.3. La caractérisation globale de Huck</b> . . . . .	<b>171</b>
<b>3.4.4. La gentillesse de miss Watson</b> . . . . .	<b>173</b>
<b>Conclusion</b> . . . . .	<b>176</b>

## **Chapitre 4 - Analyse des traductions de Nétillard, de Bay et de Molitor . . . . . 178**

<b>Introduction</b> . . . . .	<b>178</b>
<b>4.1. Dire de Jim</b> . . . . .	<b>180</b>
<b>4.1.1. Le <i>Black English</i> en traduction: versant syntagmatique</b> . . . . .	<b>181</b>
<b>4.1.1.1. Parler de Jim et parler de Huck</b> . . . . .	<b>196</b>
<b>4.1.1.2. Parler des autres personnages noirs</b> . . . . .	<b>201</b>
<b>4.1.2. Contenu des répliques: versant propositionnel</b> . . . . .	<b>205</b>
<b>4.1.2.1. Jim: figure du protecteur affectueux</b> . . . . .	<b>205</b>
<b>4.1.2.2. Les qualités de rhétoricien de Jim: discussions sur Salomon et le français</b> . . . . .	<b>224</b>
<b>4.2. Actes de Jim</b> . . . . .	<b>236</b>
<b>4.3. Huck et pap Finn: leur passage vers le français</b> . . . . .	<b>239</b>
<b>4.4. Analyse du paratexte</b> . . . . .	<b>245</b>
<b>Conclusion</b> . . . . .	<b>247</b>

<b>Chapitre 5 - Français créolisé et <i>Black English</i></b> . . . . .	250
<b>Introduction</b> . . . . .	250
<b>5.1. Quelques explications</b> . . . . .	251
<b>5.2. <i>Black English</i> et français créolisé: un passé linguistique commun?</b> . . . . .	254
<b>5.3. Stratégies pour accueillir le parler noir</b> . . . . .	256
<b>5.3.1. Stratégies éditoriales</b> . . . . .	257
<b>5.3.2. Stratégies scriptoriales</b> . . . . .	258
<b>Conclusion</b> . . . . .	264
 <b>Conclusion</b> . . . . .	266
 <b>Bibliographie</b> . . . . .	272

## Introduction

Paru aux États-Unis en février 1885, le roman de Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*, sera traduit l'année suivante en France par William-Little Hughes; au cours des ans, les lecteurs francophones auront droit à sept retraductions du livre. L'objet de notre étude sera d'analyser le passage vers le français du parler noir tel que représenté dans le roman de Twain. Nous entendons par *parler noir* (équivalent ici du syntagme anglais *Black English*), le sociolecte des personnages noirs de l'œuvre, celui du personnage de Jim en particulier. La lecture de l'œuvre en tant que mosaïque signifiante constituera notre méthode; c'est-à-dire que la somme des constituants du texte sera prise en compte. Ainsi, le parler noir ne sera pas analysé en vase clos, il ne sera pas isolé des éléments textuels qui l'entourent et qui lui confèrent sa visée. Au contraire, nous tiendrons compte de la caractérisation des personnages, nous interrogerons les isotopies textuelles, nous ferons ressortir, en définitive, la macro-forme discursive de l'œuvre. Dans un premier temps, nous aborderons le texte original et, dans un deuxième temps, les traductions.

Le *Black English* tel qu'il s'inscrivait dans l'œuvre de Twain servait-il à dénigrer les personnages noirs comme Jim, Jack et Nat? John H. Wallace aurait-il raison de traiter ce roman de «racist trash» (1992, p. 16)? Ces deux questions ont en quelque sorte constitué le catalyseur de notre étude. Surprise de voir que le roman pouvait susciter de telles réactions, nous avons construit notre argumentation de manière à démontrer le contraire, et ce non par pur esprit de contradiction, mais plutôt parce que notre compréhension du texte nous amenait à le faire. Par conséquent, à ces deux questions, nous répondons par la négative. Riche, diverse, plurielle, la parole noire dans *Huckleberry Finn* est le signe d'une intelligence et d'une finesse d'esprit, le signe de la mise en cause du système esclavagiste. L'œuvre de Twain est lisible à partir d'un procédé textuel connu, mais que l'auteur mettra à profit de façon exceptionnelle, à savoir l'ironie. Construit sur le double sens, *Huckleberry Finn* est en effet un roman dont l'efficacité réside dans le non-dit. Twain détestait la morale; pour lui, un auteur ne devait pas jouer au donneur de conseils; un livre ne devait pas avoir de visée didactique.

En surface, son roman constitue une application réussie de ces «règles» d'écriture; sous la surface se cache un sens tout à fait sérieux, une critique sévère de sa société, de ses valeurs, de ses croyances.

Les traductions de *Huckleberry Finn* pouvaient réactiver ou non ces éléments textuels (dénonciation de la communauté blanche sudiste, de l'esclavage, de la religion comme caution morale de l'esclavage, etc.). Celles de William-Little Hughes (1886), de Claire Laury (1979) et de René et Yolande Surleau (1950) proposent chacune un projet de traduction qui renverse, à plus ou moins grande échelle, le projet esthético-idéologique de l'œuvre de départ. Notons que l'expression *projet de traduction* n'est pas à prendre ici au sens de visée ou encore d'intention; elle signifie plutôt un système de choix de traduction actualisés dans le texte. Ainsi, ces trois textes traduits donnent à lire un roman aux idées réactionnaires où le personnage de Jim est transformé en un être soumis et bête — sa parole renforçant cette caractérisation —, et où Huck devient le représentant de la figure du Blanc paternaliste. Aux antipodes de ces trois traductions, celles de Suzanne Nétillard (1948), d'André Bay (1961), de Lucienne Molitor (1963), de Jean La Gravière (1979) et d'Hélène Costes (1980), tendent à maintenir le projet de départ (et même à l'accentuer dans certains cas), pour présenter une image non ridiculisante du personnage de Jim, dont les qualités discursives demeurent le véhicule d'une pensée logique, d'une autonomie et d'une affection certaines.

Mais avant d'aborder toutes ces œuvres, il faudra d'abord expliquer notre angle d'analyse. Délaissant les études à visée socio-historiciste, qui voient tantôt la traduction comme une matière perméable aux discours sociaux (Brisset), tantôt comme un outil de subversion des forces dominantes (Venuti), nous privilierons une méthode d'analyse tournée plus particulièrement vers l'œuvre, originale et traduite (Berman, Folkart, Lane-Mercier). Ainsi, nous ne nous pencherons pas sur le sujet traduisant; nous n'analyserons pas l'horizon littéraire français dans lequel s'inscrivent les traductions; nous n'effectuerons aucune analyse du discours social, aucune analyse des idéogèmes ayant pu circuler pendant la période 1886-1980; nous ne parlerons pas du rapport de la France à l'étranger; nous ne

tenterons pas non plus de connaître les diverses contraintes extérieures pouvant être exercées sur la traduction, telles les attentes des éditeurs et du public cible. Nous ne nions pas toutefois l'importance de tous ces paramètres, loin de là.

Nous admettons par exemple que la question du public (adulte ou jeunesse) visé par les traducteurs de *Huckleberry Finn* a pu avoir des incidences sur leurs choix de traduction. Toutefois, la seule conclusion que notre étude nous permet de tirer est la suivante: les traductions destinées à un public jeunesse comportent généralement (mais pas toutes) des transformations massives. Ces transformations sont de deux ordres: quantitatif et qualitatif. Par quantitatif nous entendons les multiples coupes dont témoignent les textes traduits; par qualitatif nous entendons l'orientation idéologique que manifestent ces coupes. Parmi les cinq textes traduits pour la jeunesse, trois renversent (à divers degrés) le projet esthético-idéologique de départ, et deux le maintiennent ou le renforcent. C'est donc dire que le public visé ne peut être l'unique cause des déplacements idéologiques rencontrés dans les trois textes précédents. La seule hypothèse que nous puissions émettre au sujet de notre corpus est que les traductions faites pour les enfants témoignent de changements considérables, quelle que soit la position idéologique qui sous-tend ces changements.

Une analyse sémiotique des textes constituera donc le cœur de notre étude. Nous tenterons de mettre au jour la cohérence reliant les diverses transformations présentes dans les traductions, une cohérence qui ressort des trois composantes romanesques (narration, description, dialogue), mais aussi des différents types de transformations (ajout, omission et déplacement des moments clés). C'est cette cohérence qui confère un nouveau sens à la traduction, d'où la nécessité d'appréhender le texte comme une mosaïque signifiante. Notons que nous ne prétendons pas à l'exhaustivité, notre but étant plutôt de montrer les éléments textuels représentatifs des options retenues par les traducteurs. Tous les passages clés du livre ne seront donc pas analysés systématiquement dans chaque texte traduit, tous les personnages ne seront pas abordés non plus invariablement, tous les cas de figure ne seront pas pris en compte. La problématique de notre étude portant sur la traduction de la parole noire en

français, nous ferons surtout ressortir les paramètres du texte qui sont corrélés à cette question.

La double référence littéraire et sociolinguistique du *Black English* représentant tout à la fois un écueil et un défi considérables pour la traduction, le problème se posait à nous d'entrée de jeu: quel véhicule langagier adopter pour rendre l'identité noire en français? Aussi, avant même de prendre connaissance des traductions de *Huckleberry Finn*, une solution nous était apparue comme étant féconde, le français créolisé (nous tenons d'ailleurs à préciser que l'idée nous est venue des travaux de Bernard Vidal). Cette langue aux conflents du français et du créole trouve son actualisation dans de nombreuses œuvres romanesques antillaises. Nous nous pencherons sur deux d'entre elles, écrites par Jacques Roumain et Patrick Chamoiseau, pour dessiner l'esquisse de solutions de rechange à la traduction de la parole noire américaine. Présente en germe dans le texte français de Suzanne Nétillard, cette option de traduction gagnerait à être exploitée davantage vu la fonction identitaire noire qu'elle véhicule dans le littéraire. Voilà donc où la critique productive (Berman) semble nous avoir mené: peut-être faudra-t-il retraduire *Huckleberry Finn*...

# Chapitre 1

## Méthode d'analyse des traductions

### Introduction

Il s'agira, dans ce chapitre, de définir notre méthode d'analyse des diverses retraductions françaises du roman de Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*. La traduction, en tant qu'acte d'écriture, n'est pas déterminée entièrement par l'air du temps; elle en fait partie, mais peut s'y opposer. Tel est l'acte traductif, autonome et solitaire. La parenté avec l'œuvre originale est telle qu'on se demande pourquoi une traduction est toujours mise en relation avec le texte de départ. C'est que la traduction, de par son essence, appelle un jugement. Ainsi, ne pas comparer une traduction au texte original équivaudrait à nier sa nature même. Les textes (source et cible)<sup>1</sup> seront donc au cœur de nos préoccupations, position qui ne caractérise pas nécessairement toutes les approches traductologiques actuelles.

#### 1.1. L'approche sociologique en question

L'influence de l'horizon historique, ensemble de textes, de genres, d'événements, de lieux communs, d'idéologèmes, de formations discursives, de mythes, de croyances, de valeurs, etc., est non négligeable dans l'analyse des traductions. Il est indéniable qu'une partie des transformations apparaissant dans le TA découlent de la réception/remédiation du TD par le traducteur, réception/remédiation située dans un état de société donné, certainement influencée par les codes en vigueur dans la culture d'accueil<sup>2</sup>. Nous posons cependant que

---

<sup>1</sup> Nous nous servons de cette paire lexicale de façon neutre (voir Massardier-Kenney qui recommande aux traducteurs et critiques de la rejeter puisqu'elle représente « [...] a notion of language that has been discredited. [...] the myth of origin [...] », 1994, p. 317, n. 2), et les expressions *texte de départ* (TD), *texte d'arrivée* (TA), *texte original*, *texte traduit*, etc. seront utilisées dans la thèse comme des synonymes.

<sup>2</sup> Barbara Folkart, dont les travaux portent surtout sur la dimension sémiotique du texte, ne le nie pas non plus: « [...] cette remédiation des contenus reçus sera sollicitée par les lignes de force de l'univers récepteur, [...] elle subira un tiraillement dont devra prendre conscience le traducteur, en un mot,

cette influence du polysystème récepteur occupe trop d'espace au sein des approches fonctionnalistes, qui nient du même coup l'importance des textes de départ et d'arrivée. Comme le note Antoine Berman au sujet de la théorie polysystémique: «[...] par voie de conséquence, les analyses de traduction se borneront à la recherche de ces normes et à l'étude de leur emprise sur les traducteurs et les traductions» (1995, p. 55). Or le TD et le TA doivent être replacés au cœur de l'analyse des traductions; ils doivent être lus et interprétés en tant qu'œuvres littéraires qui, de par leurs propriétés sémiotiques inhérentes, appellent une critique fouillée. À la lecture des thèses des théoriciens et théoriciennes fonctionnalistes, il apparaît pourtant clairement que le TA n'est pas appréhendé en tant que texte artistique, mais plutôt en tant qu'instrument de mesure. Berman ne dit pas autre chose lorsqu'il remarque que l'analyse fonctionnaliste a comme conséquence que «[...] le texte traduit est *objectivé*, transformé en objet de savoir(s); [qu']il n'est plus quelque chose qu'on interpelle pour le critiquer ou le louer» (1995, p. 62). Il y a une espèce de dénaturalisation du texte traduit, malgré la place qui lui avait prétendument été accordée au départ, ce type d'analyse s'étant en effet volontairement détourné des approches dites *source text-oriented*, pour en adopter une qui soit *target text-oriented*<sup>3</sup>. Malgré cette profession de foi, tant le TD que le TA seront évacués au profit d'une analyse surtout orientée vers le hors-texte. Romy Heylen, qui a analysé les diverses traductions françaises de *Hamlet* de Shakespeare à travers deux siècles, portera principalement son attention sur les lois d'acceptabilité d'une traduction dans la société française, la comparaison sémiotique du TD avec le TA étant plus ou moins évacuée:

---

[...] le faire producteur est *contraint* par l'univers récepteur et [...] la ré-expression devra dans une grande mesure se *conformer* au réseau de données linguistiques, polysystémiques, culturelles, référentielles de l'univers récepteur» (1991, p. 336).

<sup>3</sup> Gideon Toury, l'un des pères de la théorie du polysystème, écrit ceci: «Most of the theories of translation to date belong to an altogether different type, since they are ST-oriented and, more often than not, even SL-oriented, thus, inevitably, directive and normative in nature. [...] This paper wishes [...] to establish the need for a TT-oriented approach to the descriptive study of literary translations as empirical phenomena [...]» (1980, p. 35-36), où les sigles *ST*, *SL* et *TT* signifient respectivement, *source text*, *source language* et *target text*.

Other translators, from different cultures and different time periods, will render *Hamlet* differently, not because they are making mistakes, but because they are working under different socio-historical and cultural constraints. Hence, in order to explain the time-and culture-bound criteria which play an important role in the translator's activity, a non-prescriptive translation model is essential. A descriptive, historical model of translation goes beyond questions of whether and to what degree a translation matches an original; it investigates the underlying constraints and motivations which inform the translation process. (Heylen, 1993, p. 5)

Le texte traduit sert dès lors à mettre au jour les diverses règles auxquelles un traducteur s'est soumis pour que son texte soit lu, ou joué, ou publié dans sa société.

La traduction, non plus œuvre littéraire, mais miroir où se réfléchit la culture d'accueil, devient un outil pour mesurer le rapport qu'entretient une société à l'Étranger ou à la littérature étrangère. Tel est d'ailleurs l'objectif avoué d'Annie Brisset qui a étudié la traduction théâtrale au Québec sur une période de vingt ans: «Notre propos sera ici de voir quel est le statut de l'Étranger dans les principaux lieux où l'activité du théâtre se déploie: le livre et la scène» (1990, p. 37). Il serait presque légitime de se demander ce qui se passerait si on changeait l'objet d'étude, si au lieu d'avoir recours à la traduction pour connaître les rapports d'une culture à l'Autre, on interrogeait uniquement des sources écrites comme des quotidiens et des périodiques, ou encore si on avait seulement recours à des études statistiques sur les taux d'immigration au Québec. Ne serait-il pas possible qu'on obtienne les mêmes résultats? Le texte traduit semble servir ici de prétexte pour faire de l'histoire littéraire, ou de l'histoire tout court. André Lefevere a l'air de le croire pour qui «[t]ranslated texts as such can teach us much about the interaction of cultures and the manipulation of texts» (1992, p. 51). Il en découle une nette perte de l'autonomie du TA (Berman, 1995, p. 54) qui sert de révélateur des croyances, des valeurs, des présupposés en vigueur dans la société réceptrice qui le prend en charge.

Le texte de départ, quant à lui, est appréhendé comme un donné, comme une invariance toujours implicitement postulée, mais rarement définie en profondeur. Les thématiques véhiculées par les textes originaux, leurs isotopies, leur visée esthétoco-

idéologique sont rapidement décrites et n'admettent pas de doutes, ou de questionnements. Les critiques fonctionnalistes semblent voir leur lecture du TD comme *la lecture*, aucunement filtrée ou subvertie ou manipulée par leur propre subjectivité, leur propre ancrage socio-historique. Leur accès au TD est direct, nulle médiation ne vient en obscurcir la réception. La remarque suivante de Brisset en fournit d'ailleurs un bon exemple: «Entre le donné du texte-source et la pragmatique du milieu-cible qui la prennent en tenailles, la traduction établit des priorités» (1990, p. 27).

Au détriment du texte original, qui porte en lui un sens facilement déchiffrable, et du texte traduit, qui sert surtout à sonder les cultures et les littératures, l'analyse fonctionnaliste porte son attention sur les codes qui déterminent quels textes seront traduits et quels seront les choix ponctuels de traduction. Le processus de traduction se révèle donc être une opération contrainte de l'extérieur, obligée de se soumettre aux normes régissant le polysystème littéraire d'arrivée: «Whether they produce translations, literary histories or their more compact spin-offs, reference works, anthologies, criticism, or editions, rewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time» (Lefevere, 1992, p. 8). Brisset, pour sa part, considère que cette manipulation du texte de départ serait au contraire tout à fait systématique et garantirait la viabilité du texte traduit:

Quelles que soient, par conséquent, les relations d'équivalence potentiellement dictées par le texte d'origine, la traduction est assujettie au possible de la langue, de la littérature et du *discours* de la société d'accueil. [...] Comme on le dit d'une personne étrangère qui s'établit dans un nouveau pays, le texte étranger est "naturalisé" par la traduction qui l'introduit dans une société nouvelle. La traduction soumet l'œuvre à de multiples changements pour qu'une fois transférée, cette œuvre soit *acceptable*, c'est-à-dire conforme à l'ensemble des codes qui régissent à des degrés divers le discours de la société-cible. (1990, p. 26)

À en croire la sociocritique, toute traduction obéit aux lois de la culture réceptrice, à ses codes littéraires, à ses normes discursives. Il en ressort une impression de monolithisme, d'homogénéité de la société d'accueil, la société québécoise en l'occurrence, laquelle est

décrise comme étant repliée sur elle-même, profondément hostile à toute figure de l'Étranger, qu'il s'agisse de l'Anglais, du Français, ou de l'immigrant, quel qu'il soit. Or malgré l'allégeance de Brisset à la théorie fonctionnaliste, supposée historiciste et relativiste, le Québec en pleine ébullition des années 1970, contestataire et revendicateur comme jamais il ne l'avait été auparavant, à la fois euphorique dans ses débordements artistiques et introspectif dans ses questionnements identitaires, n'est pas resitué dans son contexte socio-historique. Il semble y avoir une volonté, chez Brisset, de nier l'existence même du peuple québécois, de nier son passé; ce refus se manifeste par une sur-utilisation des guillemets, artifice typographique ayant peut-être pour rôle de signaler le doute, ou encore de montrer une distance, l'auteure s'éloignant volontairement de propos avec lesquels elle n'est pas d'accord. En est témoin ce passage dans lequel il est question du recours au français québécois pour exprimer l'identité nationale: «Le "chagrin" inexprimable en français de France, c'est la "Conquête", la "colonisation", "l'oppression" socio-économique, tout le solage historique, à la fois réel et idéologiquement construit, du mouvement nationaliste» (Brisset, 1990, p. 270). Réduit à un petit nombre d'idéogèmes s'articulant autour de la haine de l'Étranger et de l'oppression du Québécois, le discours social du Québec des années 1970 et 1980 est présenté comme homogène et pris en charge par la traduction théâtrale. Or une approche sociocritique fait d'ordinaire intervenir un nombre considérable de sources imprimées: journaux, revues, monographies, romans, nouvelles. L'étude de Brisset présente une lacune sur le plan du corpus, la bibliographie ne comprenant que les pièces à l'étude, des articles de périodiques et des ouvrages critiques, mais sans que les quelques articles publiés dans les quotidiens n'y soient recensés (notons que le dépouillement de ce type de document semble avoir été assez restreint, les articles cités provenant principalement du journal *Le Devoir*<sup>4</sup>). La description du contexte social et politique du Québec étant rapide et plutôt

---

<sup>4</sup> En outre, *Le Devoir* est un journal dont le tirage est faible (27 714 copies en 1976 contre 164 976 pour *La Presse* en 1975 et 127 909 pour *Le Soleil* de Québec en 1976) et dont les lecteurs, composés surtout d'intellectuels et d'artistes, sont peu représentatifs de l'ensemble de la société. (Les chiffres qui précèdent sont tirés, dans l'ordre, de l'ouvrage d'André Beaulieu et Jean Hamelin, *La presse québécoise des origines à nos jours*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1977: tome 4, p. 328 et tome 3, p. 112 et p. 11.)

superficielle, nous pouvons nous questionner sur la valeur des liens institués entre les idéologèmes circulant pendant la période à l'étude et les choix de traduction des traducteurs. Les ruptures, les contre-discours — et il y en avaient forcément — ne sont pas relevés. La grille sociologique plaquée sur les traductions laisse peu de place aux divergences, aux pratiques traductionnelles qui n'allaien pas dans le sens de la démonstration. La traduction est appréhendée en tant que produit contraint par les lois du marché discursif et, en conséquence, le traducteur est perçu comme un retransmetteur passif des lieux qui circulent dans sa société.

Entièrement irresponsable et inconscient (on peut le supposer), le sujet traduisant est perméable au discours hégémonique de sa culture, il ne décide pas seul de ses choix, de ses positions en matière de traduction:

Cet ajustement du texte original, dont le traducteur souvent n'a pas même conscience, révèle néanmoins les codes qui régissent le discours de la société où viennent s'insérer les textes étrangers filtrés par elle. C'est en cela qu'il intéresse la théorie de la traduction. Trouver les nœuds de cette régulation permet de mieux connaître les déterminations institutionnelles de l'opération traduisante ainsi que le rôle, mal connu et bien peu étudié, du sujet de cette opération, c'est-à-dire du *traducteur lui-même, relais des normes du discours social et de l'institution qui les instaure et les sanctionne*. (Brisset, 1990, p. 199, nos italiques)<sup>5</sup>

En revanche, Berman affirme la liberté du traducteur, lequel peut être porteur de changement, et refuse la vision déterministe que présuppose l'école polysystémiste<sup>6</sup>:

<sup>5</sup> Brisset maintient par ailleurs cette position dans un article ultérieur où elle se demande comment le traducteur « [...] pourrait se soustraire à tout ce qui forme l'"acceptable discursif" d'une époque donnée » (1993, p. 116).

<sup>6</sup> Notons au passage que Heylen, qui s'inspire largement des concepts mis de l'avant par l'approche fonctionnaliste comme ceux de «normes traductionnelles», d'«adéquation» et d'«acceptabilité» de Toury (1980, p. 51-61, 79-88 et 56), laisse tout de même une place relative au traducteur. C'est le cas pour Yves Bonnefoy, traducteur de *Hamlet*, au sujet duquel Heylen note: «Bonnefoy's decision to preserve Shakespeare's bestiary in his translation [...] highlights his sensitivity to the rhythm and metaphor of the original dramatic text [...]. His translation decisions are prompted by his own understanding of Shakespeare and his own poetics» (1993, p. 104). L'auteure tient compte ici de la propre lecture du traducteur, de son interprétation du texte, interprétation qui explique certains choix de

Mais si l'on interprète la *translatio* en termes d'intégration (de naturalisation), on est conduit à n'y voir qu'un processus d'*adaptation*, où prédominent naturellement les "normes" littéraires de la culture réceptrice, et où règne la règle d'*acceptabilité*: parce qu'ils sont par trop "étranges", Shakespeare, Dostoïevski, Kafka doivent être adaptés pour être acceptés. [...] On voit la conséquence ahurissante de ce raisonnement: l'agir du traducteur est désormais déterminé, non par le désir de "révéler" au sens plein du terme l'œuvre étrangère [...], mais par l'état (relatif) d'ouverture ou de fermeture de la culture réceptrice. Si celle-ci réclame des traductions plutôt *source-oriented*, il y aura des traductions de ce genre, et les traducteurs se soumettront, consciemment ou non, à cette injonction; si elle réclame des traductions *target-oriented*, ce sera l'inverse. Là encore, le schéma paraît évident, mais il nie toute autonomie du traduire, et, en fait, il nie toute l'histoire occidentale de la traduction: si les traducteurs, depuis saint Jérôme, ne s'étaient souciés que d'obéir aux normes, jamais la traduction n'aurait été en Occident cette façonneuse " primaire ", et non " secondaire " ou " périphérique ", de langues, de littératures, de cultures, etc., qu'elle a été, et reste. Il est bien vrai qu'ils ont dû, et doivent encore, composer avec ces normes [...], voire en ont épousé certaines [...]. Mais jamais ils n'ont perdu de vue la vérité autonome de leur tâche. (1995, p. 58-59)

Berman soulève ici une question importante, celle du pouvoir transformateur de la traduction. Composante implicitement critiquée par Brisset — pour elle, la seule transformation qu'a opérée la traduction théâtrale au Québec est assimilatrice — il reste que d'autres chercheurs y ont porté un certain intérêt.

Lefevere note en effet le rôle que peut jouer une traduction en tant qu'agent pouvant modifier le polysystème d'arrivée: «Rewritings, mainly translations, deeply affect the interpenetration of literary systems, not just by projecting the image of one writer or work in another literature or by failing to do so [...] but also by introducing new devices into the inventory component of a poetics and paving the way to changes in its functional component» (1992, p. 38). Dans son étude sur la traduction par Jean-François Ducis de *Hamlet*, Heylen a bien mis en valeur les divers procédés utilisés par le traducteur pour faire porter à la pièce de Shakespeare un genre nouveau, celui du drame bourgeois. En effet, bien que sa traduction corresponde aux attentes d'un public habitué aux structures du néoclassicisme et qu'elle obéisse, en cela, aux conventions en vigueur dans le théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle, Ducis

---

traduction au lieu que les seules normes traductionnelles en soient responsables.

est tout de même parvenu, grâce à certaines transformations faites au texte original, à introduire un genre encore marginal dans la société d'accueil:

Ducis' translation process largely reflects a code-abiding activity in that it preserves the neoclassical French tragic model. However, his translation decisions also introduce innovative themes since *Hamlet* uses elements of a non-canonicalized genre, the bourgeois melodrama, which had been rejected by the literary milieu of the Comédie Française as lacking in aesthetic value while remaining wildly popular on the boulevards, where traditionally most French theatrical innovation has taken place. By means of a manipulative rewriting of a foreign classic, Ducis managed to circumvent the Comédie Française's traditional resistance to new forms of drama. (Heylen, 1993, p. 41)

En ce qui concerne le rôle déstabilisateur de la traduction, les travaux de Lawrence Venuti sont incontournables. Venuti souhaite en effet que la traduction cesse de se conformer aux critères de la lisibilité<sup>7</sup> imposés dans le monde anglo-saxon et qu'elle se fasse contestataire, subversive, en d'autres mots dénonciatrice des valeurs impérialistes et dominatrices de la culture américaine. Attribuer un tel mandat à la traduction semble d'emblée relever de l'utopie, mais montrer que lesdites pratiques rebelles sont tombées dans l'oubli, ou ont été censurées, ou encore n'ont été publiées que vingt ans après, ne laisse pas d'étonner et, surtout, de mettre en doute la thèse

---

<sup>7</sup> Il s'agit de la traduction française du terme *fluency*, traduction que nous empruntons à Corinne Durin (voir le compte rendu que Durin a fait du livre de Venuti (1995), paru dans *TTR*, 8, 2 (2<sup>e</sup> semestre 1995), p. 283-286). Une traduction lisible est définie par Venuti de la façon suivante: «A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text — the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the "original". The illusion of transparency is an effect of fluent discourse, of the translator's effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning» (1995, p. 1). De plus, une traduction lisible «[...] is written in English that is current ("modern") instead of archaic, that is widely used instead of specialized ("jargonisation"), and that is standard instead of colloquial ("slangy"). Foreign words ("pidgin") are avoided, as are Britishisms in American translations and Americanisms in British translations» (p. 4). Nous retrouvons là, surtout dans le premier extrait cité, de nombreuses parentés avec ce que Berman a appelé «les deux principes de la traduction ethnocentrique» (1985, p. 53). En outre, la notion de *foreignizing translation* (sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir) n'est pas non plus sans rappeler celle de *décentrement* mise au jour par Henri Meschonnic (1973, p. 308), ou celle d'*étrangereté*, généralement attribuable à Berman (1985).

même défendue par l'auteur. En effet, pour Venuti, la traduction a ce pouvoir, si ce n'est ce devoir, d'ébranler les codes en vigueur dans sa société. Mais, entendons-nous, ce n'est pas en amenant le lecteur cible à s'intéresser à un auteur étranger, ce n'est pas en lui faisant découvrir l'Autre — cela est impossible, l'altérité étant toujours filtrée à partir des valeurs du Propre —, non, c'est en présentant des textes traduits qui ne se conforment pas aux préceptes de la lisibilité et de la transparence, autrement dit, c'est en manipulant la syntaxe, la phonétique, la sémantique anglaises de manière à faire sentir qu'il s'agit d'une traduction: «The “foreign” in foreignizing translation is not a transparent representation of an essence that resides in the foreign text and is valuable in itself, but a strategic construction whose value is contingent on the current target-language situation. Foreignizing translation signifies the difference of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the target language» (Venuti, 1995, p. 20)<sup>8</sup>. Il apparaît donc que l'acte traductif est un acte essentiellement violent, qui ne peut qu'assimiler le texte étranger, l'acclimater à ses goûts: «Translating can never simply be communication between equals because it is fundamentally ethnocentric» (Venuti, 1996, p. 93). Heylen a longuement montré à quel point la plupart des traducteurs français de *Hamlet* ont transformé la pièce pour qu'elle se conforme aux tendances théâtrales du jour. Ducis introduit le drame bourgeois, mais tout en revêtant la pièce de structures propres au néoclassicisme; par exemple, pour se conformer au critère de la bienséance néoclassique, Gertrude, dans la version française de *Hamlet*, ne boit pas le poison. Alexandre Dumas, sous l'influence du mouvement romantique auquel Victor Hugo participait, libère Shakespeare du modèle tragique propre au siècle passé et met l'accent, non pas sur le talent des acteurs qui déclament leur texte, mais sur l'intrigue de la pièce. Marcel Schwob et Eugène Morand, quant à eux, veulent proposer une traduction de *Hamlet* qui soit réellement fidèle à la langue de départ, ils ont donc recours à des archaïsmes, mais lorsqu'ils sont aux prises avec un passage problématique, ils puisent leur choix de traduction dans la poésie française. Toutes ces pratiques témoignent de la tendance ethnocentrique de la

---

<sup>8</sup> Voilà qui remet en question la notion d'étrangeté, la position de Venuti sous-entendant ici que l'étrangeté ne fait pas intrinsèquement partie du TD, mais qu'elle est construite par le traducteur. Ainsi, ce qui paraissait relever de la pure altérité du TD serait en fait une fabrication du critique ou du traducteur.

traduction et feront dire à Heylen en conclusion de son ouvrage: «I have attempted to argue that the only approach to translation equipped to describe successive renditions of a foreign play is [an] approach [...] which sees translation in terms of acculturation» (1993, p. 137). Cela rejoint Venuti, qui voit la traduction comme un processus d'assimilation, que ce soit au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire que la traduction se plie aux codes dominants de la société traduisante (conception privilégiée par Brisset), ou que ce soit au sens subversif du terme, c'est-à-dire que la traduction se sert du texte étranger, non pas pour l'introduire à sa culture dans son étrangeté, mais dans l'unique but de déstabiliser le polysystème récepteur, ce que Venuti appelle la pratique de *resistance* (1995, 291). Vu sous cet angle, on peut se demander à quel type de pratique appartient la traduction théâtrale au Québec durant les années 1970 et 1980. D'après Brisset, il s'agit de pratiques profondément assimilatrices qui s'approprient l'œuvre étrangère pour lui faire porter le discours autonomiste québécois (Brisset, 1990, p. 312). Ces pratiques relèveraient donc du paradigme de la lisibilité en ce qu'elles répondent aux normes de la société réceptrice qui dictent le recours au français du Québec comme langue littéraire et comme langue de traduction. Cependant, il est aussi possible de retourner l'argumentation et de montrer que ces normes sont elles-mêmes innovatrices. En effet, dans le passé, le français québécois était d'ordinaire réservé aux conversations courantes et plutôt mal vu dans les œuvres littéraires, la langue de scène étant traditionnellement le français de France. Nous pourrions donc avancer que les pratiques traductionnelles appuyant ces nouvelles tendances artistiques relèvent en fait d'une pratique de résistance et non de transparence<sup>9</sup>. On voit à quel point ces diverses catégorisations —

---

<sup>9</sup> Lane-Mercier, appliquant les notions d'assimilation et de résistance aux travaux de Brisset, constate à son tour que: «The cultural Other was consequently evacuated to allow the emergence of the cultural Self (= domestication); the cultural and linguistic specificity of the original was replaced by explicit references to the geographical and political situation of Québec (= domestication) by way of a marginalized sociolect that by definition contested the literary and cultural hegemony of French from France (= resistance) and ostensibly presented a high degree of acceptability for Québec readers (= domestication) who, used to translations in “standard” Parisian French, were at once shaken from their cultural complacency (= resistance) and forced to reflect on their national identity as well as on the ways to impose its legitimacy with respect to dominant, eurocentric values and attitudes (= domestication? resistance?)» (1997, p. 61). D'autre part, Barbara Folkart, en montrant que la traduction de l'onomastique est parfois justifiée par la macro-forme discursive (nous reviendrons sur cette notion plus loin) du texte de départ, se trouve à prouver, de façon détournée, que l'approche fonctionnaliste (qui relie

acceptabilité, adéquation, sourcier, cibliste, lisibilité, résistance — ont pour effet de fermer à la fois l'œuvre originale et la traduction, dont la richesse et la complexité restent hors de portée. Ces nouvelles dichotomies (on se demande en quoi elles ne remplacent pas l'ancien binôme, aujourd'hui tabou, fidèle/infidèle) sont plutôt réductrices. Au lieu de donner accès à l'œuvre originale, elles l'évacuent en emprisonnant la traduction dans des cases préparées d'avance. La critique fonctionnaliste n'a pas pour but ici d'éclairer l'œuvre, de l'«illustrer», de la «refléter», de l'«illuminer» (Berman, 1995, p. 17), elle ne se donne pas non plus pour rôle de proposer d'autres modes de traduction, la critique n'est donc pas «productive» (Berman, 1995, p. 97, nous y reviendrons), elle est plutôt fermée à l'œuvre, concentrant ses efforts sur la description de l'état de la société réceptrice. Bien entendu, ce type d'analyse ne comporte pas que des lacunes, il permet aussi de poser des questions pertinentes qu'une approche strictement sémiotique omettrait peut-être. Avant de nous consacrer à la méthode proposée par Berman, arrêtons-nous donc sur les apports des fonctionnalistes.

Une mise en contexte socio-historique a le mérite de montrer la relativité et la variabilité des critères de fidélité, d'équivalence, d'acceptabilité. Ces critères ne sont pas les mêmes d'une époque à l'autre, et aussi d'une culture à l'autre: «[...] canons of accuracy in translation, notions of “fidelity” and “freedom”, are historically determined categories» (Venuti, 1995, p. 18). De la même manière, l'esthétique propre à une époque et à une société est sujette à changement; la façon qu'a une société de se raconter n'est pas immuable: «A poetics, any poetics, is a historical variable: it is not absolute» (Lefevere, 1992, p. 35). Comme l'écrit Folkart au sujet des travaux de Maria Tymoczko qui a analysé les traductions anglaises de l'épopée irlandaise: «[...] si la dernière en date des traductions rend mieux compte que ses prédecesseurs de la vérité du texte de départ, c'est moins de par sa volonté d'“amener

---

le texte cible surtout au hors-texte, et pas au texte source) peut être réductrice et passer à côté des raisons ayant réellement motivé un choix de traduction particulier. Folkart donne en effet l'exemple de «[...] la Française *Véronique* [qui] devient *Veronica* dans la traduction anglaise des *Caves du Vatican* afin de s'intégrer à la nomenclature botanique, qui est pertinente du point de vue narratologique» (1991, p. 138, n. 6), choix de traduction qui ne relève donc pas d'une visée assimilatrice.

le lecteur au texte” que parce que *l'évolution du polysystème récepteur*, qui avait eu entre temps le temps de digérer la polylogie d'un James Joyce, *le permettait [...]*» (1991, p. 204).

L'approche fonctionnaliste souligne également la non-arbitrarité du choix des textes traduits. Cette non-arbitrarité soulève alors diverses questions: pourquoi a-t-on traduit, en France, dès 1886 (c'est-à-dire un an après la parution de l'original aux États-Unis), une œuvre comme *Adventures of Huckleberry Finn*? Pourquoi a-t-on ensuite retraduit ce texte? Pourquoi, de nos jours, se retrouve-t-il souvent publié par des maisons d'édition jeunesse? Quelle était la perception française des États-Unis à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et pendant le XX<sup>e</sup>? Quelle était, plus précisément, leur vision de l'œuvre de Twain? D'après Lefevere, «[w]hen the image of the original is no longer uniformly positive in the target culture, more liberties are likely to be taken in translation, precisely because the original is no longer considered a “quasi-sacred” text [...]» (1992, p. 91). Comment savoir si ce roman a déjà été considéré comme un texte inviolable? Voilà des questions intéressantes et pertinentes, mais auxquelles notre étude ne tentera pas de répondre puisque tel n'est pas le type d'approche que nous avons choisi.

Une analyse sociocritique tenterait de révéler quels déplacements affichés par les traductions relèvent des contraintes instituées par le polysystème récepteur. Or nous ne croyons pas que *tous* les glissements effectués lors du processus traductif sont tributaires des codes et normes en vigueur dans la culture cible. Il y en a bien quelques-uns, mais nous ne tenterons pas de les relier aux instances qui les ont conditionnés, qu'il s'agisse de pratiques littéraires, d'événements sociaux, ou d'autres influences. En effet, notre intention ne sera pas de décrire un état de l'attitude des Français vis-à-vis de l'Étranger, en particulier du Noir. Nous n'avons pas comme a priori que les traductions sont des éponges perméables aux divers degrés de racisme ou d'ouverture d'une société entière, nous croyons plutôt que la traduction témoigne d'une lecture à la fois individuellement et socialement déterminée. Notre visée sera de mettre au jour cette lecture, autrement dit, de reconstruire, à partir des micro-structures de surface et du paratexte (note sur la traduction, préface, introduction, etc.) le projet de

traduction du traducteur. Nous décrirons donc, dans les pages qui suivent, ce qui constituera notre méthode d'analyse des traductions, largement inspirée de celle de Berman (1995) et de notions mises au point par Folkart (1991).

## 1.2. Analyse des traductions: pour une approche sémiotique

Contrairement aux fonctionnalistes qui placent d'abord la société réceptrice et ses codes littéraires au centre de leurs préoccupations, nous rangerons le texte (traduit et original) au cœur même de notre conception du traduire. Notre conception voit l'objet *traduction* comme une œuvre qui se construit à la fois comme transformation (Folkart) et comme critique (Berman) d'un texte original. En effet, la traduction constitue un filtrage, une manipulation de l'œuvre de départ<sup>10</sup>, filtrage qui se manifeste par de nombreux indices de ré-énonciation lesquels servent à actualiser ce que Folkart appelle une «macro-forme discursive». Sous-jacence abstraite de l'œuvre de départ constituée des isotopies du texte, de ses thématiques, de sa visée esthétique, de sa logique interne, la macro-forme discursive est prise en charge par de multiples micro-structures de surface, phonétiques, lexicales, syntaxiques:

[...] la traduction vise à réactualiser le syntagme<sup>[11]</sup>, non pas en tant que *manifestans*,

---

<sup>10</sup> Il s'agit là de la thèse centrale de l'ouvrage de Folkart (1991), ouvrage qui propose un répertoire des divers types de décalages que peut entraîner l'acte traductif. Voir, entre autres, le chapitre 3, p. 129-213, où sont énumérées les composantes textuelles les plus susceptibles de subir des déplacements lors du passage à la traduction, et le chapitre 5, p. 307-437, qui montre que la réception et la remédiation des contenus référentiel, pragmatique et sémiologique de l'énoncé de départ constituent un filtrage de cet énoncé.

<sup>11</sup> Le syntagme représente, chez Folkart, «[...] la textualité pure. Il est le constituant purement langagier, la “verbalité” qui, dans tout énoncé, médiatise aussi bien la représentation (le contenu propositionnel) que la communication (le contenu pragmatique) [...]. Constituant sémiologique, le syntagme correspond à l'énoncé *en tant que sémiotique discursive*, c'est-à-dire en tant que mise en relation d'un ou des plans de l'expression (les signifiants de l'énoncé) avec un ou des plans du contenu (les signifiés de l'énoncé [...]). Que cette mise en relation soit arbitraire (comme c'est en grande partie le cas du texte transitif, celui qui débouche directement sur l'extra-linguistique, sans faire retour sur lui-même) ou motivée (comme dans le texte-pratique), [...] elle ne fait intervenir que des entités purement linguistiques et textuelles, des entités qui, à la limite, échappent à la compétence référentielle et culturelle» (1991, p. 32-33). Le syntagme, pur matériau linguistique, peut donc servir de support à des

ou substance, mais en tant que *manifestatum*, structure profonde, ou forme manifestée à travers la substance discursive. Dans cette perspective, le syntagme de départ, comme tous les syntagmes d'arrivée engendrés par la traduction, manifeste une macro-forme abstraite, immanence qui ne se livre qu'à une exégèse plus ou moins poussée (que cette exégèse soit menée par le sémioticien ou, à un niveau plus intuitif, par le récepteur, le lecteur ou traducteur), organisation sous-jacente qui permet de rendre compte de la textualité aussi bien de l'énoncé de départ que des énoncés d'arrivée. (Folkart, 1991, p. 257)

La macro-forme discursive d'arrivée n'est pas *la* macro-forme, elle n'est pas un donné, mais bien plutôt une reconstruction par le traducteur de ce qu'il a lui-même interprété comme étant la structure sous-jacente du texte original. Cette interprétation, cette macro-forme reçue (Folkart, 1991, p. 288) présuppose une certaine cohérence de la traduction en ce qu'elle est animée par un projet, constitué d'abord de l'exégèse, ensuite de la réactualisation, par divers moyens linguistiques, de la matrice structurelle de départ. Sous-tendue par un projet, la traduction peut dès lors être considérée comme un texte autonome. Il semble cependant s'agir d'une autonomie toute relative, l'œuvre cible devant obligatoirement être mise à l'épreuve du texte source, étalon à partir duquel elle sera toujours mesurée. En effet, Berman écrit que «[l]a rigueur de la confrontation [...] doit forcément s'appuyer sur des exemples» «pertinents» et «significatifs» tirés de l'original (1995, p. 70). Nous l'avons dit plus haut, la nature de notre objet d'étude est précisément traductionnelle, c'est-à-dire qu'elle a trait à la ré-énoncation d'un texte source. D'où la légitimité d'une analyse faite à partir de ce texte, sans lequel aucune traduction n'aurait vu le jour. Non pas seconde ou inférieure, mais *autre*, la traduction conserve une certaine autonomie qui se construit par rapport au texte de départ. Mais il y a plus; cette autonomie relève aussi du fait que la traduction est critique de l'œuvre de départ (Berman, 1995, p. 40). La lecture traductive est de nature critique en ce que le produit de la traduction représente une certaine interprétation de l'œuvre source, il en constitue un éclairage particulier, une perception unique. Comme le remarque Berman: «[...] la lecture du traducteur est [...] déjà une pré-traduction, une lecture effectuée dans l'horizon de la traduction; et tous les traits individuants de l'œuvre [...] se découvrent autant *dans le*

---

valeurs, des thèmes, des fonctions d'ordinaire absents, mais surajoutés par l'auteur dans un but esthétique ou idéologique.

mouvement du traduire qu'avant. C'est en cela que celui-ci possède son "criticisme" propre, autonome» (1995, p. 67-68). D'où le postulat d'une certaine autonomie de la traduction. Cette autonomie est double: elle relève de la traduction en vertu du projet qui la sous-tend, mais elle ressortit également au texte original sans lequel le dégagement du projet de traduction serait impossible. Berman semble rechercher l'équilibre entre ces deux pôles puisqu'il propose une méthode dont la première étape est consacrée à la traduction seule, et une autre qui porte sur la confrontation de la traduction avec le texte original. Or, contrairement au programme que nous nous étions fixé, nous avons lu les traductions en les comparant à l'original. Nous nous sommes en effet rendu compte qu'il était sinon impossible, du moins très difficile, de faire autrement puisque la lecture d'une traduction est implicitement (et nécessairement) comparative; on a toujours une certaine vision de l'original. Car c'est à partir des problématiques soulevées par l'original (sociolecte, variété de langues, genre, humour, etc.) que l'intérêt pour la traduction peut émerger. La mise à l'épreuve de cette première étape a donc échoué dans notre cas. Mais cela n' invalide pas la méthode de Berman, une seule application ne pouvant servir de réfutation. La suite, d'ailleurs, s'est révélée fructueuse.<sup>12</sup>

L'étape suivante consiste en ce que Berman a appelé *les lectures de l'original*. Multiples et diverses, ces lectures doivent être sous-tendues par un appareil critique qui, dans notre cas, sera constitué tant des études sur l'œuvre elle-même, que de notions théoriques proprement littéraires, comme les travaux de Folkart sur les transformations inhérentes à l'acte traductif et ceux de Lane-Mercier sur les fonctions de la composante dialogale dans le roman. La première lecture du texte source est en fait:

[...] *pré-analyse textuelle*, c'est-à-dire repérage de tous les traits stylistiques, quels qu'ils soient, qui *individuent* l'écriture et la langue de l'original et en font un réseau de corrélations systématiques. Inutile de chercher ici l'exhaustivité: la lecture s'attache à

---

<sup>12</sup> Précisons dès à présent que nous n'appliquerons pas à la lettre la méthode proposée par Berman. Cette dernière ne constituait d'ailleurs pas un absolu, mais plutôt «[...] un *trajet analytique possible*» (Berman, 1995, p. 64).

repérer tel type de forme phrasique, tel type signifiant d'enchaînements propositionnels, tels types d'emplois de l'adjectif, de l'adverbe, du temps des verbes, des prépositions, etc. Elle relève, bien sûr, les mots récurrents, les mots clefs. Plus globalement, elle cherche à voir quel rapport lie, dans l'œuvre, l'écriture à la langue, quelles rythmicités portent le texte dans sa totalité. *Ici, le critique refait le même travail de lecture que le traducteur a fait, ou est censé avoir fait, avant et pendant la traduction.* (Berman, 1995, p. 67)

En d'autres termes, cette lecture vise à dégager, à partir des micro-structures de surface — morphèmes récurrents, constructions syntaxiques particulières, graphies spéciales —, la macro-forme discursive de l'original. Macro-forme qui n'est pas un absolu, une invariance, mais une interprétation, un filtrage (Folkart, 1991, p. 332-333) relevant du critique-récepteur. Notre analyse se penchera d'abord sur le dire du personnage de Jim, son dire en tant que révélateur de sa caractérisation et de ses actes (Lane-Mercier); ensuite sur la signification du *Black English* (sociolecte de Jim et des autres personnages noirs) dans *Huckleberry Finn*; enfin sur le rôle de certains personnages et isotopies dans le roman. Éléments textuels en apparence épars et disparates, tous ces composants forment au contraire une mosaïque signifiante, c'est-à-dire qu'ils sont tous liés et participent d'un projet cohérent.

Sans nous y attarder trop longuement, revenons quelque peu sur la notion de sociolecte. D'abord désigné sous la dénomination de *dialecte social*<sup>13</sup>, le *sociolecte* est défini aujourd'hui par la sociolinguistique<sup>14</sup> comme un parler propre à un groupe socio-économique précis et qui est caractérisé par un certain nombre de particularités syntaxiques,

<sup>13</sup> Il existe d'autres parlers se rapprochant du sociolecte et qui en constituent des manifestations spécifiques. Nous pensons, entre autres, à l'*argot*, sociolecte particulier, usité, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, par les «[...] groupes de malfaiteurs, de mendians et de marginaux de toutes sortes» (Garmadi, 1981, p. 62) ou encore à un *jargon de métier*, langue de spécialité partagée par un groupe déterminé d'initiés (Jean Dubois, *et al.*, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994, p. 144). Pour des parasynonymes du terme *sociolecte*, voir la présentation d'Annick Chapdelaine et de Gillian Lane-Mercier du numéro de la revue *TTR* intitulé «Traduire les sociolectes» (1994, p. 8).

<sup>14</sup> Lane-Mercier précise qu'«[i]l existe en fait deux façons (au moins) de définir les notions de sociolecte et d'idiolecte; acceptations qui, d'ailleurs, se recoupent et qui relèvent respectivement de la linguistique (définition restreinte) et de la sociocritique (définition large)» (1989, p. 201, n. 28). Comme elle, nous retiendrons la définition linguistique du terme, celle provenant de la sociocritique, et qui met surtout l'accent sur des faits de discours, n'étant pas opératoire pour les fins de notre analyse.

grammaticales, phonétiques ou lexicales qui lui sont spécifiques. Par opposition au *dialecte*, qui renvoie à l'usage linguistique des habitants d'une certaine région, et à l'*idiolecte*, qui représente la manière de parler d'un individu, le sociolecte lie un locuteur à son groupe d'appartenance social et, par là même, en constitue le premier révélateur.<sup>15</sup> Nous retiendrons donc la définition sociolinguistique du terme de *sociolecte*, tout en sachant que, bien que les particularités linguistiques qui le caractérisent ont pu avoir des origines régionales (Garmadi, 1981, p. 27), elles sont surtout le fait d'une classe sociale déterminée et agissent comme indices de celle-là.

Le sociolecte intratextuel, quant à lui, revêt au sein de l'univers romanesque global des fonctions diverses que nous tenterons de mettre au jour lors de notre analyse du texte de départ. Comme le note Lane-Mercier, « [...] la vraisemblance phonologique des échanges littéraires ne peut être pensée qu'en corrélation avec les propriétés structurales, fonctionnelles et idéologiques intrinsèques à l'œuvre, qui attribuent à tel personnage tel accent, tel tic linguistique, telle structure syntaxique pour des raisons strictement sémiotiques [...] » (1989, p. 169). Folkart considère que la signification du sociolecte ne réside pas dans son adéquation au parler hors-textuel dont il est une reprise, mais dans sa valeur sémiologique, son investissement esthético-idéologique par l'auteur: « C'est dire, finalement, que le problème ontologique de l'authenticité débouche sur celui, fonctionnel, de l'intégration de l'écriture parlée aux structures signifiantes de l'œuvre, bref, sur le problème de la *motivation* » (1991, p. 183). Motivées et re-sémiotisées, les diverses micro-structures sociolectales se rattachent au projet esthético-idéologique de l'auteur et l'une de nos tâches consistera à dégager le rôle assumé, entre autres sociolectes, par le *Black English* tel que représenté au sein de *Huckleberry Finn*.

---

<sup>15</sup> Les renseignements qui précèdent constituent la synthèse de certains traits notionnels décrivant le sociolecte. Ils proviennent de nos lectures et des définitions des dictionnaires suivants: Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Québec, Éditions Hurtubise/HMH, 1979, p. 189; Dubois, et al., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 435 et p. 144; R.R.K. Hartmann et F.C. Stork, *Dictionary of Language and Linguistics*, New York - Toronto, John Wiley & Sons, 1972, p. 65; et Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Le Robert, 1985, tome VIII, p. 810.

Après l'analyse du texte original suivra celle des traductions qui consistera en la reconstruction du projet de traduction, reconstruction qui se fera à partir de la confrontation du TA avec le TD. Comme l'explique Berman: «Toute traduction conséquente est portée par un projet, ou visée articulée. Le projet ou visée sont déterminés à la fois par la position traductive et par les exigences à chaque fois spécifiques posées par l'œuvre à traduire» (1995, p. 76). Le projet de traduction se définit donc au contact de l'œuvre de départ; malgré les conceptions générales et a priori du traducteur concernant la traduction, sa façon de traduire le texte source sera dépendante de ce dernier. Ce projet de traduction nous est accessible par le biais des divers indices de ré-énonciation que le texte d'arrivée affiche en sa surface. Ces traces matérielles, ou, comme nous le verrons avec Folkart, cette *marge traductionnelle*, sont le témoin de la macro-forme discursive telle que saisie et remédiatisée par le traducteur: «Les [...] artefacts créés par l'opération traductionnelle [...] définissent l'épaisseur de la traduction, une épaisseur faite des plus- (ou des moins-) values produites par la ré-énonciation. Cette épaisseur, c'est la marge traductionnelle à travers laquelle le texte d'arrivée réfléchit la ré-énonciation qui l'a produit» (Folkart, 1991, p. 213). Cette *ré-énonciation* est portée, à notre avis, par un projet de traduction, acte implicite qui sera connoté par un texte traduit dont le syntagme, cumui de nombreux décalages, sert de révélateur d'une nouvelle matrice structurelle sous-jacente. C'est cette nouvelle matrice que nous aurons pour tâche de mettre au jour, puisque, comme le note Folkart, une fois ré-actualisée par le texte traduit elle donne à lire, non pas le texte de départ, mais un texte *autre*:

À un niveau macro-analytique, on peut considérer (et on a tendance à considérer, en effet) comme étant dépourvue d'intérêt, c'est-à-dire de pertinence, la constellation de glissements référentiels, pragmatiques, sémiologiques qui sont entraînés par la ré-énonciation en général et par la traduction en particulier, artefacts insignifiants, "accidents de parcours" qui n'entament en aucune manière le fonctionnement narratif, esthétique, informationnel, etc. de l'énoncé. [...] Mais à ce niveau de sémiotisation plus poussée qu'est la perspective énonciative, niveau de théorisation qui récupère une partie des infra-phénomènes laissés pour compte par la plupart des analyses, à un point de vue situé plus en avant dans la matière pré-théorique, on voit que, pris ensemble, ces micro-déplacements, ces glissements sournois, ces petits accrocs, ces gauchissements subreptices, accidents de parcours, justement, deviennent porteurs de sens. Le sens de cette constellation de distorsions minables, c'est que le monde de *Remembrance*, de

*Via col vento, du Bruit et de la fureur a une autre saveur que le monde de la Recherche, de Gone with the Wind, de The Sound and the Fury.* (1991, p. 352-353)

Notre tâche sera donc double: d'abord identifier ces divers déplacements, ensuite voir comment ils sont corrélés, comment ils se répondent et font sens. Car l'omission du même passage d'une traduction à l'autre, par exemple, peut signaler des positions opposées, tout comme le recours au même marqueur pour traduire le *Black English* peut assumer des fonctions différentes. Les deux chapitres consacrés à l'analyse des traductions feront ressortir cet état de fait.

Enfin, dernière étape, la «critique productive» a pour visée de proposer, si besoin est, une retraduction possible du texte de départ. Sans nécessairement décrire de façon détaillée de potentiels choix traductifs, ce genre de critique cherche à éveiller le désir de retraduire l'œuvre et à dessiner des pistes envisageables: «Appliquée à la littérature traduite, cette critique productive énoncera donc, ou s'efforcera d'articuler, les *principes* d'une retraduction de l'œuvre concernée, et donc de nouveaux projets de traduction» (Berman, 1995, p. 97). Nous tracerons les contours de cette critique productive (ce qui fera l'objet du dernier chapitre) à travers le recours au français créolisé comme mode de retraduction possible du *Black English*. Déjà mis à profit, bien que de façon fragmentaire, par Suzanne Nétillard, traductrice de *Huckleberry Finn*, le français créolisé nous paraît propice à rendre la signification du *Black English* telle que véhiculée par l'original. D'ailleurs, il semble que nous ne soyons pas seule à le penser, Françoise Brodsky ayant elle aussi eu recours à cette variation linguistique française pour traduire le *Black English* tel que représenté dans deux œuvres de Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God* et le recueil de nouvelles *Spunk*<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> En effet, la traductrice dit s'être plongée dans la littérature antillaise avant d'entreprendre ses traductions de Zora Neale Hurston (Brodsky, 1996, p. 174).

## Conclusion

Voilà parcouru le terrain de la méthode d'analyse des traductions qui sera la nôtre au cours de la thèse. Il s'agit d'une démarche critique qui, sans prétendre à l'exhaustivité, ni à la scientificité, pourra éclairer les divers textes qu'ont eu à lire les lecteurs français au cours des ans. Nous tenterons de faire en sorte que notre interprétation — que nous savons anachronique, tant par rapport à l'œuvre originale, que par rapport aux textes traduits —, soit le plus étayée possible afin, justement, d'échapper à une certaine part de subjectivité, sans en être complètement exempte, évidemment. Déjà le rejet d'une approche socio-historiciste constitue un biais, une position définie. De même notre conception du texte ne sera pas sans influencer notre observation de l'objet, observation partielle, en effet, car « [...] la saisie d'un objet, loin d'être dictée par les propriétés de celui-ci, révèle l'observateur autant que l'*observandum*» (Folkart, 1991, p. 376). Espérons à tout le moins que, par le biais de notre analyse, de l'original d'abord, des traductions ensuite, la compréhension de l'œuvre de Twain s'en trouvera éclairée et enrichie.

## Chapitre 2

### Analyse du texte de départ: *Adventures of Huckleberry Finn*

#### Introduction

Les types d'analyse d'une œuvre romanesque sont multiples. Certains choisissent d'ancrer le texte dans son contexte socio-historique, d'autres en proposent une lecture biographique, nous opterons pour une analyse sémiotique au sens où nous tenterons de faire émerger la matrice organisationnelle du roman de Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*<sup>1</sup>, ce qui en produit l'unité et la cohérence. Notre objet d'étude se concentrant sur le parler noir, nous viserons à en dégager le rôle en montrant comment il s'inscrit dans la logique du texte. En effet, c'est non seulement en tant que langue de pouvoir et d'émotion que le parler noir détient une valeur contestataire, mais aussi grâce à la caution apportée par d'autres composantes romanesques. Or cette thèse permettant d'attribuer une valeur positive au sociolecte noir dans *Huckleberry Finn* est tributaire d'un angle particulier de lecture.

Il convient en effet de reconnaître, si l'on désire rendre compte de ce roman de Mark Twain, que l'ironie en constitue la principale clé de lecture<sup>2</sup>. Introduite d'entrée de jeu, tant

---

<sup>1</sup> Les citations tirées du roman seront indiquées de la façon suivante: (*HF*, numéros du chapitre et de la page) et proviennent de la présente édition: Mark Twain (1885), *Adventures of Huckleberry Finn*, p. 1-229, dans Sculley Bradley et al., *A Norton Critical Edition. Samuel Langhorne Clemens, Adventures of Huckleberry Finn. An Authoritative Text Backgrounds and Sources Criticism*, second edition, W. W. Norton & Company, New York - London, 1977, 452 p.

<sup>2</sup> Richard K. Barksdale, qui a participé au collectif *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*, un ouvrage réunissant des textes d'auteurs noirs sur *Huckleberry Finn*, écrit: «Thus Twain's novel, by motive and intention, is really an ironic appraisal of the American racial scene circa 1884» (Barksdale, 1992, p. 54). Steven Mailloux, qui a analysé le roman sous l'angle bakhtinien, semble d'accord avec notre position et celle de Barksdale: «Difference is the essence of debate, and so it is no accident that the debates staged throughout *Huckleberry Finn* are almost always arguments over differences [...]. dramatized arguments again and again break down all these differences or overturn their hierarchies. Wise men become fools, Frenchmen should talk like Americans, what is socially approved is morally reprehensible, the inferior slave is superior to his master. Although whites don't want to "mix" with blacks, at least one black man proves "wholesomer" than most whites» (Mailloux, 1985, p. 124).

par le biais du *Notice* — où l'auteur nous interdit, sous peine de mort ou de poursuites judiciaires, de trouver une intrigue, une morale ou une intention à son histoire —, que par la toute première thématique abordée par le narrateur Huck — qui nous apprend que Twain a plus ou moins dit toute la vérité dans *The Adventures of Tom Sawyer*<sup>3</sup> —, la pratique rhétorique de l'ironie représente en effet la trame structurelle qui organise le roman. Un deuxième élément doit également être pris en compte dans l'analyse de l'œuvre, et nous pensons au procédé littéraire que représente le *double*<sup>4</sup>. Nous verrons effectivement de multiples épisodes se répéter dans *Huckleberry Finn*, signalant par là même leur importance: «It is appropriate to the spirit and craftsmanship of the book to read for episodes, for doublings, for Twainings, finding relationships, repetitions, contrasts, and progressions between episodes. It is not that all significant events are repeated, but that the repetition of an event often signals its significance» (Doyno, 1991, p. 102).

Si l'on avait enfin pour tâche d'énumérer les thématiques abordées dans le roman de Mark Twain, quelques lignes ne suffiraient pas. Dire que l'auteur «tire sur tout ce qui bouge» ne serait pas trop fort pour décrire le projet esthético-idéologique sous-jacent à cette œuvre.

---

<sup>3</sup> Nous nous permettons de citer en entier le premier paragraphe de *Huckleberry Finn*, qui installe, dès les premières lignes, le style unique du parler de Huck, sa rythmique, sa teneur sociolectale: «You don't know about me, without you have read a book by the name of "The Adventures of Tom Sawyer," but that ain't no matter. That book was made by Mr. Mark Twain, and he told the truth, mainly. There was things which he stretched, but mainly he told the truth. That is nothing. I never seen anybody but lied, one time or another, without it was Aunt Polly, or the widow, or maybe Mary. Aunt Polly — Tom's Aunt Polly, she is — and Mary, and the Widow Douglas, is all told about in that book — which is mostly a true book; with some stretchers, as I said before» (*HF*, chap. I, p. 7). Désormais célèbres, ces lignes ont donné du fil à retordre à Twain. Victor Doyno, auteur d'une critique génétique de *HF*, retrace ainsi le parcours créatif de l'auteur qui avait d'abord fait dire à Huck: «You will not know about me», pour remplacer cette phrase par: «You do not know about me», pour enfin écrire: «You don't know about me» (tiré de la première page non numérotée du Manuscrit A, cité par Doyno, 1991, p. 42). Ce seul exemple, et nous pourrions en citer de nombreux autres, permet de constater avec quel soin Twain transcrivait le sociolecte de Huck, mais aussi l'importance que l'auteur accordait à la justesse de l'expression comme véhicule de la caractérisation d'un personnage.

<sup>4</sup> Précisons qu'il existe deux sortes de double, l'un est stylistique — le premier paragraphe cité dans la note précédente en fournit une démonstration éloquente —, l'autre est structurel, il se caractérise par la reprise d'événements similaires au sein du texte.

La principale visée de Twain pourrait effectivement se résumer ainsi: dénoncer ou remettre en question la société blanche (esclavagiste) du Sud des États-Unis de la période pré- et post-guerre de Sécession. Tous les travers de ces gens sont mis au jour, de la bigoterie hypocrite de la classe moyenne, à la violence gratuite des Blancs pauvres et des aristocrates, en passant par l'idéalisation du roman d'aventures, nul n'est épargné par les attaques de Twain<sup>5</sup>. La dénonciation du système esclavagiste traverse l'ensemble de l'œuvre, mais en revêtant des formes diverses. En effet, Twain a recours à des procédés variés pour subvertir et critiquer les préjugés racistes qui organisent le discours suprémaciste blanc. Il y parvient, entre autres, par le biais d'une représentation particulière du parler noir du personnage de Jim et en attribuant à ce personnage des possibles discursifs qui le qualifient positivement et respectueusement; il y parvient également en caractérisant négativement les personnages de pap Finn et de Miss Watson, deux représentants du monde esclavagiste; et, enfin, par la sémiotisation de certains termes, comme *carpet-bag*, *snake*, *white* et *black*, et même de chapitres entiers, une sémiotisation visant à véhiculer une charge symbolique subversive. On voit, à partir de cette mise en relief, que le parler noir n'est pas l'unique élément par lequel s'exprime la visée de l'auteur. Il s'agirait plutôt d'un des traits textuels par lesquels le projet de l'auteur se manifeste et, comme tel, il s'insère dans une mosaïque d'éléments étroitement corrélés qui donne à l'œuvre sa cohésion, sa signification. Nous nous attacherons à mettre en

---

<sup>5</sup> Voici quelques-uns des thèmes signalés par Doyon: le conflit entre la vie sur le fleuve et la vie sur la berge, la quête du père (1991, p. 28), l'opposition entre l'esclavage et la liberté, le conflit entre l'héritage et l'influence de l'environnement, l'indépendance vis-à-vis des modèles littéraires européens (1991, p. 111). Pour Mailloux, à partir du chapitre 31, «[t]he focus shifts from race to class, from a critique of white supremacy to an ideological performance of Twain's bourgeois liberalism, with its simultaneous attack on aristocratic privilege and mob rule» (1985, p. 121). Shelley Fisher Fishkin, qui a tenté de faire émerger les influences noires à l'œuvre dans le roman de Twain, écrit, quant à elle: «[...] no white character in *Huckleberry Finn* is immune from Twain's satiric barbs. Whether it is "Pap Finn" railing against a "gov'ment" that lets a black college professor have a vote equal to his own, or whether it is Aunt Sally saying, when she hears that "only a nigger" was killed in the steamboat accident, "Well, it's lucky because sometimes people do get hurt", Twain is specific and merciless in his exposure of the vicious underpinnings of their world view. The "text" on which Twain is signifying is the subtext of these characters' remarks: it is the familiar assumption that their kind alone are superior beings with special claims to empathy and privilege as embodiments of "civilization"» (1993, p. 64-65).

lumière ce Tout signifiant du texte, en accordant une importance particulière au parler noir, en montrant de quelle manière il *fonctionne* dans cette dynamique textuelle.

## 2.1. Jim

Comme nous l'avons dit plus haut, un sociolecte est moins réglementé par les lois de l'authenticité qu'il ne répond aux structures intrinsèques de l'œuvre (Lane-Mercier, 1989, p. 169). Le sociolecte noir tel que parlé par Jim (et les autres personnages noirs), n'échappe pas à cette constatation. En effet, les marqueurs de l'oralité noire assument des fonctions diverses, fonctions que nous aurons l'occasion de décrire plus en détail à la fin de cette partie (voir section 2.1.3.2. *Fonctions du parler noir*). Outre les marqueurs de surface qui peuvent signaler certaines visées de l'auteur, les propres prises de parole de Jim sont susceptibles de transmettre les traits de caractère du personnage, de même que des éléments spécifiquement actantiels, c'est-à-dire relevant du programme narratif. La théorie selon laquelle la composante dialogale peut communiquer des éléments diégétiques a été mise au point par Gillian Lane-Mercier qui écrit que «[...] le narratif, le descriptif et le dialogal entretiennent des relations de complémentarité et [...] le dialogal s'avère capable de véhiculer des charges plus ou moins lourdes de descriptivité et de narrativité» (1990, p. 56). Tel sera notre point de départ, notre analyse reposant en effet sur la capacité de la parole romanesque à transmettre le projet esthético-idéologique de l'auteur.

### 2.1.1. «Le dire comme facteur de caractérisation»<sup>6</sup>

Le programme discursif du personnage de Jim comporte des facettes multiples. Capable à la fois d'émouvoir, d'être affectueux et autoritaire, d'argumenter et de manipuler (en jouant le *trickster*<sup>7</sup>), le personnage de Jim est loin du *darky*<sup>8</sup> que certains l'accusent de représenter.

---

<sup>6</sup> L'expression est de Lane-Mercier (1990, p. 57).

<sup>7</sup> La notion n'est pas neuve, nous nous inspirerons de la définition qu'en livre Fishkin: «In traditional trickster tales from both Africa and the United States, a weak figure outwits a stronger and

Avant d'aborder la question du lien existant entre le programme discursif de Jim et sa caractérisation, nous nous arrêterons sur l'opinion de ceux qui lisent *Huckleberry Finn* comme une œuvre raciste qui ridiculiserait les personnages noirs par le biais d'une caractérisation stéréotypée<sup>9</sup>.

Relativement nombreux sont les critiques américains pour qui Jim (et les autres personnages noirs) représentent la figure du bouffon naïf, ou *darky*, ce personnage d'esclave noir soumis et innocent, fier de son sort et plutôt idiot, qui fait rire à ses dépens. James S. Leonard et Thomas A. Tenney définissent ainsi le *darky*: «The black-American-as-darky is the white fiction by which an unequal relation between races is rendered harmless, natural, just, ethical» (1992, p. 3)<sup>10</sup>. La plupart des critiques s'entendent pour dire que la caractérisation du personnage de Jim traverse trois étapes: au début du roman, Jim est présenté de façon ridiculisante, au milieu du livre, il s'élève au-dessus de cette image nivélée pour afficher les qualités d'un homme, et non d'un bouffon ou d'un enfant, pour enfin revêtir le costume du *darky* à la fin du roman lorsqu'il devient le jouet de Tom Sawyer. Telle est l'opinion de Michael Egan: «[...] the eye-rolling darky we encounter in chapter two has nothing in common with the dignified and often complex figure of chapters eight to fifteen. [...] The Jim of chapter two, and of the late, evasion chapters, is not this man. He is a caricature and a travesty [...]» (1977, p. 13). Egan poursuit en disant que dans ces chapitres finals, «Jim forfeits his dignity, his manhood, his three-dimensionality, reverting once again to stage-niggerdom [...]» (1977, p. 31). Carmen Subryan, auteure d'une analyse biographique des écrits de Twain

---

more powerful one with cleverness and guile» (1993, p. 65). Il s'agit d'une acceptation plutôt large, nous la restreindrons plus loin, en l'associant au procédé du *signifying*, que nous expliciterons également.

<sup>8</sup> Nous définirons ce terme quelques lignes plus bas.

<sup>9</sup> Dans un même ordre d'idées, la sous-partie 2.1.3.1 sera consacrée aux critiques qui considèrent le sociolecte de Jim comme un parler simple ayant pour but de le discréditer.

<sup>10</sup> Le *darky*, qui provient de la dénomination *minstrel darky*, serait issu de ce type de spectacle, populaire au XIX<sup>e</sup> siècle, appelé *negro minstrel show* ou encore *blackface minstrelsy*, dans lequel «[...] mainly white actors put on elaborate clothing, blacked their faces, and enacted a routine of songs and jokes mostly at the expense of blacks» (Leonard, 1992, p. 121).

dans le collectif *Satire or Evasion?* (1992, p. 91-102), considère elle aussi que le personnage de Jim évolue jusqu'au milieu du livre, puis finit par régresser. L'auteure fournit les exemples suivants pour appuyer son interprétation selon laquelle Jim jouerait le rôle du bouffon dans le roman: Jim est superstitieux, il raconte que des sorcières l'ont enlevé après que Tom lui a tendu un piège; il se fait jouer un tour par Huck (Subryan fait référence à la morsure par un serpent à sonnettes); Jim ne comprend pas la logique du roi Salomon; Jim ne comprend pas que des individus puissent parler des langues différentes; Huck fait croire à Jim qu'ils ne se sont pas perdus dans le brouillard. Ce dernier événement est un point tournant, après cela, Jim ne sera plus représenté comme un «stereotypical buffoon» (Subryan, 1992, p. 97), sauf dans les derniers chapitres du livre où il sera de nouveau réduit à ce rôle dévalorisant. Sans mentionner le cas des chapitres d'évasion, Janet Holmgren McKay, dont l'étude traite surtout de la représentation des sociolectes dans le roman, a l'opinion suivante: «Jim as a character changes in the course of the novel. As a slave he seems simple and childlike, but as an independent partner with Huck in their river trip, his superstitions become useful insights and his feelings and thoughts become more profound. As Huck's respect for Jim grows, so does Jim's character» (McKay, 1985, p. 76-77). Bernard W. Bell, également à l'origine d'une étude biographique sur Twain, note ceci: «In chapter 4 Twain uses eye dialect [¹¹] and the magical power of "a hair-ball [...]" to burlesque Jim's prediction of Huck's fate with his father» (1992, p. 136). Bien que *Huckleberry Finn* soit un roman où se manifeste une mise en question du mythe de l'infériorité des noirs, admettent Fredrick Woodard et Donnarae MacCann, il n'empêche que, pour eux, le personnage de Jim est ancré dans les conventions du «minstrel darky» qui présente le Noir comme un grand enfant (1992, p. 141-153). Pour ces deux auteurs, de nombreux épisodes dans *Huckleberry Finn* dépeignent Jim sous les traits du *minstrel*. Ils mentionnent, à peu de choses près, les mêmes passages que ceux invoqués par Subryan pour prouver que Jim est décrit comme un idiot («a fool») ou encore comme un grand enfant (Woodard et MacCann, 1992, p. 145). Pour Julius Lester, *Huckleberry Finn* est

---

<sup>¹¹</sup> Ce terme désigne la notion suivante: «Other spellings, appropriately labeled “eye dialect” [...], often only appear to reproduce phonetic differences, but in fact register no change when actually enunciated. “Uv” for “of”, “wuz” for “was”, “wer” for “were” look like dialect but do not change the words’ sounds» (Ross, 1989, p. 99). Nous y reviendrons.

un livre raciste et « [...] immoral in its major premises, one of which demeans blacks and insults history » (1992, p. 201), il n'est donc pas étonnant qu'il analyse le commentaire du médecin du chapitre XLII de la façon suivante :

This depiction of a black “hero” is familiar by now since it has been repeated in countless novels and films. It is a picture of the only kind of black that whites have ever truly liked — faithful, tending sick whites, not speaking, not causing trouble, and totally passive. He is the archetypal “good nigger”, who lacks self-respect, dignity, and a sense of self separate from the one whites want him to have. A century of white readers have accepted this characterization because it permits their own “humanity” to shine with more luster. (Lester, 1992, p. 203)

Dans l'ensemble, tous ces auteurs appréhendent le texte de *Huckleberry Finn* de la même façon : ils en font une lecture essentiellement littérale. Ils ne tiennent pas compte, en effet, de l'ironie qui opère au sein du texte, leur interprétation se situe au premier degré, c'est-à-dire qu'elle ignore les couches implicites contenues dans le texte. Nous verrons que la plupart des exemples qui ont été donnés pour appuyer la lecture *raciste* peuvent être interprétés différemment en faisant ressortir leur caractère subversif et déstabilisant.

#### 2.1.1.1. Savoir-agir en *trickster*

Contrairement aux positions décrites précédemment, nous sommes d'avis que le personnage de Jim s'apparente, sur le plan de sa caractérisation et en certaines occasions, au personnage du *trickster*. Pour nous, le *trickster* est un personnage en position de faiblesse, qui agit de manière à se conformer aux attentes de ses interlocuteurs en position de force, mais qui, en fait, les manipule et les trompe à son propre avantage. Les interlocuteurs de Jim étant des Blancs, ce dernier affichera les comportements et le discours qui correspondent à leurs attentes, pour la plupart fondées sur des préjugés racistes, et parviendra ainsi à tirer profit des situations de faiblesse dans lesquelles il se trouve. Le *trickster* tel qu'incarné par Jim sera donc superstitieux, aura des croyances païennes et prédira l'avenir. Le premier épisode dans lequel Jim assume ce rôle s'intitule *The Boys Escape Jim*, il s'agit du début du

chapitre II: Tom et Huck se sauvent de la maison, Jim entend du bruit, et Tom décide de jouer un tour à Jim, il accroche son chapeau à une branche. Le narrateur Huck raconte:

Tom said he slipped Jim's hat off of his head and hung it on a limb right over him, and Jim stirred a little, but he didn't wake. Afterwards Jim said the witches bewitched him and put him in a trance, and rode him all over the State, and then set him under the trees again and hung his hat on a limb to show who done it. And next time Jim told it he said they rode him down to New Orleans; and after that, every time he told it he spread it more and more [...]. Jim was monstrous proud about it, and he got so he wouldn't hardly notice the other niggers. [...] Niggers is always talking about witches in the dark by the kitchen fire; but whenever one was talking and letting on to know all about such things, Jim would happen in and say, "Hm! What you know 'bout witches?" and that nigger was corked up and had to take a back seat. Jim always kept that five-center piece around his neck with a string and said it was a charm the devil give to him with his own hands [...]. Niggers would come from all around there and give Jim anything they had, just for a sight of that five-center piece [...]. Jim was most ruined, for a servant, because he got so stuck up on account of having seen the devil and been rode by witches. (*HF*, chap. II, p. 11)

Il apparaît clairement que le tour que Tom joue à Jim est récupéré par ce dernier pour servir ses intérêts personnels. C'est également l'avis de Forrest G. Robinson selon qui, derrière le masque du *darky* crédule que présente Jim, se cache un être intelligent et ingénieux qui tourne à son avantage les supercheries qu'on tente de lui faire:

From the point of view of whites, the slave's habit of "reading into things" is irresistible evidence of the addiction of racial inferiors to irrational mumbo jumbo. It is to this leading feature of Jim's "racial" makeup that Tom and Huck appeal in their first trick. Jim responds by exploiting the trick in a way that confirms the prejudice that first gave it rise. Thus he has his way, and at the same time reinforces white illusions, thereby concealing the reversal that has occurred, and assuring that he will have opportunities to get his way again in the future. ([1988], 1991, p. 213)

Cet épisode du chapitre II montre bien que le pouvoir passe par la parole. Les talents de conteur de Jim lui permettent de se défaire de ses tâches quotidiennes et de devenir un héros auprès de ses pairs, de susciter le respect et l'admiration, et même de recevoir des cadeaux (argent, objets, l'histoire ne le dit pas) des auditeurs qui viennent l'entendre. David L. Smith, pour qui *Huckleberry Finn* est un roman antiraciste, écrit justement à ce sujet: «[...] it is

undeniable that he [Jim] turns Tom's attempt to humiliate him into a major personal triumph. [...] It is also obvious that he does so by exercising remarkable skills as a rhetorician» (1992, p. 109-110). De plus, pour Fishkin, cette histoire de sorcières inventée par Jim tirerait ses origines de légendes appartenant à la tradition orale noire. Fishkin s'inspire des travaux de Gladys-Marie Fry, auteure d'un livre basé sur des témoignages d'esclaves, expliquant que dans ces légendes un Noir se faisait poursuivre par un être surnaturel toute la nuit jusqu'au stade de l'épuisement (tiré de Fry [1975], 1991, p. 72, cité par Fishkin, 1993, p. 83). D'après Fry, ces contes assumaient « [...] the cultural function of preserving the heroic exploits of a suppressed people. The theme in evidence is that the Black, though manipulated, overpowered, and mistreated, emerges to some extent as a culture hero» (Fry [1975], 1991, p. 9-10, cité par Fishkin, 1993, p. 84).

Tout en étant mise à profit de façon différente, cette fiction sera reprise par l'esclave Nat qui affirmera, lui aussi, être victime du harcèlement de sorcières durant la nuit. Nat dira d'ailleurs au sujet de ces prétextées sorcières: «“[...] en dey do mos' kill me [...]”» (*HF*, chap. XXXIV, p. 187), réplique qui n'est pas sans rappeler le commentaire de Huck (déjà cité) qui raconte, en parlant de Jim, que les sorcières « [...] tired him most to death [...]» (*HF*, chap. II, p. 11). Comme Jim, Nat table sur les préjugés des Blancs (en jouant l'esclave superstitieux et naïf) pour éviter de se faire maltraiter verbalement ou physiquement. Sa stratégie<sup>12</sup> ne restera d'ailleurs pas sans résultat étant donné que Tom lui donnera de l'argent pour acheter son silence (un événement similaire aura lieu dans l'épisode du chapitre II, mais nous y

---

<sup>12</sup> Voici l'extrait en question qui justifie l'emploi du terme de *stratégie* pour illustrer l'attitude de Nat. Ce dernier est témoin des retrouvailles de Jim avec Huck et Tom Sawyer. Il n'arrive pas à croire que Jim connaît ces deux garçons, alors Tom, pour ne pas faire échouer son plan d'évasion, lui fait croire qu'il n'a rien vu ni entendu, et Nat admet que Tom a raison en invoquant le travail des sorcières et en disant que si «ole Mars Silas» était là, il n'aurait plus le choix de croire aux sorcières lui aussi: « [...] I jis' wish to goodness he was heah now — den what would he say! I jis' bet he couldn' fine no way to git aroun' it dis time. But it's awluz jis' so; people dat's sor, stays sor; dey won't look into nothn' en fine it out f'r deyselves, en when you fine it out en tell um 'bout it, dey doan' b'lieve you.”

Tom give him a dime, and said we wouldn't tell nobody; and told him to buy some more thread to tie up his wool with [...]» (*HF*, chap. XXXIV, p. 187). Sans le dire ouvertement, Nat menace de tout aller raconter à son maître Silas Phelps, et c'est pourquoi Tom lui donnera dix cents.

reviendrons). Nat est donc beaucoup plus malin qu'il veut bien le laisser croire. Cette reprise de la thématique de la superstition par le personnage de Nat — reprise qui en signale l'importance — donne à penser que l'auteur l'utilise de la même façon, c'est-à-dire qu'elle sert aussi à caractériser le personnage de Nat comme un *trickster*.

Il existe également d'autres arguments tendant à confirmer que Jim n'a pas été dupe des deux garçons lors de l'épisode *The Boys Escape Jim*. Tout d'abord, le ton de la réplique de Jim lorsqu'il surprend Huck et Tom, est plutôt comique et blagueur, on croirait entendre un père faire mine qu'il se fait prendre par ses enfants, Jim dit en effet: «“Say — who is you? Whar is you? Dog my cats ef I didn' hear sumf'n. Well, I knows what I's gwyne to do. I's gwyne to set down here and listen tell I hears it agin”» (*HF*, chap. II, p. 10). Cette réplique laisse croire qu'il s'agit d'une sorte de jeu, que Jim connaît les petites escapades des enfants et qu'il en rajoute pour mousser leur plaisir et leur soif d'aventures. Ensuite, Huck nous apprend que Jim se serait endormi adossé à un tronc d'arbre, voilà qui est plutôt invraisemblable et fantaisiste; Jim fait probablement semblant de s'endormir, il met d'ailleurs du temps avant de ronfler pour que les enfants soient encore plus fébriles. Enfin, l'histoire des sorcières qui suivra confirme que Jim joue la comédie depuis le début: en effet, lorsque nous connaissons les avantages que cette histoire occasionnera (respect, admiration, écoute, dons des esclaves, et tromperie des Blancs), nous ne pouvons douter du fait que Jim l'a inventée de toutes pièces. Il existe d'ailleurs un dernier avantage que nous n'avons pas encore mentionné: l'argent. En effet, Huck nous apprend que Jim porte toujours cette pièce de cinq cents autour de son cou et qu'il prétend qu'il s'agit d'un fétiche que le diable lui aurait donné de ses propres mains. Ironie du sort, le diable en question n'est nul autre que Tom Sawyer, qui a laissé une pièce de cinq cents en guise de paiement pour les chandelles qu'il avait prises ce soir-là. Jim aurait recours ici, en comparant de manière sous-entendue Tom Sawyer au diable, au procédé appelé *signifying*, pratique discursive dans laquelle un énoncé, en apparence parfaitement inoffensif, cache un sens implicite subversif. Fishkin définit ainsi la pratique du *signifying*:

In the New World, these African rhetorical traditions of indirection stood the slaves in good stead. Here caution and circumspection were necessary for survival: in an environment where slaveholders exercised total, absolute power, the ironic doubleness of "signifying" speech and song became the source of impunity with which slaves could voice the unspeakable. On the surface, nothing subversive may have been said. Below the surface, however, the speaker sketched a highly subversive critique of the strong by the weak. For "signifying" speech can generate two meanings: one appears neutral and unobjectionable; the other may embody potentially dangerous information and ideas. (1993, p. 61)<sup>13</sup>

Jim n'est pas le seul personnage à recourir au procédé du *signifying*; Jack, l'esclave qu'on retrouve dans les chapitres sur les Grangerford, fait de même. Il prétend emmener Huck voir des serpents d'eau (*HF*, chap. XVIII, p. 91), alors qu'il le dirige vers Jim, caché dans les bois, à l'abri des dangers. Derrière un énoncé en surface anodin et inoffensif, se camoufle un sens contestataire (aider un esclave à s'affranchir). En se servant de ce principe du double sens, en étant capable de sous-entendre le non-dit, Jack ne pourra jamais être accusé d'avoir participé à l'évasion de Jim (Fishkin, 1993, p. 62). Huck, pour sa part, agit lui aussi en *trickster* à plusieurs reprises. C'est le cas, notamment, au chapitre XVI, «Huck plays the trickster [...] when he gets rid of two slave-hunters by pretending that he eagerly wishes them to board his raft» (Fishkin, 1993, p. 66); au chapitre XXVII lorsqu'il accuse, sans leur nuire, les esclaves d'avoir volé l'argent du duc et du roi; au chapitre XXXI lorsqu'il se renseigne auprès d'un garçon pour savoir s'il a vu Jim tout en feignant d'avoir peur de lui; de même qu'au chapitre XXXII, lorsqu'il dit à la tante Sally que «only a nigger» a été tué dans le

---

<sup>13</sup> Lorsqu'elle affirme que l'art du *signifying* puise ses racines dans le folklore afro-américain, Fishkin s'appuie sur les auteurs suivants: Henry Louis Gates (1988), *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press; Alan Dundes (ed.) (1990), *Mother Wit from the Laughing Barrel: Readings in the Interpretation of Afro-American Folklore*, Jackson, University Press of Mississippi; William D. Pierson (1977), «Puttin' Down Ole Massa: African Satire in the New World», in Daniel J. Crowley (ed.), *African Folklore in the New World*, Austin, University of Texas Press; et W. E. B. DuBois (1943), «The Humor of Negroes», *Mark Twain Quarterly*, Fall-Winter. On a pu observer ce phénomène aux Caraïbes également: «African slaves could not avoid an awareness of the cruel pressure of an imposed language and the loss of their own 'voice', a loss incurred, moreover, in an alien landscape. So, subject to a tragic alienation from both language and landscape, the transplanted Africans found that psychic survival depended on their facility for a kind of *double entendre*. They were forced to develop the skill of being able to say one thing in front of 'massa' and have it interpreted differently by their fellow slaves. This skill involved a radical subversion of the meanings of the master's tongue» (Ashcroft, Griffiths et Tiffin, 1989, p. 146).

prétendu accident de bateau. À toutes ces occasions, Huck se sert de la pratique du *signifying*, il présuppose que ces gens considèrent les Noirs comme des voleurs (c'est le cas du duc et du roi), des êtres dangereux (c'est le cas du garçon du chapitre XXXI) ou inférieurs (c'est le cas de la tante Sally) afin d'écartier les soupçons sur ses intentions réelles. Il base ses répliques sur un savoir partagé admettant l'inhumanité des Noirs pour arriver à ses fins (nous renvoyons à la note 20 pour l'acception que nous donnons au mot *humanité*).

Lorsque Jim, au chapitre IV, dit la bonne aventure à Huck à l'aide d'une boule de crin, il agit à nouveau en *trickster*. Contrairement aux critiques qui considèrent ce passage dégradant pour les Noirs, nous sommes d'avis que Jim sort une fois de plus gagnant de la discussion. C'est également la position de Smith, qui montre que Twain se sert de la convention voulant que le «Negro»<sup>14</sup> soit superstitieux — un des traits qui lui était généralement attribué dans le discours racial du XIX<sup>e</sup> siècle —, pour subvertir ce préjugé, et non le cautionner. Smith invoque les épisodes des sorcières au chapitre II, de la boule de crin au chapitre IV et de la discussion sur le français (nous en traiterons plus loin) au chapitre XIV (Smith, 1992, p. 109-111) pour démontrer que Jim n'est pas ridiculisé lors de ces scènes, mais, au contraire, valorisé: «Throughout the novel Twain presents Jim in ways which render ludicrous the conventional wisdom about "Negro character". As an intelligent, sensitive, wily,

---

<sup>14</sup> «“Race” in America means white supremacy and black inferiority, and “the Negro”, a socially constituted fiction, is a generalized, one-dimensional surrogate for the historical reality of Afro-American people. It is this reified fiction that Twain attacks in *Huckleberry Finn*» (Smith, 1992, p. 104). Lorsque Smith parle de *race*, il fait référence à la notion de *racial discourse*, une formation discursive s'articulant autour de relations basées sur de prétendues différences physiques. En d'autres termes, la notion de race implique des comportements et des capacités spécifiques et inhérents à chaque groupe, servant à maintenir un segment de la population dans un statut permanent d'infériorité (Smith, 1992, p. 104). La pensée de Smith rejoue la théorie de Colette Guillaumin qui montre que le concept de race, apparaissant au XIX<sup>e</sup> siècle, établit des différences entre les groupes, différences qui seraient biologiquement déterminées. On est confiné à son groupe en vertu de sa race qui est biologique, naturelle, donc inchangeable: «[...] la nature garantit maintenant les particularités de chaque groupe» (Colette Guillaumin, *L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel*, Paris-La Haye, Mouton, 1972, p. 26). Le déterminisme biologique implique que la nature instaure la division entre les races, division qui est dès lors irréversible car inhérente. Le Blanc raciste qui exploite un groupe justifie ses actions en se disant ceci: «Je ne suis pas responsable puisque c'est biologique. Ils sont autres car en nature ils ne peuvent être moi. En fait ils sont responsables de l'oppression que j'exerce sur eux par leur incapacité naturelle à être moi-même, à se faire moi-même» (Guillaumin, 1972, p. 42).

and considerate individual, Jim demonstrates that race provides no useful index of character» (Smith, 1992, p. 112). Twain se trouve donc à remettre en question la base même du discours racial. En donnant à Jim des qualités, des compétences que sa «race» n'est pas censée avoir par nature, l'auteur révoque la thèse du déterminisme biologique. Robinson remarque pour sa part que:

A cognate irony runs through the account of the hairball. It is Huck who seeks the advice of the oracle; Jim simply provides what the boy seeks, and in the process relieves him of a counterfeit quarter. The irony is compounded by the fact that Huck regards the quarter as worthless, but offers it to Jim anyway, referring to “say nothing about the dollar I got from the judge.” This rather minor moment of selfish deception, which takes rise from assumptions about Jim’s gullibility and genial willingness to be exploited, is abruptly reversed when Jim reveals his plan to use a potato to fix the quarter “so anybody in town would take it in a minute, let alone a hair-ball.” The irony grows even deeper when Huck refuses to acknowledge that he has been fooled. ([1988], 1991, p. 212)

Non seulement Jim hérite-t-il d'une pièce qu'il pourra éventuellement utiliser, mais il ne dit à Huck que des généralités sur son père, généralités qu'il invente au fur et à mesure, et qui, comme dans l'épisode des sorcières du chapitre II, servent à renforcer, au-delà de l'image du Noir superstitieux, le préjugé selon lequel les Blancs feraient le bien et les Noirs, le mal. Jim a délibérément recours à ces catégories stéréotypées afin de tromper Huck. En effet, en lui disant ce qu'il veut entendre, Jim s'assure que Huck sera satisfait du service obtenu et qu'il reviendra le voir pour d'autres conseils du même genre. Le pouvoir de Jim passe une fois de plus par les mots, par le discours. Sa caractérisation est livrée au lecteur par le biais de son programme discursif. Jim détient une compétence discursive évidente: savoir-jouer le rôle du *trickster* pour améliorer son sort.

Rapportée en discours indirect cette fois, la capacité de Jim à manipuler Huck en lui servant des paroles empreintes de croyances païennes et superstitieuses sera une fois de plus mise en évidence dans ce passage où il est question du cadavre qu'ils ont vu dans la maison flottante:

After breakfast I wanted to talk about the dead man and guess out how he come to be killed, but Jim didn't want to. He said it would fetch bad luck; and besides, he said, he might come and ha'nt us; he said a man that warn't buried was more likely to go a-ha'nting around than one that was planted and comfortable. That sounded pretty reasonable, so I didn't say no more; but I couldn't keep from studying over it and wishing I knowed who shot the man, and what they done it for. (*HF*, chap. X, p. 45-46)

Sur le plan explicite, Jim affiche un discours superstitieux, or, sur le plan implicite, il ne dit pas la vérité à Huck. Il sait en effet qu'il s'agit de pap Finn, et s'il ne le dit pas à Huck c'est qu'il se doute bien que ce dernier n'aurait alors plus de raisons de fuir avec lui. On peut donc supposer que Jim invente cette histoire de malchance et de cadavre qui vient hanter les vivants pour clore le sujet le plus rapidement possible. Cette stratégie manipulatrice grâce à laquelle Jim protège ses intérêts personnels — il est moins dangereux pour un esclave d'être accompagné d'un Blanc —, renforce notre lecture des épisodes précédents voulant que Jim agisse en *trickster*.

#### 2.1.1.2. Savoir-argumenter

En plus d'être capable d'utiliser le verbe de façon à manipuler son interlocuteur (il s'agit d'une manipulation positive, comme l'est souvent celle que Huck déploie, d'ailleurs)<sup>15</sup>, Jim sait aussi argumenter. Deux moments-clés dans le roman permettent de voir à l'œuvre les talents de rhétoricien de Jim, il s'agit de la discussion sur le roi Salomon et de celle sur le français. Avant d'aborder le premier passage, il convient de mettre cette conversation en contexte. Nous sommes au début du chapitre XIV, Huck et Jim viennent d'échapper de justesse à une situation dangereuse, sinon mortelle, ils sont parvenus à quitter l'épave sur laquelle se trouvaient trois voleurs, peut-être même des tueurs. Huck relate ainsi les

---

<sup>15</sup> Par manipulation positive, nous voulons dire que le personnage le fait, non pas par pure méchanceté, mais bien plutôt pour se tirer d'une situation qui le met en danger ou dans laquelle il est opprimé. Le duc, le roi et Tom Sawyer, par exemple, exercent une manipulation négative sur les autres, c'est-à-dire qu'ils les trompent pour leur propre profit, alors que Huck, Jim, Nat et Jack, s'ils manipulent, c'est pour se protéger uniquement (notons cependant que Huck passe d'un type à l'autre, avec une aisance toute particulière).

événements qu'ils ont vécus:

I told Jim all about what happened inside the wreck, and at the ferry-boat; and I said these kinds of things was adventures; but he said he didn't want no more adventures. He said that when I went in the Texas and he crawled back to get on the raft and found her gone, he nearly died; because he judged it was all up with *him*, anyway it could be fixed; for if he didn't get saved he would get drownded; and if he did get saved, whoever saved him would send him back home so as to get the reward, and then Miss Watson would sell him South, sure. Well, he was right; he was most always right; he had an uncommon level head, for a nigger. (*HF*, chap. XIV, p. 64)

Ici, ladite *aventure* décrite par Huck n'en est pas une: lui et Jim ont failli y laisser leur vie; par conséquent, les propos de Huck, vraiment absurdes, sont dénués de toute crédibilité et de toute logique. En effet, tant ce qu'il dit au sujet de ce qui leur est arrivé sur l'épave que sur l'intelligence de Jim ne peut être pris au sérieux par un lecteur attentif<sup>16</sup>. Par opposition aux propos dénués de discernement de Huck — opposition clairement signalée par la conjonction *but* —, l'analyse de Jim apparaît comme la seule qui ait du sens, la seule qui soit réaliste. Jim voit le monde tel qu'il est: cette exploration de l'épave aurait pu lui coûter sa vie ou sa liberté, l'une comme l'autre de ces issues auraient été tragiques. Jim apparaît ici comme la figure de l'adulte sensé, alors que Huck est ridiculisé, non seulement par sa perception des événements — il voit de l'aventure là où il n'y en a pas —, mais aussi par ses propres préjugés racistes. En effet, c'est l'objet même de son mépris (l'esclave noir) qui apparaît supérieur, alors que son intention était l'inverse: tel est pris qui croyait prendre. Twain montre le fonctionnement

---

<sup>16</sup> Soulignons toutefois que Huck est encore un enfant, sa vision du monde est donc teintée à la fois du discours de la société dans laquelle il a grandi et de sa propre expérience. L'ensemble de l'œuvre s'attache d'ailleurs à montrer cette tension intérieure vécue par Huck, tension qui oppose un bon cœur d'enfant à des valeurs racistes déjà profondément ancrées: «Huck's conscience is simply the attitudes he has taken over from his environment. What is still sound in him is an impulse from the deepest level of his personality that struggles against the overlay of prejudice and false valuation imposed on all members of the society in the name of religion, morality, law, and refinement» (Henry Nash Smith, 1962, p. 122). Le choix d'un narrateur-enfant était donc astucieux de la part de Twain. Il lui permettait, grâce à la naïveté qui caractérise Huck, de mettre au jour les préjugés des Blancs tout en faisant ressortir, on le verra plus loin, les qualités de Jim. L'ambivalence de Huck sert ainsi d'intermédiaire entre le point de vue subversif de l'auteur et un lectorat qui a le choix de se reconnaître dans l'une ou l'autre des deux positions internalisées par Huck.

même du racisme de son époque: les Blancs se sentent à un tel point supérieurs aux Noirs, qu'ils ne peuvent voir leur intelligence, ils y sont littéralement aveugles. Leurs préjugés imprègnent tellement leur vision du monde qu'ils continuent de se croire supérieurs, même quand ils sont dans l'erreur. Il s'agit d'ailleurs d'un procédé auquel Twain aura souvent recours pour mettre au jour les effets pernicieux du système esclavagiste (nous pensons au grand discours raciste de pap Finn et à l'épisode du vol de l'argent appartenant au duc et au roi chez les Wilks). Si l'ironie est ici présente, elle n'est pas nécessairement accessible lors d'une première lecture: en surface, le passage est raciste, sous cette surface, le racisme est dénoncé. Cette mise en contexte a pour intérêt de dévoiler un autre aspect de la caractérisation de Jim, son sens du discernement. Huck, quant à lui, manque encore de maturité. Cette opposition refera souvent surface, ainsi qu'en témoigne la conversation autour du roi Salomon, conversation qui commence en ces termes:

I read considerable to Jim about kings, and dukes, and earls, and such, and how gaudy they dressed, and how much style they put on, and called each other your majesty, and your grace, and your lordship, and so on, 'stead of mister; and Jim's eyes bugged out, and he was interested. He says:

"I didn't know dey was so many un um. I hain't hearn 'bout none un um, skasely, but ole King Sollermun, unless you counts dem kings dat's in a pack er k'yards. How much do a king git?"

"Get?" I says; "why, they get a thousand dollars a month if they want it [...]."

(*HF*, chap. XIV, p. 64)

Cette réplique de Jim (*unless you counts dem kings dat's in a pack er k'yards* [c'est-à-dire *jeu de cartes*]) fait rire<sup>17</sup>, mais il s'agit d'un rire qui tourne vite au vinaigre. Si l'on se rend aux couches profondes, force est de constater que cette réplique résulte du système dans lequel les Noirs ont été maintenus par les Blancs: un système où l'instruction est interdite aux Noirs, ce qui les confine dans leur ignorance<sup>18</sup>. En fin de compte, Jim tient de tels propos à cause de la société dans laquelle il vit. Le message de Twain est clair: l'absence d'instruction empêche

---

<sup>17</sup> On peut même se demander si Jim ne fait pas lui-même de l'ironie.

<sup>18</sup> Annick Chapdelaine montre d'ailleurs qu'en s'instruisant les esclaves prouvaient leur humanité, ce qui entraînait qu'ils devaient être affranchis (1991, p. 125).

l'accès au pouvoir, dès lors l'influence du milieu dicte les connaissances, les propos, les gestes, les attitudes d'un individu. Or la discussion sur le roi Salomon, comme on le verra, aborde précisément cette thématique. Doyno souligne d'ailleurs le fait que la satire de la noblesse dans *Huckleberry Finn* doit être liée aux positions de Twain sur l'héritage par opposition à l'influence du milieu: «[...] Twain explored the conflict between birth-determined status and individualism by contrasting characters of supposed nobility and low morality with people of low status and better morals, such as Jim and Huck» (Doyno, 1991, p. 114)<sup>19</sup>.

La raison pour laquelle il nous semble fondé d'interpréter cette réplique de Jim à partir de la question de l'instruction, est la suivante: l'ignorance de Jim avait déjà été abordée, de façon implicite, par la phrase de Huck, *Jim's eyes bugged out*. Cette phrase assume la fonction de ce que Folkart appelle des «paramètres situationnels» (1991, p. 51). Le fait que Huck dise toujours *he says, I says*, pour introduire les répliques d'un personnage ou les siennes, fait en sorte qu'on ne sait pas comment il juge, présente, interprète lesdites répliques, dans ce cas-ci, celles de Jim. Il faut dès lors chercher ailleurs la manipulation de l'énoncé rapporté par le narrateur Huck, c'est-à-dire «[...] la constellation de paramètres situationnels [qui] ne saurait être restituée que de façon sélective et intéressée par la subjectivité ré-énonciatrice» (Folkart, 1991, p. 51). Dans le cas qui nous intéresse, les mots *Jim's eyes bugged out* agissent comme des paramètres situationnels, ils manifestent l'intervention subjective de Huck: une description de la réaction de Jim. L'intérêt de cet élément descriptif (qui ne contient pas de jugement de valeur de la part de Huck, il ne nous dit pas que Jim est idiot ou stupide d'être surpris par ses propos) est le

---

<sup>19</sup> Voici un élément biographique qui permet à Doyno de faire la déduction qui précède (déduction qui sera d'ailleurs confirmée par d'autres passages de *Huckleberry Finn*): «Twain's short story, "Edward Mills and George Benton: A Tale," presents issues of positive and negative reinforcement in skeletal form. [Walter] Blair has written brilliantly about the influence upon Twain of reading W. E. H. Lecky's *History of European Morals from Augustus to Charlemagne*, in *Mark Twain and Huck Finn*, especially 131-45. Lecky favored the view that people have an innate intuitive preference for moral behavior; Twain's marginal annotations demonstrate that he disagreed and instead believed that environmental forces determine morality» (Doyno, 1991, p. 126, n. 1).

suivant: il permet de constater le manque de connaissances de Jim, manque de connaissances qui sera confirmé par sa réplique: *unless you counts dem kings dat's in a pack er k'yards.*

Cette réplique de Jim contient également une allusion à l'absurdité de la monarchie. En effet, en comparant les vrais rois à ceux des jeux de cartes, Jim se trouve à abaisser le souverain, ainsi que l'autorité qu'il s'octroie, à une entité de papier, parfaitement inoffensive, sans pouvoir, et destinée à distraire. Le système monarchique est ici tourné en dérision, c'est une isotopie qui sera reprise plus loin dans le roman.

Il faut enfin tenir compte de ce que Huck lui-même dit des rois et de la monarchie. Si les propos de Jim révèlent une méconnaissance de la question, ceux de Huck ne témoignent pas non plus d'une grande érudition. Huck répète des choses qu'il a entendues. Il ne connaît pas vraiment la vie des rois ou le fonctionnement du système monarchique; il relate des histoires qu'il croit vraies (*HF*, chap. XIV, p. 64-65), mais le lecteur n'est pas dupé, il s'aperçoit que Huck ne fait que jouer au grand connaisseur et que ce n'est qu'une façade, ses idées sur la monarchie étant en général des lieux communs. La réplique de Jim doit donc aussi être prise dans ce contexte: elle détonne, mais pas autant que cela y paraît au premier coup d'œil, on le verra avec la conversation sur le roi Salomon, que Jim dirige habilement. En voici les dernières répliques, Huck parle d'abord:

"Well, but he [le roi Salomon] was the wisest man, anyway; because the widow she told me so, her own self".

"I doan k'yer what de widder say, he warn't no wise man, nuther. He had some er de dad-fetchedes' ways I ever see. Does you know 'bout dat chile dat he 'uz gwyne to chop in two?"

"Yes, the widow told me all about it." (*HF*, chap. XIV, p. 65)

Jim compare alors l'enfant dans l'histoire du roi Salomon à un billet d'un dollar. Il considère qu'une moitié de billet ne vaut rien, pas plus qu'un demi-enfant d'ailleurs. Il poursuit:

"[...] En what use is a half a chile? I would'n give a dern for a million un um." "But hang it, Jim, you've clean missed the point — blame it, you've missed

it a thousand mile."

"Who? Me? Go 'long. Doan' talk to *me* 'bout yo' pints. I reck'n I knows sense when I sees it; en dey ain' no sense in sich doin's as dat. De 'spote warn't 'bout a half a chile, de 'spote was 'bout a whole chile; en de man dat think he kin settle a 'spote 'bout a whole chile wid a half a chile, doan' know enough to come in out'n de rain. Doan' talk to me 'bout Sollermun, Huck, I knows him by de back."

"But I tell you you don't get the point."

"Blame de pint! I reck'n I knows what I knows. En mine you, de *real* pint is down furder — it's down deeper. It lays in de way Sollermun was raised. You take a man dat's got on'y one er two chillen; is dat man gwyne to be waseful o' chillen? No, he ain't; he can't 'ford it. *He* know how to value 'em. But you take a man dat's got 'bout five million chillen runnin' roun' de house, en it's diffunt. *He* as soon chop a chile in two as a cat. Dey's plenty mo'. A chile er two, mo' er less, warn't no consekens to Sollermun, dad fetch him!"

I never see such a nigger. If he got a notion in his head once, there warn't no getting it out again. He was the most down on Solomon of any nigger I ever see. So I went to talking about other kings, and let Solomon slide. (*HF*, chap. XIV, p. 66)

L'efficacité des répliques de Jim passe par plusieurs éléments. Celui qu'on remarque d'emblée est sans contredit lié au plan matériel: les répétitions qui jalonnent les prises de parole de Jim confèrent à son discours une rythmique particulière. Elles sont en effet nombreuses — *De 'spote warn't 'bout a half a chile, de 'spote was 'bout a whole chile; I knows what I knows; de real pint is down furder — it's down deeper; A chile er two, mo' er less* — et manifestent une réelle richesse verbale, qui, à son tour, présuppose une richesse intellectuelle. Se profile ainsi, derrière ces choix purement stylistiques, une fonction esthético-idiologique assumée par le parler noir: éléver ce parler au rang de sociolecte littéraire et revendiquer l'*humanité*<sup>20</sup> des Noirs. Nous nous y attarderons plus longuement à la fin de cette partie.

Avant d'aborder les compétences discursives de Jim qui ressortent de cette discussion, arrêtons-nous sur son contenu propositionnel. Il semble que ni Huck ni Jim ne soient capables de dire pourquoi le roi Salomon était sage; Huck le sait, mais l'a oublié, c'est pourquoi il ne

<sup>20</sup> Notons que nous employons le terme d'*humanité* au sens restreint suivant: «Le genre humain, les hommes en général» (Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.) (1994), *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, p. 1108). L'*humanité* entre donc en opposition avec des notions telles que *race inférieure, bestialité ou sauvagerie*. L'*humanité* des Noirs signifie qu'ils font partie de la race humaine, que ce sont des êtres humains, et non qu'ils sont bons, généreux ou sensibles.

cesse de répéter à Jim qu'il ne comprend pas (*you 've cleaned missed the point*); et Jim, quant à lui, a probablement entendu vaguement l'histoire, mais sans qu'on la lui explique dans le détail, c'est pourquoi, Huck a raison, il ne comprend pas.

Si les talents de rhétoricien de Jim passent par l'aspect matériel de ses répliques, ils se manifestent aussi par le biais de ses actes illocutoires. En effet, Jim détient un savoir-asserter qui trouve sa réalisation dans plusieurs éléments. Jim affiche une assurance dans ses affirmations lorsqu'il se sert de la question de façon purement rhétorique. Il s'agit d'un procédé d'argumentation qui apparaît souvent dans les prises de parole de Jim et qui est généralement mis au service d'une volonté de faire reconnaître et accepter son point de vue. En voici deux exemples, dans le premier, Jim se demande ce qu'un homme sage peut bien vouloir faire dans un harem, et dans le second, il raconte comment il aurait agi s'il avait eu à trouver le propriétaire du dollar (qu'il compare à l'enfant): «“[...] Yit dey say Sollermun de wises' man dat ever live'. I doan take no stock in dat. Bekase why: would a wise man want to live in de mids' er sich a blimblammin' all de time? No — 'deed he wouldn't. [...]”» et «“[...] en dish-yer dollar bill's de chile. Bofe un you claims it. What does I do? Does I shin aroun' mongs' de neighbors en fine out which un you de bill *do b'long to*, en han' it over to de right one, all safe en soun', de way dat anybody dat had any gumption would? No — I take en whack de bill in *two* [...]”» (*HF*, chap. XIV, p. 65 pour les deux extraits). Cette formulation est à la fois efficace et radicale et n'est pas sans renforcer la remise en question catégorique des dires de la veuve (rapportés par Huck), de même que ceux de Huck. À trois reprises, Jim conteste l'opinion de ces deux personnages (*I doan k'yer what de widder say; Doan' talk to me 'bout yo 'pints; Blame de pint!*). Jim, en tant qu'esclave, bafoue un certain code de convenances qui lui dicte un discours et des gestes particuliers, ceux de son groupe d'appartenance sociale. Or on attend d'un esclave qu'il ne s'oppose pas aux paroles des Blancs, qu'il soit docile, poli, dévoué et serviable. Cette remise en question des dires de Huck se manifeste, sur le plan matériel, par le recours à des dénominations particulières pour désigner Huck: Jim interpelle Huck en lui disant *Huck* et *you* et non *honey* ou *chile*, et il se désigne lui-même en disant *I* et non *ole Jim* ou *Jim*, c'est-à-dire en ne recourant pas à la

troisième personne du singulier. En contestant le savoir des Blancs (ceux de Huck et de la veuve Douglas), Jim commet une impertinence sociale qui sera reprise par une impertinence pragmatico-linguistique. En effet, non seulement Jim détournera-t-il le sujet de la conversation (enfreignant ainsi le principe de coopération)<sup>21</sup>, mais il s'engagera dans une diatribe contre les gens riches, que l'abondance rend injustes et égoïstes<sup>22</sup>. Par le biais de ce détournement discursif — mis en évidence par de longues répliques qui, sans interrompre Huck, ne le laissent pas beaucoup parler —, Jim parvient à parler de ce qu'il connaît vraiment et à émettre une opinion qui demeure intimement liée à son statut. Il serait d'ailleurs légitime de se demander si cette opinion ne contient pas une attaque implicite du système esclavagiste comme tel. Ces gens riches qui sont prêts à couper un enfant en deux, ne rappellent-ils pas ces Blancs qui coupent des *familles* en deux? En outre, lorsqu'on entendra le monologue de Jim sur sa fille 'Lizabeth, cette discussion sur le roi Salomon acquerra une dimension nouvelle, elle perdra son caractère anodin et aléatoire pour faire écho aux propos de Jim sur sa propre fille. Cet incident sera analysé en détail plus loin (section 2.1.1.3.).

Derrière ce programme discursif où le savoir-asserter est clairement mis de l'avant, se dessinent plusieurs traits de caractérisation de Jim: il détient une indépendance d'esprit, il possède un sens critique et des convictions idéologiques, il est articulé et clair dans ses explications, il est sensé et sûr de lui. Jim a raison de le dire: *he knows sense when he sees it*. Nous sommes loin de la figure du *minstrel darky* que d'aucuns l'accusent de représenter.

La discussion qu'ont Huck et Jim sur le français, constitue un autre moment dans le roman où l'intelligence de Jim ressort. Elle commence ainsi: Huck raconte à Jim que le fils de Louis XVI se serait enfui de prison et serait venu en Amérique. Jim demande à Huck s'il

---

<sup>21</sup> Il s'agit d'un concept mis au point par Grice, qu'il définit ainsi: «Que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé» (H. P. Grice, 1979, p. 61).

<sup>22</sup> On retrouve ici la voix de l'auteur: le milieu a une influence sur les individus et non les liens du sang.

y a des rois aux États-Unis, Huck lui répond que non, alors Jim dit:

“Den he cain’t git no situation. What he gwyne to do?”

“Well, I don’t know. Some of them gets on the police, and some of them learns people how to talk French.”

“Why, Huck, doan’ de French people talk de same way we does?”

“No, Jim; you couldn’t understand a word they said — not a single word.”

(*HF*, chap. XIV, p. 66)

Il est intéressant de remarquer que pour Jim, tous les Américains parlent de la même façon (*de same way we does*), il ne fait donc pas de différences entre son sociolecte et celui de Huck. Une telle remarque n'a pas lieu d'étonner vu le statut de Jim qui l'empêche non seulement de reconnaître l'altérité du parler de Huck, mais aussi de produire ce parler autre. Ce qu'il faut bien voir, toutefois, c'est que Jim ne se sent pas différent, à tout le moins sur le plan discursif. Il considère qu'il parle comme les autres, il considère donc qu'il *est* comme les autres. L'identité passe par la parole, mais encore, l'humanité passe par la parole. Telle sera la conclusion que Jim tirera de cette discussion, qui s'achève en ces termes (Huck tente de faire comprendre à Jim qu'il est normal qu'un Français ne parle pas comme un Américain):

“Looky here, Jim; does a cat talk like we do?”

“No, a cat don’t.”

“Well, does a cow?”

“No, a cow don’t, nuther.”

“Does a cat talk like a cow, or a cow talk like a cat?”

“No, dey don’t.”

“It’s natural and right for ‘em to talk different from each other, ain’t it?”

“Course.”

“And ain’t it natural and right for a cat and a cow to talk different from *us*?”

“Why, mos’ sholy it is.”

“Well, then, why ain’t it natural and right for a *Frenchman* to talk different from *us*? You answer me that.”

“Is a cat a man, Huck?”

“No.”

“Well, den, dey ain’t no sense in a cat talkin’ like a man. Is a cow a man? — er is a cow a cat?”

“No, she ain’t either of them.”

“Well, den, she ain’t got no business to talk like either one er the yuther of ‘em. Is a Frenchman a man?”

“Yes.”

“Well, den! Dad blame it, why doan’ he talk like a man? You answer me dat!”  
I see it warn’t no use wasting words — you can’t learn a nigger to argue. So  
I quit. (*HF*, chap. XIV, p. 67)

Non seulement Jim n'a pas perdu le ton assuré qu'il avait quelques lignes plus haut lors de la discussion sur le roi Salomon, mais il a gagné un sens de la logique par lequel il réfute l'argumentation de Huck pour en proposer une autre, plus efficace. Comme l'écrit Mailloux:

Who wins the debate? Jim has skillfully replicated the pattern of Huck’s argument, and by burying a false premise — “All men should speak English” — he beats Huck at his own game. [...] Far from demonstrating Jim’s inferior knowledge, the debate dramatizes his argumentative superiority, and in doing so makes a serious ideological point through a rhetoric of humor.

These rhetorical performances, then, function simultaneously as amusing entertainments *and* as ideological critiques of white supremacy. (1985, p. 117)<sup>23</sup>

Nous irions plus loin que Mailloux en disant que la prémissse sur laquelle Jim base son raisonnement sophistique est la suivante: Je suis un homme, je parle anglais, donc tous les hommes parlent anglais. La méconnaissance de Jim est liée à son manque d'instruction, mais ce qui importe c'est que Jim se définit en tant qu'*homme*, il croit donc lui-même en sa propre humanité (que Huck ne reconnaît pas). Une humanité qui s'actualise dans le parler noir: la fonction déstabilisatrice des convenances sociales qu'assument le discours de Jim et son sociolecte est ici mise en évidence. En effet, contrairement au code faisant autorité dans la société de Twain qui veut qu'un Noir ne soit pas un homme, Jim exprime sa propre humanité par le biais d'un parler qui est censé la nier. On retrouve à l'œuvre les forces centrifuges contenues dans les paroles de Jim, forces que Messent oppose, à la suite de Bakhtine, aux forces centripètes qui tendent vers une unification idéologique:

This movement is in the direction of a closed system: the attempt to establish an officially recognized ‘unitary’ or ‘monoglossic’ language, a recognized cultural voice or literary language which goes hand in hand with an officially recognized set of

---

<sup>23</sup> Robinson ne dit pas autre chose, il souligne lui aussi les compétences rhétoriques de Jim, de même que l'ironie sous-jacente à la remarque finale de Huck ([1988] (1991), p. 217).

national values.

In dynamic tension with this Bakhtin sets the centrifugal. He presents, on the one hand, the movement towards monoglossia, the ‘closed-off’ [...] unitary language which represents a unified and centralized verbal-ideological world; on the other, the forces of disunification and decentralization (the centrifugal), ‘endlessly developing new forms which parody, criticize and generally undermine the pretensions of the ambitions towards a unitary language’. [David Murray (1987), «Dialogics: Joseph Conrad, *Heart of Darkness*», dans D. Tallack (ed.), *Literary Theory at Work: Three Texts*, London, Batsford, p. 119] (cité par Messent, 1990, p. 209)

Le pouvoir déstabilisant de la voix de Jim ne sera pas sans résonance. On en retrouvera une manifestation plus loin, lors de l'épisode *in the fog*, où Jim affichera explicitement ses positions.

#### 2.1.1.3. Savoir-jouer le rôle du père et savoir-transmettre de l'émotion

À la fois *trickster* et fin rhétoricien, Jim peut également se comporter comme un père le ferait avec son enfant. Tour à tour affectueux, autoritaire et moralisateur, Jim fait souvent des remarques à Huck qui ont pour but de contester ses opinions, de le réprimander, ou encore de lui témoigner l'attachement qu'il a pour lui. On en a un exemple au chapitre IX lorsque Jim rappelle à Huck que s'il n'avait pas insisté pour qu'ils déplacent leur campement dans la caverne sur l'île Jackson, ils seraient tous deux trempés:

“Well, you wouldn’t a ben here, ’f it hadn’t a ben for Jim. You’d a ben down dah in de woods widout any dinner, en gitn’ mos’ drownded, too, dat you would, honey. Chickens knows when its gwyne to rain, en so do de birds, chile.” (*HF*, chap. IX, p. 44)

Non seulement le propos est ici moralisateur, mais les désignations de Huck et Jim viennent en renforcer le caractère paternel. Jim appelle Huck *honey* et *chile* comme un père le ferait avec son fils et il se désigne lui-même en disant *Jim*, au lieu d'utiliser la première personne du singulier. Ces dénominations servent à signaler et le ton affectueux et le ton autoritaire de la réponse.

On rencontre un passage similaire un peu plus loin, lorsque Jim répond à Huck — qui le confronte en arguant que la peau de serpent qu'il avait trouvée quelques jours plus tôt ne leur a pas amené la malchance qu'il avait prédit: «“Never you mind, honey, never you mind. Don’t you git too peart. It’s a-comin’. Mind I tell you, it’s a-comin’”» (*HF*, chap. X, p. 46). En plus d'avoir un ton moralisateur, on sent que Jim est quelque peu agacé, mais sans être agressif, toutefois, l'agressivité et la violence étant des traits de la personnalité qu'on ne peut en aucun cas associer à la caractérisation de Jim.

Cet agacement sera plus manifeste à la fin de l'épisode *in the fog*, au moment où Jim réprimande Huck. Arrêtons-nous d'abord sur deux extraits de la conversation qui précède ce moment fort. Huck et Jim se sont perdus dans le brouillard et lorsque Jim retrouve Huck, ses paroles, marquées par un élan de tendresse et d'affection, sont ponctuées des mots *honey* et *chile* et portées par un sentiment de soulagement et de vive émotion. Huck ne laisse pas tomber son idée de faire croire à Jim qu'il a rêvé toute cette mésaventure. La figure du père telle qu'incarnée par le personnage de Jim fait réellement surface ici, la preuve en est, Huck demande à Jim s'il a bu; or on sait que l'alcool est justement la boisson favorite de son père biologique, comme s'il se faisait une association d'idées spontanée dans l'esprit de Huck entre *paternité* et *ivresse*. Voici l'extrait en question:

I made fast and laid down under Jim's nose on the raft, and begun to gap, and stretch my fists out against Jim, and says:

“Hello, Jim, have I been asleep? Why didn’t you stir me up?”

“Goodness gracious, is dat you, Huck? En you ain’ dead — you ain’ drowned — you’s back agin? It’s too good for true, honey, it’s too good for true. Lemme look at you, chile, lemme feel o’ you. No, you ain’ dead! you’s back agin, ‘live en soun’, jis de same ole Huck — de same ole Huck, thanks to goodness!”

“What’s the matter with you, Jim? You been a drinkin?’”

“Drinkin’? Has I ben a drinkin’? Has I had a chance to be a drinkin’?” (*HF*, chap. XV, p. 70)

Nous verrons, à partir du passage suivant, que le ton de Jim fluctue. De l'extrait précédent, où il était extrêmement tendre et affectueux, Jim deviendra plus autoritaire avec Huck, l'appelant *Huck* et même *Huck Finn*. Jim parle d'abord:

“How does I talk wild?”

“How? why, hain’t you been talking about my coming back, and all that stuff, as if I’d been gone away?”

“Huck — Huck Finn, you look me in de eye; look me in de eye. Hain ’t you ben gone away?” (*HF*, chap. XV, p. 70)

Jim fait maintenant preuve d’autorité, il tente d’ébranler Huck en répétant la même phrase: *you look me in de eye*, une phrase qu’un parent pourrait dire à son enfant pour s’assurer qu’il ne lui ment pas. L’humanité que Jim revendiquait de façon implicite dans la discussion sur le français, prend ici une forme achevée: Jim ne passe pas par quatre chemins, il transforme, avec force et assurance, les rapports de place à partir desquels ils échangeaient. Il domine Huck, lui parle comme à un enfant qu’on réprimande, à la fois autoritaire et plein de déception. Après que Huck lui a montré les débris sur le radeau, Jim dit:

“What do dey stan’ for? I’s gwyne to tell you. When I got all wore out wid work, en wid de callin’ for you, en went to sleep, my heart wuz mos’ broke bekase you wuz los’, en I didn’ k’yer no mo’ what become er me en de raf’. En when I wake up en fine you back agin’, all safe en soun’, de tears come en I could a got down on my knees en kiss’ yo’ foot I’s so thankful. En all you wuz thinkin’ ‘bout wuz how you could make a fool uv ole Jim wid a lie. Dat truck dah is *trash*; en trash is what people is dat puts dirt on de head er dey fren’s en makes ‘em ashamed.” (*HF*, chap. XV, p. 72)

Les marqueurs de force illocutoire sont implicites, mais Jim n’en atteint pas moins la cible. Sa prise de parole est construite comme un crescendo (comme tout ce chapitre, d’ailleurs), la tension monte graduellement, le ton est confiant d’entrée de jeu — Jim se sert de la question de façon rhétorique, comme il le fait souvent —, l’émotion est ensuite palpable, il raconte à Huck comment il s’est senti, l’espoir perdu et retrouvé, pour enfin donner le coup final, la déception. D’illlocutoire, son énoncé devient perlocutoire, la culpabilité et le remords étant les effets qu’il produit sur Huck. L’humanité de Jim est ici plus grande que nature, Huck est profondément ébranlé par ce qu’il vient d’entendre, mais ses préjugés sont tenaces, il écrit:

It was fifteen minutes before I could work myself up to go and humble myself to a nigger — but I done it, and I warn’t ever sorry for it afterwards, neither. I didn’t do him

no more mean tricks, and I wouldn't done that one if I'd a knowed it would make him feel that way. (*HF*, chap. XV, p. 72)

Twain ironise une fois de plus les préjugés racistes; contre toute attente, l'homme noir fait preuve d'humanité, l'enfant blanc, d'un manque d'humanité. Les rôles sont renversés, les forces centrifuges opèrent ce renversement. Forces qui ont été à l'œuvre tout au long de cet épisode, atteignant un point culminant dans la réplique de Jim et cette dernière remarque de Huck.<sup>24</sup>

On vient de le voir, Jim est capable d'émouvoir et d'ébranler les sentiments, tant de Huck, que du lecteur. Le monologue sur sa fille 'Lizabeth constitue le passage qui transmet la plus grande intensité dramatique de toute l'œuvre. Il se termine ainsi:

"En wid dat I fetch' her a slap side de head dat sont her a-sprawlin'. Den I went into de yuther room, en 'uz gone 'bout ten minutes; en when I come back, dah was dat do' a-stannin' open yit, en dat chile stannin' mos' right in it, a-lookin' down and mournin', en de tears runnin' down. My, but I wuz mad, I was agwyne for de chile, but jis' den — it was a do' dat open innerds — jis' den, 'long come de wind en slam it to, behine de chile, ker-blam! — en my lan', de chile never move'! My breff mos' hop outer me; en I feel so — so — I doan' know how I feel. I crope out, all a-tremblin', en crope aroun' en open de do' easy en slow, en poke my head in behine de chile, sof' en still, en all uv a sudden, I says pow! jis' as loud as I could yell. She never budge! Oh, Huck, I bust out a-cryin' en grab her up in my arms, en say, 'Oh, de po' little thing! de Lord God Amighty fogive po' ole Jim, kaze he never gwyne to fogive hisself as long's he live!' Oh, she was plumb deaf en dumb, Huck, plumb deaf en dumb — en I'd been a'treat'n her so!" (*HF*, chap. XXIII, p. 125-126)

Jim véhicule avec force et justesse, toute la douleur, toute la culpabilité qu'il a ressenties après avoir frappé sa petite fille qui ne pouvait pas lui obéir puisqu'elle était sourde. La

---

<sup>24</sup> Il est intéressant de noter que l'épisode *in the fog* s'articule autour du pouvoir de la parole, une thématique qui est au cœur de *Huckleberry Finn*. La discussion qu'ont Jim et Huck est purement fictive et verbale; ce sur quoi repose le sujet de discussion — le brouillard a-t-il été rêvé ou réellement vécu? — est une invention langagière de Huck. La parole est ici au centre de l'action, la parole *fait* l'action. Le duel entre les deux personnages est uniquement verbal et fait intervenir, en guise d'armes de combat, les mots. On retrouve une problématique similaire lors des discussions sur le roi Salomon et sur le français.

compassion qu'éprouve le lecteur est liée à ce que Jim raconte, mais aussi au fait que Jim est séparé de sa famille, une douleur également présente dans ce passage, l'injustice de l'esclavage étant dès lors dénoncée. Que cette scène soit percutante à ce point tout en étant écrite en sociolecte noir suffit à prouver la validité de ce parler comme porteur d'une force littéraire et idéologique. Mais peut-être pourrions-nous inverser l'argument et dire que c'est justement le parler noir qui confère à ce passage une telle intensité émotionnelle. La profusion de la conjonction *and*, transcrise par *en* — un syntagme qui n'entrave pas la lecture vu la fluidité qu'il produit —, le dédoublement de la phrase *she was plumb deaf en dumb* de même que la construction syntaxique de cette phrase; les nombreuses répétitions (*jis' den [...] jis' den; en I feel so — so — I doan' know how I feel*); tous ces éléments ajoutent au caractère dramatique de la scène. Est liée à ces marqueurs de surface, la capacité qu'a Jim de véhiculer un contenu émotionnel. Le seul personnage, avec Huck<sup>25</sup>, capable de le faire. L'humanité de Jim, de même que son humanisme, transcendent cet extrait, mais encore, Jim se désigne en disant *ole Jim* dans ce passage, la preuve que cette dénomination est associée à son rôle de père. La caractérisation de Jim en tant qu'homme sensible et tendre passe la rampe, ici. Certains critiques considèrent que cette réussite est due à une dévernacularisation de son parler, nous ne partageons pas leur avis.

D'après Doyno, on retrouve une diminution des marqueurs vers la langue standard dans ce passage<sup>26</sup>:

---

<sup>25</sup> Bien qu'il arrive effectivement à Huck d'être ému ou attristé par un événement, ses compétences discursives en la matière n'atteignent pas le degré d'efficacité de celles de Jim, le seul personnage réellement apte à toucher avec justesse la sensibilité du lecteur. Une compétence fort probablement liée à son rôle actantiel, Jim, en tant qu'esclave en fuite, possède toutes les raisons du monde de nous émouvoir, Huck, beaucoup moins.

<sup>26</sup> Voici l'extrait manuscrit que Doyno utilise, où les ratures faites par Twain sont indiquées par des crochets <>, et les ajouts par un caractère *gras en italique*: « — en my lan', de chile <nuvver> *never move!* My breff mos' hop outer me; en I feel so — so — I doan know how I feel. <So> I crope out, all a-tremblin', en crope aroun' en open de do' easy en slow, en poke my head in behine de chile, sof' en still, en all of a sudden I says *pow!* jus' as loud as I could yell. *She never move!*! O, Huck, I bust out a-cryin', en grab her up in my arms en say, “O de po' little thing! de <I>Lord God Almighty fogive po' ole Jim, kaze he never gwyne to fogive his-seff as long as he live!” O, she was plumb deaf en dumb,

On note B-2, Twain had told himself: "Let Jim say putty for 'pretty' and nuvver for 'never' ", but while revising this emotionally powerful scene, Twain twice wrote "*never*", and one of the changes is the highly unusual modification of dialect form to standard language. Moreover, in another unusual action, Twain wrote in the left margin, in pencil, "This expression shall not be changed". At this point the possible allusion to King Lear's tragic situation with Cordelia and his famous line, "Never, never, never, never, never", could be interpreted to mean that tragic emotions can occur in the life of a low-status, traditionally voiceless person such as Jim just as they can in those of higher birth. For a moment Twain has created, in this richly allusive context, a dramatization of immense, irreparable human sadness, the inconsolable grief about a sick child that can torment any parent. This suffering, limitless in depth, transcends cultural status and racial boundaries to serve as the best argument in favor of Jim's shared humanity. (1991, p. 122-123)

Bien que nous soyons d'accord avec le dernier commentaire de Doyno concernant l'humanité de Jim, nous ne croyons pas, contrairement à lui, être face à des changements réellement signifiants, et ce pour deux raisons. D'une part, Twain ne transcrit pas de façon systématique un mot ou une expression de la même manière. On retrouve, par exemple, une occurrence du mot *never* à la page 39 orthographié correctement; aux pages 65-66, le mot *was* est écrit de façon standard à trois reprises; et, dans un même extrait, la transcription en *eye-dialect* (*wuz*) est utilisée conjointement avec la transcription usuelle (*was*), c'est le cas aux pages 70 et 229, de même que dans l'extrait qui nous intéresse, où la transcription visuelle est accentuée par l'auteur. Il y a bien quelques marqueurs en moins dans la réplique de Jim, mais une si légère diminution ne suffit pas pour affirmer que son parler est dévernacularisé. L'un des marqueurs les plus distinctifs du parler de Jim, et qui n'est aucunement réduit, est le remplacement du *th* par le son *d*, transformation qui distingue vraiment son parler de celui de Huck, la différence acquiert ici valeur d'identification. D'autre part, l'association que fait Doyno entre dévernacularisation et scène tragique nous paraît entrer en contradiction avec la fonction contestataire que revêt le parler noir au sein de l'œuvre. En effet, si la visée de Twain était de montrer que le parler noir peut véhiculer un éventail de compétences discursives, il n'est pas logique qu'il réduise le nombre de traits vernaculaires lorsqu'il souhaite faire passer une

---

Huck, plumb deaf and dumb — en I'd ben a treat'n her so!" (MS [manuscript], 209-10)» (dans Doyno, 1991, p. 122). Comme le fait remarquer Fishkin, «[i]n the first American edition of the novel, for reasons unknown, Twain changed the line ["She never move'!"] to "She never budge!"» (1993, p. 197, n. 46).

émotion particulièrement *humaine*. D'ailleurs, les marqueurs du sociolecte noir ne subissent aucune clôture dans le passage *in the fog* lorsque Jim traite Huck de *trash*, une réplique qui est pourtant puissante sur le plan dramatique.<sup>27</sup>

### 2.1.2. «Le dire comme acte»<sup>28</sup>

Nous l'avons vu, le programme discursif d'un personnage est apte à véhiculer du descriptif, en l'occurrence sa caractérisation. Ce même programme peut aussi se charger de composantes narratives, telles que les actes posés par un personnage. Nous avons d'ailleurs constaté une coïncidence entre les gestes et les paroles de Jim, au sens où ses gestes renforcent les possibles discursifs dont il a été doté.

#### 2.1.2.1. Savoir-être autonome

Loin d'être représenté, sur le plan de ses actions, comme un personnage innocent et dépendant, Jim agit de façon posée et réfléchie, son jugement est sensé. Le plan qu'il met au point pour prendre la fuite au début du livre témoigne de cet esprit fin et astucieux. Il raconte ce qu'il a fait en ces termes:

“Well, when it come dark I tuck out up de river road, en went 'bout two mile er more to whah dey warn't no houses. I'd made up my mine 'bout what I's agwyne to do. You see ef I kep' on tryin' to git away afoot, de dogs 'ud track me; ef I stole a skift to cross over, dey'd miss dat skift, you see, en dey'd know 'bout whah I'd lan' on de yuther side en whah to pick up my track. So I says, a raff is what I's arter; it doan' *make* no track.”  
(*HF*, chap. VIII, p. 40)

---

<sup>27</sup> Notons que Fishkin partage l'avis de Doyno voulant que la réplique de Jim, celle où il parle de sa fille, témoigne d'une réduction de la teneur sociolectale: «Twain's willingness to break his own "rules" of dialect on this occasion shows that his foremost concern was letting nothing intervene between the reader and the emotions Jim was expressing» (1993, p. 101). Les «règles» dont parle Fishkin sont celles provenant de la note-B-2 (déjà citée par Doyno) où Twain voulait que Jim dise *putty* pour *pretty* et *nurver* pour *never*.

<sup>28</sup> Voir la note 6.

Jim le dit lui-même: *I'd made up my mine 'bout what I's agwyne to do*, signalant ainsi que cette évasion avait été planifiée avec attention. Le ton de la réplique révèle d'ailleurs une assurance; à deux reprises Jim dit à Huck *you see*. Cette longue explication que Jim fournit à Huck semble suggérer que le rapport de place n'est pas celui d'un esclave à un Blanc, mais témoigne plutôt d'une égalité, sinon d'un léger renversement des rôles, Jim étant en position de supériorité vis-à-vis de Huck, une position cautionnée par la longueur de sa prise de parole. En effet, Jim donne de nombreux détails sur son évasion, il parle longtemps, l'autorité du dire est ici corrélée à celle du faire.

Un moment similaire à celui que nous venons de décrire, similaire en ce qu'il est lié à la survie de l'esclave, se produit au chapitre XVIII qui porte sur la vieille chicane opposant Grangerford et Shepherdson. Jim raconte à Huck ce qui lui est arrivé après qu'un bateau à vapeur a foncé droit sur eux sur le fleuve, brisant leur radeau et les séparant l'un de l'autre. Huck parle en premier:

"Why didn't you tell my Jack to fetch me here sooner, Jim?"

"Well, 'twarn't no use to 'sturb you, Huck, tell we could do sumfn — but we's all right, now. I ben a-buyin' pots en pans en vittles, as I got a chanst, en a patchin' up de raf', nights, when —"

"What raft, Jim?"

"Our ole raf'."

"You mean to say our old raft warn't smashed all to flinders?"

"No, she warn't. She was tore up a good deal — one en' of her was — but dey warn't no great harm done, on'y our traps was mos' all los'. Ef we hadn't dive' so deep en swum so fur under water, en de night hadn't ben so dark, en we warn't so sk'yerd, en ben sich punkin-heads, as de sayin' is, we'd a seed de raf'. But it's jis' as well we didn't, 'kase now she's all fixed up agin mos' as good as new, en we's got a new lot o' stuff, too, in de place o' what 'uz los'." (*HF*, chap. XVIII, p. 92)

L'assurance de Jim est une fois de plus palpable. Il a agi de manière efficace sans attendre que Huck vienne s'occuper de lui. L'analyse qu'il fait de la situation que tous deux ont vécue témoigne de cette assurance, mais aussi du rapport de place qu'il entretient avec Huck, un rapport d'égal à égal. Jim se permet en effet d'affirmer qu'ils ont peut-être mal agi, à cause

de la peur entre autres, et va jusqu'à dire qu'ils se sont comportés — tous les deux — comme des idiots.

Les actes et les paroles de Jim témoignent d'un esprit prévoyant et intelligent: il achète les choses qu'ils ont perdues et répare le radeau. De même, les autres esclaves chez les Grangerford — dont Jack qui, on l'a vu, est très astucieux —, posent des gestes qui témoignent de leur sens de la collectivité. Jim nous apprend en effet qu'ils lui ont trouvé un endroit où se cacher, à l'abri des chiens, et qu'ils lui apportent de la nourriture. Les esclaves pratiquent ici une forme de *marronnage*, ils s'entraident pour résister à la domination blanche. Lilian Pestre de Almeida définit ainsi la notion:

*Marron* aux Antilles est l'esclave qui fuit la servitude et l'univers concentrationnaire des Plantations pour vivre en liberté dans les bois ou sur les hauteurs. Traqué sans cesse, il doit sans cesse ruser pour échapper à ceux qui le poursuivent. D'où le verbe *marronner* et le substantif *marronnage*. Le concept de *marronnage culturel*, revendiqué par les critiques antillais et tout d'abord par René Depestre, relève d'une poétique de résistance, d'une pratique systématique du détournement devant les obstacles qu'on ne peut guère dépasser, d'une ruse d'autodéfense liée souvent à une situation diglossique et parfois à une économie de subsistance. (1992-1993, p. 63)

Les esclaves chez les Grangerford manifestent, à l'égard de Jim, une réelle solidarité. Il ressort de ce passage un portrait positif des esclaves, qui s'entraident en ayant mis au point des mécanismes de survie. On ne retrouve pas cette solidarité chez les Blancs, surtout pas dans ce chapitre, où deux familles s'entretuent sans raison. Le contraste est frappant. C'est l'humanité et l'humanisme des Noirs qui ressortent ici, par opposition à la sauvagerie des Blancs. Cette opposition se manifeste nettement dans le passage qui suit tout juste la conversation qu'ont Huck et Jim, où Huck écrit: «I don't want to talk much about the next day. I reckon I'll cut it pretty short» (*HF*, chap. XVIII, p. 93). Huck fait référence à la mort de son ami Buck, une scène d'une grande violence; l'expression de la sauvagerie des Blancs atteindra son paroxysme dans les pages qui suivront cette conversation. Les préjugés sont une fois de plus renversés, les forces centrifuges étant à l'œuvre pour déstabiliser le discours dominant.

L'autonomie actantielle dont Jim fait preuve répond à l'autonomie discursive qu'il possède, les deux pratiques devant faire intervenir des qualités comme la ruse, l'intelligence et le pragmatisme. L'humanité de Jim émane donc tant de son discours que de ses gestes, ce qui montre la cohérence de sa caractérisation.

### 2.1.2.2. Savoir-être guide

Nous l'avons vu, Jim détient des possibles discursifs variés. La même conclusion peut être tirée de ses possibles narratifs, car en plus d'être capable de planifier une évasion seul, de survivre et de se débrouiller, autrement dit, en plus d'être autonome, Jim peut guider Huck en lui enseignant à reconnaître son humanité, comportement qui n'est pas sans rappeler le rôle de père que nous avons décrit plus haut.

Cette humanité, Jim la manifeste à plusieurs reprises, mais nous nous arrêterons d'abord sur deux moments, ceux où Jim remplace Huck pour ses tours de garde. Nous traitons ces deux passages ensemble parce qu'ils révèlent ce que nous pourrions appeler, en français, une *double variation*<sup>29</sup>. Voici le premier épisode:

I had the middle watch, you know, but I was pretty sleepy by that time, so Jim he said he would stand the first half of it for me; he was always mighty good, that way, Jim was. I crawled into the wigwam, but the king and the duke had their legs sprawled around so there warn't no show for me; so I laid outside — I didn't mind the rain, because it was warm, and the waves warn't running so high, now. About two they come up again, though, and Jim was going to call me, but he changed his mind because he reckoned they warn't high enough yet to do any harm; but he was mistaken about that, for pretty soon all of a sudden along comes a regular ripper, and washed me overboard. It most killed Jim a-laughing. He was the easiest nigger to laugh that ever was, anyway. (HF, chap. XX, p. 104)

---

<sup>29</sup> Doyno écrit à ce sujet: «The very act of doubling, which Blair calls "motif with variation" and Baldanza names "repetition with variation," calls attention to the partial, fictional nature of each occurrence. Within the novel's world, examples of repetition cannot be avoided» (1991, p. 240). Egan ajoute, quant à lui, qu'un événement est présenté deux fois, d'abord sous une forme tragique, ensuite sous une forme comique, mais que parfois l'inverse peut aussi se produire (1977, p. 36), ce qui sera le cas ici.

## Voici le deuxième:

I went to sleep, and Jim didn't call me when it was my turn. He often done that. When I waked up, just at day-break, he was setting there with his head down betwixt his knees, moaning and mourning to himself. I didn't take notice, nor let on. I knowed what it was about. He was thinking about his wife and his children, away up yonder, and he was low and homesick; because he hadn't ever been away from home before in his life; and I do believe he cared just as much for his people as white folks does for their'n. It don't seem natural, but I reckon it's so. He was often moaning and mourning that way, nights, when he judged I was asleep, and saying, "Po' little 'Lizabeth! po' little Johnny! It's mighty hard; I spec' I ain't ever gwyne to see you no mo', no mo'!" He was a mighty good nigger, Jim was. (*HF*, chap. XXIII, p. 125)

Comme celui de la page 104, cet épisode commence ainsi: Jim remplace Huck pendant la nuit pour son quart de guet. Cependant, alors qu'en page 104, la suite était comique (Huck tombe à l'eau et Jim rit), ici, la suite est tragique: Jim pleure les siens, il s'ennuie de sa femme et de ses deux enfants. Enfin, dans les deux cas, l'épisode se termine par un commentaire raciste de la part de Huck, Jim est un *nigger* qui rit facilement et Jim, contre toute attente, est comme les Blancs, il se fait du souci pour ses proches, c'est un bon *nigger*. Il s'agit d'une double variation, on passe du comique au tragique; les idées de Huck, toutefois, demeurent les mêmes: Jim est un *nigger*, sans humanité, Huck n'arrive pas à aller au-delà de ses préjugés, ces derniers font obstacle à sa compréhension du monde. Twain a recours, pour une énième fois, au procédé ironique par lequel un comportement positif est suivi d'un commentaire dévalorisant. Huck, qui se croit supérieur à Jim, est victime de ses propres préjugés, préjugés qui rejaillissent sur lui pour dévoiler un système de pensée qui le dépasse: «[...] in making Jim the instrument of Huck's development of moral consciousness, Twain confers significance of a high order on the black slave. Jim's role is to instruct or redeem, and this role elevates him. Those who are blind to Jim's role misread Twain. Far from affirming racist views, Twain's intention is to reveal racism for what it is: a refusal to acknowledge the humanity of a people» (Jones, 1992, p. 163). Holton ne dit pas autre chose, qui écrit que: «Certainly Jim functions in the role of teacher, and one lesson Jim surely teaches and Huck less surely learns is that in order to be truly free and to understand fully the meaning of being human, one has to separate himself from society and its values. And society's racial values are very much at issue. Central

to Huck's education is his learning to relate to Jim as a "man" instead of as a "nigger"» (1984, p. 87).

Le personnage de Jim assume donc un rôle d'éducateur auprès de Huck en lui enseignant à rejeter les préjugés et les valeurs racistes de sa société. Ce rôle actantiel est intimement lié au programme discursif de Jim: l'humanité s'enseigne par le faire et le dire. Huck lui-même en est conscient lorsqu'il écrit, au moment de sa deuxième crise de conscience:

And got to thinking over our trip down the river; and I see Jim before me, all the time, in the day, and in the night-time, sometimes moonlight, sometimes storms, and we a floating along, talking, and singing, and laughing. But somehow I couldn't seem to strike no places to harden me against him, but only the other kind. I'd see him standing my watch on top of his'n, stead of calling me, so I could go on sleeping; and see him how glad he was when I come back out of the fog; and when I come to him again in the swamp, up there where the feud was; and such-like times; and would always call me honey, and pet me, and do everything he could think of for me, and how good he always was; and at last I struck the time I saved him by telling the men we had small-pox aboard, and he was so grateful, and said I was the best friend old Jim ever had in the world, and the *only* one he's got now; and then I happened to look around, and see that paper. (*HF*, chap. XXXI, p. 169)

La poéticité de cet extrait lui confère un ton solennel. Huck est impressionné par les actions et les mots de Jim, il vit une sorte de moment de lucidité, pendant lequel il voit émerger la réelle humanité de Jim. L'unité de l'œuvre résulte de l'interdépendance et de la concordance des composantes romanesques où la diégèse intègre ce que la composante dialogale avait déjà mis au jour, les traits de caractère du personnage de Jim.

L'humanité de Jim sera également révélée lorsqu'il choisira de rester au chevet de Tom, risquant ainsi sa propre liberté. Huck, de nouveau prisonnier de ses préjugés, remarquera en parlant de Jim: «I knowed he was white inside, and I reckoned he'd say what he did say — so it was all right, now, and I told Tom I was agoing for a doctor» (*HF*, chap. XL, p. 216). Huck voit toujours le monde à travers une grille idéologique basée sur la

ségrégation et l'inégalité des groupes: les Blancs sont supérieurs, les Noirs inférieurs. Sa société continue de parler à travers lui, Huck demeure incapable de rejeter les idées reçues, l'humanité continue de se définir par le biais de critères biologiques. Twain ironise le discours suprémaciste blanc, plusieurs exemples en ont d'ailleurs été donnés jusqu'ici. Ce n'est pas un compliment de se faire dire qu'on est *white inside* parce que, comme le constate Messent, «[...] given the behaviour of such as Pap, the king and the duke, the Grangerfords etc., the words carry a powerful ironic thrust of which Huck himself is unaware. And [...] it shows Huck as absolutely caught within the language and (racist) ideology of that culture which has helped mould him» (1990, p. 224).<sup>30</sup>

On en a eu maintes fois la preuve: Jim est rationnel et sensé, il a un bon jugement, il voit le danger, les risques, il sait évaluer ses chances de se sortir d'une situation difficile, il peut être compatissant et généreux. Contrairement aux critiques qui perçoivent ce personnage comme un bouffon destiné à faire rire, nous considérons Jim comme un être «plein» dont la caractérisation est multidimensionnelle: il est capable de tendresse (il appelle Huck, *honey*, *chile*), de sens critique (il dit que la veuve a tort et que le roi Salomon n'était pas sage), de logique (lors de la discussion sur le français), de conviction idéologique (lors de la discussion sur le roi Salomon), de richesse verbale (roi Salomon, petite 'Elizabeth), de finesse (histoire des sorcières, boule de crin), d'ingéniosité (son plan d'évasion), d'autorité (histoire du brouillard), autant de qualités qui font défaut à la plupart des personnages blancs du roman. Le programme narratif de Jim est renforcé par son programme discursif, et vice versa, de même que par la composante diégétique descriptive, la longue réflexion de Huck que nous avons citée plus haut en fournissant la preuve. Il est toutefois un élément que nous avons peu abordé: la matérialité du parler noir. Nous verrons que cette dernière n'entre pas en contradiction avec les autres éléments textuels que nous avons décrits, contribuant plutôt à en renforcer la signification.

---

<sup>30</sup> Smith interprète ce passage de la même façon que Messent en ce qui a trait aux actions des personnages blancs du livre, qui sont loin d'être très dignes, et considère que Jim pose un geste moralement admirable (1992, p. 114-115).

### **2.1.3. Le parler noir dans *Huckleberry Finn***

#### **2.1.3.1. Le *Black English* comme instrument de ridicule**

Parallèlement à ces critiques pour qui le personnage de Jim n'est qu'une représentation caricaturale de l'homme noir, certains considèrent son sociolecte comme un parler petit-nègre dont les déviations morphologiques, syntaxiques et lexicales servent à le ridiculiser. C'est le cas notamment de Woodard et MacCann pour qui « [...] Jim's exaggerated dialect types him as a clown whenever he speaks. Twain's charm as a vernacular writer is a strength of *Huckleberry Finn*, but his densely packed deviations from standard orthography in dialogue attributed to blacks isolate them from the other homespun figures and their colloquialisms, and suggest ignorance of a different (and greater) dimension» (1992, p. 152, note 15). Nichols, quant à lui, considère le parler de Jim comme un « [...] absurd dialectal speech [...] » (1992, p. 212) et Leonard et Tenney écrivent que «[t]he speech of Jim and other black characters in the novel is marked by extreme forms of eye dialect, while that of the white characters usually is not; the result exaggerates the ignorance and/or deviance of black speakers as compared to white» (1992, p. 5).

Moins radical que ces derniers, Egan s'en prend pour sa part au manque d'authenticité du parler noir dans *Huckleberry Finn*: « [...] despite Twain's pride in depicting "the Missouri negro dialect", black speech in the novel is not accurately rendered. Twain largely limits himself to the basic phonemic differences between black and conventional dialects, especially the substitution of the "d" phoneme for the standard "th", ignoring such complexities in black speech as immediate and continuous aspect, the distribution of plural markers in modifiers, and the zero relative pronoun [...]» (1977, p. 50, n. 1).

L'analyse du parler noir sous l'angle fonctionnel, c'est-à-dire en tenant compte de son insertion dans l'espace romanesque, permet de relativiser la notion d'authenticité d'un sociolecte construit et d'en dégager une interprétation tout autre.

### 2.1.3.2. Fonctions du parler noir

Le sociolecte de Jim ne saurait être appréhendé sans d'abord le comparer au parler du narrateur de l'œuvre. Nous sommes d'avis que le parler de ce dernier assume une double fonction d'antinorme extratextuelle et de norme intratextuelle. Par fonction d'antinorme extratextuelle nous faisons référence au fait que le parler de Huck vise à contester le bon usage, le bon parler et les bonnes manières. En effet, ce sociolecte sert à déstabiliser le canon littéraire de la *genteel tradition*, un mouvement littéraire de la côte Est caractérisé par l'apologie du bon goût et représenté par des auteurs tels que Ralph Waldo Emerson, John Greenleaf Whittier, Henry Wadsworth Longfellow et James Russell Lowell (Foner, 1958, p. 54). Dès sa première parution, *Huckleberry Finn* est critiqué et a ses détracteurs. On reproche alors au livre de ne pas être didactique et convenable sur le plan moral et de ne pas respecter la *genteel tradition* (Williams, 1992, p. 229)<sup>31</sup>. Le personnage de Huck est le principal point de mire de la critique: «His language — filled with slang and irreverent allusions, with no regard for the rules of grammar — left much to be desired. He was disrespectful of adults and seemed to have little interest in telling the truth» (Williams, 1992, p. 229).

Subversif et déstabilisant sur le plan du hors-texte, le parler de Huck n'en continue pas moins d'assumer une fonction normative à l'intérieur du texte, normative au sens où son sociolecte a une valeur d'étalement à partir duquel les autres parlers littéraires sont mesurés et comparés. David Carkeet, qui s'est intéressé aux divers sociolectes représentés dans *Huckleberry Finn*, affirme:

---

<sup>31</sup> La bibliothèque publique de Concord au Massachusetts banissait le roman en ces termes: «The Concord (Mass.) Public Library committee has decided to exclude Mark Twain's latest book from the library. One member of the committee says that, while he does not wish to call it immoral, he thinks it contains but little humor, and that of a very coarse type. He regards it as the veriest trash. The librarian and the other members of the committee entertain similar views, characterizing it as rough, coarse and inelegant, dealing with a series of experiences not elevating, the whole book being more suited to the slums than to the intelligent people» (*Boston Evening Transcript*, 17 March 1885, p. 6, cité dans Champion, 1991, p. 13).

For purposes of discussion, Huck's dialect can be taken as the norm from which other dialects, to varying degrees, depart. [...] Since Clemens wrote the novel in Huck's dialect, that dialect must have been uppermost in his mind. In a sense it is the "standard" dialect of the novel. Systematic departures from that dialect must, then, reflect conscious choices by the author. Given this approach, it is not necessary to list the hundreds of features distinguishing Huck's dialect from Standard English. Instead, I will focus on the departures from Huck's dialect in the speech of the other characters. ([1979] 1991, p. 113)<sup>32</sup>

En tant que véhicule de la narration, le sociolecte de Huck assume une fonction normative, la hiérarchie du roman dictant cette convention. Toutefois, comme il s'agit d'un anglais vernaculaire, autrement dit, de par sa nature même, le parler du narrateur ne produit pas un effet de contraste, mais au contraire de solidarité vis-à-vis du parler des autres personnages, et surtout vis-à-vis de Jim, qui parle lui aussi une langue que nous pourrions qualifier de «non standard»<sup>33</sup>. La nuance est importante, à la fois norme et non-norme, le parler de Huck-

---

<sup>32</sup> Sewell est d'accord, il écrit: «From the perspective of Standard English, Huck's speech is riddled with errors. But that perspective is impossible to maintain during a reading of *Huckleberry Finn*; since Huck is the narrator, his speech becomes normative for the duration of the novel» (1987, p. 85).

<sup>33</sup> Ce rapport de solidarité trouve en partie son expression à travers la transcription en *eye dialect* du mot *sivilized*. Cette représentation matérielle strictement visuelle ne transmet aucune variation phonétique qui permettrait de l'associer à un parler réel, c'est pourquoi elle peut être interprétée comme une attaque délibérée à l'endroit du monde blanc. Le symbole même du code de bienséance des Blancs étant mal orthographié, il est, du même coup, tourné en dérision. De la même manière, lorsque Jim dit *wuz* au lieu de *was*, le but n'est pas de le ridiculiser, car dans la logique interne du roman, ne pas respecter la langue standard — contrairement à la littérature traditionnelle — n'est pas nécessairement le signe d'un manque d'intelligence. Le non-respect de la langue standard se manifeste d'ailleurs aussi bien à travers le parler de Huck qu'à travers celui de Jim, et ce par le biais de marqueurs identiques. En voici quelques exemples. L'absence sporadique de marque verbale pour signaler le passé (*I see* au lieu d'*I saw* ou *Jim says* au lieu de *Jim said*) est partagée par Huck et Jim, de même que la marque de la troisième personne du singulier pour conjuguer un verbe à la première ou à la deuxième personne (*you 's got* au lieu de *you 've got* ou *I's rich* au lieu de *I'm rich*). Huck et Jim se servent également tous les deux des adjectifs *considerable* et *powerful* en tant qu'adverbes (Fishkin, 1993, p. 43); dans ce dernier cas, la concordance inédite de *Huckleberry Finn* par Villy Sorensen mentionne que Jim utilise le mot *powerful* de cette façon à deux occasions, comparativement à 16 pour Huck (dans Fishkin, 1993, p. 156, n. 34); un rapport assez proportionnel, à notre avis. Or, en plus des deux occurrences du mot *powerful* utilisé comme adverbe dans les répliques de Jim rapportées en discours direct (p. 39 et 205), nous avons relevé une occurrence du mot utilisé de la même manière dans une réplique en discours indirect («Jim whispered and said he was feeling powerful sick», p. 57), et une occurrence du néologisme *powerfullest* (Jim disant «dog my cats ef it ain't de powerfullest dream I ever see», p. 71). La double négation se retrouve tant chez Jim («So dey didn' none uv us git no money», p. 42; «I wouldn' want no mo'», p. 42)

narrateur sert de point de comparaison, mais d'une comparaison dont la nature est plus horizontale que verticale.

La représentation du sociolecte de Jim s'inscrit donc dans ce contexte littéraire où le parler du narrateur indique une connivence, non seulement grâce à sa matérialité, mais grâce à l'absence de paramètres situationnels visant à étiquetter le parler noir comme bas, pauvre, simple ou ridicule:

[...] le narrateur et, «derrière» lui, l'auteur, ont toujours la possibilité de signaler implicitement ou explicitement leur «dissociation» par rapport à un parler actorial qui n'est pas le leur. À cet égard, il est rare que le narrateur parle comme ses personnages, et ce à plus forte raison lorsque ses personnages «parlent mal». Se crée ainsi ce qu'on pourrait nommer une «faille» dialogique au sein de laquelle sont susceptibles de s'immiscer diverses stratégies de distanciation ou de rapprochement, de parodie ou de revendication, de niveling ou de renforcement des stratifications sociolinguistiques extratextuelles. (Lane-Mercier, 1995, p. 80)

Or non seulement le sociolecte noir n'est-il pas parodié par le biais d'un narrateur qui parlerait un anglais châtié, mais il est doté de qualités exclusivement littéraires. Nous l'avons déjà mentionné, les répliques de Jim témoignent d'une richesse langagière particulière, mais il y a plus. La nature répétitive qui caractérise ses répliques n'est pas anodine, elle culmine dans une des dernières prises de parole de Jim pour nous livrer la clé de lecture du roman. Il s'agit de l'épisode suivant (Jim vient de recevoir quarante dollars de Tom en guise de remerciement pour avoir fait le prisonnier):

“Dah, now, Huck, what I tell you? — what I tell you up dah on Jackson islan’? I *tole* you I got a hairy breas’, en what’s de sign un it; en I *tole* you I ben rich wunst, en gwineter to be rich agin; en it’s come true; en heah she *is!* Dah, now! doan’ talk to *me* — signs is *signs*, mine I tell you; en I knowed jis’ ‘s well ‘at I ‘uz gwineter be rich agin as I’s a stannin’ heah dis minute!” (*HF*, chapter the last, p. 228)

---

que chez Huck («that don’t make no difference», p. 39; «I won’t let no runaway niggers get by me», p. 76). Enfin, Huck et Jim disent tous deux *ain’t* ou *ain’* (seul Jim alterne entre les deux graphies, Huck disant uniquement *ain’t*).

Avant d'aborder ce que nous avons appelé, la clé de lecture du roman, revenons sur le style qui caractérise le parler de Jim. On y retrouve une rythmique toute particulière, une poéticité créée par les nombreuses répétitions. Ces qualités ne sont pas nouvelles. Qu'il s'agisse des retrouvailles après le brouillard, de la discussion sur le roi Salomon ou du monologue sur 'Elizabeth — passages cités plus haut —, le sociolecte de Jim est constamment truffé de répétitions. Bien qu'on en retrouve également dans le parler de Huck, ces redites sont plus significantes chez Jim parce qu'il prend moins souvent la parole.

Le segment «*signs is signs*» est une construction syntaxique qui est tout à fait propre au parler de Jim — de la même manière que la phrase *I knows what I knows* prononcée lors de la discussion autour du roi Salomon —, et il contient, en creux, la clé qui permet de lire cette œuvre: l'ironie, procédé qui oblige à interpréter les signes parce que leur sens n'est jamais livré directement. Jim est effectivement le seul personnage à détenir cette compétence verbale, un sens de la formule «choc» qui rend son discours efficace. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, il ne s'agit pas d'une efficacité vide. Il s'agit, au contraire, d'une économie du langage qui sert Jim, et ne le dessert pas. On peut d'ailleurs l'associer à la pratique du marronnage mise au point par les esclaves, une économie de la subsistance qui leur appartient en propre. Les esclaves jouent un double jeu, ils ne disent pas vraiment ce qu'ils pensent (Jack emmenant Huck voir les serpents d'eau, par exemple, alors qu'il le met en contact avec Jim). Les paroles des esclaves ne doivent donc pas être prises au pied de la lettre, elles contiennent un double sens, un sens caché. Jim maîtrise très bien cet art du double sens, la phrase «*signs is signs*» en constitue la preuve la plus frappante. Sa matérialité est révélatrice de la macro-structure qui organise toute l'œuvre: l'implicite. Les signes ont une importance capitale dans la logique interne de ce texte, un texte qui ne doit pas être lu, donc, au premier degré.

Jim étant celui par qui la clé de lecture de l'œuvre nous est livrée, la valeur positive tant de son personnage que de son parler, est du même coup attestée. Ainsi, est corrélée à cette visée esthétique, une visée idéologique, Jim et le parler qui est le sien sont valorisés, et

non pas ridiculisés. Le segment «signs is signs» agit donc en tant que syntagme<sup>34</sup>, il signifie à deux niveaux. Sur le plan implicite, on l'a vu, il fait émerger la structure même de l'œuvre; sur le plan explicite, il signale une virtuosité purement verbale et, du même coup, renforce la valeur riche et a-stéréotypée du sociolecte noir. Cette construction, de par sa répétition et sa faute syntaxique, en d'autres mots, les marqueurs de surface de la phrase «signs is signs» en ce qu'ils parviennent à livrer des contenus esthétique et idéologique, témoignent de la valeur positive dont est chargé le *Black English* dans *Huckleberry Finn*. Pur parler romanesque, le sociolecte noir est désormais doté de qualités qui le dépassent, il ne sert plus simplement à faire rire ou uniquement à identifier le personnage comme étant noir<sup>35</sup>. Étayé par les compétences tant discursives que narratives de Jim, le parler noir sert de support à la principale thématique de l'œuvre: la subversion des présupposés qui organisent le discours suprémaciste blanc. Cette fonction ne sera d'ailleurs pas sans résonance, d'autres éléments du texte, qu'il s'agisse de la caractérisation de Miss Watson, de celle de pap Finn, ou de certaines isotopies, viendront lui répondre et en cautionner la valeur.

---

<sup>34</sup> Tel que vu au chapitre 1, nous utilisons le mot *syntagme* au sens où le définit Folkart (1991, p. 257), c'est-à-dire en tant que terme sémiotisé.

<sup>35</sup> Holton fait une constatation similaire à propos du parler de Fleece, un personnage noir dans *Moby-Dick*: «The chiasmus achieved here (*whale eat him, 'stead of him eat whale*) could not have been achieved in Standard English; thus Melville here suggests that Fleece's "special" language not only gives Fleece a certain rhetorical ascendancy over the arrogant, patronizing, but rather perceptually blunted Stubb, but also demonstrates an intrinsic capability for communication that is unavailable to the more Standard English speakers. In this passage — and it is certainly one of the earliest such passages in American literature — the dialect speaker is not simply a "substandard" speaker. Here the "specialness" of speech implies "special" awareness, even "special" verbal capabilities, skills that seem akin to prophetic powers» (1984, p. 68). Voilà un commentaire qui pourrait s'appliquer presque sur mesure au sociolecte de Jim. Nous ne sommes d'ailleurs pas seule à y voir un parallèle, Fishkin écrit quant à elle: «I agree with William Andrews's interesting suggestion that Fleece's famous sermon to the sharks in *Moby Dick* [...] may "[anticipate] some of the important changes that Mark Twain brings to the depiction of dialectal speakers and black dialect as well" (William Andrews, personal communication)» (1993, p. 195, n. 33).

## 2.2. Éléments textuels cautionnant la valeur contestataire du parler noir

Il existe une complémentarité entre les diverses composantes romanesques, une complémentarité qui sert de ciment à l'unité de l'œuvre. Sans la caution des autres éléments textuels — tant ceux que nous avons vus, relevant plus spécialement de la caractérisation et des programmes discursif et narratif de Jim, que ceux que nous allons voir —, la fonction idéologique contestataire du parler noir ne saurait être affirmée avec autant de conviction. Ainsi, sans la présence de personnages comme pap Finn ou Miss Watson ou Tom Sawyer, sans la récurrence de thématiques telles que la religion comme caution morale de l'esclavage, ou le rapport perverti qu'entretiennent l'argent et l'esclavage, la valeur subversive du parler de Jim serait sinon nulle, du moins très faible. Or ce n'est pas le cas, de nombreux éléments intratextuels viennent contribuer à soutenir la thématique principale de l'œuvre et, du même coup, à renforcer le rôle déstabilisant que nous attribuons au parler noir dans *Huckleberry Finn*.

### 2.2.1. Pap Finn

L'un des personnages qui véhicule avec le moins de subtilité, c'est-à-dire de façon presque directe et explicite, la thématique centrale de l'œuvre, est sans contredit le père de Huck, pap Finn<sup>36</sup>. Twain parvient, en se servant de ce personnage, à subvertir le discours raciste, à l'ironiser avec force et justesse. Il se dessine un réseau thématique autour du personnage de pap Finn s'articulant sur les termes suivants: la mort, la violence, le racisme, l'alcoolisme et ce que nous pourrions appeler l'«isotopie blanche». Nous entendons, par isotopie blanche, la sémiotisation négative du terme de «white» à l'intérieur de l'œuvre, l'auteur parvenant ainsi à renverser les idées reçues voulant que les Blancs soient intelligents et supérieurs, et les Noirs, idiots et inférieurs.

---

<sup>36</sup> Notons la minuscule à la lettre *p* de *pap Finn*, un choix probablement délibéré de la part de l'auteur, vu sa reprise pour les noms du *duke* et du *king*, qui s'écrivent tous deux sans la majuscule malgré les titres qu'ils signalent. Twain souhaitait ainsi ridiculiser la noblesse, remarque Doyno (1991, p. 115).

La toute première description physique qui est faite de pap Finn permet de voir émerger cette isotopie:

He was most fifty, and he looked it. His hair was long and tangled and greasy, and hung down, and you could see his eyes shining through like he was behind vines. It was all black, no gray; so was his long, mixed-up whiskers. There warn't no color in his face, where his face showed; it was white; not like another man's white, but a white to make a body sick, a white to make a body's flesh crawl — a tree-toad white, a fish-belly white. As for his clothes — just rags, that was all. (*HF*, chap. IV, p. 20)<sup>37</sup>

La blancheur de la peau, d'ordinaire liée, dans la hiérarchie sociale de l'époque, à un statut de pouvoir — Messent parle d'un « [...] ideological system built on the notion of 'white' as unitary concept [...] » (1990, p. 210) —, véhicule ici des impressions pour le moins négatives. Le personnage de pap Finn est décrit physiquement — une description qui rejaillit sur sa caractérisation —, comme un être qui n'attire pas la confiance, mais au contraire qui éveille la peur. Les actes et les paroles de pap viendront confirmer cette première impression. Comme l'écrit Egan: «Pap is the first, and in many ways the most viciously articulate, exponent of Southern racism. So his whiteness [...] acts on both the literal and symbolic levels — he is simultaneously a white man and The White Man; a living emblem of European prejudice against Blacks and its most vivid embodiment. And at the same time, of course, because of all these things *and* because he is so physically revolting, he is meant to fill us with loathing» (1977, p. 74). La tendance centripète associée au mot «white» (Messent, 1990, p. 209) est ici déstabilisée par la valeur négative que Huck attribue à la blancheur de peau de son père. Toute la caractérisation de pap Finn contribuera à accentuer cette valeur négative et ainsi à subvertir l'acception consacrée dans la culture blanche dominante du terme *white*. En effet, son grand discours raciste (chap. VI, p. 26-27), de même que sa crise de delirium tremens (p. 28), contiennent une description psychologique du personnage le présentant

---

<sup>37</sup> D'après Betty H. Jones, les nombreuses allusions à la mort qu'on retrouve dans la narration de Huck, allusions qui préviennent Huck du retour de son père, peuvent être interprétées en rapport avec cette description physique. L'absence de couleur sur le visage de pap Finn serait liée à une peau cadavérique: «Pap resembles a body found floating in water, a body from which life has long since departed» (Jones, 1992, p. 159).

comme un ivrogne injuste, égoïste, illettré, malhonnête, violent et dangereux. En ayant recours à un tel porte-parole pour véhiculer l'idéologie suprémaciste blanche, Twain discrédite cette même idéologie, de même que ceux qui la partagent: «As a satirist who depends on an unstated but known norm, Twain can only assume that no reader will be persuaded by so ludicrous a figure as Pap; his racism is simply one more vile aspect of his nature. Obviously, Pap Finn is no fit spokesman for views Twain would endorse; rather, he and his racism are the target of a satiric attack» (Jones, 1992, p. 160)<sup>38</sup>. Ces éléments, une fois associés à la principale thématique de l'œuvre, contribuent à témoigner de la valeur positive tant du personnage noir que de son parler. En effet, sans la présence d'un personnage blanc dont tous les gestes et toutes les paroles sont condamnables, le contraste avec le personnage noir n'aurait pas lieu. Or, comme le fait remarquer Egan, il est possible de faire des liens entre la caractérisation du personnage de pap Finn et certaines parties de l'intrigue: «Pap, the typical and representative Southern poor white, is also the archetypal Southern racist. [...] His eloquent prejudices, situated early in the novel, release into the narrative atmosphere a kind of racist miasma that makes Jim's flight credible and adds significance to many of the pivotal encounters in the action, such as the coming of the bounty hunters and the recapture by the Phelps» (1977, p. 75). Le personnage de Jim ressort grandi de cette comparaison, sa caractérisation multidimensionnelle est confirmée, la valeur positive attribuée à son parler est attestée. Pap Finn, le «poor white», n'est pas le seul point de mire de Twain, la classe petite-bourgeoise est également la cible de ses attaques, Miss Watson en faisant la preuve la plus évidente.

### 2.2.2. Miss Watson

Presque parfaitement monolithique et unidimensionnel, comme celui de pap Finn que nous venons de voir, le personnage de Miss Watson est aussi celui par lequel l'intrigue est déclenchée. Si Miss Watson n'avait pas eu l'intention de vendre Jim, il n'aurait pas pris une

---

<sup>38</sup> Les positions de Mailloux (1985, p. 123) et Smith (1992, p. 106) vont dans le même sens.

décision aussi irréversible que celle de s'affranchir. Son rôle, bien que peu soutenu vu sa présence extrêmement limitée, n'est pas qu'accessoire: sans la présence de Miss Watson, ni l'intrigue de cette histoire, ni sa morale ne seraient les mêmes. Catalyseur de l'action, son personnage contribue également à mettre en doute la légitimité d'un système esclavagiste reposant sur des arguments chrétiens.

Avant de faire le portrait du personnage de Miss Watson, il convient de noter que la religion est d'entrée de jeu raillée par le narrateur Huck. De pair avec les règles de civilité et de bonnes manières, la pratique religieuse chrétienne est ridiculisée dès la première page du livre, Huck écrivant en effet: «The Widow Douglas, she took me for her son, and allowed she would sivilize me [...]» (*HF*, chap. I, p. 7), et plus bas: «The Widow she cried over me, and called me a poor lost lamb, and she called me a lot of other names, too, but she never meant no harm by it. [...] When you got to the table [...] you had to wait for the widow to tuck down her head and grumble a little over the victuals, though there warn't really anything the matter with them» (p. 7). Comme nous l'avons déjà dit, la transcription en *eye dialect* du terme *sivilize* sert ici à ridiculiser cette prétendue civilité, le terme agit clairement de manière à subvertir la valeur positive qui lui est généralement associée; le groupe social prônant ces règles du savoir-vivre est attaqué ici en bloc. Or, cette même «Widow Douglas» qui désire civiliser Huck, est également pratiquante et croyante. Le dernier passage cité est comique parce que Huck ne saisit pas les références biblique et religieuse qui s'y trouvent dissimulées: la brebis égarée et le bénédicté. Le rire n'est pas tant dirigé contre Huck, que contre ces gens qui pratiquent la religion:

When he describes the widow's behaviour at table [...] he is not aware that his word 'grumble' is in competition (both linguistically and ideologically) with the word(s) the widow would have used, 'say grace' or 'pray'. The humour emerges precisely because of our knowledge, and Huck's ignorance, of the de-privileging of discourse which is occurring as the widow's word for a formal ritual, part of the day to day fabric of her Christian respectability, is set against Huck's puzzled and pragmatic description of her activity. [...] what is [...] implicitly at stake is the whole meaning of Christianity as it relates to everyday action and experience. Here, as so often in Twain, what initially merely encourages ready laughter at Huck's naiveté will later connect up with, switch

into, a more serious argument about the relationship between Christianity and racist ideology in the pre- and post-war South. (Messent, 1990, p. 215)

Or cette relation entre la religion chrétienne comme caution morale du racisme, s'actualisera surtout à travers le personnage de Miss Watson. Rappelons d'abord que Miss Watson est clairement identifiée, assez tôt dans le roman, comme la propriétaire de Jim, et ce à trois reprises<sup>39</sup>. Notons aussi qu'elle est la sœur de la Veuve Douglas et que, comme elle, elle fait partie de la classe petite-bourgeoise pratiquante et adepte des bonnes manières et du bon langage. Huck raconte d'ailleurs qu'elle est toujours sur son dos pour qu'il se tienne bien et qu'il se comporte correctement en lui parlant de ce qu'il appelle «the good place» et «the bad place» (*HF*, chap. I, p. 8), le paradis et l'enfer. Mais Miss Watson ne détient pas cette bonté de l'âme, cette compréhension et cette générosité qui caractérisent sa sœur, elle est plutôt irritante, sans cesse à l'affût du geste impoli ou de la parole déviante. Huck et Jim la décrivent d'ailleurs tous deux de la même façon, utilisant les mêmes mots, Huck écrit: «Miss Watson she kept pecking at me, and it got tiresome and lonesome» (*HF*, chap. I, p. 8); et plus loin: «[...] have old Miss Watson pecking at you all the time» (*HF*, chap. VI, p. 24), et Jim dit: «“[...] Ole Missus — dat's Miss Watson — she pecks on me all de time, en treats me pooty rough [...]”» (*HF*, chap. VIII, p. 39). La triple occurrence de cette phrase n'est pas à négliger, elle agit comme témoin de sa valeur signifiante: Miss Watson est agaçante, elle critique et réprimande constamment, voilà un trait important de son caractère. Le portrait n'est pas flatteur, la suite des propos de Jim ne fera rien pour l'améliorer. On apprendra, en effet, que l'esprit mercantile de Miss Watson sera à l'origine de sa décision de vendre Jim. Ce dernier nous apprend ceci: «“[...] en I hear ole missus tell de widder she gwyne to sell me down to Orleans, but she didn't want to, but she could git eight hund'd dollars for me, en it 'uz sich a big stack o' money she couldn' resis'. De widder she try to git her to say she wouldn' do it, but I never waited to hear de res'. [...]”» (*HF*, chap. VIII, p. 39). Bien que demeurant sous-entendu, le rapport unissant le christianisme, l'argent et l'esclavage n'est pas difficile à faire.

---

<sup>39</sup> Huck nous le fait savoir ainsi: «Miss Watson's big nigger, named Jim [...]» (*HF*, chap. II, p. 10); «Miss Watson's nigger, Jim [...]» (*HF*, chap. IV, p. 19); et «[...] it was Miss Watson's Jim!» (*HF*, chap. VIII, p. 37).

Malgré ses croyances religieuses, autrement dit, malgré l'importance qu'elle accorde aux notions de bien et de mal, Miss Watson détient des esclaves; il semble y avoir une contradiction dans les termes, or, de toute évidence, il n'y en a pas puisque aucune question morale ne se pose à elle: «Twain dialogizes Huck's language with the various political, religious and moral discourses represented in the novel. It is the use of his voice which allows us to recognize the gap between Miss Watson's Christian discourse and her selling of Jim for eight hundred dollars away from his wife and children» (Messent, 1990, p. 224)<sup>40</sup>. Il est établi qu'être croyant et posséder des esclaves ne sont pas deux comportements qui s'opposent, nous verrons, au contraire, qu'ils entretiennent un lien d'intime solidarité.

Deux événements nous révèlent à quel point la religion apporte sa caution à l'esclavage. Il s'agit des crises de conscience de Huck. La première se produit lorsque Huck et Jim croient être rendus à Cairo, la ville au confluent des rivières Mississippi et Ohio d'où ils pourraient prendre un vapeur et monter vers les états libres. Huck se rend compte, tout à coup, qu'il est bel et bien en train d'aider un esclave à s'affranchir et cela ne l'avait jamais frappé auparavant avec autant de force: «Conscience says to me, "What had poor Miss Watson done to you, that you could see her nigger go off right under your eyes and never say one single word? What did that poor old woman do to you, that you could treat her so mean? Why, she tried to learn you your book, she tried to learn you your manners, she tried to be good to you every way she knew how. That's what she done."» (*HF*, chap. XVI, p. 73). L'ironie fonctionne ici à plein régime. Huck tente en effet par tous les moyens de se convaincre de la véracité de ses propres arguments, or il n'a cessé depuis le début de se plaindre des traitements irritants de cette Miss Watson qu'il appelle désormais «poor old woman». Le lecteur n'est pas dupe, Miss Watson est celle-là même qui, on l'a vu, à cause

---

<sup>40</sup> Bien qu'il méprenne la Veuve Douglas pour Miss Watson, c'est en effet la première qui marmonne au-dessus de la nourriture et non la deuxième, Egan n'a pas tort d'affirmer que: «In *Huckleberry Finn* Twain's attack on religionism [...] is exemplified, for example, by the pious Miss Watson who "grumbles" a little over her food before eating, and who invites her servants in for evening prayers but has, at the same time, no compunction about separating a man from his family when a quick profit is to be made» (Egan, 1977, p. 116).

d'un profit intéressant, hésitait à peine à vendre un esclave au Sud et à le séparer des siens, celle-là même qui réprimande Huck parce qu'il a sali ses vêtements et qui le traite d'idiot parce qu'il ne comprend pas le sens de la prière (*HF*, chap. III, p. 14). Le raisonnement de Huck n'a aucune crédibilité, le lecteur sachant que d'enlever son esclave à Miss Watson est un acte faisant preuve d'une réelle noblesse de sentiments, et non l'inverse. Egan écrit, concernant cette première crise de conscience de Huck: «[...] Twain's emphasis at this point is on the role of religion in supporting the iniquitous system; so he has Huck dwell on his religious indoctrination (Miss Watson had learned him his book well)» (1977, p. 120).

La seconde crise survient au moment où Huck apprend que le duc et le roi ont vendu Jim aux Phelps. Huck se dit que tant qu'à être esclave, Jim serait plus heureux parmi les siens. Il décide donc d'écrire à Miss Watson pour la prévenir, mais s'aperçoit qu'un tel choix pourrait être néfaste aussi bien pour Jim que pour lui:

And then think of *me!* It would get all around, that Huck Finn helped a nigger to get his freedom [...]. The more I studied about this, the more my conscience went to grinding me, and the more wicked and low-down and ornery I got to feeling. And at last, when it hit me all of a sudden that here was the plain hand of Providence slapping me in the face and letting me know my wickedness was being watched all the time from up there in heaven, whilst I was stealing a poor old woman's nigger that hadn't ever done me no harm, [...] I most dropped in my tracks I was so scared. Well, I tried the best I could to kinder soften it up somehow for myself, by saying I was brought up wicked, and so I warn't so much to blame; but something inside of me kept saying, "There was the Sunday school, you could a gone to it; and if you'd a done it they'd a learnt you, there, that people that acts as I'd been acting about that nigger goes to everlasting fire." (*HF*, chap. XXXI, p. 168)

Le recours à la religion comme caution morale à l'institution de l'esclavage apparaît ici de façon beaucoup plus manifeste. La conscience de Huck est prisonnière d'un endoctrinement profondément ancré, l'esclavage est bien et l'abolitionnisme est mal, une rhétorique binaire à laquelle les préceptes chrétiens apportent leur soutien. La référence à Miss Watson, et ce en des termes similaires à ceux utilisés précédemment — il s'agit donc d'une double variation —, prouve que le lien entre ce personnage et le discours religieux en tant que caution de

l'esclavage est signifiant dans l'œuvre. Malgré toute la méchanceté dont il croit faire preuve, Huck décidera tout de même de renoncer à prévenir Miss Watson, et, d'un geste assuré, déchirera la lettre, ce qui fait dire à Smith: « [...] since the pre-Civil War southern church taught that slavery was God's will, Huck's decision flatly repudiates the church's teachings regarding slavery» (1992, p. 113).<sup>41</sup>

*Huckleberry Finn* se présente comme une œuvre construite sur le double sens, où les référents ne veulent pas toujours dire ce qu'ils disent, où les idées reçues sont souvent renversées. Les Blancs sont donc, contre toute attente, plus souvent méchants que bons, et les Noirs, l'inverse. Miss Watson, malgré son statut, sa foi et sa morale, peut faire le mal; de la même manière, le déterminisme biologique apparaît faux, Jim se révèle plus malin que superstitieux, il manie avec finesse les règles de l'argumentation, il sait faire preuve d'autorité, il agit même comme un guide auprès de Huck, la tentation serait grande de parler d'une relation maître-élève. Dans ce même ordre d'idées, le sociolecte noir n'est pas un objet de ridicule, il est sémiotisé positivement. Le parler noir n'est pas le seul à être investi de fonctions liées à la logique interne de l'œuvre, d'autres éléments agissent également comme des syntagmes, c'est-à-dire que, sur le plan symbolique, ils signalent davantage que leur simple dénoté. C'est le cas des termes *white*, *black*, *snake* et *carpet-bag*, ainsi que de l'ensemble des chapitres d'évasion, qui doivent être lus au deuxième degré.

---

<sup>41</sup> Il faut bien voir, d'ailleurs, pour revenir à l'argumentation que Huck a lui-même construite pour se convaincre de dénoncer Jim, que le lecteur ne prend pas son propos au pied de la lettre. Tout ce qu'il dit signifie en fait son contraire, sa méchanceté est de l'humanisme, la pauvre vieille femme n'en est pas une, les principes véhiculés par l'Église sont hypocrites et mesquins (Egan, 1977, p. 26). Le même procédé s'appliquait lorsque Huck a eu sa première crise de conscience. Il culminait alors en un passage à la fois comique et ironique dans lequel Huck rencontre deux hommes à la recherche d'esclaves en fuite sur le fleuve qui lui demandent s'il est accompagné d'un Blanc ou d'un Noir sur son radeau: «“[...] Is your man white or black?” I didn't answer up prompt. [...] I warn't man enough — hadn't the spunk of a rabbit. I [...] says — “He's white.”» (*HF*, chap. XVI, p. 75). Or Jim n'est pas blanc, il est noir, et Huck, contrairement à ce que lui-même croit, agit réellement cette fois comme un homme, il est vraiment *humain*.

### **2.2.3. Cas de sémiotisation: isotopies noire, blanche, de l'esclavage et de la post-Reconstruction**

Il en a déjà été question, l'isotopie blanche peut symboliser la peur et le danger. C'est d'ailleurs ce qui se produit lorsque Huck et Jim sont séparés l'un de l'autre dans le brouillard, il s'agit d'un épais brouillard blanc: «[...] the tow-head warn't sixty yards long, and the minute I flew by the foot of it I shot out into the solid white fog, and hadn't no more idea which way I was going than a dead man» (*HF*, chap. XV, p. 68), et plus loin, «[i]n another second or two it was solid white and still again. I set perfectly still, then, listening to my heart thump, and I reckon I didn't draw a breath while it thumped a hundred» (*HF*, chap. XV, p. 69). Or, tandis que ce brouillard blanc représente l'incertitude, le danger, la violence (on l'a vu avec pap Finn) qu'on peut associer au monde réel des Blancs, la couleur noire symbolise à maintes reprises les valeurs inverses, le calme, la paix, le bonheur, la tranquillité. En voici quelques exemples, le premier faisant suite aux deux extraits que nous venons de citer, nous sommes donc toujours dans l'épisode *in the fog*: «I looked away down stream, and seen a black speck on the water. I took out after it; but when I got to it it warn't nothing but a couple of saw-logs made fast together. Then I see another speck, and chased that; then another, and this time I was right. It was the raft» (*HF*, chap. XV, p. 70), c'est une tache noire à l'horizon qui guide Huck vers le radeau, et ce n'est pas la première fois que cela arrive. Une dizaine de pages plus haut, en effet, le même phénomène s'était produit: «[...] a flash showed us a black thing ahead, floating, and we made for it. It was the raft, and mighty glad was we to get aboard of it again» (*HF*, chap. XIII, p. 61); enfin, ce dernier extrait, à la fois poétique et réaliste où Huck raconte leur vie sur le radeau:

It was kind of solemn, drifting down the big still river, laying on our backs looking up at the stars, and we didn't ever feel like talking loud, and it warn't often that we laughed, only a little kind of a low chuckle. We had mighty good weather, as a general thing, and nothing ever happened to us at all, that night, nor the next, nor the next.

Every night we passed towns, some of them away up on black hillsides, nothing but just a shiny bed of lights, not a house could you see. (*HF*, chap. XII, p. 55)

D'autres fois, l'orage est décrit dans des tons de bleu et de noir, et Huck dit à Jim qu'il se sent bien, qu'il ne voudrait être nulle part ailleurs (*HF*, chap. IX, p. 43-44), et plus loin, les berges noires signalent l'absence de danger étant donné que les gens sont endormis, les fenêtres de leur maison étant dépourvues de lueur (*HF*, chap. XIX, p. 98). Par opposition à l'isotopie blanche, ce que nous pourrions appeler l'«isotopie noire» est ce qui véhicule un sentiment de bien-être et de quiétude<sup>42</sup>. La dichotomie traditionnelle selon laquelle le Blanc représente le Bien, et le Noir, le Mal, est ici renversée, les forces centrifuges agissant pour déstabiliser les idées reçues.

Le serpent symbolise, dans *Huckleberry Finn*, une thématique rattachée à l'esclavage et, plus particulièrement, à la domination des Blancs sur les Noirs. Les allusions y sont effectivement nombreuses. Revenons d'abord sur deux épisodes qui forment une double variation<sup>43</sup>. Le premier épisode, le delirium tremens de pap Finn, se déroule ainsi: pap Finn, complètement ivre, croit voir des serpents lui grimper sur les jambes et lui mordre la joue, il finit par se coucher, pour se relever et se mettre à courir après Huck qu'il prend pour l'ange de la mort (*HF*, chap. VI, p. 28); dans le deuxième épisode, Jim, qui s'est fait mordre le talon par un serpent à sonnettes, boit le whisky de pap Finn pour contrer l'empoisonnement (*HF*, chap. X, p. 46). Les mêmes éléments se retrouvant dans chacun des épisodes, on peut en déduire que le deuxième épisode fait en quelque sorte écho au premier et qu'il permet d'associer la thématique de l'esclavage au serpent. Perçu comme un danger imaginaire par un Blanc, devenant un danger réel pour un Noir, le serpent représente ce qui est en train de

---

<sup>42</sup> Précisons qu'il ne saurait s'agir d'un système figé; les mots «white» et «black» n'ont pas toujours le sens connoté que nous leur attribuons, et ce pour deux raisons. D'abord, chaque personnage possède un système de valeurs qui lui est propre et, donc, les mots «white» et «black» sont susceptibles de véhiculer des significations qui seront conformes à ce système — Messent donne l'exemple de la notion de liberté, dont l'acception n'est pas la même pour Huck et pour Jim (1990, p. 229-230). Ensuite, il est permis de penser que toutes les expressions, toutes les phrases, tous les passages d'un roman ne sont pas sémiotisés, certains sont «marqués», d'autres, «non marqués» (Berman, 1995, p. 71), de sorte que les mots «white» et «black» peuvent parfois tout simplement signifier «white» et «black».

<sup>43</sup> Doyno note également la présence d'événements répétés: «An equal contrast exists between Pap's addictive, disgusting, frightening, lethal drunkenness and Jim's deliberate, situational drunkenness to combat the snake bite» (1991, p. 240).

ronger le Sud, l'esclavage. Enfin, dans un autre épisode, Tom décide que Jim a besoin d'un serpent dans sa cabane en guise d'animal domestique, comme l'ont fait tous les grands prisonniers (*HF*, chap. XXXVIII). Ce n'est pas un, mais plusieurs serpents qui lui sont apportés, accompagnés d'araignées, de rats, de toutes les petites bestioles que Huck et Tom ont pu trouver (*HF*, chap. XXXIX, p. 209). Le mauvais traitement que Jim subit ici n'est pas sans rappeler les abus et violences de toutes sortes qu'ont endurés les esclaves, tant pendant qu'après l'esclavage. Enfin, l'esclave Jack fait lui aussi référence à une sorte particulière de serpents lorsqu'il emmène Huck retrouver Jim, des «water-moccassins». Le «water-moccassin» est une vipère venimeuse semi-aquatique qu'on retrouve dans le Sud des États-Unis et qui, selon le *Webster*, est «[...] closely related to the copperhead»<sup>44</sup>. Or la deuxième définition du «copperhead» est la suivante: «a person in the northern states who sympathized with the South during the Civil War» (*Webster*, p. 289) et le terme de «snake» peut aussi vouloir dire en anglais: «a worthless or treacherous fellow» (*Webster*, p. 1114). Si les multiples recoulements que nous avons mis au jour n'ont pas suffi à prouver la sémiotisation dont sont chargés certains traits de surface, l'analyse du terme de «carpet-bag» offre toutefois un argument supplémentaire en faveur de cette interprétation.

L'analyse génétique de Doyno a en effet démontré que Twain écrivait en choisissant ses mots avec attention, sachant pertinemment qu'un seul terme pouvait entraîner des interprétations particulières selon le contexte ou l'époque. Le mot «carpet-bag» qui, dans les années 1880, en est venu à porter «[...] a heavy burden of extremely damaging connotations, referring to Northerners who profiteered from the South's post-war misery» (Doyno, 1991, p. 228), en constitue un bon exemple. Pouvant être associé au profiteur nordiste de l'après-guerre de Sécession, le mot «carpet bag» devait en effet être utilisé avec circonspection:

A [...] sensitivity about word choice occurred in the Phelps farm section when Twain decided to revise Huck's "carpet bag" to his "baggage" (MS, 474). Similarly, Twain converted the word or dropped "carpet bag" on pages 475, 476, 487. Probably Twain

---

<sup>44</sup> Définition tirée de Frederick C. Mish, *et al.*, *Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*, Markham, Ontario, Thomas Allen & Son Limited, 1989, p. 1332.

considered that, in the post Civil War era, his first choice would carry distracting negative connotations, especially since Huck could be regarded as a semi-Northerner in southern Arkansas. In contrast, when the king had been planning to rob the Wilks family, he ordered Huck: "Now hustle back, right off, and fetch the duke up here *and the new carpet-bags*" (MS, 229). Thus Twain was careful to impose this provocative association only where it would do the most harm. The first description of the king and duke concluded a paragraph with "and both of them had big fat ratty-looking carpet bags" (161). (Doyno, 1991, p. 92, n. 1)

Une révision de ce type montre clairement que Twain était conscient des lourdes connotations qu'un mot ou un groupe de mots pouvaient véhiculer. La sémiotisation que nous attribuons aux termes «white», «black» et «snake» apparaît du même coup fondée, s'insérant dans une logique textuelle où l'utilisation de la langue n'est pas innocente<sup>45</sup>.

De la même manière que le terme de «carpet-bag» contient des connotations historiques, nombreux sont les critiques à interpréter les chapitres d'évasion de *Huckleberry Finn* comme représentant une transposition allégorique de l'époque réelle de la post-Reconstruction, période durant laquelle les droits des Noirs étaient, non seulement officieusement, mais officiellement bafoués. Une telle période n'a pas pu faire autrement que d'influencer Twain, d'où le virage dans *Huckleberry Finn*, la quête de la liberté étant interrompue pour culminer dans un théâtre de l'absurde, à l'image des événements réels des années 1870 et 1880 (Fishkin, 1993, p. 73-74). En effet, les Blancs pouvaient légalement, grâce à ce qu'on appelait alors le *convict-lease system*, emprisonner les Noirs libérés pour cause de «vagabondage» ou d'*«intention de voler»* (Doyno, 1991, p. 231). Mise à part la satire des romans d'aventures sous-entendue dans les chapitres d'évasion de *Huckleberry Finn*, le réemprisonnement de Jim par Tom Sawyer, peut aussi être interprété comme une reprise, sur le plan symbolique, du sort réel réservé aux Noirs après la guerre de Sécession:

---

<sup>45</sup> Twain n'est pas le seul à le savoir, ses personnages l'apprennent parfois à leurs dépens, comme le roi à qui Twain fait dire «orgies» au lieu d'*«obsequies»* (*HF*, chap. XXV, p. 135), une erreur qui dévoilera ses origines et qui le fera immédiatement soupçonner de ne pas être Anglais, son mauvais accent autant que cette faute trahissant ses intentions frauduleuses.

Was there any Reconstruction-era social system that involved the captivity, imprisonment, or re-enslavement of legally freed Black men, that made them work for white people, that made them follow white-determined rules and orders which they had not known, that permitted transfer of the control over the Black men for much less money than they had been worth as slaves? Moreover, did any such system use the vocabulary of the Phelps episode, including terms such as “prison”, “prisoner”, “chains”, “shackles”, “guards”, and “escape”? Unfortunately, yes. Tom Sawyer’s participation in Jim’s captivity may represent figuratively the injustice done to countless Black freedmen under the convict-lease system. (Doyno, 1991, p. 229)<sup>46</sup>

## Conclusion

Le pessimisme sous-jacent à cette lecture des derniers chapitres peut être transposé sur la structure même de l’œuvre, une structure s’articulant autour du double. À la toute fin du roman, Huck affirme vouloir s’enfuir pour ne pas être *sivilized* (notons la reprise de la faute d’orthographe) par la tante Sally — au début, il quittait la veuve Douglas pour la même raison. Jim répète pour sa part que les *signes c'est les signes*, et — le lien vaut la peine d'être noté —, il ajoute, comme lorsqu'il avait parlé du serpent à sonnettes qui n'avait pas fini de leur porter malheur (voir plus haut p. 49), *mine I tell you*, les mêmes mots qu'il avait déjà utilisés. Cette récurrence peut être interprétée comme signalant, elle aussi, la fatalité des événements à venir. Sur le plan strictement narratif, les derniers passages du livre reprennent, en symétrie, la structure du début: alors que dans le premier chapitre, la narration par Huck était suivie d'une réplique de Jim en discours direct, à la fin, Jim a la dernière réplique et le narrateur Huck termine le livre. C'est le retour à la case départ, la boucle est définitivement bouclée. La double structure dans *Huckleberry Finn* explique le sens de l’œuvre: la vie se répétera sans cesse<sup>47</sup>. En effet, bâtie autour de répétitions, de reprises, de retours et de redites,

---

<sup>46</sup> Charles H. Nilon interprète les derniers chapitres du livre de la même manière (1992, p. 62).

<sup>47</sup> La lecture de *Huckleberry Finn* par Doyno n'est pas étrangère à la nôtre. Ce dernier a effectivement fait ressortir la dimension cyclique du roman par la reprise d'épisodes apparentés. Le triple échange d'un montant d'argent de 40 \$ représente l'une des reprises centrales de l'œuvre (Doyno, 1991, p. 245-246). Huck reçoit d'abord 40 \$ des deux hommes qui recherchaient des esclaves en fuite; le roi obtient ensuite la même somme lorsqu'il vend Jim à Silas Phelps; enfin, Tom donne le même montant

*Adventures of Huckleberry Finn* est une œuvre qui traite de stabilité. Malgré tout ce mouvement, malgré cette longue descente sur le fleuve et toutes ces aventures; malgré tous ces mots, toutes ces expressions sans cesse ré-énoncés par un même ou différents personnages, ce roman de Twain est ancré dans l'immobilité: une immobilité des valeurs, une stabilité idéologique. Les événements se répètent, mais ce n'est que pour mieux faire ressortir leur caractère perpétuel. Ils se répètent parce qu'ils ne changeront pas. Huck quitte Miss Watson pour ne pas être *sivilized*, il voudra quitter la tante Sally pour les mêmes raisons; Jim fuit l'esclavage, il trouvera pire; les Grangerford et les Shepherdson s'entretuent de génération en génération; Tom ne connaît que l'argent pour acheter le silence de ceux qu'il opprime et qu'il manipule; les Blancs continueront d'exploiter les Noirs, ils *répéteront*, sous une autre forme — celle prévue par le *convict-lease system* par exemple —, des comportements similaires à ceux qu'ils avaient pendant l'esclavage; les Noirs, même libres, ne seront pas libres. Telle est la signifiance des multiples doubles variations dans *Huckleberry Finn*: montrer la répétition des événements, une répétition qui révèle en fin de compte une absence de mouvement, une forme circulaire.

La répétition du mot *signs* dans la phrase «*signs is signs*», que Jim prononce à la fin du livre, fait écho, sur le plan micro-structurel, à la macro-structure même de l'œuvre. Comme le personnage de Fleece dans *Moby-Dick*, Jim détient, grâce à son parler, une compétence diégétique unique: véhiculer l'unicité du texte. Le parler noir, vu cette fonction purement diégétique, fonction qui doit être corrélée aux compétences discursives et narratives

---

à Jim à la fin du livre. Ces échanges monétaires révèlent une structure construite sur un modèle d'action en trois séquences parallèles. Chaque séquence implique d'abord la rencontre de Huck avec une personne qui le croyait mort, ensuite la formation ou le renouvellement d'une association visant à libérer l'esclave — association qui se solde par un échec —, enfin l'échange de 40 \$: «With this conception of the book's structure in mind, we can realize that the demonstrated dramatized theme is the impossibility of winning the slave's permanent freedom. Each attempt ends with Huck and Jim facing a controlling, defeating reality: fog, greed, a bullet. The first cycle fails because of nature, the second because of human avarice, the third because of literary illusions and, if the convict-lease interpretation is accepted, racist deceit. The arc of Twain's imagination, the pattern his artistry repeatedly dramatized, is implicitly as dark, as pessimistic, as his later works are explicitly» (Doyno, 1991, p. 249).

dont Jim est doté, acquiert dès lors une valeur positive signifiante. Loin de le représenter comme un bouffon comique et naïf, le sociolecte noir de Jim, grâce aux possibilités exégétiques qu'il génère, confère au personnage un statut esthético-idéologique contestataire.

## Chapitre 3

### Analyse des traductions de Hughes, de Laury et des Surleau

#### Introduction

Publiée en 1886 aux éditions Bibliothèque nouvelle de la jeunesse sous le titre *Les aventures de Huck Finn*, la traduction de William-Little Hughes<sup>1</sup> constitue la toute première traduction française du roman de Twain. Irlandais d'origine, le traducteur avait déjà traduit *The Adventures of Tom Sawyer* et prêté sa plume à d'autres auteurs comme John Habberton et Edgar Allan Poe<sup>2</sup>. Bien que centrée principalement sur le texte de Hughes, notre analyse portera également sur deux autres traductions qui participent d'un projet en partie similaire. Il s'agit, d'une part, de la deuxième traduction destinée à un public jeunesse, parue 64 ans après celle de Hughes, et qui est l'œuvre de deux traducteurs, René et Yolande Surleau<sup>3</sup> et, d'autre part, de l'adaptation de Claire Laury, publiée en 1979 dans la section jeunesse des Éditions Lito<sup>4</sup>. Notre visée sera ici de dégager, en confrontant le texte d'arrivée au texte de départ, le projet de traduction ou encore, ce que nous pourrions appeler la mosaïque

---

<sup>1</sup> Twain, Mark (1886), *Les aventures de Huck Finn. L'ami de Tom Sawyer*, traduit avec l'autorisation de l'auteur par William-L. Hughes, illustrations par Achille Sirouy, Paris, Bibliothèque nouvelle de la jeunesse, A. Hennuyer, imprimeur-éditeur, 276 p.

<sup>2</sup> Cyrille Arnavon, qui a consacré une étude à la réception critique française de la littérature américaine pendant la période 1887-1917, écrit au sujet de l'œuvre traduite de Twain: «Les traductions en volumes commenceront avec les *Esquisses Américaines* traduites par E. Blémont et les *Aventures de Tom Sawyer* (1884) mises en français par W. L. Hughes, cet Irlandais qui fut l'un des interprètes de la première heure de Poe, et qui traduisit cet autre chef-d'œuvre, *Les Aventures de Huck Finn* (1886)» (1951, p. 73). En outre, la quatrième de couverture de la traduction de *Huckleberry Finn* par Hughes indique ceci: «Chez le même éditeur, ouvrages traduits de l'anglais par M. William-L. Hughes: *Les Aventures de Tom Sawyer*, de Mark Twain [...] illustré par Achille Sirouy; *Les Bébés d'Hélène*, imité de Habberton [...] illustré par Bertall; *Récits d'un Humoriste*, traduit de Habberton; *Oeuvres choisies*, d'Edgar Poë (sic), traduction nouvelle».

<sup>3</sup> Twain, Mark (1950), *Les aventures de Huck Finn*, traduit par Yolande et René Surleau, illustrations de René-Georges Gautier, Paris, Hachette, 256 p.

<sup>4</sup> Twain, Mark (1979), *Huckleberry (sic) Finn*, texte adapté par Claire Laury, illustrations de Tanit Pazzaglia-Levavasseur, Paris, Éditions Lito, Collection «Club 10/15», 123 p.

signifiante traductrice. Cette mosaïque signifiante résulte des choix de traduction du traducteur, choix qui, vu les déplacements qu'ils opèrent, sont porteurs de sens et nous révèlent non seulement la présence du traducteur, mais sa position, sa propre lecture de l'œuvre originale. Bien que traitant de sociolectes littéraires, la conception de Lane-Mercier s'applique à notre propos:

On the level of the target text, translated literary sociolects are saturated with the presence of the translating subject, whose own violent “initial founding-act of evaluation” has replaced that of the source-text author. The result is, on the one hand, the creation of aesthetic, ideological and political meaning that inevitably encodes target-language images and beliefs with respect to the cultural Other, thus reflecting the translator’s position within the socio-ideological and sociolinguistic divisions of his or her context, his or her attitude in relation to the “foreignness” connoted by sociolects and their speakers, as well as the ethical stance implied by his or her translation strategies, and, on the other hand, the creation of reader positions which coincide only partially, if at all, with those of the source text. (1997, p. 48)

Et effectivement, comme nous le verrons, la position idéologique du traducteur Hughes telle qu'elle ressort de l'analyse du texte traduit, est en réalité contraire à celle révélée par le texte original. Là où l'anglais déstabilisait les idées reçues, le texte français les maintient et les renforce. Comme le constate Lucile Garbagnati, Hughes « [...] veut transformer un texte subversif en un texte en tout point respectueux d'un certain conformisme social, et d'une certaine conception de l'enfance et de la littérature» (1984, p. 222)<sup>5</sup>. La traduction de Hughes, en ce qu'elle constitue un *nouveau* texte, a en quelque sorte appelé une nouvelle méthode d'analyse. En effet, vu la transformation que le dire de Jim subit dans le texte de Hughes, il était impossible de conserver une structure identique à celle adoptée dans le chapitre précédent. L'organisation du présent chapitre est donc tributaire de l'objet d'analyse, c'est-à-dire des traductions comme telles, plus particulièrement de celle de Hughes. Ce chapitre sera dès lors divisé en quatre parties principales, les trois premières correspondant aux trois

---

<sup>5</sup> Garbagnati, dont l'étude plutôt brève (elle fait à peine sept pages) inclut la traduction de Suzanne Nétillard (que nous verrons au chapitre suivant) et celle de Hughes, rejoint notre lecture. En effet, bien que nos perspectives d'analyse soient différentes — Garbagnati s'intéresse principalement aux déplacements thématiques tandis que nous nous penchons aussi sur la traduction du parler et du personnage de Jim —, il reste que nos interprétations se recoupent.

composantes romanesques: dialogue, narration, description. Nous privilégions ce type d'approche car elle permet de montrer la cohérence de la traduction, autrement dit, elle permet de constater que la traduction est soutenue par un projet. Nous verrons, par exemple, qu'il y a une corrélation, dans le texte de Hughes, entre l'expression diégétique *le nègre*, utilisée par le narrateur Huck pour nommer Jim, et l'élément dialogal *massa*, prononcé par Jim pour désigner Huck. Jim appelle Huck *massa* parce qu'il est *le nègre* du roman en français et la portée de ce syntagme dépasse celle d'un marqueur qui servirait strictement à identifier le personnage. Ainsi, comme nous l'avons fait pour l'étude du texte de départ, l'analyse sémiotique sera également préconisée ici. Appréhendant le texte comme une mosaïque signifiante, cette approche fera ressortir les liens existant entre les divers éléments de l'œuvre traduite afin d'en montrer l'unité. Nous verrons donc que la caractérisation de Jim chez Hughes est homogène à travers les trois composants textuels. Que ce soit par le biais de son dire, de son faire ou de la description du narrateur, le personnage de Jim est en effet présenté au lecteur comme un serviteur soumis et bête. Cette unité thématico-structurelle se manifeste également sur un plan que nous pourrions qualifier de transformationnel, c'est-à-dire qui touche tout ce que la traduction comporte d'ajouts, d'omissions et de déplacements. Enfin, la caractérisation des personnages de Huck et de miss Watson<sup>6</sup>, qui représente la quatrième partie de ce chapitre, sera également modelée par Hughes afin de s'intégrer à son projet.

Bien que principalement axée sur la première traduction de *Huckleberry Finn*, notre analyse sera également élargie pour inclure à l'occasion la traduction des Surleau et l'adaptation de Laury. Cette dernière propose un texte dont les déplacements servent une position idéologique claire: il s'agit, sous couvert d'une apparente compassion, de présenter un portrait caricatural et exotisant du personnage noir. La traduction des Surleau, quant à elle, tout en dépeignant Jim comme un *brave nègre* (choix stéréotypé), consiste

---

<sup>6</sup> Signalons que le *m* minuscule dans le nom de miss Watson est le fait du traducteur.

principalement à déplacer la focalisation du personnage de Jim vers celui de Huck<sup>7</sup>. Le portrait général que nous venons de tracer ne cherchait pas à fixer les trois textes à l'étude dans une hiérarchie rigide et réductrice, notre visée était surtout de fournir des points de repère permettant de situer un peu plus globalement la position de chacun. En d'autres termes, nous désirions proposer une vision aérienne des œuvres avant d'entrer dans le détail de leur projet.

### 3.1. Dire de Jim

Le dire de Jim tel que rendu dans les traductions sera scindé en deux versants: le versant *syntagmatique* et le versant *propositionnel*. Par *versant syntagmatique* nous faisons référence à ce que Folkart appelle «[l]a composante sémiologique, langagière de l'énoncé, sa verbalité, sa textualité» (1991, p. 453). Enfin, par *versant propositionnel* nous entendons la «[c]omposante sémantique de l'énoncé [...]» (Folkart, 1991, p. 449), ce que nous appellerons le contenu des répliques.

#### 3.1.1. Le *Black English* en traduction: versant syntagmatique

Le constat qui est fait d'emblée lorsque l'on commence à lire chacune des trois traductions est que le *Notice* et l'*Explanatory* que Twain avait placés dans les pages liminaires de son

---

<sup>7</sup> C'est d'ailleurs ce qui se dégage de leur «introduction» au texte des *Aventures de Huck Finn*, introduction comportant une double visée: informative, d'une part, en ce qu'elle résume l'histoire du livre (l'histoire telle que reçue et interprétée par les deux traducteurs); didactique, d'autre part, en ce qu'elle explique (il s'agit toujours de la vision des deux traducteurs) ce que signifie l'esclavage. Le personnage de Huck étant présenté au jeune lecteur comme étant le (seul) «héros» du livre, l'intrigue sera racontée sous ce nouvel éclairage: «Comme l'airelle sauvage dont il porte le nom, Huckleberry a poussé tout seul dans les bois. [...] Huck [...] fait preuve d'une extrême prudence et d'une grande ingéniosité. Ces qualités lui seront précieuses lorsqu'il décidera de s'enfuir car il aura, sans le vouloir, un compagnon d'infortune en la personne d'un nègre évadé. Les ruses et les mensonges du héros de cet ouvrage peuvent paraître parfois superflus. Il faut pourtant songer au danger très réel que courrait un jeune blanc coupable de complicité dans l'évasion d'un nègre. [...] Aider un esclave à se sauver était alors considéré comme un vol» (R. Y. S., René et Yolande Surleau, introduction à leur traduction, quatrième page; nos italiques).

roman n'ont pas été traduits en français. L'*Explanatory* nous intéresse ici davantage étant donné que Twain l'a inclus pour informer son lecteur que tous les personnages de son roman ne s'expriment pas de la même façon, qu'ils emploient des sociolectes différents, comme le «ordinary “Pike-County” dialect» ou encore le «Missouri negro dialect» (*HF*, p. 2). En français, cette note explicative disparaît. On peut en déduire qu'il s'agit d'un choix éditorial, le roman jeunesse se prêtant plus ou moins aux nuances de ce type. Mais encore, cette omission est peut-être une première manifestation du malaise général ressenti vis-à-vis des sociolectes romanesques. En effet, les traducteurs ont pu se demander quelle serait la pertinence de traduire une note qui n'éveillerait aucune référence sociolinguistique chez le lecteur français. Une chose est sûre, l'omission de cette note n'est pas le fait d'un simple oubli, pas plus qu'elle ne signifie que les traducteurs étaient insensibles aux sociolectes source. Nous verrons, en effet, que le *Black English* n'a laissé personne indifférent.

Avant d'entrer dans les détails des choix de chaque traducteur, revenons sur les deux premières répliques de Jim en anglais, deux répliques qui l'identifiaient, d'entrée de jeu, comme un personnage noir:

Miss Watson's big nigger, named Jim, was setting in the kitchen door; we could see him pretty clear, because there was a light behind him. He got up and stretched his neck out about a minute, listening. Then he says,

“Who dah?”

He listened some more; then he come tip-toeing down and stood right between us; we could a touched him, nearly. [...] Pretty soon Jim says:

“Say — who is you? Whar is you? Dog my cats ef I didn' hear sumf'n. Well, I knows what I's gwyne to do. I's gwyne to set down here and listen tell I hears it agin”. (*HF*, chap. II, p. 10)

Il s'agit, dans le TD, de la première intervention de Jim, que le narrateur Huck nous présente d'ailleurs comme étant *Miss Watson's big nigger, named Jim*. Son parler n'est donc pas seul à avoir valeur identificatrice dans le TD, puisque le discours d'escorte que représente ce segment véhicule également ce type de renseignement. Mais les marqueurs utilisés par l'auteur pour qu'on identifie Jim à son groupe d'appartenance sociale auraient amplement

suffi. L'absence de verbe dans la première réplique, la nouvelle graphie du morphème *there* qui devient *dah*, les variations morphologiques contenues dans la seconde réplique, *who is you* au lieu de *who are you*, *I knows* au lieu de *I know* par exemple, l'orthographe transformée de *something* qui devient *sumf'n* et de *going* qui devient *gwyne*, sont autant de façons dont dispose un auteur pour dessiner les contours d'un sociolecte noir. Les répétitions contenues dans la seconde réplique, *who is you/whar is you* et *I's gwyne to do/I's gwyne to set down* sont quant à elles clairement associables à l'idiolecte de Jim. En anglais, Jim est donc un personnage noir qui, tout en maniant le code linguistique de façon non standard, sait en faire une utilisation stylistique personnelle.

La traduction proposée par Hughes, en raison d'une longue scène ajoutée par le traducteur, déplace aussi bien la structure même de la traduction, que la portée de ces deux premières répliques. Hughes a en effet ajouté un long passage avant ces deux répliques dans lequel Jim est présenté pour la première fois au lecteur de la façon suivante: «Un beau matin, Tom fut très étonné quand Jim, le nègre de miss Watson, lui remit une lettre où je l'engageais à venir dîner chez la veuve» (Hughes, chap. I, p. 5). Il s'agit, en français, de la toute première fois dont il est question de Jim et il est décrit comme un serviteur qui, tout en étant la possession de miss Watson, peut également être mis au service de Huck. Alors que dans le texte anglais Jim appartient exclusivement à Miss Watson et qu'aucun lien de type maître/subalterne ne l'unit à Huck, le texte français déplace cette situation pour en proposer une où le statut de serviteur du personnage noir est mis en relief. Ainsi, la réception que fera le lecteur des deux premières répliques de Jim en français sera transformée par ce pré-texte qui représente ici un nouveau co-texte. Voici les répliques en question:

Jim se tenait assis à la porte de la cuisine. Nous le voyions très bien, parce qu'il y avait une lumière derrière lui. Il se leva et avança la tête en prêtant l'oreille.

—Qui est là? demanda-t-il au bout d'une minute.

Après avoir encore écouté un instant, il s'avança de notre côté et s'arrêta entre Tom et moi. Nous aurions presque pu le toucher; mais nous nous gardions bien de bouger. [...] Bientôt Jim dit:

—Ah ça! qui êtes-vous? Où êtes-vous? Pour sûr, j'ai entendu quelque chose... Bon, je sais ce que je vais faire. Je ne bougerai pas d'ici, et de cette façon je verrai bien si je me suis trompé. (Hughes, chap II, p. 9)

Les marqueurs qui permettraient d'identifier le parler de Jim à un sociolecte noir dans ces deux répliques sont inexistant en français. De plus, les variations non standard disparaissent, de même qu'une des deux répétitions que nous avions identifiées plus haut. Jusqu'ici, aucun trait linguistique de surface ne distingue le parler de Jim de celui du narrateur ou des autres personnages. La traduction de Hughes, de la même manière que celles des Surleau et de Laury (que nous verrons plus loin), manifeste un *travail*. En effet, comme l'écrit Folkart,

[...] la traduction n'est jamais une transformation nulle. Elle ajoute toujours de la valeur, crée inévitablement des distorsions (bruit), des décalages ou des sollicitations (modulation) qui permettent de toucher du doigt à la ré-énonciation, de mesurer le décalage énonciatif qui se creuse entre la voix de l'instance de ré-énonciation et celle de l'instance d'énonciation, d'appréhender le dire du traducteur en flagrant délit de conflit avec celui de l'auteur.

De ce conflit d'énonciations témoignent les indices de ré-énonciation dont est entaché tout système traductionnel [...]. (1991, p. 127)

Le choix de Hughes de traduire le *Black English* en français standard témoigne de la présence de Hughes tout autant que s'il avait choisi un parler paysan ou petit-nègre. Il serait toutefois difficile, à partir de ce passage spécifique, de retracer les motivations profondes de ce choix de traduction. D'ailleurs, les choses changeront lors de la troisième réplique de Jim, réplique qui constitue la première interaction qu'ont Huck et Jim en français<sup>8</sup> et qui affiche l'ajout d'un marqueur clairement associable à un parler petit-nègre. Voici la réaction de Jim — en anglais d'abord, en français ensuite — lorsqu'il revoit Huck qu'il prend pour un fantôme: «“Doan’ hurt me — don’t! I hain’t ever done no harm to a ghos’. I awluz liked dead people, en done all I could for ’em. You go en git in de river agin, whah you b’longs, en doan’ do nuffn to Ole Jim, ’at ’uz awluz yo’ fren’.”» (*HF*, chap. VIII, p. 38); et: «—Ne me faites pas de mal, massa Huck, dit-il enfin. Je n'ai jamais fait de mal à personne, moi. Il fallait rester au fond de l'eau; c'est la vraie place d'un noyé. Le vieux Jim a toujours été votre ami; laissez-le tranquille»

---

<sup>8</sup> Comme la scène de la boule de crin n'est pas traduite par Hughes (nous y reviendrons), la rencontre sur l'île Jackson entre Huck et Jim constitue leur première réelle interaction.

(Hughes, chap. V, p. 47)<sup>9</sup>. Deux nouveaux marqueurs apparaissent dans cette réplique: le vouvoiement et l'expression *massa* pour désigner Huck. Or, ces deux marqueurs, une fois reliés à la figure du serviteur dans laquelle le personnage de Jim est cantonné dès les premières pages de la traduction et à l'ensemble de sa caractérisation (que nous verrons dans les parties suivantes), agissent comme des insignes d'un rapport de soumission<sup>10</sup>. En tant que subalterne, Jim vouvoie son supérieur; en tant qu'esclave noir soumis, il l'appelle *massa Huck*. Le segment source n'affichait effectivement aucun *Mister*, «*Misto» Huck*, ni *Master*, «*Mars» Huck*, ni *massa Huck*. Hughes seul a choisi d'ajouter cette expression pour créer un certain portrait de Jim, pour le placer dans un certain type de relation avec Huck. Cette seule expression — et cela apparaîtra avec plus de force une fois l'ensemble de la caractérisation de Jim mise au jour — contribue à renverser le rapport de place que Jim et Huck avaient dans l'original et à réduire le personnage de Jim à un trait prédominant, son statut de serviteur-esclave.

Les deux premières répliques de Jim, dans la traduction des Surleau, ne présentent aucun marqueur qui permettrait d'identifier son sociolecte à celui d'un personnage noir, pas

---

<sup>9</sup> Notons au passage que la réplique source de Jim ne reste pas sans écho dans le TD. En effet, Tom a une réaction assez similaire à celle de Jim lorsqu'il revoit Huck pour la première fois depuis sa fausse mort: «“I hain’t ever done you no harm. You know that. So then, what you want to come back and ha’nt me for?” [...] “Don’t you play nothing on me, because I wouldn’t on you. Honest injun, now, you ain’t a ghost?”» (HF, chap. XXXIII, p. 177). Lorsque Tom dit *I hain’t ever done you no harm* on croirait entendre Jim dire *I hain’t ever done no harm to a ghos’*. Là où le TD manifeste une double variation dont l'effet est surtout comique, le TA diffère. Tom dit effectivement en français: «—Pas possible! C'est toi, Huck? Les bras m'en tombent! [...] Ah! tu peux te vanter de m'avoir fait peur. On te croyait mort. Tu n'as donc pas été noyé? Comment te trouves-tu ici?» (Hughes, chap. XXVI, p. 212). Dans la version de Hughes, vu la réaction transformée de Tom Sawyer, aucune corrélation n'est possible entre les deux passages. De plus, le personnage blanc est beaucoup plus rationnel que le personnage noir, il n'est pas crédule et se rend tout de suite compte de ce qui se passe. Le même constat peut être fait en ce qui a trait à la traduction du même passage chez les Surleau où Tom dit: «Je ne t'ai jamais rien fait, Huck. Pourquoi revenir me hanter? [...] Comment? Tu veux dire que tu n'as pas été assassiné du tout?» (Surleau, chap. XXXII, p. 207). La troncation que subit le passage en français fait en sorte que la double variation disparaît dans la traduction. Enfin, chez Laury, les chapitres d'évasion n'étant pas traduits, cette rencontre entre Huck et Tom n'aura pas lieu, la double variation non plus.

<sup>10</sup> Notons que le *vous* n'est pas dégradant de manière intrinsèque, tout dépend des éléments qui l'entourent. D'où la nécessité et la validité d'appréhender le texte comme une mosaïque signifiante.

plus qu'elles ne contiennent de variations linguistiques non standard. Les voici:

Dans la cuisine éclairée, Jim, le grand nègre de Miss Watson, se leva et tendit l'oreille.  
Au bout d'une minute il demanda:

“Qui est là?”

Il écouta de nouveau, puis vint doucement de notre côté et s'arrêta juste entre  
Tom et moi: nous aurions presque pu le toucher. [...]

Jim reprit:

“Ah! ça, mais qui êtes-vous? Où êtes-vous? Je veux bien être pendu si je n'ai  
pas entendu quelque chose! Bon! Je sais ce que je vais faire: je vais m'asseoir là et  
attendre”. (Surleau, chap. II, p. 9-10)

Bien que la répétition soit maintenue (*ce que je vais faire: je vais m'asseoir*), le personnage  
de Jim parle comme n'importe quel autre personnage blanc. La traduction des Surleau  
transmet donc la proposition de l'énoncé source, mais omet sa composante syntagmatique.  
Toutefois, ce choix de traduction n'est pas encore figé. En effet, quelques pages plus loin, lors  
de l'épisode de la boule de crin (épisode dont nous avons parlé au chapitre précédent et que  
les Surleau, contrairement à Hughes, ont traduit), Jim s'exprimera différemment. Voici  
d'abord le passage en anglais:

So the hair-ball talked to Jim, and Jim told it to me. He says:

“Yo ole father doan' know, yit, what he's a-gwyne to do. Sometimes he spec  
he'll go 'way, en den agin he spec he'll stay. De bes' way is to res' easy en let de ole  
man take his own way. Dey's two angels hoverin' roun' 'bout him. One uv 'em is white  
en shiny, en 'tother one is black. De white one gits him to go right, a little while, den  
de black one sail in en bust it all up. A body can't tell, yit, which one gwyne to fetch  
him at de las'. But you is all right. You gwyne to have considable trouble in yo' life, en  
considable joy. Sometimes you gwyne to git hurt, en sometimes you gwyne to git sick;  
but every time you's gwyne to git well agin. Dey's two gals flyin' 'bout you in yo' life.  
One uv 'em's light en 'tother one is dark. One is rich en 'tother is po'. You's gwyne to  
marry de po' one fust en de rich one by-en-by. You wants to keep 'way fum de water  
as much as you kin, en don't run no resk, 'kase it's down in de bills dat you's gwyne  
to git hung.” (HF, chap. IV, p. 20)

et sa traduction en français:

La boule de poils, alors, parla à Jim, et Jim me retransmit ses paroles, en reprenant,  
Dieu sait pourquoi, le jargon des vieux nègres:

“Ton vieil oncle, lui pas savoir quoi faire. Lui croire des fois partir; lui croire des fois rester. Pour ton bien, mieux attendre quand lui savoir. Y en a deux anges voler autour de lui. Y en a l’ange blanc, y en a l’ange noir. Ange blanc voudrait bien lui gentil, ange noir, lui, vouloir toujours tout casser. Personne peut dire qui est plus fort. Dans la vie pour toi, beaucoup d’ennuis, mais dans la vie pour toi, aussi beaucoup plaisir. Des fois tu auras mal, des fois tu s’ras malade, et puis tu s’ras guéri. Mais l’eau, ça, gros danger! Et puis, fais pas trop des bêtises, va, peut-être écrit dans Grand Livre que toi mourir pendu, qui sait?” (Surleau, chap. IV, p. 25-26)

Indice de ré-énonciation par excellence, le commentaire intradiégétique ajouté dans lequel le narrateur Huck nous apprend que Jim lui a parlé en *jargon des vieux nègres* est intéressant à plus d'un titre. Il montre, en l'exacerbant, le travail inhérent à toute traduction; il donne accès à l'intervention même des traducteurs. Or cette intervention révèle la teneur de leur projet, un projet dont la principale visée est de déplacer la focalisation de Jim vers Huck tout en manifestant une légère tendance à stéréotyper le personnage de Jim. On perçoit également le malaise des traducteurs dans ce segment surajouté, l'artificialité de leur traduction se manifestant dans le *Dieu sait pourquoi*. Le parler dont Jim est ici doté, truffé de constructions simplistes où le verbe n'est pas conjugué (*lui pas savoir, toi mourir pendu*), où les articles sont absents (*aussi beaucoup plaisir*) et où on a eu recours à une formulation méprisante typique du petit-nègre (*Y en a l’ange blanc, y en a l’ange noir*), a pour effet de réduire son personnage à un simple stéréotype. Si nous n'avons fait mention plus haut que d'une légère tendance au stéréotype, c'est qu'en effet il s'agit chez Jim de la seule occurrence de ce *jargon des vieux nègres*. Les répliques de Jim qui suivront seront rendues en français standard, comme les deux premières dont nous avons déjà parlé. De plus, Huck/les traducteurs tentent de dire au lecteur, par le biais de ce commentaire intradiégétique, que Jim ne fait que *reprendre ce parler*. On désire donc montrer que d'ordinaire Jim ne s'exprime pas de cette façon<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Conscients de l'effet stéréotypant de ce genre de marqueurs, les traducteurs n'étaient peut-être pas prêts à y recourir pour l'ensemble des répliques de Jim. Cependant, le fait de l'avoir utilisé dans ce passage précis est révélateur de leur lecture du TD: Jim apparaissant à leurs yeux comme une sorte de chaman caricatural, ils ont pu considérer que la situation se prêtait plutôt bien à un parler simpliste.

La traductrice Claire Laury, pour sa part, semble avoir d'abord hésité lorsqu'elle a été aux prises avec le parler noir de l'original. En effet, les trois premières répliques de Jim en français témoignent d'un certain malaise à l'égard de ce sociolecte, revenons d'abord sur les deux premières:

Jim, le grand esclave noir de Miss Watson, qui s'affairait près de la porte de la cuisine, avait levé la tête en entendant mon cri et il vint regarder ce qui se passait dans la nuit:

— Qué que c'est qui va là? grogna-t-il avec surprise.

Il écouta un moment puis, sortant, il avança sur la pointe des pieds et arriva si près de nous que nous aurions pu le toucher. [...] Le grand Jim hurlait d'une voix menaçante:

— Hé, vous là-bas, vous êtes qui, vous êtes quoi? Hé, dites donc, je m'en vais pas d'ici jusqu'à ce que vous vous en alliez!

Sans nous avoir vus, le grand nègre s'assit dans l'obscurité [...]. (Laury, chap. II, p. 11-12)

Notons d'abord que les paramètres situationnels introduits par le narrateur diffèrent de ceux du TD. Le fait que Jim *grogne* et qu'il *hurle d'une voix menaçante* a pour conséquence de le caractériser comme étant un personnage potentiellement violent (on pourrait presque parler d'une image bestiale), ce que le texte original ne sous-entendait d'aucune façon. Ensuite, les traits de surface utilisés pour marquer le parler de Jim ne sont pas tout à fait les mêmes de la première à la deuxième réplique. La phrase *Qué que c'est qui va là* semble appartenir à un parler paysan. Quant à la deuxième réplique, on y retrouve des traits oralisants, comme l'inversion *vous êtes qui*, l'absence de négation *ne*, et une construction fautive *je m'en vais pas d'ici jusqu'à ce que vous vous en alliez*. Ces deux premières répliques, vu le manque d'homogénéité dont elles font preuve, montrent que Laury cherche une façon de rendre le *Black English*, sans y parvenir de façon cohérente encore. La troisième prise de parole de Jim, qui passe inaperçue dans le texte original vu son caractère anodin, acquiert une valeur signifiante dans le texte traduit car la traductrice y inscrit la solution qu'elle a trouvée pour pallier les difficultés posées par le parler noir. Il s'agit d'une solution relevant d'un choix de traduction assez conventionnel, l'élation du *r*. Voici les deux versions, source et cible, d'un même extrait tiré de l'épisode *The Boys Escape Jim* que nous avons cité plus en détail au chapitre précédent:

[...] but whenever one was talking and letting on to know all about such things, Jim would happen in and say, "Hm! What you know 'bout witches?" and that nigger was corked up and had to take a back seat. Jim always kept that five-center piece around his neck with a string [...]. (*HF*, chap. II, p. 11)

Mais à chaque fois qu'il entendait un de ces narrateurs, Jim l'interrompait d'un air supérieur:

— Hm! Quéqu'vous connaissez aux so'ciè'es, vous aut'es, pau'es Noi's? Vous fe'iez mieux de la boucler, c'oiez-moi!

Comme chacun sait, les Noirs d'Amérique parlent anglais sans prononcer les *r*. Cela leur donne un langage étrange, mais nous y sommes habitués et nous n'avons aucun (*sic*) peine à les comprendre.

Jim garda toujours la pièce de monnaie percée [...]. (Laury, chap. II, p. 13)

Comme c'était le cas pour la version des Surleau, la voix de la traductrice est palpable dans ce commentaire intradiégétique surajouté qui comprend non seulement un contenu aux prétentions didactiques, mais également un jugement de valeur. La traductrice, par un effet rhétorique (*Comme chacun sait*), justifie son choix de traduction. En outre, ce parler est qualifié d'*étrange*, mais il est quand même compréhensible pour Huck. Aussi bien le choix du marqueur petit-nègre que constitue l'élation du *r*, que ce commentaire ajouté se posant comme une vérité (*Comme chacun sait, les Noirs d'Amérique...*), véhiculent une charge condescendante et ont pour fonction de ridiculiser le personnage noir. Ces choix présentent Jim comme radicalement *autre*, comme appartenant à une catégorie ontologique distincte. Une rupture se dessine entre l'être blanc, défini comme le point de référence, la normalité, et le Noir, celui qui est différent, à part. Ce segment cible permet ainsi de voir se dessiner les contours du projet de traduction de Laury où Jim est décrit comme un être naïf qui a besoin d'être pris en charge par Huck, le Blanc paternaliste. Pour revenir à la réplique de Jim, notons qu'on retrouve encore une marque paysanne dans le *quéqu'vous* du début. Laury semble encore hésiter entre des traits linguistiques ruraux et petit-nègre pour le personnage noir, bien que, par la suite, elle privilégie nettement la deuxième option. D'ailleurs, l'insertion de son commentaire intradiégétique en fournit la preuve. Enfin, l'élation du *r* constitue la marque la plus utilisée dans cette traduction pour identifier les répliques de Jim. Laury n'a plus recours à d'autres traits de type «paysan», elle cantonne le parler de Jim dans une matérialité figée, où des tournures plus recherchées ne sont pas de mise. L'élation du *r* comme unique procédé

représentant le parler noir nous paraît un choix réducteur et simpliste. On retrouve bien quelques *ben*, quelques *m'sieu* saupoudrés ça et là, mais il s'agit de traits également utilisés par des personnages blancs. Le recours à ce seul marqueur petit-nègre — vu les fortes connotations péjoratives qu'il génère et l'ensemble du projet dans lequel il vient s'insérer — a pour effet d'exclure toute richesse langagière: le programme discursif d'arrivée du personnage noir est simpliste, on en déduit que le personnage noir est lui-même simple, lecture qui ne rappelle en rien la matrice de départ.

Comme nous le remarquions un peu plus haut, les Surleau et Laury se rejoignent sur le plan du procédé utilisé pour attirer l'attention du lecteur sur le parler de Jim en ce qu'ils incluent un commentaire dans le corps même du texte traduit. Les interventions des traducteurs révèlent leurs choix ultérieurs et sont intimement liés à leur projet. Le segment *Dieu sait pourquoi* laisse entendre que le choix du petit-nègre ne sera pas maintenu dans la version des Surleau, tandis que le commentaire sur l'élation des *r* laisse présager que ce marqueur sera privilégié par Laury. Voici à titre d'exemple la réplique suivante de Jim dans le texte de Laury, réplique tirée de l'épisode de la boule de crin (passage déjà cité dans le cas des Surleau):

Après un moment d'attention, le Noir parla enfin:

— Voilà. La boule dit qu'elle ne sait pas enco'e ce que ton pate'nel compte fai'e. Le mieux, c'est de le laisser agi' à sa guise. Ce qu'il y a de ce'tain, c'est que deux anges, un blanc, l'aut'e noi', veillent su' ton pè'e. T'as donc pas à te t'acasser!

Il écouta encore la boule et ajouta gravement:

— Quant à toi, tu vas avoi' beaucoup d'aventu'es dans ta vie. Deux filles vont veni' te voi', l'une blonde, l'aut'e noi'e. Une fortunée, l'aut'e pauv'e. Et puis, ne va pas p'ès de l'eau, c'est pas bon pou' toi. (Laury, chap. III, p. 21)

Cet extrait témoigne d'un effet de clôture patent, un seul marqueur étant désormais privilégié. En outre, le français est relativement standard, seule suffit l'élation du *r* pour signaler la voix de Jim. Il s'agit d'un démarquage auquel on peut associer une perte de recherche stylistique. Notons enfin que le tutoiement que Jim utilise à l'endroit de Huck n'est pas inversement proportionnel au vouvoiement manifesté dans les traductions de Hughes et des Surleau. En

effet, le tutoiement n'entraîne pas ici un rapport de place égalitaire car il se trouve annulé par l'idéologie textuelle dans laquelle il vient s'insérer. Cette idéologie, à laquelle nous avons déjà fait allusion et sur laquelle nous reviendrons, est de nature paternaliste. Elle confère dès lors au tutoiement une valeur hiérarchique similaire à celle instaurée par le vouvoiement dans les deux autres traductions.

### 3.1.1.1. Parler de Jim et parler de Huck

La corrélation, dans le texte original, entre la caractérisation de Huck, petit garçon anticonformiste et peu instruit, et son parler, truffé aussi bien de déviations morphologiques que de tournures poétiques, n'est plus à prouver. Les impertinences verbales de Huck Finn sont devenues indissociables de sa personnalité. Dans le texte français de Hughes, il en va tout autrement. Huck s'exprime en un français très correct, il se sert aussi bien du passé simple que du plus-que-parfait du subjonctif. Les paramètres situationnels qu'il emploie pour introduire les répliques des personnages sont plus recherchés qu'en anglais, où il ne se sert que du verbe *to say*, alors qu'en français on retrouve des incises du genre: «me demanda un vieux monsieur» (p. 6), «répliquai-je» (p. 6), «s'écria Tom» (p. 12), «reprit Tom» (p. 14), «cria la femme» (p. 66), «murmurai-je» (p. 82). Enfin, Huck inverse le sujet et le verbe lorsqu'il commence une phrase par la conjonction *aussi* qui marque un rapport de conséquence avec la proposition précédente: «Aussi fus-je presque tenté» (p. 7). Bien que n'ayant rien de similaire avec son homologue anglais, le parler de Huck en français n'en demeure pas moins lié à sa caractérisation. Le bon petit garçon qu'il est devenu dans le texte cible<sup>12</sup> se prête plutôt bien aux exigences d'une langue soutenue. Le lien, tout en étant considérablement altéré, demeure donc présent, dans la traduction, entre sociolecte et caractérisation.

---

<sup>12</sup> Nous montrerons, dans la quatrième partie de ce chapitre, les éléments cible ajoutés, omis ou déplacés qui ont pour effet de créer un portrait de Huck qui s'éloigne considérablement de celui du texte source.

Comme il est identifié à un parler non standard dans l'original, le sociolecte de Huck fonctionne, nous l'avons montré, comme une antinorme sur le plan du hors-texte. Cette fonction source disparaît dans le texte cible vu les nouvelles qualités linguistiques dont le parler de Huck est doté. La fonction normative, quant à elle, est maintenue dans la traduction par la force des choses, Huck demeurant le narrateur, mais le lien de solidarité que son sociolecte manifestait à l'égard du parler noir est transformé. En effet, comme le parler cible de Huck diffère de celui de Jim à deux égards: Huck ne se sert pas de la désignation *massa* pour interpeler un interlocuteur et il ne vouvoie pas Jim, le lien de connivence est remplacé par un écart de nature hiérarchique.

Le parler de Huck tel que représenté dans le texte des Surleau s'apparente presque en tous points à celui qu'on retrouve chez Hughes. Huck s'exprime donc de façon châtiée, il utilise régulièrement le passé simple ou l'imparfait du subjonctif, inverse le sujet et le verbe avec la conjonction *aussi*, se sert de paramètres situationnels témoignant d'une certaine richesse de vocabulaire et utilise des mots comme «rouerie» (p. 77), des expressions comme «le cas échéant» (p. 126), des verbes comme *choir* («elle chut avec un bruit mat», p. 25) ou «restauré» (p. 49), des constructions inversées («pour me bien conduire», p. 17). La différence d'avec la version de Hughes est que chez les Surleau, Huck demeure un vagabond qui n'est pas très friand de l'école et des bonnes manières, la langue qu'il parle crée donc une rupture de ton dans le texte traduit. Cette incohérence, entraînée par la non-corrélation entre la caractérisation et le parler de Huck, incohérence qui semble découler simplement de l'acte de traduction comme tel, autrement dit, qui semble être inhérente ici au choc de la ré-enonciation, relève en fait bel et bien d'un *choix*. Qu'il s'agisse d'un choix des traducteurs ou de l'éditeur et que ce choix résulte d'un contexte historique qui accepte peu ou mal les langues vernaculaires<sup>13</sup>, il n'en demeure pas moins que le texte cible est en lui-même moins

---

<sup>13</sup> Nous verrons avec la version de Nétillard, publiée deux ans à peine avant celle des Surleau, que cet argument de nature sociologique est plus ou moins valable.

unifié, moins homogène que le texte source<sup>14</sup>.

Comme c'était le cas chez Hughes, la fonction d'antinorme extratextuelle qu'assumait le vernaculaire de Huck dans le TD est évacuée dans la version des Surleau, sa fonction de norme narrative est conservée et le lien de solidarité que manifestait le parler source de Huck vis-à-vis du parler noir ne subsiste pas. En effet, ce lien est considérablement sapé dans le texte traduit pour deux raisons: Jim vouvoie Huck et l'irruption de sa réplique en petit-nègre ne fait que consolider, bien qu'à une échelle toute ponctuelle, cet état de fait.

Chez Laury, le même constat s'applique que pour les Surleau en ce qui touche la non-corrélation entre le caractère de Huck et sa façon de parler, généralement très correcte. Par conséquent la fonction d'antinorme disparaît aussi dans son adaptation. Toutefois, la similitude s'arrête ici car l'écart existant entre le parler de Huck et celui de Jim — un petit-nègre — est très grand et relève d'un rapport de type dominant/dominé. Pour conclure cette partie, il apparaît que la solidarité langagière qui ressortait du TD entre les parlers de Huck et de Jim est tantôt complètement minée (résultat du petit-nègre rencontré dans l'adaptation de Laury et des déplacements effectués par Hughes créant une relation hiérarchisée entre Huck et Jim), tantôt déstabilisée (l'unique réplique de Jim en petit-nègre entraînant une distanciation ponctuelle dans la traduction des Surleau).

### 3.1.1.2. Parler des autres personnages noirs

Il en a été question dans l'analyse du TD, d'autres personnages noirs sont présents dans *Huckleberry Finn*: entre autres Jack, qui appartient aux Grangerford, et Nat, qu'on retrouve chez les Phelps lors des chapitres d'évasion. La traduction proposée par Hughes est d'une grande cohérence en ce qui a trait au parler de ces deux personnages. Jack, dans le TD, s'exprime comme Jim; voici deux de ses répliques, en versions originale et traduite, dans

---

<sup>14</sup> Le texte français manifesterait donc ici ce que Folkart appelle «un accroissement de l'entropie textuelle» (1991, p. 185), c'est-à-dire une perte de la cohérence.

lesquelles il raconte à Huck les derniers événements qui ont eu lieu dans la famille Grangerford:

“Don’t you know, Mars Jawge?” [...]

“Well, den, Miss Sophia’s run off! ‘deed she has. She run off in de night, sometime — nobody don’t know jis’ when — run off to git married to dat young Harney Shepherdson, you know — leastways, so dey ‘spec. De fambly foun’ it out, ‘bout half an hour ago — maybe a little mo’ — en’ I tell you dey warn’t no time los’. Sich another hurryin’ up guns en hosses you never see! De women folks has gone for to stir up de relations, en ole Mars Saul en de boys tuck dey guns en rode up de river road for to try to ketch dat young man en kill him ‘fo’ he kin git acrost de river wid Miss Sophia. I reck’n dey’s gwyne to be mighty rough times.” (*HF*, chap. XVIII, p. 93)

— Quoi, massa, vous ne savez pas ce qui est arrivé? [...]

— Les Shepherdson sont en campagne. Ils se sont emparés de miss Sophie. On croit qu’ils l’ont tuée et tout le monde est à cheval pour la venger. Nous allons entendre le bruit de la bataille, massa Huck, et elle sera terrible. (Hughes, chap. XIV, p. 123)

La troncation doublée du déplacement sémantique que subit la réplique cible de Jack résulte de deux visées: une réduction de la présence noire et un changement narratif. En effet, Hughes a radicalement modifié l’épisode se déroulant chez les Grangerford. Contrairement au TD, l’histoire se termine bien, Miss Sophia et Harney Shepherdson se marient, Buck Grangerford ne meurt pas et Huck est indirectement responsable de cette réconciliation des deux familles rivales, alors que dans le TD il avait contribué, également sans le vouloir, à l’enclenchement de toute la tuerie. Une telle transformation de l'action, liée peut-être au public jeunesse de la traduction, n'est pas sans changer la thématique de départ où la bonté des Noirs s'opposait à la cruauté des Blancs. Quant aux marqueurs choisis par le traducteur, ils sont similaires à ceux qui caractérisent les répliques de Jim: le mot *massa* et le vouvoiement. En ce qui a trait au personnage de Nat, devenu Sambo dans le texte de Hughes (dénomination ridiculisante sur laquelle nous reviendrons plus loin), il parle lui aussi comme Jim et Jack, il vouvoie son interlocuteur et l'appelle *massa*.

Comme chez Hughes, Laury maintient le même marqueur pour le parler de Jack que pour celui de Jim, l’élision du *r*, tout en y ajoutant la marque de respect représentée par le

vouvoiement. Voici sa version du passage source qui précède:

— Alo', vous ne savez donc pas ce qui s'est passé? [...]

— Eh ben! Miss Sophia s'est enfuie. Elle est pa'tie dans la nuit quand tout le monde do'mait et elle est allée 'ejoind'e ce jeune M'sieu Ha'ney Shepherdson... et elle va se ma'ier avec lui! Tout à l'heu'e, quand la famille s'est ape'çue qu'elle était plus là, les darnes sont allées voi' leu's amies pou' savoi' si elles avaient des détails su' les intentions de Miss Sophia, et le vieux M'sieu et les jeunes M'sieu ont pris leu's fusils pour essayer de tuer ce jeune M'sieu Ha'ney avant que lui et la jeune demoiselle aient t'ave'sé le fleuve pou' aller se ma'ier de l'aut'e côté. Ah! je c'oïs bien que tout cela va fai'e du g'abuge! (Laury, chap. IX, p. 61)

L'élosion du *r* n'est pas le seul trait ayant comme conséquence de simplifier le parler de Jack en français, l'absence des répétitions (*Miss Sophia's run off! 'deed she has. She run off [...] run off to*) et des menus apartés qui rendent en anglais la réplique vivante, créée un texte moins riche stylistiquement. Enfin, comme les chapitres d'évasion ne sont pas traduits dans la version de Laury, le personnage de Nat disparaît; il y a fort à parier, pourtant, que Nat s'exprimerait comme les deux autres, en parler petit-nègre.

Dans le cas du personnage de Jack, les Surleau reprennent le même type de parler qu'utilisé pour Jim lors de sa troisième réplique, parler que les traducteurs avaient alors identifié comme étant *le jargon des vieux nègres*. Les traducteurs n'insèrent toutefois aucun commentaire intratextuel venant qualifier le parler de Jack ici, et les tournures auxquelles ils ont recours pour traduire le sociolecte source suffisent pour rappeler leur option précédente:

— Comment, vous pas savoir, M'sieur Geo'ge? [...]

— Miss Sophie partie. Partie cette nuit pour marier Harney Sheperdson. Famille partie, y a une heure, avec chevaux et fusils pour la chercher. Madame Colonel et Mamizelle Charlotte, parties pour chercher cousins. Tout le monde parti. (Surleau, chap. XVIII, p. 127)

Non seulement la deuxième réplique de Jack est-elle considérablement tronquée, ce qui témoigne d'une volonté de déplacer la focalisation du personnage noir vers le héros-Huck, mais les constructions simplifiées comme la non-conjugaison du verbe (*vous pas savoir*),

l'élation du *r* et l'absence de l'auxiliaire être doublée de la redondance du verbe *partir* (*Miss Sophie partie; Famille partie, Tout le monde parti*) créent un portrait exotisant du personnage de Jack, le caractérisant comme un enfant dépendant.

Là où les marqueurs linguistiques petit-nègre servaient à stéréotyper le personnage noir dans le cas de Jack, une transformation du discours d'escorte — le point de vue du narrateur passant du positif au négatif — produit un résultat similaire dans le cas de Nat. En effet, les Surleau présentent ce personnage de la façon suivante: «C'était un brave nègre à la balle ronde et au crâne vide» (chap. XXXIII, p. 217) alors que le texte original se lisait ainsi: «This nigger had a good-natured, chuckle-headed face [...]» (HF, chap. XXXIV, p. 186). L'occurrence du syntagme cible *brave nègre*, déjà lourd de sens dans le TA vu son caractère récurrent, décrit d'entrée de jeu le personnage de Nat de façon condescendante, portrait qui sera renforcé tout de suite après (il a le *crâne vide*). De plus, Nat dit *Missi* (traduction de *Mars en français*) terme qui, de pair avec le segment descriptif cible, contribue à le présenter de manière dévalorisante.

Fidèles en cela à leur visée, les traducteurs des trois versions françaises conservent le même type de marques linguistiques pour signaler la parole du personnage noir en français. Hughes garde le marqueur *massa* et le vouvoiement; Laury, le petit-nègre; et les Surleau une alternance entre trois types de représentation matérielle, le français standard, le français standard doublé d'un marqueur petit-nègre (*Missi*) et un parler entièrement petit-nègre. Bien que témoignant d'une certaine incohérence sur le plan explicite, il n'empêche que les choix des Surleau sont cohérents sur le plan thématique: ils créent tous un laminage du personnage noir<sup>15</sup>. Ainsi, dans les trois versions, la communauté langagière entre les personnages noirs

---

<sup>15</sup> Deux hypothèses pourraient expliquer la variation dans le marquage de la parole des personnages noirs. La première est la suivante: comme les Surleau traduisent un roman, ils ont pu perdre de vue les choix qu'ils avaient faits au début du livre, d'où la non-corrélation entre le parler de Jack et celui de Nat. Il s'agirait d'une difficulté inhérente au roman, la longueur rendant la volonté d'unité plus problématique. Deuxième hypothèse: l'absence d'homogénéité rencontrée dans les choix des Surleau pourrait résulter de la difficulté que pose la traduction du *Black English* comme telle. Les traducteurs étaient peut-être embarrassés par le sociolecte source, la troisième réplique de Jim en faisant d'ailleurs

montre qu'il existe une unité dans les projets de chaque traducteur. L'analyse du contenu des répliques, nous le verrons, viendra renforcer cette unité encore fragmentaire.

### 3.1.2. Le contenu des répliques: versant propositionnel

L'interprétation que nous avons faite de la représentation de la parole noire est tributaire de la façon dont la composante strictement sémantique des répliques est rendue dans le texte traduit. Par exemple, un trait de surface petit-nègre pourrait être investi d'une charge non méprisante s'il était entouré d'éléments contribuant à lui conférer une fonction d'ouverture, ce qui, nous le verrons, n'est pas le cas ici, bien au contraire. Toutefois, avant même d'analyser cette composante sémantique, il convient de noter que les trois traductions comptent toutes une réduction plus ou moins substantielle des répliques des personnages noirs<sup>16</sup>, de Jim surtout. Cette compression quantitative de la parole noire, entraînant du même

---

la preuve, d'où leur indécision et l'oscillation entre les parlers des trois personnages.

<sup>16</sup> Chez Hughes, les omissions touchent parfois aussi des scènes dans lesquelles sont présents des personnages noirs secondaires. En voici une preuve: «A nigger woman come tearing out of the kitchen with a rolling-pin in her hand, singing out, "Begone! you Tige! you Spot! begone, sah!" and she fetched first one and then another of them a clip and sent him howling, and then the rest followed [...]. And behind the woman comes a little nigger girl and two little nigger boys, without anything on but tow-linen shirts, and they hung onto their mother's gown, and peeped out from behind her at me, bashful, the way they always do. And here comes the white woman running from the house, about forty-five or fifty year old, bare-headed, and her spinning-stick in her hand; and behind her comes her little white children, acting the same way the little niggers was doing. She was smiling all over so she could hardly stand — and say: "It's you, at last! — ain't it?" I out with a "Yes'm," before I thought» (*HF*, chap. XXXII, p. 174); «Par bonheur, une négresse sortit à temps de la cuisine, un rouleau de pâtissier à la main. — Veux-tu te taire, Tige! Veux-tu te sauver, Spot! Aussitôt toute la meute détala [...]. Au même instant, une dame de quarante à quarante-cinq ans se montra sur le seuil de la maison, suivie de deux enfants qui se cachaient derrière ses jupes et me regardaient d'un air intimidé. — Que signifie ce tapage? demanda la dame. Mais, dès qu'elle me vit, son visage s'épanouit et elle accourut en s'écriant: — C'est donc toi, enfin! — Oui, madame, c'est moi, répliquai-je machinalement» (Hughes, chap. XXV, p. 207). Le segment cible est en fait un résumé du segment source, mais un résumé où se manifeste clairement une occultation de la présence noire, alors que le TD faisait part égale entre la famille noire et la famille blanche. On retrouvait en effet une symétrie frappante dans le passage original avec la reprise des mêmes formulations (*A nigger woman come tearing out = And here comes the white woman running from; with a rolling-pin in her hand = and her spinning-stick in her hand; And behind the woman comes = and behind her comes*), symétrie grâce à laquelle l'auteur montrait aussi bien la séparation des deux mondes vu le recours naturel aux étiquettes blanc/noir, que les ressemblances qui les unissent. Il faut voir

coup une diminution de la *présence* noire, place d'entrée de jeu le personnage de Jim au second plan. En outre, comme Jim se trouve limité sur le plan illocutoire, l'éventail de son expression est réduit, ce qui crée un personnage linéaire et stéréotypé, cette dernière propriété étant souvent le produit d'une caractérisation unidimensionnelle. Or, chez Hughes, la perte quantitative subie par les répliques de Jim est compensée par une augmentation de la présence de certains personnages blancs, comme Huck, à qui des pages supplémentaires sont consacrées au début du livre, ou encore comme le juge Thatcher qui conseille Huck sur le retour éventuel de son père, au lieu que Jim le fasse, le passage de la boule de crin ayant, corrélativement, été tronqué.

Dans la traduction de Hughes, le statut de subalterne qui incombe au personnage de Jim est la résultante de divers déplacements. Ces derniers créent effectivement un portrait de Jim le présentant au lecteur comme un serviteur soumis, bête, qui n'est pas habilité à penser, inoffensif en fait, et paresseux. Cette caractérisation trouve son actualisation par le biais de trois types de transformations, l'ajout, l'omission et le déplacement de ce qui a été identifié dans le texte source comme un moment clé<sup>17</sup>. Sans vouloir faire une hiérarchisation des types de transformations, il reste que l'omission semble, à première vue, beaucoup moins percutante que ne l'est un ajout du traducteur. Toutefois, omissions et ajouts sont généralement corrélés,

---

aussi que le regard attendri que Huck pose sur la famille noire n'est pas rendu. Hughes est conséquent dans ses choix, il réduit le rôle de tous les actants noirs du livre, aussi mineurs soient-ils.

<sup>17</sup> Nous nous sommes d'une certaine façon inspirée, dans l'organisation de cette partie, de la méthode ponctuelle suggérée par Berman qui explique que: «La confrontation s'opère, en principe, sur un quadruple mode. Il y a en premier lieu une confrontation des éléments et passages sélectionnés dans l'original avec le "rendu" des éléments et passages correspondants dans la traduction. Il y a, ensuite, confrontation inverse des "zones textuelles" jugées problématiques ou, au contraire, accomplies, de la traduction avec les "zones textuelles" correspondantes de l'original. [...] Il y a également confrontation — au sein des deux premières — avec d'autres traductions (dans la plupart des cas). Enfin, il y a confrontation de la traduction avec son projet, qui fait apparaître le "comment" ultime de sa réalisation [...]» (1995, p. 85-86). Bien qu'en apparence plutôt impressionniste, la «méthode» de Berman s'avère, en pratique, opératoire. Ces *zones textuelles* dites *problématiques* représentent pour nous des passages, des phrases ou des mots qui surprennent, qui étonnent le lecteur. On sent que ces zones ont déplacé quelque chose, une sorte d'intuition qui, la plupart du temps, se révèle fondée. La section qui suit (3.1.2.1. Ajouts) en présente des exemples significatifs.

nous tenterons donc de faire ressortir la cohérence des transformations opérées par le traducteur.

### 3.1.2.1. Ajouts

Aussi bien les gestes posés par Jim dans le texte original que ses paroles, le dépeignent comme un personnage décidé, autonome, qui prend sa destinée en mains. La traduction de Hughes comprend quant à elle des ajouts, sur le plan illocutoire et narratif, qu'il vaut la peine de prendre en considération. Comme nous nous intéressons pour le moment au dire de Jim, revenons d'abord sur un passage signifiant, tant dans l'œuvre de départ que d'arrivée, l'aveu de Jim expliquant sa présence sur l'île Jackson:

“Maybe I better not tell”.  
“Why, Jim?”  
“Well, dey's reasons. But you wouldn't tell on me ef I 'uz to tell you, would you, Huck?”  
“Blamed if I would, Jim”.  
“Well, I b'lieve you, Huck. I — I *run off*.  
“Jim!”  
“But mind, you said you wouldn't tell — you know you said you wouldn't tell, Huck”.  
“Well, I did. I said I wouldn't, and I'll stick to it. Honest *injun* I will. People would call me a low down Ablitionist and despise me for keeping mum — but that don't make no difference. I ain't agoing to tell, and I ain't agoing back there anyways. So now, le's know all about it”.  
“Well, you see, it 'uz dis way. Ole missus —dat's Miss Watson — she pecks on me all de time, en treats me pooty rough, but she awluz said she wouldn't sell me down to Orleans. But I noticed dey wuz a nigger trader roun' de place considable, lately, en I begin to get oneeasy”. (*HF*, chap. VIII, p. 39)

—Je ferais peut-être mieux de ne pas le dire... Mais vous ne me trahirez pas, Huck?  
—Jamais de la vie!  
—Eh bien, je me suis sauvé.  
—Jim... je ne me serais pas attendu à ça de ta part.  
—Oui; mais vous avez promis de ne pas me dénoncer.  
—Si l'on apprend que je t'ai gardé le secret, on me traitera de canaille d'abolitionniste et on me montrera du doigt. N'importe, j'ai promis, je tiendrai...  
—Vous vous êtes sauvé aussi, massa Huck.  
—Oh! ce n'est pas la même chose; je n'appartiens à personne; on ne m'a pas

acheté.

—Et on ne peut pas vous vendre, non plus. Je n'aurais pas mieux demandé que de rester; seulement, dans les derniers temps, les allées et venues d'un planteur de coton m'ont mis la puce à l'oreille. J'ai des raisons pour ne pas aimer les planteurs. (Hughes, chap. V, p. 49-50)

Le premier ajout dans lequel Huck dit à Jim *qu'il ne se serait pas attendu à ça de sa part* doit ici être pris au sérieux. Vu le rôle de serviteur dans lequel Jim est présenté au lecteur dès le début de la traduction de Hughes, la remarque de Huck signifie qu'il croyait avoir affaire, avec Jim, à un domestique loyal, fidèle et obéissant. Cette remarque de Huck ne contient d'ailleurs aucune pointe d'ironie, le commentaire de Jim qui suivra quelques lignes plus bas, *Je n'aurais pas mieux demandé que de rester*, en fournissant la preuve. L'ajout de ce commentaire explique d'ailleurs l'omission du passage source dans lequel le lecteur apprend que *ole Missus* était souvent sur le dos de Jim. Ces trois transformations déplacent la thématique originale subversive pour la remplacer par un discours dans lequel l'esclavage est expliqué et cautionné. Si on est bien traité, on reste. Le TA renverse les rapports de place, il situe la position de chaque actant dans des cases bien précises. Ainsi, les convenances sociales doivent être respectées. Ce maintien de l'ordre établi, nous le verrons, est une thématique qui traverse l'ensemble du texte de Hughes.

La thématique du respect des rôles se manifeste, dans les répliques de Jim, à trois autres reprises. Le passage suivant a lieu lorsque Jim, fait prisonnier chez les Phelps après avoir été vendu par le roi, retrouve Huck et Tom qui, l'espère-t-il, vont vite l'aider à couper la chaîne qui le retient attaché à son lit:

He was so glad to see us he most cried; and called us honey, and all the pet names he could think of; and was for having us hunt up a cold chisel to cut the chain off of his leg with, right away, and clearing out without losing any time. (HF, chap. XXXVI, p. 195)

Ce fut en pleurant presque de joie qu'il s'écria:

—Je savais bien, Huck; je savais bien, massa Tom, que vous me tiendriez parole. Vous venez me délivrer, pas vrai? Cette chaîne est trop épaisse. Où est votre lime? (Hughes, chap. XXIX, p. 236)

L'ajout contenu dans le TA montre clairement que Jim n'est pas habilité à décider de son propre sort, il dépend des enfants. Cette inversion des rapports de force est appuyée par l'omission du segment source dans lequel Huck nous dit que Jim les a appelés *honey* et tous les *pet names* auxquels il a pu penser. La version française ne montre pas que le rapport de place unissant Jim à Huck et Tom en est tout de même un du type adulte-enfant. En français, l'inverse est plutôt présupposé: les enfants décident pour Jim, ils pensent pour lui et Jim accepte de se faire prendre en charge par eux. Enfin, depuis l'arrivée du personnage de Tom dans l'histoire, Jim n'appelle plus Huck, *massa Huck*, mais Huck tout court, et appelle Tom, *massa Tom*. Ce changement résulte peut-être du fait que Tom est devenu le *nouveau maître* de Jim ou encore du fait que le traducteur a désormais décidé de suivre le TD, où on retrouve la désignation *Misto Tom*. Quoi qu'il en soit, l'occurrence du titre de *massa Tom* s'inscrit logiquement dans le tissu narratif du TA.

Un second passage, inventé entièrement par Hughes — on ne retrouve effectivement rien de similaire dans le TD (chap. XL, p. 215) —, présente Jim comme un serviteur dévoué. Même si le contexte semblait s'y prêter — il s'agit de la scène de l'évasion où Tom est blessé par balles —, il reste que cet ajout est tout à fait conforme à la visée idéologique de Hughes et n'est pas lié à un impératif d'efficacité du récit:

Tom s'était assis sur l'herbe.

—Jim, demanda-t-il au nègre, pourrais-tu me porter sur tes épaules jusqu'au canot? C'est une course de dix minutes. Huck te guidera.

—Je vous porterais pendant une journée, massa Tom, et Huck par-dessus le marché.

—Eh bien, laisse-moi grimper sur ton dos.

—Comment! tu es déjà fatigué? demandai-je à mon tour.

—Ne t'inquiète pas de moi. En route, Jim! (Hughes, chap. XXXII, p. 260)

Non seulement l'ensemble du passage contient-il une thématique visant à rappeler au lecteur que Jim a un statut de subalterne, mais la réponse de Jim montre qu'il est soumis et satisfait de son sort. Le vouvoiement et l'expression *massa Tom* auxquels Jim a recours renforcent cette attitude de soumission, de même que l'appellation de *nègre* dont Jim est qualifié par le

narrateur Huck contribue à désincarner le personnage, à le délester d'une quelconque polyvalence actantielle.

Quelques lignes plus loin, la figure du serviteur dévoué sera reprise, mais par le biais d'un passage traduit cette fois. Voici les deux extraits en question:

“Now, old Jim, you’re a free man *again*, and I bet you won’t ever be a slave no more.”

“En a mighty good job it wuz, too, Huck. It ’uz planned beautiful, en it ’uz done beautiful; en dey ain’t *nobody* kin git up a plan dat’s mo’ mixed-up en splendid den what dat one wuz.”

We was all as glad as we could be [...]. (*HF*, chap. XL, p. 215)

—Hourra! Jim! te voilà libre! m’écriai-je.

—Oui, grâce à vous, Huck, et à massa Tom. Je ne l’oublierai pas, allez. Il dansait de joie. (Hughes, chap. XXXII, p. 261)

Le ton du TA est paternaliste: Jim dit que c'est grâce à Huck et Tom s'il est libre, et qu'il ne l'oubliera pas, il leur sera donc redevable de ce bon geste. Les rôles sont clairement définis: Jim, en tant que serviteur-esclave, doit être reconnaissant à ceux qui, en tant que bons maîtres blancs, le prennent en charge et le protègent. Cette version opère également une dilution de l'ironie présente dans le TD où Jim mettait l'accent sur la prétendue *belle* complexité du plan d'évasion. Enfin, le segment source dans lequel Huck écrit qu'ils étaient *tous* contents est omis dans la version cible où Jim est le seul à danser de joie. Cette scission du *we* entraîne du même coup une division des rôles, Jim a certains comportements et réactions, alors que Huck en a d'autres<sup>18</sup>. La partie qui suit, traitant des omissions, fera ressortir cette tendance

---

<sup>18</sup> Bien que, de manière générale, Jim parle moins dans la traduction que dans le texte original, il arrive parfois au traducteur de transformer des passages narrés en passages dialogués. L'extrait qui suit en constitue un exemple. On y retrouve de surcroît une répartition des rôles où Huck, en français, prend les décisions, tandis que Jim demeure passif et dépendant alors que dans le texte anglais, les deux personnages se demandaient quoi faire: «Jim said if the two big rivers joined together there, that would show. But I said maybe we might think we was passing the foot of an island and coming into the same old river again. That disturbed Jim — and me too. So the question was, what to do? I said, paddle ashore the first time a light showed, and tell them pap was behind [...]» (*HF*, chap. XVI, p. 72); «Jim dit que puisque deux fleuves se rejoignent là, nous saurions bien que nous n'étions plus loin des États libres.

traductionnelle à répartir les rôles et les comportements.

### 3.1.2.2. Omissions

Certaines transformations de Hughes entraînent, d'une part, la réduction de la teneur critique ou subversive des propos de Jim et, d'autre part, l'annulation du contenu émotif de ses répliques. De telles transformations ont pour effet de laminer l'éventail de son expression. La première omission dont nous traiterons est représentative de cette volonté de rendre inoffensif le discours de Jim. Le passage original est le suivant: Huck retrouve Jim dans les marais chez les Grangerford et ce dernier lui raconte pourquoi ils n'ont pas retrouvé leur radeau le soir où ils ont été séparés par un vapeur<sup>19</sup>. Voici la traduction de ce moment clé:

—Pourquoi ne m'as-tu pas fait prévenir plus tôt?

—Cela n'aurait servi à rien, massa Huck. Nous ne pouvions pas songer à repartir. Aujourd'hui, c'est différent. Chaque fois que l'occasion se présentait, j'ai acheté des provisions, des couvertures, tout ce qui nous manquait, et j'ai passé des nuits à rafistoler le radeau...

—Quel radeau, Jim?

—Notre vieux radeau, parbleu!

—Quoi, il n'a pas été mis en miettes?

—Non, il a été pas mal endommagé, mais il n'y a pas eu grand mal, en somme.

Si la nuit avait été moins noire, nous aurions vu le radeau remonter sur l'eau. Ça n'en vaut que mieux peut-être, car le voilà remis à neuf et bien ravitaillé. (Hughes, chap. XIV, p. 122)

---

—Oui [dit Huck], mais nous filerons peut-être dans l'Ohio sans nous douter que nous sommes sortis du Mississippi. —Que faire alors, Huck? —J'irai à terre dans le canot dès qu'une lumière se montrera; je raconterai que mon patron conduit un radeau au Caire (sic) et qu'il craint d'avoir dépassé la ville. (Hughes, chap. XII, p. 98). Une transformation de structure (passer du DI au DD) pourrait en apparence expliquer cette reconfiguration des possibilités illocutoires. En effet, vu la visée de Hughes de rendre ce passage plus vivant en y incluant des dialogues, on pourrait croire qu'il a dû, par la force des choses, répartir le segment source en plusieurs répliques distinctes. Pourtant, ce n'est pas un hasard que Jim se demande quoi faire, et non pas Huck; le choix est conséquent de la part de Hughes, dès lors la transformation structurelle ne peut servir d'alibi à une nouvelle répartition des rôles, dans ce cas-ci, des possibles discursifs.

<sup>19</sup> Bien que nous ayons analysé ce passage original dans le chapitre précédent (voir p. 55) — il devrait donc être vu dans la section 3.1.2.3. portant sur les moments clés —, nous en traitons dans cette partie-ci car il s'insère plus logiquement, nous le verrons, avec l'omission qui suit.

L'ajout, dès la première réplique de Jim, de cette dénomination (il s'agit presque d'un titre) de *massa Huck*, replace Jim dans le rôle qui lui incombe dans le TA, celui du domestique. Le ton est donné dès le départ, le reste de la réplique ira dans le même sens. En ce qui a trait à l'omission qu'on retrouve dans ce passage, il convient de se reporter au segment source déjà cité. En français, Jim ne donne plus son opinion complète concernant les raisons pour lesquelles ils n'ont pas vu le radeau ce soir-là. Comme il s'agissait d'un commentaire critique de la part d'un Noir sur le comportement d'un Blanc, il a été coupé. Jim est intégré, dans le texte traduit, à une logique narrative différente: un programme discursif limité lui est attribué dans lequel certains sujets, certaines attitudes ne sont pas de mise. Ce programme discursif découle de son rôle de serviteur. Jim doit parler, penser et agir comme un serviteur, or un serviteur ne critique pas son patron, il ne le traite pas d'imbécile, il est plutôt, le mot le dit, à son service. La réplique cible est donc lue à travers cette nouvelle grille narrative: Jim, en tant que serviteur, a *passé des nuits à rafistolier le radeau*, il l'a remis à *neuf et bien ravitaillé*. Ce geste, qui témoignait du sens pratique et de la débrouillardise de Jim dans le TD, acquiert, dans le nouveau co-texte que représente le TA, une dimension différente: il cautionne le statut de subalterne de Jim. De la même façon qu'un critique peut citer un passage hors contexte et ainsi en changer le sens, le traducteur Hughes traduit «hors contexte» ou plutôt en «nouveau contexte». Ainsi, là où Fokart parle de «re-sémantisation du fragment cité» (1991, p. 96), nous pourrions parler de re-sémantisation du fragment traduit. D'ailleurs, ce qu'elle écrit sur les déplacements entraînés par la citation s'applique tout aussi bien à la traduction en tant que telle:

Dans chacun des cas que nous venons de passer en revue, le fragment enchassé dans le texte-source, récupéré par une visée radicalement autre, ensemençé, voire phagocyté au point d'échanger sa vérité initiale contre celle de sa nouvelle matrice, ne fonctionnait plus pour l'essentiel que comme un segment du texte citant. Régi par l'énonciation monolithique qui traverse tout l'énoncé citant, le fragment ne s'appartient plus. (Folkart, 1991, p. 99)

Ainsi, le segment cible, intégré à la nouvelle matière qu'est la traduction, se fond dans cette matière, il devient un morceau de sa mosaïque signifiante et acquiert un sens, une signification,

en fonction des éléments cible qui l'entourent.

La deuxième omission qui sera analysée appartient au même épisode que celui que nous venons de voir: Jim explique à Huck que les esclaves des Grangerford avaient trouvé le radeau et qu'ils se disputaient pour savoir qui en était le propriétaire. Voici les deux segments, source et cible:

[...] en dey wuz so much jawin' bout which un 'um she [le radeau] b'long to de mos', dat I come to heah 'bout it pooty soon, so I ups en settles de trouble by tellin' 'um she don't b'long to none uv um, but to you en me; en I ast 'm if dey gwyne to grab a young white genlman's propaty, en git a hid'n for it? Den I gin 'm ten cents apiece, en dey 'uz mighty well satisfied, en wisht some mo' raf's 'ud come along en make 'm rich agin. Dey's mighty good to me, dese niggers is, en whatever I wants 'm to do fur me, I doan' have to ast 'm twice, honey. Dat Jack's a good nigger, en pooty smart".

"Yes, he is. He ain't ever told me you was here [...]" (HF, chap. XVIII, p. 92-93)

Votre Jack m'a raconté qu'ils se chamaillaient pour savoir à qui il appartenait. Alors j'ai mis le hola en disant que le radeau n'était à aucun d'eux, mais à vous, et qu'on leur tannerait le cuir s'ils osaient vendre la propriété d'un blanc. J'ai donné dix *cents* à chacun et tout le monde a été satisfait. Jack n'a rien voulu accepter.

—Oh! Jack est un malin. Il ne m'a jamais dit que tu étais ici [...]. (Hughes, chap. XIV, p. 122-123)

Deux petits mots sont coupés — *en me* — et la position du traducteur fait surface. Contrairement au passage précédent dans lequel Jim affirmait que le radeau était également le sien (*Notre vieux radeau, parbleu*), ici, lorsque la discussion porte directement sur cette question (à qui appartient le radeau?), Jim est catégorique, c'est celui de Huck, *la propriété d'un blanc* comme le disait le texte de départ<sup>20</sup>. En disant, dans le texte traduit, que le radeau n'appartient qu'à Huck, Jim admet, de manière sous-entendue, que Huck est le maître. Aussi, plus une omission est réduite, dans ce cas-ci deux mots seulement sont tronqués, plus elle nous paraît motivée. En effet, lorsqu'une phrase entière est escamotée ou résumée, la raison peut être d'ordre stylistique, comme éviter les répétitions ou les longueurs. Cependant, si le

---

<sup>20</sup> Le texte de départ manifestait en fait une certaine pointe d'ironie, Jim disait *a young white genlman's propaty*, or Huck est tout sauf un gentleman.

segment coupé ne touche que quelques mots, la motivation n'est plus alors stylistique, mais bien plutôt liée à la dimension idéologique du projet de traduction. En outre, Hughes omet de traduire le segment source dans lequel Jim donne son opinion sur les esclaves qui lui viennent en aide, ainsi que sur Jack qui est, dit-il, *poory smart*. Le sens du jugement que Jim manifestait en anglais disparaît en français<sup>21</sup>. On retrouve donc chez Hughes une seconde répartition des rôles: non seulement le radeau est-il la seule propriété de Huck, mais c'est Huck qui émet son opinion sur autrui; Jim étant désormais dépourvu de cette compétence illocutoire, il n'est pas habilité à penser, ce n'est pas le rôle d'un Noir. La visée présente dans ce passage était donc la suivante: délester Jim de son sens critique<sup>22</sup>. Nous verrons qu'une tendance similaire s'applique dans l'extrait qui suit où les propos de Jim sont rapportés en discours indirect cette fois.

Il s'agit en effet du troisième passage contenant une omission visant à évacuer le caractère autonome de Jim. Dans cette citation, tirée de l'épisode des Phelps, l'oncle Silas

---

<sup>21</sup> La traduction de Laury constitue une synthèse des extraits que nous venons de voir: «[“]Alo’, je me suis caché dans ce bois où des esclaves noi’s, qui passaient chaque jou’ pou’ aller t’availler dans les plantations, me donnaient à manger... Pa’ fois aussi Jack venait me donner de tes nouvelles... J’étais content... Je savais bien qu’un jou’ nous nous ’et’ouvé’ions et je t’ai attendu en ’afistolant not’e ’adeau qui a heu’té le bateau à vaseu’ et qui a été abûmé!["] Je passai toute la journée avec Jim et, en le quittant pour retourner chez les Grangerford, je lui promis de revenir bientôt» (Laury, chap. IX, p. 61). Nous l'avons vu, alors que dans le TD Jim témoignait de qualités de débrouillardise et d'autonomie, le TA le présente comme un personnage dépendant, qui attend de retrouver Huck en *'afistolant not'e 'adeau*. Il n'est pas non plus question de l'intelligence de Jack dans cet extrait cible étant donné que le comportement de ce dernier a également été changé: il conduit Huck vers Jim, mais son geste ne semble pas intentionnel. De plus, l'ajout voulant que Huck promette à Jim de revenir bientôt témoigne d'un ton paternaliste que le texte original ne manifestait pas. Notons enfin la présence des trois points de suspension, insérés par la traductrice et non par nous, dans la réplique de Jim. Ce signe typographique acquiert ici une valeur signifiante: en plus d'être «[...] l'indice d'une carence langagière [...]», (Lane-Mericer, 1989, p. 155), il banalise et annule la parole de Jim puisqu'il représente bel et bien des omissions par rapport au passage original.

<sup>22</sup> Deux dernières remarques concernant ce passage: il n'est pas anodin que Hughes ait ajouté la phrase dans laquelle Jim dit que Jack n'a pas voulu prendre d'argent. Cet ajout s'inscrit dans le projet de Hughes qui est de présenter les personnages noirs comme des serviteurs dévoués: Jack ne veut pas d'argent car il est dans l'ordre des choses qu'il se conduise comme il le fait, son geste est «naturel», il ne doit pas être récompensé puisqu'il va de soi. Enfin, et nous y reviendrons, le mot *honey* n'est pas rendu dans la traduction de Hughes.

explique aux enfants qu'il n'y aura probablement pas de spectacle au village car le duc et le roi se sont fait prendre:

"No", says the old man, "I reckon there ain't going to be any; and you couldn't go if there was; because the runaway nigger [il s'agit de Jim] told Burton and me all about that scandalous show, and Burton said he would tell the people; so I reckon they've drove the owdacious loafers out of town before this time". (*HF*, chap. XXXIII, p. 182)

—Non, répondit M. Phelps d'un ton qui n'admettait pas de réplique. C'est un attrape-nigauds et je suis tenté de plaindre ceux qui l'ont organisé, car on menace de les jeter à l'eau. Burton les a reconnus et, pour peu que la moitié de ce qu'il a raconté soit vraie, ils n'auront que ce qu'ils méritent, si on se contente de les chasser de la ville à coups de trique. (Hughes, chap. XXVI, p. 216-217)

En français, la présence de Jim est annulée et, du même coup, l'acte illocutoire qu'il pose: dénoncer les deux malfaiteurs. Harold Beaver définit d'ailleurs ce geste de Jim comme étant «[...] his fifth decisive act. Once out of their clutches, once they have informed on him — he seizes the initiative. Jim, in his turn, informs on them. He betrays their shoddy swindle. [...] The lovable mask is dropped as soon as he feels secure in his revenge. Just this once Jim has the satisfaction of degrading his persecutors as *he had been degraded*» ([1987] 1991, p. 192). Hughes délesté Jim d'une prise de position et d'une action importantes; il passe sous silence un trait de caractère qui allait à l'encontre de la typologie du serviteur noir qu'il souhaitait véhiculer par le biais de sa traduction: un serviteur est content d'être serviteur, il ne doit pas se révolter. Conséquent avec ses choix, Hughes ajoutera, une page plus loin: «Au moment où le caméléopard commençait ses gambades, M. Burton avait donné le signal, et... vous savez le reste» (p. 218), alors que le TD ne mentionnait aucun *Mister Burton*: «[...] the poor old king was in the middle of his cavortings on the stage; then somebody give a signal, and the house rose up and went for them» (p. 182).

De la même manière que les ajouts que nous avons mentionnés servaient à encadrer Jim dans un certain type de comportement — il est plutôt satisfait de son sort et ne souhaite pas se rebeller, il n'aurait d'ailleurs pas mieux demandé que de rester chez miss Watson —,

les omissions ont pour effet de maintenir Jim dans ce cadre: il ne critique pas les réactions de Huck, admet que le radeau lui appartient et ne dénonce pas le roi et le duc. Cohérentes avec les ajouts, les omissions témoignent dès lors de l'unité du projet de traduction de Hughes.

Le deuxième type d'omission qui touche les répliques de Jim représente une atteinte à sa capacité de véhiculer un contenu émotif. La scène des retrouvailles entre Huck et Jim, suite à l'épisode des Grangerford, en constitue un bon exemple (scène tout juste précédée, nous l'avons vu dans le chapitre 2, par le passage dramatique où Huck racontait comment Buck s'était fait tué):

Then I raised a yell. A voice not twenty-five foot from me, says —  
“Good lan’! is dat you, honey? Doan’ make no noise”.

It was Jim’s voice — nothing ever sounded so good before. I run along the bank a piece and got aboard, and Jim he grabbed me and hugged me, he was so glad to see me. He says—

“Laws bless you, chile, I ’uz right down sho’ you’s dead agin. Jack’s been heah, he say he reck’n you’s ben shot, kase you didn’ come home no mo’; so I’s jes’ dis minute a startin’ de raf’ down towards de mouf er de crick, so’s to be all ready for to shove out en leave soon as Jack comes agin en tells me for certain you *is* dead. Lawsy, I’s mighty glad to git you back agin, honey”. (*HF*, chap. XVIII, p. 95)

Je me mis à appeler le nègre. Une voix me répondit.

Je courus le long de la berge, je sautai à bord et Jim me serra dans ses bras.  
(Hughes, chap. XIV, p. 125)

Les deux répliques source de Jim montrent à quel point Huck et lui sont près l'un de l'autre; elles sont la preuve du lien d'amitié qui les unit. Il y a d'ailleurs une corrélation entre le passage narré et le passage dialogué: Jim exprime des paroles affectueuses à l'endroit de Huck et Huck reconnaît cette affection lorsqu'il écrit: *It was Jim’s voice — nothing ever sounded so good before*. La suppression des deux répliques de Jim<sup>23</sup> a la résultante suivante: en français, Jim n'exprime pas ses émotions sur le plan illocutoire. La preuve en est, les

---

<sup>23</sup> La transformation massive que subit ce passage pourrait s'expliquer par le dénouement heureux que Hughes a créé en français, il n'en demeure pas moins que les conséquences que nous soulignons restent les mêmes.

petits mots tendres comme *honey* et *chile* ne sont pas traduits chez Hughes: tel est le cas dans un passage déjà cité (voir plus haut) et dans l'épisode intitulé *The Cave* lorsque Jim rappelle à Huck que sans lui il serait dehors au froid et complètement trempé (*HF*, chap. IX, p. 44; et Hughes, chap. VI, p. 56). L'omission des deux répliques citées plus haut a pour effet d'annuler l'attitude paternelle que Jim manifeste envers Huck. En français, Jim devient un personnage non seulement linéaire, mais stéréotypé. En effet, l'expression surajoutée *le nègre* utilisée pour le désigner, fait basculer le caractère touchant de la scène originale vers des retrouvailles pour le moins sobres. L'omission et l'ajout vont ici de pair: ils annulent, tour à tour, aussi bien l'humanité de Jim, que la relation amicale que Huck et lui avaient dans le TD.

On retrouve également, dans la traduction des Surleau, l'omission des mots *honey* et *chile*<sup>24</sup>. Voici leur version du passage original cité plus haut:

À vingt mètres de moi, j'entendis alors la voix de Jim:

«Seigneur Jésus! Est-ce vous Huck? Ne faites pas tant de bruit.»

Jamais voix humaine ne m'a paru si douce! Je courus jusqu'à lui et grimpai à bord du radeau. Jim m'empoigna par les épaules et me dit:

«Le Seigneur Jésus soit loué! J'étais sûr que vous ne reviendriez plus. J'allais partir à votre recherche.» (Surleau, chap. XVIII, p. 129)

La réplique de Jim, bien que tronquée, demeure. Sa diminution produit toutefois un changement focal: vu la présence réduite de Jim, l'accent est déplacé vers le personnage de Huck. De plus, les deux prises de parole de Jim en français atteignent difficilement la cible en raison du vouvoiement que Jim exprime à l'endroit de Huck, et inversement, du tutoiement que Huck utilise lorsqu'il s'adresse à Jim. Par conséquent, vu la présence du vouvoiement, la réaction de Jim n'est pas identifiable à un sentiment paternel, elle semble plutôt s'apparenter à une relation de domestique à maître. Le bon domestique qu'est Jim se fait du souci pour son protégé, leur rapport n'étant pas d'égal à égal.

---

<sup>24</sup> Il s'agit d'ailleurs d'une constante: ces deux mots ne sont pas traduits dans l'épisode intitulé *the cave* (Surleau, chap. IX, p. 61), ni dans celui intitulé *in the fog* (Surleau, chap. XV, p. 97).

### 3.1.2.3. Moments clés

Tout en ajoutant de nouveaux traits de caractère au personnage de Jim, les moments clés cible reprennent les propriétés qui se dégagent des ajouts et omissions faits par Hughes. Revenons d'abord sur la discussion autour du roi Salomon, discussion dont nous avons abondamment parlé dans le chapitre 2 et qui faisait ressortir le savoir-argumenter de Jim. Or, en français dès le début de la conversation Jim nous est présenté comme étant paresseux, alors que l'anglais ne sous-entendait rien de tel. Voici les deux passages:

“Get?” I says; “why, they get a thousand dollars a month if they want it; they can have just as much as they want; everything belongs to them”.

“Ain’ dat gay? En what dey got to do, Huck?”

“They don’t do nothing! Why how you talk. They just set around”.

“No — is dat so?” (*HF*, chap. XIV, p. 64-65)

—Combien il gagne? Rien du tout. Il prend ce qu'il veut — mille dollars par mois et même davantage, si cela ne lui suffit pas.

—Bah! il aurait de la peine à dépenser mille dollars par mois. Et qu'a-t-il à faire, massa Huck?

—En voilà une question! Est-ce que tu te figures qu'il est obligé de travailler?

—C'est un métier qui m'irait assez. (Hughes, chap. X, p. 88)

Cette réplique ajoutée par Hughes, *C'est un métier qui m'irait assez*, a pour effet de discréditer le personnage de Jim. Présentant Jim comme un être paresseux qui n'aime pas travailler, cet ajout n'est pas un cas isolé, nous le verrons, il fait partie d'un réseau thématique organisé et qui traverse l'ensemble de l'œuvre traduite. Là où la discussion en anglais s'amorçait dans un climat de camaraderie (les questions de Jim semblent presque railleuses), la traduction insère un jugement de valeur. Notons tout de même que le ton de la traduction est également léger, bien que la dénomination *massa Huck* l'alourdisse quelque peu.

Dans la traduction de Hughes, Huck et Jim se mettent ensuite à parler du roi Salomon. Nous reprenons ici la version traduite du passage que nous avons cité dans le chapitre précédent (voir p. 42), passage qui commençait, en anglais, par les mots suivants prononcés

par Huck: "Well, but he [le roi Salomon] was the wisest man [...]" . Voici ce même segment tel que rendu par Hughes:

—Mais non, mais non, Jim. Il n'y a jamais eu un roi plus sage; miss Watson me l'a dit.

—Elle peut dire ce qui lui plaira. Vous ne connaissez donc pas l'histoire du bébé qu'il voulait couper en deux?

—Si, je la connais, et elle prouve justement combien Salomon était sage. (Hughes, chap. X, p. 89)<sup>25</sup>

Jim en français ne dit pas qu'il n'a rien à faire (*I doan k'yer*) de ce que la veuve (dans ce cas-ci miss Watson) peut dire, il ne dit pas non plus que Salomon n'était pas un homme sage ni qu'il avait les façons de faire les plus saugrenues qu'il ait jamais vues. Sa position est atténuée dans la traduction. Quant à Huck, il semble dès le début comprendre la logique de l'affaire puisqu'il dit que l'histoire du bébé *prouve justement* la sagesse du roi. L'assurance dont Jim faisait preuve en anglais est diminuée en français, non seulement en raison des omissions que sa réplique compte, mais aussi des connaissances que Huck paraît avoir. La suite de la conversation accentuera cet état de fait:

—[...] Je vous demande un peu à quoi sert une moitié d'enfant? Je ne donnerais pas un liard d'un million d'enfants coupés en deux, ni vous non plus.

—Tu n'as rien compris à cette histoire, Jim.

—Qui? Moi? Je ne suis pas plus bête qu'un autre et je comprends qu'il n'y a pas l'ombre de bon sens dans l'affaire du roi Salomon. Personne ne demandait une moitié d'enfant. On voulait l'enfant tout entier, et un juge qui croit arranger la dispute en coupant l'enfant en deux n'en sait pas assez pour ouvrir son parapluie afin de se garer d'une averse.

—Je te répète que tu n'y as rien compris.

J'eus beau chercher à lui expliquer que Salomon n'avait pas la moindre intention de tuer l'enfant et qu'il tenait seulement à découvrir la vraie mère, je n'y pus réussir. Lorsque Jim se fourrait une idée dans la tête, impossible de l'en faire démordre. (Hughes, chap. X, p. 89)

---

<sup>25</sup> Signalons au passage que dans le segment de départ *the widow* avait raconté cette histoire à Huck et non pas *miss Watson*. Hughes accentue la présence de ce personnage en français, un choix qui n'est pas innocent puisqu'il fait écho à d'autres ajouts du même genre.

Hughes remplace la réplique source de Jim — *Go 'long. Doan' talk to me 'bout yo' pints. I reck'n I knows sense when I sees it* — par la réplique cible suivante: *Je ne suis pas plus bête qu'un autre.* On sent le doute derrière ce commentaire de Jim en français; commentaire qu'il n'aurait pas pu faire en anglais étant convaincu qu'il avait raison. Ainsi, non seulement ce choix de traduction comporte-t-il une perte de l'aplomb que Jim manifestait dans le TD, mais il ajoute un élément qu'on n'y retrouvait pas: la bêtise. La construction de cette phrase contient un présupposé linguistique évident: Jim est bête, mais pas plus qu'un autre. Or la suite de la discussion portera le lecteur à croire qu'il est bel et bien bête, mais encore, qu'il l'est plus que Huck puisqu'il ne comprend pas le stratagème de Salomon, alors que Huck le comprend aisément. Le passage cible, vu l'écart de compréhension manifesté entre chacun des personnages, acquiert une dimension sérieuse aussi bien en surface qu'en profondeur, alors que le passage source apparaissait sérieux dans ses couches implicites seulement. Par conséquent, Jim est décrit en français comme un individu ignorant et borné car le commentaire de Huck, *Lorsque Jim se fourrait une idée dans la tête, impossible de l'en faire démordre*, est lu comme une vérité. Il confirme en effet ce que l'ensemble de la discussion a cherché à prouver en investissant Huck d'un savoir que Jim n'a pas. Ainsi, l'omission du segment source *I never see such a nigger. [...] He was the most down on Solomon of any nigger I ever see* n'affecte en rien la valeur dépréciative du propos de Huck puisqu'il est remplacé par des transformations qui accentuent la hiérarchie des places. Or le texte original annulait la portée de ce commentaire car Jim et Huck ne savaient pas trop comment expliquer le comportement de Salomon, mais encore, Jim était parvenu à monopoliser la parole en détournant le sujet de la conversation. Or Hughes omet de traduire cette longue réplique de Jim dans laquelle il exprime son opinion sur le monde monarchique et, implicitement, sur les riches en général. L'acuité de son jugement est dès lors perdue, de même que son astuce langagière. Le savoir-argumenter de Jim est rendu nul dans la traduction car la discussion cible sert des fins inverses à celles du texte source: décrire Jim comme un être naïf à l'esprit obtus. L'omission de cette réplique est d'ailleurs corrélée à une autre suppression: celle du

passage dans lequel il parle de sa fille 'Lizabeth<sup>26</sup>. Hughes est une fois de plus conséquent avec ses choix: la thématique des enfants, un sujet qui est au cœur des préoccupations de Jim et qui lui permet d'exprimer la plus grande intensité dramatique du roman, est évacuée dans l'ensemble du texte. Enfin, nous l'avons vu dans la partie précédente sur les omissions, Hughes délesté Jim de cette compétence discursive à émouvoir, mais aussi de son côté paternel. Jim, en français, n'est pas un père *pour* Huck, il ne l'appelle pas *honey* ou *chile*, et il n'est pas un père tout court. Cette dimension de sa caractérisation est occultée car Huck est le héros, Jim doit donc s'effacer et se faire petit. Mais encore, Huck est un héros dominateur; Jim, dans ce nouvel ordre des choses, ne pourrait donc pas se comporter avec lui comme un père. Nous le verrons d'ailleurs lors de l'épisode *in the fog*: Jim s'en tient à son programme discursif, il agit donc, avec Huck, comme un domestique.

La traduction de l'épisode du roi Salomon dans la version des Surleau a été l'objet d'un seul changement. Il touche la fin de la discussion, les dernières répliques respectivement de Huck et de Jim, ainsi que la narration de Huck:

—Mais je t'assure, Jim, que ce n'est pas ça du tout.

—On ne peut pas discuter avec vous, Huck. Je sais ce que je dis. D'ailleurs, la faute en est à la manière dont Salomon a été élevé. On avait beaucoup trop d'enfants dans ce temps-là. Alors, un ou deux de moins, ça ne se voyait pas. Voilà la vraie raison!

Je n'ai jamais vu un type pareil. Quand il avait une idée dans la tête, pas moyen de l'en sortir. C'était le nègre le plus anti-Salomon que j'aie jamais vu. Aussi préférerais-je changer de sujet et parler d'autres rois. (Surleau, chap. XIV, p. 93)

La réplique cible de Jim contient un faux sens. Dans le TD, Jim comparait deux hommes, il comparait deux pères de famille; l'un qui a de nombreux enfants, et l'autre qui n'en a qu'un ou deux. On pouvait aisément faire le rapprochement avec sa situation personnelle. Le TA,

---

<sup>26</sup> L'omission de ce passage fait partie d'une grande coupe; deux pages et demie du texte original ne sont pas traduites par Hughes. Ces pages contiennent notamment le monologue de Jim sur sa fille, mais aussi le deuxième remplacement du tour de garde de Huck par Jim. Cette suppression entraîne la réduction massive de la présence du personnage de Jim, réduction qui produit deux effets: l'occultation d'une dimension importante de sa caractérisation, sa capacité à véhiculer un contenu émotionnel et l'annulation d'un geste qui témoignait de son humanité.

en raison de la synthèse qu'il propose du segment source, ne permet pas de faire le lien entre les propos de Jim et sa propre vie, et ne rend pas non plus le commentaire général que Jim faisait sur les gens riches. En français, Jim n'est pas engagé émotivement dans ce qu'il dit: il s'agit d'un choix que nous avons d'ailleurs déjà relevé plus haut, la dimension émouvante des propos de Jim disparaît en français (l'omission des mots *honey* et *chile* ainsi que l'ajout du vouvoiement conférant une distance inhérente à ses répliques). Notons toutefois que les Surleau rendent le monologue de Jim sur sa petite fille. Enfin, en anglais Jim reprenait les mêmes termes que Huck, il parlait lui aussi du *point*, ce qui conférait à l'ensemble de ce passage une homogénéité, mais aussi un rythme. Le texte traduit, par l'absence de tous ces éléments, est moins percutant que le texte original; la caractérisation de Jim est simplifiée, son rôle, atténué.

Laury, quant à elle, ne traduit pas le chapitre XIV de *Huckleberry Finn*, les discussions sur Salomon et sur le français ne sont donc pas rendues. La conséquence immédiate et évidente d'un tel choix est la suivante: Jim est occulté en français, ce qui entraîne une atteinte à la multidimensionnalité de sa caractérisation. Les qualités de rhétoricien de Jim, l'ascendant qu'il exerce sur Huck, son côté paternel, son émotivité, voilà autant de propriétés dont Jim ne peut être doté en français. L'adaptation de Laury présente Jim comme un stéréotype, une telle panoplie de qualités n'a donc pas sa place à l'intérieur de son projet.

En ce qui a trait à la discussion sur le français chez Hughes, il faut se replacer dans le contexte à partir duquel elle s'amorce. En fait, il s'agit du nouveau co-texte que constitue l'épisode du roi Salomon, épisode dans lequel Jim était présenté comme un personnage bête étant donné qu'il ne comprenait pas le comportement de Salomon, par opposition à Huck qui, lui, le comprenait. Or la dernière phrase de la discussion sur le français, *On ne peut pas apprendre à un nègre à raisonner*, une fois intégrée à ce nouveau co-texte, se trouve dépourvue de la satire qu'elle véhiculait en anglais. En effet, comme Jim n'avait pas *raisonné* correctement dans l'épisode précédent, ce commentaire final de Huck est lu littéralement car, dans les faits, Jim a tort de dire qu'un Français devrait parler comme un homme, donc comme

lui<sup>27</sup>. Il n'y a pas que l'ignorance de Jim qui soit soulignée dans cette discussion chez Hughes, son côté borné l'est également. Jim est donc ridiculisé dans les deux épisodes, aussi bien celui du roi Salomon que celui du français, car l'ironie n'est pas rendue dans la traduction.

L'épisode *in the fog*, moment fort du texte source, est l'objet de transformations dans la traduction de Hughes qui en devient l'orientation. Nous reproduisons la version française des segments source déjà cités dans le chapitre précédent (voir p. 49), voici le premier extrait, qui commençait en anglais par les mots *I made fast...*:

J'amarrai, je me couchai sur le radeau sous le nez de Jim; puis je me mis à bâiller et à m'étirer les bras de façon à donner un coup de coude dans les côtes du nègre:

—Ah ça, Jim, est-ce que j'ai dormi? Pourquoi ne m'as-tu pas réveillé? lui demandai-je, dès qu'il eut ouvert les yeux.

---

<sup>27</sup> Pour ne pas s'étonner de voir Jim se demander pourquoi un Français ne parle pas comme lui, il faut admettre qu'on est en train de lire une traduction. Si ce contrat de lecture n'est pas respecté, le passage traduit n'a presque aucun sens. Or, il est intéressant de le souligner, ce passage original pose des problèmes de taille à la traduction: que faire avec le très comique et astucieux *Polly-voo-franzy* de Twain? Hughes opte pour l'allemand, il fait dire à Huck, «Si un colporteur se campait devant toi et te disait: *Sprechen Sie Deutsch?* que dirais-tu?» (Hughes, chap. X, p. 90). Sans retranscrire phonétiquement la question allemande comme Twain l'avait fait avec le français (il aurait alors fallu écrire quelque chose du genre *spréchenne zi dohitche*, ce qui, tout en conservant l'orthographe française, reproduit [le mot est fort] les sons allemands), Hughes reprend tout de même l'écart entre la langue traduisante et une langue étrangère. Il s'agit toutefois d'une reproduction partielle puisque, nous l'avons déjà dit, à la fin de la discussion Jim ne parlera plus d'un Allemand mais d'un Français, voici les dernières répliques de cette conversation: «— [...] un Français est-il un homme? —Oui. —Eh bien alors, pourquoi diantre ne parle-t-il pas comme un homme? Répondez à ça. Je vis que ce serait perdre mon temps que de vouloir discuter avec Jim. On ne peut pas apprendre à un nègre à raisonner» (Hughes, chap. X, p. 91). L'incohérence créée ici par l'alternance entre le français et l'allemand était à prévoir. Hughes ne voulait probablement pas déraciner l'ancre culturel du TD, il a donc conservé la référence française là où elle se manifestait, même si, d'emblée, un tel choix ne fonctionne pas dans un texte français. Car comme l'écrit Folkart: «[...] il existe des cas où le signifiant onomastique, en porte-à-faux au départ, signifie en vertu précisément de la distance qui le sépare de son co-texte» (1991, p. 139). L'expression *Polly-voo-franzy* et les références au *French people*, sans être des signifiants onomastiques, s'appliquent parfaitement à la remarque de Folkart. L'épisode cible sera donc moins percutant et aussi moins drôle en français vu les déplacements qu'il contient, déplacements qui résultent du choc même de la traduction. Une remarque similaire pourrait convenir à la traduction proposée par les Surleau car eux aussi recourent au français et à l'allemand pour surmonter la difficulté de l'original. Toutefois, dans ce dernier cas, Jim gagne la discussion car sa visée n'est pas radicalement déplacée par de nouvelles pistes de lecture. Le talent de rhétoricien de Jim passe donc la rampe ici.

—Bonté du ciel! s'écria-t-il. C'est bien vous? Vous voilà revenu, mon vieux Huck?  
—Qu'est-ce qui te prend, Jim? Tu as donc bu?  
—Bu? Ai-je eu l'occasion de boire? (Hughes, chap. XI, p. 95)

Bien que cela ne soit pas encore l'objet de notre propos, notons que le *Jim* du TD est rendu par la dénomination *le nègre*. Cette dénomination ancre les rapports de place dans une thématique de condescendance, Huck étant celui qui domine la situation et la relation. La réduction de la réplique de Jim entraîne une fois de plus une occultation de son expression paternelle<sup>28</sup> et des répétitions dont était truffé le segment original. Ces changements sont liés: l'expression *le nègre* implique une froideur, une distance entre les personnages, de même que la réplique de Jim en français n'est porteuse d'aucune émotion forte, Jim serait tout au plus *surpris* de revoir Huck vivant. Un peu plus loin dans cet épisode, et ce à deux occasions, Jim s'adressera à Huck en l'appelant *massa Huck*, cette désignation renforce la position de dominé qu'il occupe, position que le syntagme *le nègre* signale d'ailleurs d'emblee. Voici la dernière réplique de Jim en français, réplique qui s'ouvrira en anglais sur la question-réponse de Jim *What do dey stan' for? I's gwyne to tell you* (voir le chapitre précédent, p. 50):

—Je vais vous le dire, massa Huck. Tout à l'heure, quand je me suis endormi de fatigue, j'avais le cœur gros, parce que je vous croyais perdu. Je ne m'inquiétais plus de ce qui pourrait m'arriver, au radeau ou à moi. Lorsque je vous ai revu là, sans une égratignure, les larmes me sont montées aux yeux. J'étais si content que j'avais envie de me jeter à vos pieds et de les embrasser. Vous, vous n'avez pensé qu'à vous moquer du vieux Jim et à lui faire honte de sa bêtise avec vos menteries. Oui, il y a un tas de saletés sur le radeau, et ces saletés, ce sont les gens qui font des avanies à leurs amis.

[...] Ce ne fut qu'au bout d'un quart d'heure que je me décidai à m'humilier devant le nègre; mais je le fis. Je ne le regrette pas et je n'en ai jamais rougi depuis. Je ne lui aurais certes pas joué ce tour-là si je m'étais douté qu'il prendrait la chose à cœur. (Hughes, chap. XI, p. 96-97)

---

<sup>28</sup> La version des Surleau synthétise aussi le passage original, la voici: «—Bonté du ciel, c'est vous, Huck? J'ai eu si peur pour vous... Ah! c'est trop beau pour être vrai, j'ai peine à le croire. Laissez-moi vous regarder, vous toucher! Eh oui, c'est bien le même vieux Huck» (chap. XV, p. 97).

La phrase de Jim disant qu'il a été ému de retrouver Huck, sans être incohérente par rapport au début de l'épisode où les *honey*, *chile* et autres marques d'affection n'avaient pas été rendues — il serait d'ailleurs difficile de trouver une incohérence avec une absence —, ne produit pas d'écho, elle ne rappelle pas un sentiment connu, ce que la même réplique faisait dans le TD. L'ensemble du chapitre XI intitulé *Perdus dans le brouillard* dans le TA est dès lors moins serré, moins unifié que l'épisode *in the fog*. Toutefois, le fait que Jim voulait se jeter aux pieds de Huck cadre bien avec son statut de domestique dans la traduction. Ce segment cible éveille une lecture que le TD ne sous-entendait pas vu le rapport amical et complice unissant les deux personnages en anglais. Hughes ajoute un petit élément dans cette version, la bêtise de Jim. Le TD indiquait *make a fool of ole Jim*, segment que la version *vous moquer du vieux Jim* rendait intégralement. La caractéristique de la bêtise est un fil conducteur permettant de relier les trois épisodes dont nous venons de parler. En effet, dans le passage portant sur le roi Salomon, Hughes faisait dire à Jim ceci: *Je ne suis pas plus bête qu'un autre*; dans la discussion sur le français, nous avons démontré qu'une lecture littérale s'imposait, laquelle amenait le lecteur à considérer Jim comme une personne bête ou ignorante, qui ne sait pas raisonner; enfin, ici, Jim parle une fois de plus explicitement de sa *bêtise*. Le projet de Hughes, actualisé par des ajouts et des déplacements comme ceux que nous venons de voir, jette un nouvel éclairage sur l'ensemble de l'œuvre traduite et sur ce passage en particulier. En effet, comme l'accent est mis sur la bêtise de Jim et sur son caractère soumis (il appelle Huck *massa Huck*, entre autres), cette réplique cible de Jim ne produit pas le même impact dramatique qu'elle le faisait dans le texte source. Jim en français n'est pas autoritaire comme il l'était en anglais; son autorité est celle d'un domestique avec un enfant, pas d'un adulte avec un enfant. Il s'agit d'une autorité artificielle et passagère, le statut de Jim demeurant celui d'un subalterne, même à travers une réplique comme celle-là, où Huck se fait réprimander. Le rapport que Jim entretient avec Huck n'est pas transformé par son énoncé pour la raison suivante: dans le texte français, les places qu'occupe chacun des personnages les autorisent à se parler ainsi, un code domestique-adulte/maître-enfant permet de telles interactions. La position de Jim demeure donc la même dans le TA, celle d'un domestique soumis. Enfin, un dernier élément convient d'être souligné: le passage de *a nigger*

vers *le nègre*. Ces deux unités, source et cible, ne charrient pas les mêmes connotés dans les deux textes. En anglais, Jim se fait rarement appeler *nigger*, l'irruption de ce morphème provoque d'ailleurs une réaction vive et sert souvent à déstabiliser le discours dominant, les mécanismes du racisme étant mis au jour. Or en français le syntagme *le nègre* est récurrent et traîne avec lui une signification étrangère à celle du texte anglais. Ainsi, là où dans le TD les conceptions racistes de Huck étaient dévoilées par le recours à cette expression, le TA ne provoque pas de surprise puisqu'il *reprend* les mêmes termes qu'au début de l'épisode. La récurrence de l'expression française a pour effet de la banaliser, par conséquent de neutraliser ses contenus potentiellement subversifs. Dans le texte original, Jim mettait en pièces les prétendues caractéristiques du *nigger*, la traduction les reprend pour les cimenter une fois pour toutes.

La version de Laury de l'épisode *in the fog* contient des déplacements massifs qui ont pour conséquence de déprécier le personnage de Jim. Ce passage représente en quelque sorte une cristallisation de son projet. Le début en est transformé, Huck et Jim ne seront pas séparés l'un de l'autre pour les mêmes raisons. En anglais, vu le brouillard qui commence à les envelopper, Huck et Jim s'approchent d'une petite île pour s'amarrer. Huck monte dans le canot pour attacher le radeau à l'île, mais le courant, trop fort, entraîne le radeau vers l'avant, ce qui brise la corde et sépare les deux protagonistes, Huck écrira alors: «I see the fog closing down, and it made me so sick and scared I couldn't budge for most a half a minute it seemed to me — and then there warn't no raft in sight; you couldn't see twenty yards» (*HF*, chap. XV, p. 68). Or la version de Laury est radicalement différente:

[...] la seconde nuit après notre départ de l'îlot, un brouillard à couper au couteau recouvrit toute la région. [...]

Jim ne cessait de se lamenter. Alors, exaspéré, je l'abandonnai dans le radeau, promettant de revenir quelques heures après, et je partis seul avec la barque, en éclaireur, pour être sûr que nous avancions bien dans la bonne direction.

Eh bien! ce qui m'arriva fut horrible: je m'égarai dans la brume, je ne rencontrais pas une âme; je ne savais plus où j'étais ni où j'allais. J'étais à la fois furieux et désespéré [...]. (Laury, chap. VII, p. 48)

En plus de dominer la situation, Huck est en charge de Jim puisqu'il *l'abandonne* sur le radeau et *promet* de revenir plus tard. Jim est donc dépendant de Huck, mais encore, il est présenté comme celui qui est à l'origine de leurs malheurs et de cette séparation étant donné que Huck le quitte parce qu'il se plaignait au lieu d'agir. Huck ne sera d'ailleurs pas *furieux* sans raison, Jim en est la principale cause. Le ton paternaliste, manifeste dans cet extrait, traverse tout le passage. Dans le texte traduit, lorsque Huck retrouve Jim, il ne comprend pas pourquoi le radeau est sens dessus dessous. Huck, dans le texte original, savait pertinemment ce qui s'était produit en son absence, c'est pourquoi il n'était pas étonné de retrouver Jim assis sur le radeau, la tête penchée entre les genoux, endormi, au beau milieu des débris. Laury écrit quant à elle (voir le chapitre 2, p. 49-50):

Notre radeau, enfin! En quelques coups de rame je le rejoignis et, prestement, je sautai dessus.

Alors je m'aperçus qu'il était rempli de débris de branchages arrachés par le vent, que le wigwam tenait à peine debout, qu'une des rames était brisée et que l'autre gisait aux pieds de Jim qui, assis au milieu de cet affreux désordre, dormait tranquillement, la tête penchée sur la poitrine.

Il dormait! Cela m'irrita et, sans chercher à comprendre ce qui s'était passé en mon absence, je le secouai brutalement.

—Hé! Jim, sacré vieux nègre, est-ce que tu t'es soûlé? Est-ce que tu rêves? Qu'est-ce qui est arrivé sur ce radeau pendant que je n'y étais pas? Raconte-moi ce qui s'est passé.

À ces mots Jim s'éveilla en sursaut et leva vers moi un visage marqué d'une grande tristesse. Mais, me voyant devant lui, il s'écria avec une émotion joyeuse:

—Oh! Dieu du ciel! Huck, mon che' petit copain, tu n'es donc par mo't... te voilà de 'etou'... Oh! c'est t'op beau pou' êt'e v'ai... Oh! laisse-moi te 'ega'der, te tâter, t'emb'asser... Oh! Huck, que c'est bon de te 'et'ouver!

Mais moi, je continuai à le gronder avec mauvaise humeur:

—Vieil imbécile, pendant que je risquais ma vie en naviguant dans le brouillard, tu as dû trop boire et tu as fait un beau gâchis sur notre radeau... c'est du propre vraiment!

—Mais Huck, tu n'étais pas là... j'étais inquiet, je t'ai che'ché pa'tout dans l'obscu'ité. Je t'appelais et tu 'épondais jamais... J'ai alo's pensé qu'il t'était a'ivé malheu', que tu étais mo't. Oh! mon ami, j'avais le cœur b'isé!

Jim avait beau parler, je restais sottement fâché et je l'accablais d'injures blessantes.

Alors le pauvre nègre me regarda d'un air de reproche et alla s'étendre sous le wigwam en répétant à mi-voix d'un ton affreusement mélancolique et chagrin:

—Ben oui, je me suis endo'mi pa'ce que mon cœur était 'empli de douleu'... je pensais que puisque tu n'étais plus aup'ès de moi, je n'avais plus du tout envie de

viv'e... je voulais mou'i' puisque mon petit Huck ne 'evenait plus.

Ces phrases si simples et si sincères me firent honte. L'amitié entière et dévouée du pauvre esclave me fit regretter ce que je venais de lui crier. Mais il me fallut au moins un quart d'heure pour trouver le courage de m'humilier devant un Noir. Je le fis cependant et je vous assure que, de ma vie, je ne l'ai plus injurié. (p.48-49)

L'ambivalence de la conduite de Huck, il passe du mépris en traitant Jim de *sacré vieux nègre* à la compassion en s'autocondamnant à deux reprises, se solde par une attitude paternaliste. Cette fausse sollicitude — nous l'avons vue et la verrons dans les marques d'«affection» que Huck a pour Jim — est d'ailleurs au cœur du projet de Laury. Jim, pour sa part, demeure verbalement soumis, n'exerçant aucun ascendant sur Huck. Il ne répond effectivement ni à la première ni à la deuxième insulte de Huck. Par rapport au TD, Jim apparaît comme dysfonctionnel sur le plan illocutoire, jouant le rôle de la victime qui inspire de la pitié plutôt que celui du père autoritaire que nous avons mis au jour dans notre analyse de l'œuvre originale. En plus d'être décrit comme étant paresseux (*Jim [...] dormait tranquillement*) et dépendant (il ne manifeste effectivement aucune débrouillardise), Jim ne peut avoir recours qu'à une sorte de chantage émotif pour que Huck cesse de le réprimander (*le pauvre nègre me regarda d'un air de reproche [...] en répétant à mi-voix d'un ton affreusement mélancolique et chagrin*). Toutefois, à l'intérieur de la traduction, la réaction de Jim est cohérente et n'est que la résultante de la «parole-type» qui lui a été attribuée: «[...] un personnage échappe rarement à la parole-type actantielle (sujet, opposant, adjuant, etc.), et thématique (parole de médecin, de précepteur, d'amoureux, d'ambitieux) qui lui a été dévolue par la logique textuelle, dont il ne peut que décliner un ensemble de variantes linguistiques et illocutoires tracé d'avance» (Lane-Mercier, 1989, p. 282). Jim s'exprime donc, tant sur le plan matériel (élision du *r*), propositionnel (son discours ne contient aucun élément de révolte) que pragmatique (il n'interrompt pas Huck, ne le menace pas, ne le critique pas), comme ce qu'il est, c'est-à-dire un domestique soumis. Aussi bien son personnage que celui de Huck relèvent de stéréotypes; chacun est campé dans un rôle au cadre précis et délimité: Huck est autoritaire, dominateur, hautain et condescendant; Jim est dépendant, passif et loyal.

Nous terminons cette partie avec la traduction du segment «signs is signs» par Hughes et les Surleau<sup>29</sup>. Voici d'abord la version de Hughes de cette réplique de Jim (passage original déjà cité dans le chapitre 2, voir p. 64): «—Là, massa Huck, s'écria le nègre en faisant sauter les dollars dans sa main, ne vous avais-je pas dit que je redeviendrais riche un jour, parce que j'ai les bras longs? C'est un signe qui ne rate jamais. Avec cet argent et celui que je gagnerai je finirai par avoir de quoi racheter ma femme» (Hughes, Conclusion, p. 273). Le choix de traduire «signs is signs» par *C'est un signe qui ne rate jamais*, en plus de ne pas reprendre la structure stylistique de l'original (les répétitions de toute la réplique n'ont d'ailleurs pas été reproduites), porte atteinte à la macro-forme discursive du texte de départ. Jim n'est plus celui par qui la clé de lecture du roman nous est livrée, par conséquent, ni lui ni son parler ne sont dotés des qualités esthétique (donner au parler noir un statut littéraire) et idéologique (revendiquer une voix pour les Noirs) qu'ils avaient en anglais. Cependant, de telles fonctions n'auraient pu intervenir dans la traduction de Hughes vu le projet qui la sous-tend. D'ailleurs, cette réplique cible reprend les termes qui sont les siens, Jim dit *massa Huck* et se fait appeler *le nègre*, voilà des *signes qui ne ratent jamais*. Jim demeure l'être soumis et redevable qu'il a toujours été dans le texte français — la réduction dont sa réplique est une fois de plus l'objet en témoignant. Le fait qu'il ne dise pas que *les signes c'est les signes* n'est que la «conséquence du projet»<sup>30</sup> de Hughes: d'une part, Jim en français n'aurait pas pu *dire* cette phrase vu le parler qui est le sien et vu le niveau de langue de l'ensemble de la traduction; et, d'autre part, cette phrase n'aurait pas été porteuse de la même signification source car l'ironie est justement l'une des plus importantes pertes encourues par cette traduction. Enfin, vu la nouvelle caractérisation de Jim, mais aussi des autres personnages noirs, il aurait été inconséquent que Jim prononce une phrase d'une telle portée. Le rôle cible de Jim lui interdit cette compétence; Jim n'est, en français, que *le nègre* du roman, sa voix est donc le véhicule

---

<sup>29</sup> Comme le texte adapté de Laury élimine les treize derniers chapitres du livre, ce segment n'est pas rendu.

<sup>30</sup> L'expression est de Berman: «[La traduction...] ne nous dit la vérité du projet qu'en nous révélant *comment* il a été réalisé (et non, finalement, s'il a été réalisé) et quelles ont été les *conséquences* du projet par rapport à l'original» (1995, p. 77).

de cette caractérisation.

La version des Surleau ne reprend, elle non plus, ni les nombreuses redites qu'on retrouvait dans la réplique source, ni la construction syntaxique du segment «*signs is signs*»: «“Vous voyez, Huck, me dit-il, j'avais raison. Vous souvenez-vous de ce que je vous ai dit, dans l'île Jackson? La poitrine et les bras velus sont signe de richesse. Je vous ai dit que je redeviendrais riche et je le suis! Maintenant, il ne faudra pas me raconter d'histoire: les signes ont toujours raison”» (Surleau, chap. XLII, p. 255). La fonction de clé de lecture attribuée au segment source disparaît dans la traduction car l'ironie n'a pas été non plus présente. En effet, Jim continue de vouvoyer Huck et quelques lignes plus haut les traducteurs font dire à Huck que «le brave Jim eut la bonne vie», alors que l'anglais lui faisait dire: «[...] Aunt Sally [...] give *him* all he wanted [...]» (*HF*, chapter the last, p. 228, nos italiques). Cette légère pointe de paternalisme en français, comme elle précède la réplique de Jim, en modifie la réception, de la même façon que l'expression *le nègre* utilisée par Hughes marque le personnage de Jim ainsi que ses prises de parole. Cet ajout dans le texte des Surleau maintient Jim dans un rôle second, sa réplique a dès lors moins de puissance qu'elle n'en avait en anglais où aucun discours d'escorte péjoratif ne l'accompagnait.

Le dire de Jim, tel qu'il est rendu dans les trois textes traduits, a littéralement perdu les qualités qui lui donnaient toute sa portée dans le texte original. La principale cause de cette perte est liée à l'orientation idéologique des projets de traduction. Hughes, Laury et les Surleau, à plus ou moins grande échelle, ont inversé la problématique principale de départ: dénoncer l'esclavage. Ainsi, le parler noir, qu'il soit légèrement marqué (Hughes, Surleau) ou complètement stéréotypé (Laury), ne peut que véhiculer les forces conservatrices et ridiculisantes qui le sous-tendent, et non plus une visée subversive de l'ordre de celle livrée par le *Black English*.

### 3.2. Actes de Jim

Les actions de Jim sont cohérentes avec ses possibilités illocutoires, c'est pourquoi nous avons parlé en introduction de ce chapitre d'une unité thématico-structurelle, au sens où aussi bien en actes qu'en paroles Jim se comporte comme un serviteur docile. En outre, comme nous l'avons fait pour la section précédente, nous aborderons cette partie en la divisant selon les types de transformations qu'elle manifeste: ajouts, omissions, moments clés. Si Jim est confiné à dire certaines choses et non pas d'autres, il est aussi confiné à certains gestes bien précis qui contribuent à accentuer sa caractérisation de subalterne.

#### 3.2.1. Ajouts

Hughes a ajouté un passage au début du livre dans lequel Jim apparaît dans le rôle d'un serviteur (il porte une lettre à Tom de la part de Huck). D'autres ajouts vont exactement dans le même sens, les voici:

[...] everything was quiet, and we [Huck et «a couple of men», le duc et le roi, en fait] paddled over to the tow-head and hid in the cotton-woods and was safe. (*HF*, chap. XIX, p. 98)

[...] les fugitifs respiraient à l'aise dans un bois de cotonniers où Jim avait établi sa cuisine. (Hughes, chap. XV, p. 128)

So we shortened up one of the calico gowns and I turned up my trowser-legs to my knees and got into it. (*HF*, chap. X, p. 47)

Jim, comme beaucoup de nègres, savait coudre. Il se mit aussitôt à l'œuvre et eut bientôt arrangé à ma taille une robe de calicot et un jupon ramassés dans la maison flottante. Je ramenai le bas de mon pantalon jusqu'aux genoux [...]. (Hughes, chap. VI, p. 63)

Well, that was all easy, so we done it. All through dinner Jim stood around and waited on him [...]. (*HF*, chap. XIX, p. 101)

—Soyez tranquille, répondis-je, Jim a servi chez des gens civilisés et il vous soignera. En effet, durant le dîner, le nègre se tint derrière Bridgewater [...]. (Hughes, chap. XV, p. 132)

My bed was a straw tick — better than Jim's, which was a corn-shuck tick [...]. (*HF*, chap. XX, p. 103)

Le mien [le lit] se composait d'un matelas acheté à mon intention par Jim, qui se contentait d'un tas de paille. (Hughes, chap. XVI, p. 137)

Le premier extrait se passe presque de commentaires, Jim fait la cuisine, il s'agit d'une des tâches associées à son statut. Le second extrait contient une omission (on passe du pronom personnel *we* à la troisième personne du singulier, *Jim*; nous en verrons d'autres exemples dans la section suivante) et un double ajout: Jim coud *pour* Huck (il est donc à son service) et la plupart des *nègres* savent coudre. Ce dernier ajout contient un glissement de sens vers le préjugé raciste vu sa formulation généralisante. Les deux derniers passages servent explicitement la visée du traducteur: Jim est identifié comme étant un domestique, mais encore, un domestique qui peut être mis au service de tous, de ces deux brigands comme de Huck lui-même, dont il semble être le serviteur attitré. En outre, Jim est un domestique en qui on peut avoir confiance puisqu'il a servi chez des gens civilisés. Le renversement opéré par ce changement est frappant: la civilité est ici préconisée et respectée, alors que dans le TD elle était l'objet de dérisions multiples (Huck ne veut pas être *sivilized*; deux êtres malhonnêtes et mesquins se prétendent duc et roi; Miss Watson fait partie des gens civilisés qui possèdent et vendent des esclaves; le gentleman qu'est le colonel Grangerford enseigne à ses enfants la haine et le meurtre). Le recours à l'expression *le nègre* pour désigner Jim dans ce troisième exemple contribue à désincarner Jim et à renforcer le stéréotype que la réplique de Huck véhiculait.

L'exemple qui suit n'a pas été intégré aux autres car il dépasse leur portée. Une brève remise en contexte s'impose: les aventures sont terminées et Huck a appris de Tom que Jim avait été affranchi par Miss Watson. Le ton du TD reste cynique, Jim n'est pas dorloté parce qu'il est libre, mais bien parce qu'il a pris soin de Tom; celui du TA est ultraconformiste:

We had Jim out of the chains in no time, and when Aunt Polly and Uncle Silas and Aunt Sally found out how good he helped the doctor nurse Tom, they made a heap of fuss over him, and fixed him up prime, and give him all he wanted to eat, and a good time, and nothing to do. (*HF*, chapter the last, p. 228)

Il va sans dire que Jim n'était pas resté longtemps dans son cachot. Lorsque tante Polly

avait appris qu'il s'était dévoué par amitié pour Tom, elle l'avait rhabillé à neuf et offert de le prendre à son service. (Hughes, Conclusion, p. 273)

Alors que dans le TD le traitement de faveur comportait de la bonne nourriture et du repos, celui du TA consiste en des habits neufs et une offre de service. Or le sens même de l'affranchissement est que Jim n'a plus à travailler pour autrui, pourtant la version de Hughes contient une négation de cet état de fait. Ce choix de traduction implique qu'il est naturel que Jim, le *nègre* du roman, soit à la solde des Blancs. La répartition des rôles atteint ici sa forme achevée; nous verrons, avec les omissions qui suivent, que cette orientation est au cœur du projet de Hughes.

### 3.2.2. Omissions

Jim coud, fait la cuisine, achète un matelas pour Huck et sert chez des gens civilisés (la tante Polly aimeraient bien le prendre à son service, d'ailleurs), voilà autant de tâches qui lui sont assignées exclusivement par le biais du traducteur. Certains des passages source qui entraient en contradiction avec ce nouveau programme narratif ont été occultés, assurant dès lors une plus grande cohérence à l'ensemble. Ce ne seront donc plus Huck *et* Jim qui prépareront les repas, rameront, etc., mais Jim seulement:

So we [Huck et Jim] built it [a fire] there and cooked dinner. (*HF*, chap. IX, p. 43)  
Jim alluma son feu sur cette dalle, que les buissons protégeaient contre le vent, et notre dîner fut vite préparé. (Hughes, chap. VI, p. 55).

Then we [Huck et Jim] got out the raft and slipped along down in the shade [...]. (*HF*, chap. XI, p. 54)  
Jim détacha le traîneau et nous glissâmes à l'ombre des arbres [...]. (Hughes, chap. VII, p. 74)

When the first streak of day begun to show, we [Huck et Jim] tied up to a tow-head in a big bend on the Illinois side, and hacked off cotton-wood branches with the hatchet and covered up the raft with them so she looked like there had been a cave-in in the bank there. (*HF*, chap. XII, p. 54)

Dès que le jour commença à paraître, nous amarrâmes notre radeau dans un petit renfoncement de la côte de l'Illinois. Jim abattit avec la hache assez de branches de

cotonniers pour en recouvrir le train de bois et les arrangea si bien qu'à vingt pas vous auriez juré que les arbres avaient été renversés par un éboulement. (Hughes, chap. VIII, p. 75)

[...] so we [Huck et Jim] would take some fish off of the lines, and cook up a hot breakfast. (*HF*, chap. XIX, p. 97)

Nous relevons nos lignes et Jim prépare un bon déjeuner. (Hughes, chap. XV, p. 126)

[...] they [the king and the duke] made Jim and me back her [the raft] out and float her down the middle of the river and fetch her in and hide her about two mile below town. (*HF*, chap. XXIII, p. 122)

[...] le duc dit à Jim de démarrer. On s'arrêta à 2 milles environ au-dessous de la ville et on établit le radeau dans un endroit où il aurait fallu de bons yeux pour le découvrir. (Hughes, chap. XVII, p. 155)

When me and Jim heard that, we didn't feel so brash as what we did before. [...] so we laid him [Tom] in the wigwam and tore up one of the duke's shirts for to bandage him [...]. (*HF*, chap. XL, p. 215-216)

Je n'avais plus envie de chanter et Jim n'était plus disposé à danser. Il courut chercher de l'eau pour laver la blessure [de Tom] et déchira une des chemises du duc pour faire un bandage. (Hughes, chap. XXXII, p. 261)

Comme nous le notions plus haut, plus l'omission est réduite, plus elle nous paraît motivée. Les exemples qui précèdent font tous état d'un déplacement mineur sur le plan stylistique, on passe du pronom personnel *we* à la troisième personne du singulier, *il* ou *Jim*; mais il s'agit d'un déplacement majeur sur le plan narratif: les tâches manuelles sont séparées selon le personnage et le rôle qui lui est attribué. Jim effectue plus souvent que Huck les gestes quotidiens de faire un feu, de cuisiner, de cacher le radeau, tandis que les tâches intellectuelles, nous le verrons, appartiennent au domaine de Huck. La caractérisation de Jim qui ressort de ses actes est donc clairement confinée au statut de subalterne.<sup>31</sup>

En plus d'assumer le rôle de serviteur dans la traduction de Hughes, Jim est également décrit comme étant maladroit puisqu'il sera d'une certaine façon responsable de la blessure

---

<sup>31</sup> On retrouve une ou deux occurrences du passage du *we* à *Jim* dans la traduction des Surleau. Toutefois, comme il ne s'agit pas d'un procédé généralisé, son impact sur le personnage de Jim est extrêmement réduit, sinon nul.

de Tom à la fin du livre. Voici un extrait de la scène de l'évasion de Jim chez les Phelps, en anglais d'abord, en français ensuite:

[...] we [...] slipped stealthy towards the fence, in Injun file, and got to it, all right, and me and Jim over it; but Tom's britches catched fast on a splinter on the top rail, and then he hear the steps coming, so he had to pull loose, which snapped the splinter and made a noise [...]. (*HF*, chap. XL, p. 215)

Tom et moi, nous escaladâmes la barrière sans avoir fait plus de bruit qu'une araignée; mais le pantalon de Jim s'accrocha à la traverse d'en haut et ne se décrocha qu'en brisant un éclat de bois. (Hughes, chap. XXXII, p. 259-260)

On retrouve ici un contresens par rapport au TD: en anglais, Tom lui-même déclencheait l'alarme en faisant du bruit, il ne pouvait donc s'en prendre qu'à lui-même pour cette blessure, alors qu'en français, Jim peut être implicitement accusé d'avoir fait une erreur. Bien qu'aucune accusation ne soit portée par la suite, le déplacement que manifeste le TA suffit pour induire une certaine réception: Jim n'est pas aussi agile que les enfants, il est pataud. Or cette transformation est incohérente sur le plan narratif puisque des trois personnages qui s'enfuyaient, Jim aurait dû être le plus silencieux et le plus adroit vu son désir de quitter cet endroit. D'ailleurs, le fait que Tom ait fait du bruit dans le texte original n'est probablement pas un hasard, car lui seul avait intérêt à faire échouer le plan pour que l'aventure se prolonge indéfiniment. Cependant, en ce qui a trait à la caractérisation cible de Jim, le changement apporté par Hughes peut presque être justifié: on a vu que Jim est bête, soumis et inoffensif, et sa maladresse ne détonne donc pas lorsque liée à de tels attributs.

### 3.2.3. Moments clés

Les deux passages source dans lesquels Jim remplace Huck pour son tour de garde avaient été identifiés, dans le chapitre précédent, comme des moments où Jim enseigne à Huck, par le biais de gestes concrets, à reconnaître son humanité. Si ces deux épisodes avaient été intégrés tels quels à la traduction de Hughes, il est fort probable que leur sens aurait été interprété différemment vu le nouveau contexte cible. En effet, ces gestes de Jim auraient alors été lus comme cadrant bien avec sa caractérisation de domestique. Or Hughes en a

décidé autrement. Voici sa version du passage cité en p. 57 du chapitre 2 commençant par les mots *I had the middle watch...* : «Peu à peu l'orage se calma. Jim pouvait se passer de moi maintenant, et je me dirigeai vers le wigwam; mais pour y entrer il aurait fallu marcher sur les jambes du roi ou sur celles du duc. Je m'allongeai donc en plein air. Il ne pleuvait presque plus et je me moquais de la pluie, parce qu'elle n'était pas froide» (Hughes, chap. XVI, p. 138). Le segment source dans lequel on apprenait que *Jim he said he would stand the first half of it for me; he was always mighty good, that way, Jim was*, n'est pas rendu dans la version de Hughes. Jim n'est donc pas autorisé à réfléchir, à émettre une idée; sa voix est occultée, et, du même coup, la générosité qu'il manifestait en anglais est évacuée, de concert avec la façon dont Huck perçoit ce geste. Une répartition des rôles se présente ici: Jim est un domestique, il ne peut donc pas prendre d'initiative; Huck est le maître, il a le mandat de prendre des décisions. Le segment cible *Jim pouvait se passer de moi maintenant* reproduit d'ailleurs cette division: Huck étant le seul à analyser la situation. Le sens de ce segment est toutefois ambigu, il peut sous-entendre deux lectures: ou bien, vu l'apaisement de l'orage, Huck et Jim n'ont plus besoin d'être deux pour manœuvrer le radeau, ou bien Jim n'est pas capable de naviguer seul, il manque de savoir-faire et il est trop dépendant pour se débrouiller sans Huck. Vu la tendance se dégageant de la version de Hughes, la deuxième option vient d'emblée à l'esprit lors de la lecture. Enfin, dans le TD, l'épisode se terminait par un événement plutôt cocasse: Huck tombait à l'eau et Jim riait de lui. Dans le TA, ce segment est omis. Voilà un choix qui n'a pas lieu de surprendre; le projet de Hughes est conséquent: aucun Noir n'a la chance ni le droit de se moquer (un tant soit peu) d'un Blanc. Le second tour de garde, quant à lui, n'est pas traduit (voir note 26).

Les Surleau omettent également de rendre le remplacement du premier tour de garde<sup>32</sup>. Cette omission pourrait être liée à la volonté des traducteurs d'évacuer la dimension émotive de la caractérisation de Jim. Quoi qu'il en soit, la résultante est la même que chez

<sup>32</sup> C'est-à-dire que leur version (Surleau, chap. XX, p. 142) n'affiche pas la traduction de la phrase suivante: «I had the middle watch, you know, but I was pretty sleepy by that time, so Jim he said he would stand the first half of it for me; he was always mighty good, that way, Jim was» (HF, chap. XX, p. 104).

Hughes, l'humanité de Jim ne passe pas. Toutefois, la fin de l'épisode est traduite, ce qui fait que le côté cabotin de Jim demeure.

Avant d'aborder la traduction du deuxième tour de guet, il nous faut nous arrêter sur un élément signifiant et récurrent de la version des Surleau: la dénomination diégétique de Jim. Ce dernier se fait effectivement appeler *le nègre*, *le pauvre nègre* ou *le brave nègre* à quelques reprises dans le texte français. Or, et nous l'avons dit plus haut, bien que le mot *nigger* surgisse régulièrement dans le TD, il n'est que très rarement employé pour désigner Jim. Et, lorsque c'est le cas, le terme produit un effet choquant et sert généralement à ridiculiser aussi bien l'utilisateur que les contenus racistes qu'il véhicule. Par un effet de rebond (généré par l'ironie), celui qui souhaitait mépriser les Noirs (ou Jim) est lui-même méprisé (nous avons fait ressortir cette lecture au chapitre 2 dans un passage comme *he had an uncommon level head, for a nigger*, section 2.1.1.2. Savoir-argumenter; le même procédé se manifestait dans le commentaire de Huck, *you can't learn a nigger to argue*, section 2.1.1.2.; ou encore dans la conversation avec la tante Sally à qui Huck dit que *only a nigger* a été tué lors d'un faux accident de bateau). Victime des forces centrifuges à l'œuvre dans le texte source, l'étiquette *nigger* est sans cesse remise en question. La situation change dans les textes traduits, nous l'avons dit pour la version de Hughes, et celle des Surleau manifeste des déplacements similaires. Contrairement au texte original où Jim se fait rarement traiter de *nigger*, la traduction des Surleau affiche souvent l'ajout d'une appellation (bien entendu absente du texte anglais) contenant le terme de *nègre*. En voici des exemples:

[...] the snake's mate was there, and bit him.

He jumped up yelling [...]. (*HF*, chap. X, p. 46)

[...] la femelle de mon serpent était là. Elle mordit le pauvre nègre qui bondit aussitôt sur ses pieds et se mit à hurler. (Surleau, chap. X, p. 65)

His foot swelled up pretty big, and so did his leg; but by-and-by the drunk begun to come [...]. (*HF*, chap. X, p. 47)

Le pied de Jim enfla terriblement, mais le brave nègre but tant de whisky que le venin ne put, à la longue, y résister. (Surleau, chap. X, p. 66)

It was the raft.

When I got to it Jim was setting there [...]. (*HF*, chap. XV, p. 70)  
Je ramai de plus belle et la tache sombre grossit jusqu'à devenir un radeau qui portait une cabane en son milieu et un nègre endormi à l'arrière. (Surleau, chap. XV, p. 97)

He was in the river, under the stern oar [...]. (*HF*, chap. XVI, p. 76)  
Mon nègre était dans l'eau, à l'arrière du radeau. (Surleau, chap. XVI, p. 106)

Toward daybreak we tied up, and Jim was mighty particular about hiding the raft good. Then he worked all day fixing things in bundles, and getting all ready to quit rafting. (*HF*, chap. XVI, p. 77)

Vers le jour nous amarrâmes le radeau à la rive, et Jim veilla tout spécialement à ce qu'il fût bien caché. Le brave nègre passa le reste de la journée à emballer notre matériel. (Surleau, chap. XVI, p. 106)

[...] and found a man laying there asleep — and by jings it was my old Jim!

I waked him up, and I reckoned it was going to be a grand surprise to him to see me again, but it warn't. He nearly cried, he was so glad, but he warn't surprised. (*HF*, chap. XVIII, p. 92)

Un homme dormait là: c'était Jim!

Je le réveillai, pensant lui faire une surprise, mais il n'en fut rien. Le brave nègre pleura de joie, mais ne fut pas étonné le moins du monde de me revoir. (Surleau, chap. XVIII, p. 125)

Il se dessine ici un ensemble de signifiants dont la résultante est de créer une distance entre les personnages, de renverser les rapports de force et de désincarner Jim. Ainsi, contrairement au TD où Jim ressortait comme un personnage décidé et autoritaire, le TA le présente au lecteur de façon paternaliste, le réduit à un personnage unidimensionnel dont la principale caractéristique est d'être un *nègre*.

Pour en revenir au second passage dans lequel Jim fait le guet à la place de Huck, il est traduit ainsi (voir le chapitre 2, p. 58 pour l'extrait source):

Cette nuit-là, Jim ne me réveilla pas à l'heure où je devais prendre mon tour de garde. Souvent le brave nègre me laissait dormir et prenait le quart à ma place. En m'éveillant, à l'aube, je trouvai Jim assis, la tête sur les genoux, et gémissant de façon lamentable. Je fis mine de ne rien remarquer, mais je savais fort bien de quoi il retournait. Jim songeait à sa femme et à ses enfants. Je crois qu'il aimait sa famille aussi profondément qu'un blanc aime la sienne. Je sais bien que ça paraît extraordinaire, mais je crois qu'il en était pourtant ainsi. Souvent, la nuit, je l'entendais gémir:

«Pauv' p'tite Liza! Pauv' p'tit Johnny! Je crois que je ne vous reverrai jamais plus!» Mon Jim était quand même un brave nègre! (Surleau, chap. XXIII, p. 161-162)

La double occurrence de la dénomination *le brave nègre* confère à ce passage un ton paternaliste qui n'est pas récupéré par une visée subversive comme c'était le cas dans le TD. En effet, le segment *He was a mighty good nigger, Jim was*, une fois devenu *Mon Jim était quand même un brave nègre*, perd la charge implicite de renversement des idées reçues qu'il véhiculait dans le texte source: l'humanité de Jim ne ressort donc pas dans la traduction, son statut de domestique tient toujours<sup>33</sup>. La raison de cette lecture littérale en français est la suivante: la traduction de *good nigger* par *brave nègre*, vu la signification de cette expression dans l'ensemble de l'œuvre cible (nous venons de le voir) et dans ce passage en particulier, opère ce que nous avons appelé plus haut une re-sémantisation du segment traduit. Par conséquent, il apparaît qu'une traduction exacte sur le plan sémantique, peut véhiculer un sens différent, si ce n'est contraire au sens original.

La première scène dans laquelle Jim remplace Huck pendant son quart de guet n'est pas traduite par Laury, voici sa version du deuxième épisode (celui que nous venons de voir chez les Surleau et qui se terminait en anglais de façon dramatique):

Habituellement, lorsque Jim et moi naviguions durant la nuit pour échapper à la curiosité des gens, nous nous arrangeions pour ramer et pour dormir à tour de rôle: chacun ramait pendant environ trois heures, puis dormait durant les trois heures suivantes pendant que son compagnon le remplaçait. Mais, cette nuit-là, il en fut autrement et, lorsque je sortis de mon sommeil, je m'aperçus que Jim avait laissé passer le moment de me réveiller et somnolait en marmottant des phrases à peine distinctes:

—Oh! Maggy, ma chère femme, Johnny, Lizza, où êtes-vous?

Alors je compris qu'il avait le mal du pays et qu'il rêvait à sa famille qu'il avait laissée là-bas, au pays de la veuve Douglas, pour tenter de gagner un des États où les Noirs sont libres. Comme, jusqu'alors, il n'avait jamais été séparé de ceux qu'il aimait, il souffrait tout autant que les hommes blancs en pareille circonstance. Jamais auparavant je n'avais pensé à cela et je me sentis tout remué en écoutant gémir le pauvre esclave. (Laury, chap. XIII, p. 83)

---

<sup>33</sup> Huck appelle Jim *Mon Jim*, il s'approprie la personne de Jim, en quelque sorte.

Notons d'abord que la traductrice ajoute quelques lignes expliquant le principe du tour de garde et omet de traduire la phrase anglaise *He often done that*. Sa version de la scène est donc équivoque, à savoir si Jim a oublié de réveiller Huck ou s'il l'a volontairement laissé dormir. Vu la caractérisation cible de Jim, la première option est celle qui paraît la plus plausible. La suite renforcera d'ailleurs cette interprétation puisque Laury rend les termes *moaning and mourning* par *somnolait en marmottant des phrases à peine distinctes*. Une fois de plus, la version française présente Jim sous les traits d'un être paresseux et pas très intelligent: il dort et raconte n'importe quoi. Ce n'est qu'après qu'on comprendra le trouble de Jim, ce qui, en anglais, était expliqué *avant* qu'il parle de ses enfants. Une deuxième phrase à visée didactique sera ajoutée, cette fois pour expliquer le système esclavagiste. Enfin, les dernières lignes du passage évacuent l'ironie pour laisser place à un ton protecteur empreint de pitié. Jim est une pauvre victime qu'il faut sauver de son sort; Huck est un bon Blanc qui se penche sur lui et comprend ses souffrances.

Une fois mis en commun les ajouts, les omissions et la traduction de deux moments clés chez Hughes, la caractérisation de Jim apparaît unidimensionnelle: son humanité ne transparaît pas dans ses gestes, il demeure un domestique dépendant de Huck et sans descendant sur lui. La présence de Jim est réduite ou alors son rôle se limite à celui d'un subalterne, deux options qui se complètent. Le même phénomène se produira dans la narration faite par Huck. Ainsi, les comportements seront distribués selon le rôle de chacun: Jim en tant que domestique noir sera superstitieux, bête, paresseux et naïf; Huck sera paternaliste et autoritaire.

### 3.3. La description comme facteur de caractérisation

Dans la traduction de Hughes, les traits de caractère que le dire et le faire de Jim ont révélés (asservi, bête, paresseux, inoffensif, docile) seront partiellement repris par la narration de Huck, tandis que de nouveaux attributs émergeront. Aussi, vu l'importance de chacune de ces

propriétés, avons nous décidé de diviser cette partie selon une thématique particulière, et non plus suivant les transformations textuelles (ajout, omission, moment clé).

### 3.3.1. La superstition

L'une des caractéristiques initiales décrivant Jim dans la traduction de Hughes, mis à part son statut de domestique (il porte une lettre à Tom, p. 4), est la superstition. Le premier passage auquel nous nous intéresserons est tiré du contexte suivant: après avoir envoyé valser une araignée dans la flamme d'une chandelle, Huck ne sait pas s'il est parvenu à conjurer le mauvais sort en ayant tourné trois fois sur lui-même et en ayant attaché une mèche de ses cheveux avec du fil:

[...] but I hadn't ever heard anybody say it was any way to keep off bad luck when you'd killed a spider.

I set down again, a shaking all over, and got out my pipe for a smoke [...]. (*HF*, chap. I, p. 9)

Ces moyens-là [...] suffisent-ils dans le cas actuel? J'en étais rien moins que sûr. Aussi fus-je presque tenté de descendre en tapinois à la cuisine afin de consulter le grand nègre de miss Watson.

Jim était plus à même que personne de me renseigner là-dessus. Tout à coup je me souvins que Tom Sawyer m'avait prévenu que notre bande de voleurs était presque organisée [...]. J'oubliai aussitôt l'araignée, la salière, et j'allumai ma pipe. (Hughes, chap. I, p. 7-8)

En français, on nous présente Jim comme étant le spécialiste des questions occultes. Huck verse aussi dans ces croyances, mais nous verrons que Jim en est le principal représentant et que, contrairement à ce qui se produit dans le TD, il ne se sert pas des préjugés païens à son avantage, il n'agit donc pas en *trickster*. Mais avant, arrêtons-nous sur un autre ajout qui renforce celui que nous venons de voir:

I had heard about some of these things before, but not all of them. Jim knowed all kinds of signs. He said he knowed most everything. I said it looked to me like all the signs was about bad luck, and so I asked him if there was any good-luck signs. (*HF*, chap. VIII, p. 41)

Les nègres sont très forts pour reconnaître les mauvais présages. Une fois

lancé sur ce terrain-là, Jim eut l'air de ne plus pouvoir s'arrêter et la plupart de ses histoires n'avaient rien de neuf pour moi.

—Ah ça! Jim, lui demandai-je enfin, est-ce qu'il n'y a pas de signes qui annoncent qu'on aura de la chance? (Hughes, chap. V, p. 52)

On passe, en anglais, d'une certaine admiration de la part de Huck pour Jim, à une sorte d'écoeurement en français. En effet, Huck est fatigué d'entendre les histoires de Jim; les rapports de place sont transformés en regard du segment source, Huck occupant la place dominante dans le segment cible. De plus, on retrouve une formulation où circule un préjugé raciste vu le générique utilisé, *les nègres*. Garbagnati s'est également penchée sur cette version de Hughes, elle écrit: «Si pour Huck les superstitions de Jim [dans le TD] apparaissent comme dignes d'attention, voire dignes de foi au même titre que les histoires tirées de la Bible, cette attitude apparaît comme inacceptable au traducteur» (1984, p. 219).

La traduction de deux moments clés, l'histoire des sorcières et la boule de crin, renforce cette caractérisation (Jim est superstitieux) chez Hughes. Mais avant de rendre compte de la version française de l'épisode des sorcières, revenons sur les quelques lignes qui l'introduisent, lignes à travers lesquelles un certain portrait de Jim se dessine:

[...] Tom whispered to me and wanted to tie Jim to the tree for fun; but I said no; he might wake and make a disturbance [...]. (*HF*, chap. II, p. 10)

[...] Tom me proposa de revenir en arrière et d'attacher Jim à l'arbre. Moi, je ne voulais pas risquer de réveiller le nègre; il aurait donné l'alarme [...]. (Hughes, chap. II, p. 10)

[...] and I was in a sweat to get away, but nothing would do Tom but he must crawl to where Jim was, on his hands and knees, and play something on him. I waited, and it seemed a good while, everything was so still and lonesome. (*HF*, chap. II, p. 10)

[...] je voulus prendre mes jambes à mon cou; mais Tom tenait à jouer un tour au nègre, et je dus l'attendre tandis qu'il rampait sur les genoux jusqu'à l'arbre. (Hughes, chap. II, p. 10)

Tom said he slipped Jim's hat off of his head and hung it on a limb right over him [...]. (*HF*, chap. II, p. 11)

Tom me raconta qu'il s'était contenté d'enlever le chapeau du nègre et de l'accrocher à une branche d'arbre, juste au-dessus de la tête du dormeur. (Hughes, chap. II, p. 10)

Les trois occurrences de la désignation *le nègre* à l'intérieur de la même page aplatisent la caractérisation de Jim en faisant ressortir un seul aspect de son personnage, son groupe d'appartenance ethnique. Conjugués aux premières pages de la traduction où Jim était présenté sous les traits du domestique, ces trois ajouts ne peuvent que déterminer la réception de l'épisode des sorcières qui suivra (notons que sur un total de 26 lignes en anglais pour cet épisode (voir le chapitre 2, p. 32), on passe à sept en français):

Afterwards Jim said the witches bewitched him and put him in a trance, and rode him all over the state [...]. Niggers is always talking about witches in the dark by the kitchen fire [...]. (*HF*, chap. II, p. 11)

Le surlendemain, Jim se rappela fort bien avoir passé au moins une heure à la Nouvelle-Orléans, et plus tard il se vanta d'avoir fait le tour du monde à cheval sur un manche à balai. Cette aventure, dont il n'entretenait que ses camarades, le rendit très fier. Les nègres, entre eux, ne se lassent jamais de parler des exploits des fées ou des sorcières, et Jim se montrait trop convaincu pour ne pas rencontrer beaucoup d'auditeurs crédules. (Hughes, chap. II, p. 10-11)

Ces deux ajouts, *Cette aventure, dont il n'entretenait que ses camarades* et *Les nègres, entre eux*, montrent, avec plus de force encore que ne le faisait le segment source, que le monde des Blancs et celui des Noirs sont exclusifs. La division des fonctions apparaît une fois de plus ici. Une division qui est renforcée par l'ajout des *auditeurs crédules*, ajout contenant un jugement de valeur sur les Noirs que l'on décrit comme étant naïfs, alors que Huck semble, pour sa part, tout à fait sceptique. Cette caractérisation faisant de Jim un être superstitieux est à mettre en parallèle avec l'omission des extraits présentant Jim sous les traits du *trickster*. En effet, contrairement au TD, Jim, dans le TA, ne reçoit pas de cadeaux de ceux qui viennent l'entendre et ne parle pas non plus des cinq sous qu'il aurait reçus du diable lui-même, probablement Tom Sawyer. D'ailleurs, la réduction considérable de ce passage entraîne une diminution de la présence du personnage de Jim sur le plan narratif, atténuant du même coup la signification de cet épisode au sein de l'œuvre. Car en effet, Jim n'est pas le seul à faire allusion aux sorcières, l'esclave Nat le fait aussi, parvenant du même coup à soutirer de l'argent à Tom Sawyer. Or en français la situation est transformée, voici ce qui se produit (voir le chapitre 2, p. 33, n. 12 pour la version originale):

—Non, cela n'arrive qu'à moi. C'est un tour des sorcières.  
—Comment, Sambo, tu donnes dans ces bêtises? Si je t'offrais un demi-dollar, croirais-tu qu'on t'a jeté un sort?  
—Non, répliqua le nègre dont les yeux brillèrent, ou, du moins, je trouverais qu'on ne m'a pas jeté un mauvais sort.  
—Eh bien, voilà de quoi acheter du fil pour t'attacher les cheveux. (Hughes, chap. XXVII, p. 224)

Alors qu'en anglais Nat était celui qui dirigeait la situation en manipulant Tom à l'aide de subtils sous-entendus, en français, Tom décide de tout et la place de Nat est réduite tant sur le plan quantitatif (sa réponse passe de neuf lignes en anglais, à une en français) que qualitatif, Nat devient *Sambo*<sup>34</sup>, un clown sans envergure. Le fait que Hughes traduise le nom de Nat

---

<sup>34</sup> En français, le mot *sambo* n'existe pas. Celui de *zambo* existe, par contre, et le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* (1866-1876) en fournit la définition suivante: «*zambo*: [...] Anthropol. Descendant d'un nègre et d'une mulâtre ou d'une femme indigène: "Le zambo, d'un brun noir cuivré, est robuste, mais féroce, voleur et peu susceptible de civilisation". (Famin.)», dans Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Nîmes, C. Lacour Éditeur, coll. «Rediviva», 1991, p. 1452, réimpression de l'édition de 1866-1876. Le *Dictionnaire encyclopédique Quillet* donne un sens similaire au mot *zambo*: «*zambo*: n.m. syn. de *griffe*. Terme employé dans l'Amérique latine pour désigner le descendant d'un Noir et d'une femme indigène», dans Raoul Mortier (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, Paris, Librairie Aristide Quillet, 1962, vol. 6, p. 6190. Le mot *sambo* existe en anglais. Il comporte plusieurs acceptations. L'une d'entre elles est la même que celle du mot français *zambo*. Le mot anglais a aussi un sens méprisant. Le *Oxford English Dictionary* résume bien la situation: «*sambo*: [...] 2. (With capital S.) A nickname for a Negro. Now used only as a term of abuse. Also attrib., esp. with reference to the appearance or subservient mentality held to be typical of the black American slave. [Perh. a different word; it has been suggested that it may be the Foulah *sambo* uncle.]», dans J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, *The Oxford English Dictionary*, second edition, vol. XIV, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 426. La deuxième définition du *Random House* est la suivante: «*Disparaging and offensive*. Negro [...]», dans Jess Stein (ed.), *The Random House Dictionary of the English Language*, New York, Random House, 1966, p. 1264. Enfin le dictionnaire bilingue, *Robert-Collins*, donne «*sambo* [...] (pej) noiraud(e) [...], moricaud(e) [...] (pej)», dans Beryl T. Atkins, et al., *Robert-Collins. Dictionnaire français-anglais, anglais-français*, 1987, nouvelle édition, Paris, Dictionnaire Le Robert; London, Glasgow & Toronto, Collins, p. 600. Nancy Tischler, qui s'est intéressée aux personnages noirs dans la littérature sudiste américaine, écrit: «This comic Negro type — Sambo or Rastus — whatever his origin in fact later became fixed in the minstrel-show darkey, ludicrous to others and forever laughing at himself» (1969, p. 43). Le roman de Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, compte deux personnages secondaires du nom de *Sambo*. Le premier, décrit comme étant costaud, joue à l'amuseur public, au clown, en faisant des tours et des grimaces qui font rire les autres esclaves. Le second est en fait l'homme de mains d'un planteur qui a fait de lui un être féroce et méchant. Hughes a-t-il inventé ce nom de *Sambo*? La question demeure sans réponse, mais bien des éléments (littérature américaine; existence du terme français *zambo*) laissent croire qu'il a pu puiser son inspiration quelque part.

par celui de Sambo révèle une visée non seulement exotisante, mais également condescendante vu l'ensemble de son projet de traduction. De plus, l'ignorance de Sambo est soulignée par la question de Tom qui lui demande s'il croit en *ces bêtises*, question qui n'est pas sans rappeler l'épisode des sorcières de Jim où la crédulité des Noirs était mise en relief. En fait, les choix de Hughes sont conséquents: Sambo, pas plus que Jim, ne se conduit en *trickster*. Et l'omission du passage de la boule de crin s'inscrit dans cette tendance; impossible de voir les talents manipulateurs de Jim à l'œuvre puisque Huck sollicitera les bons conseils du juge Thatcher concernant ses soupçons sur le retour éventuel de son père (Hughes, chap. III, p. 20-22).

Dans l'ensemble, la traduction de l'épisode des sorcières par les Surleau laisse voir que Jim a bel et bien tourné le tour de Tom à son avantage. Toutefois, le procédé du *signifying* est occulté vu les deux choix de traduction suivants: «Tom [...] déposa quelques sous sur la table en paiement» et «Jim portait autour du cou une ficelle, au bout de laquelle pendait une pièce de cinq centimes. Il racontait que le diable en personne lui avait donné ce talisman [...]» (Surleau, chap. II, p. 10 et 11). L'association entre le diable et Tom Sawyer ne passe donc pas en français. La traduction de l'épisode dans lequel Jim dit la bonne aventure à Huck à l'aide d'une boule de crin comporte, d'une part, la présence d'un parler petit-nègre et, d'autre part, une omission signifiante: Jim ne dit pas qu'il connaît un procédé grâce auquel il est possible de faire passer une fausse pièce pour une vraie en utilisant une pomme de terre: «Je répondis que j'avais bien une fausse pièce d'argent — je ne voulais pas lui donner le dollar du juge. Jim prit ma pièce, la mordit, la flaira, la frotta et déclara qu'il s'en arrangerait» (Surleau, chap. IV, p. 25). Le segment cible est donc moins explicite quant aux compétences de Jim, le lecteur français ne sachant pas réellement comment Jim *s'en arrangera*. Huck, quant à lui, est maître du jeu, il se débarrasse de sa fausse pièce et n'est pas ridiculisé par Jim comme c'était le cas en anglais.

L'épisode des sorcières<sup>35</sup> tel que traduit par Laury fait état d'un choix de traduction particulièrement intéressant en ce qui a trait aux termes sources, «five cents» et «five-center piece», voici les deux segments cible en question:

Vivement Tom rejoignit la maison, s'y glissa et s'empara de trois chandelles. Mais, honnête, en guise de paiement, il déposa une pièce de monnaie percée sur la table. [...]

Jim garda toujours la pièce de monnaie percée que Tom avait posée sur la table de la cuisine, au cours de cette nuit mémorable, en guise de paiement des trois chandelles qu'il emportait. Il la portait suspendue à son cou par une ficelle. Il prétendait qu'elle lui avait été donnée par le diable en personne, qui lui avait confié secrètement le mot magique qu'il fallait prononcer pour faire paraître les sorcières et pour guérir certaines maladies. Mais il ne révéla jamais ce mot. Les Noirs des environs venaient souvent regarder la pièce mais n'osaient pas la toucher, car ils craignaient que cela ne leur porte malheur: elle avait été tenue par les doigts du diable! (Laury, chap. II, p. 12-13)

L'implicite étant rendu explicite dans la version française, il apparaît clairement que Huck n'est pas dupe du stratagème de Jim, il est effectivement conscient que ce dernier a inventé toute cette histoire. Jim ne parvient donc pas à faire croire aux Blancs qu'il est superstitieux. De plus, les Noirs sont ridiculisés par ce segment cible vu la mise au jour de la supercherie: ils sont les seuls à croire que le diable a réellement touché cette pièce. Le dévoilement d'une macro-structure (l'association entre le diable et Tom Sawyer par le biais de l'argent) a pour effet ici de renverser la visée de départ et de re-sémantiser le passage d'arrivée: alors qu'en anglais Huck et Tom étaient victimes de leurs propres préjugés; en français, ils sortent grandis de l'épisode. Le fonctionnement des couches implicites repose précisément sur le fait que ces couches sont et demeurent implicites, leur mise au jour déstabilise le mécanisme, de la même façon que la révélation du non-dit dans un dialogue peut entraîner des ruptures, des conflits

---

<sup>35</sup> Nous l'avons vu un peu plus haut, Jim se fait appeler *le nègre* dans la traduction de Hughes à trois occasions. Laury recourt également à cette dénomination: «Enfin Tom réapparut, ravi de la bonne farce qu'il avait jouée au nègre toujours profondément endormi.

—Je l'ai solidement ficelé à son arbre, et j'ai pu, sans le réveiller, ôter son chapeau et l'accrocher à une branche au-dessus de sa tête, me dit Tom fièrement, en riant déjà sous cape de la grimace que ferait le grand nègre en se réveillant» (Laury, chap. II, p. 12). Jim, en français, est donc d'entrée de jeu stéréotypé par l'appellation qui lui est attribuée.

énonciatifs<sup>36</sup>. Enfin, rappelons que ce passage traduit contient le commentaire intradiégétique de Huck (de la traductrice en fait) qui apprend au lecteur que les Noirs ne prononcent pas les *r* (voir plus haut). L'ensemble de cette scène est donc animé d'une orientation condescendante: Jim est un *nègre*, il invente des histoires (il est donc malhonnête), les Noirs s'expriment mal et sont naïfs. L'épisode cible de la boule de crin omet l'échange d'argent: Huck ne paie donc pas et ses connaissances ne sont pas prises en défaut par Jim.

Il ressort des trois textes traduits l'annulation complète (Hughes, Laury) ou partielle (Surleau) des comportements de *trickster* de Jim, ce dernier étant confiné à de nouvelles exigences narratrices et dialogales: en tant que subalterne, il ne peut tirer les ficelles de l'intrigue en amenant Huck (et Tom) à le croire inoffensif et naïf, alors qu'il est intelligent et manipulateur. Son rôle doit se limiter, et se limite effectivement, à celui d'un personnage simple et superstitieux<sup>37</sup>. La logique traductive étant à l'œuvre, Huck, à son tour, va du scepticisme (Hughes) à la lucidité (Laury), en ce qui a trait aux dires de Jim sur la prétendue visite des sorcières. Ce principe dualiste (séparation des compétences actantielles de chaque personnage) se manifestera également dans l'attribution d'un autre trait de caractère à l'endroit de Jim: la bêtise.

### 3.3.2. La bêtise

La scène des retrouvailles entre Huck et Jim sur l'île Jackson acquiert une valeur de moment clé dans la logique interne des trois traductions. Les déplacements plus ou moins massifs présents dans chacun des textes témoignent de la signification du passage source (signification que nous n'avions pas soulevée lors de l'analyse du TD) et de sa nature hautement

---

<sup>36</sup> Lane-Mercier remarque: «L'actualisation plus ou moins subite d'un présupposé à l'intérieur d'une formulation explicite fait entrer l'élément de sens jusque-là inexprimé, non contesté, dans le champ thématique du dialogue où, en raison de ses propriétés enchaînantes nouvellement acquises, il peut provoquer une confrontation sans rompre pour autant l'échange» (1989, p. 93).

<sup>37</sup> Cette lecture rejoue d'ailleurs celle de certains critiques américains qui associent Jim à la figure du *minstrel darky* (voir chapitre précédent).

problématique, comme si cette scène cristallisait les rapports unissant Huck et Jim. Après s'être fait prendre pour un revenant par Jim, Huck écrit:

Well, I warn't long making him understand I warn't dead. I was ever so glad to see Jim. I warn't lonesome, now. I told him I warn't afraid of *him* telling the people where I was. I talked along, but he only set there and looked at me; never said nothing. Then I says:

"It's good daylight. Let's get breakfast. Make up your camp fire good."

[...]

"Well, you must be most starved, ain't you?" [demande Huck]

"I reck'n I could eat a hoss. I think I could. How long you ben on de islan'?"

"Since the night I got killed."

"No! W'y, what has you lived on? But you got a gun. Oh, yes, you got a gun. Dat's good. Now you kill sumfn en I'll make up de fire." (*HF*, chap. VIII, p. 38)

Et dans la version de Hughes:

J'eus assez de peine à le rassurer. Mes gambades auraient pourtant dû lui prouver qu'il ne se trouvait pas en face d'un noyé. Je lui racontai comment je m'étais échappé de la cabane. Je lui dis que la vue de son foyer m'avait joliment effrayé; mais que l'idée de ne pas être seul sur l'île ne me faisait plus peur. Je ne craignais pas d'être trahi par lui. J'étais si ravi d'avoir quelqu'un avec qui causer que je jacassai comme une pie borgne. Jim, cependant, demeurait agenouillé; il me regardait bouche bée, sans répondre un mot.

—Dis donc, Jim, lui demandai-je, as-tu jamais vu manger un noyé?

—Jamais, répliqua Jim.

—Eh bien, dépêche-toi de jeter une brassée de bois sur ton feu et tu me verras remuer les dents. Le jour arrive au grand galop, il s'agit de déjeuner.

—Vous ne vous moquez pas de moi? demanda le nègre qui s'était levé. [...]

—Alors tu dois être affamé? [demande Huck]

—Je crois que je mangerais un cheval! Et de quoi vous êtes-vous nourri, massa Huck?... Ah! je vois que vous avez un fusil. Voilà qui est bon. Tâchez de tuer quelque chose. (Hughes, chap. V, p. 47)

Notons d'abord le contresens apparaissant dans la première phrase traduite: alors qu'en anglais Huck affirme n'avoir pas mis de temps à faire comprendre à Jim qu'il n'était pas un fantôme qui venait le hanter, en français, le segment contient un élément descriptif opposé: Jim serait plutôt lent d'esprit puisque Huck a eu de la difficulté à le raisonner. Le même élément ajouté sera repris lors du passage dialogué: Huck ridiculise sciemment Jim en faisant de nouveau référence à son faux état de *noyé*. Jim, quant à lui, est dupé et soumis, sa réplique,

*Vous ne vous moquez pas de moi?* (il vouvoie Huck) et la désignation *massa Huck* contribuant à accentuer ces deux caractéristiques. L'effet de balancier est ici bien calibré: Huck est condescendant (il utilise l'expression *le nègre*); Jim est bête. L'omission du segment *I was ever so glad to see Jim. I warn't lonesome, now* s'inscrit dans cette logique traductive: un rapport de connivence et d'amitié n'étant pas de mise ici. Huck en français est heureux d'avoir *quelqu'un* pour bavarder, l'importance de la présence de Jim est du même coup remise en cause; ce pourrait être, aussi bien, *quelqu'un d'autre*. Jim apparaît ici dans un rôle purement instrumental. La relation des deux personnages est superficielle, ils n'ont pas de réelle amitié; tout le passage cible contribue à intensifier cet état de choses.

Le passage des retrouvailles tel que traduit par les Surleau constitue également un épisode cible important. En effet, alors que la traduction des Surleau propose en général des synthèses des passages de départ, cette fois, le segment cible est non seulement intégral, mais plus long que l'original. Voici la version française du segment source cité plus haut:

Je finis par lui prouver que je n'étais pas mort. Vous pensez si j'étais content de le revoir, mon vieux Jim! Finie, la solitude! Je déclarai noblement au brave nègre que je lui accordais ma confiance et lui demandai de ne pas me trahir. Je parlai, je parlai, mais Jim ne disait pas un mot, se contentant de fixer sur moi ses gros yeux effarés. J'ajoutai:

“Maintenant, il est temps de déjeuner. Vas donc ranimer le feu.

[...]

—Mais tu dois mourir de faim, mon pauvre Jim?

—Oh! que oui! Je crois que je pourrais dévorer un cheval! Mais vous, Huck, depuis combien de temps êtes-vous dans l'île?

—Depuis la nuit de mon assassinat.

—Non? Mais qu'avez-vous donc mangé? Ah! le fusil... fameux ça. Allez vite nous tuer quelque chose, pendant que je m'occupe du feu”. (Surleau, chap. VIII, p. 52-54)

Il s'agit de la première occurrence de l'expression *le brave nègre* dans la version des Surleau; vu le contexte dans lequel elle surgit, il est permis de croire qu'elle véhicule une charge négative. En effet, Huck affirme qu'il a *fini par prouver à Jim* qu'il n'était pas un fantôme, c'est donc que Jim a mis du temps à comprendre la situation, et il le regardait avec de gros

*yeux effarés*, deux segments absents du TD. Il s'agit ici d'un saupoudrage léger par rapport aux autres traductions, mais il n'en demeure pas moins que le syntagme ajouté *le brave nègre* apparaît teinté d'un jugement condescendant et contribue, une fois lié aux ajouts précédents, de même qu'à la réplique de Huck *Mais tu dois mourir de faim, mon pauvre Jim?*, et au vouvoiement de Jim, il contribue, donc, à alimenter une image stéréotypée de Jim. Il ne faut pas oublier qu'un peu plus haut, lors de l'épisode de la boule de crin, Jim s'exprimait en parler petit-nègre, autre élément concourant à stéréotyper son personnage. Or, quelques pages plus loin, Jim racontera son plan d'évasion, un plan réfléchi et ingénieux. Il dépassera, pendant la durée de ce monologue, la figure du personnage linéaire qu'il incarnait au début, pour y retomber rapidement, à toutes les fois où il se fera appeler *nègre* et *brave nègre*. La lecture des Surleau semble s'apparenter à celle des critiques américains pour qui Jim revêt le rôle du *darky* au début et à la fin du livre, pour s'en défaire au milieu de l'histoire, en particulier lors de l'épisode *in the fog* et de son monologue sur sa fille 'Lizabeth. Toutefois, l'humanité de Jim en français ne rejoint pas l'intensité dramatique présente dans le TD, entre autres à cause de la réduction des répliques de Jim. Woodard et MacCann, que nous avons cités au chapitre 2, considèrent d'ailleurs que la rencontre sur l'île Jackson, au moment où Jim prend Huck pour un fantôme, le présente comme un idiot («a fool») (1992, p. 145). Le portrait qui se dégage ici de la version des Surleau rejette cette interprétation, comme si les traducteurs avaient lu l'œuvre de départ au premier degré et avaient précisément fait des choix de traduction qui accentuent cette interprétation. Car les expressions surajoutées (*le brave nègre*, *mon pauvre Jim...*) qui apparaissent dans la traduction opèrent un double décalage, sémiotique d'abord, au sens où elles entraînent une déperdition de l'ironie présente dans le TD; narratif ensuite, étant donné que Jim devient un personnage second, plat et stéréotypé. Le projet des Surleau informe la lecture de l'œuvre et en déplace la visée. Ainsi, quand Jim raconte son plan d'évasion, bien qu'il en ressorte grandi, l'effet produit est altéré par la figure linéaire qu'il affichait quelques pages plus haut; cette figure rejaillit sur ses paroles et ses actions, c'est une image poisseuse, elle lui colle à la peau.

En ce qui a trait à la version de Laury, un bref retour en arrière s'impose, voici comment le début des retrouvailles se produit:

[...] and it was Miss Watson's Jim! I bet I was glad to see him. I says:  
"Hello, Jim!" and skipped out. (HF, chap. VIII, p. 37-38)

Jim, l'esclave noir de Miss Watson était là, devant moi!  
Ce bon Jim, quelle joie de le voir!  
Je bondis hors du canoë et je courus vers le grand nègre en criant joyeusement  
et de toutes mes forces:  
— Hello! Jim, mon grand copain Jim! Hello! (Laury, chap. IV, p. 30)<sup>38</sup>

L'inflation lexicale que manifeste ce passage cible résulte de la surenchère de qualificatifs attribués à Jim, *l'esclave noir*, *ce bon Jim*, *le grand nègre* et *mon grand copain Jim*. Fidèle en cela à son projet, Laury étiquette le personnage de Jim de manière faussement positive, même le terme de *grand nègre* passe pour quasiment neutre dans ce contexte-ci, alors que ces expressions sous-entendent en fait des marques de paternalisme. La suite de la scène confirmera cette thèse:

Bien entendu, j'expliquai immédiatement au malheureux Noir que je n'étais pas un fantôme mais Huckleberry en personne et bien vivant. Et je lui racontai que je m'étais simplement servi d'une ruse pour faire croire aux gens qui m'ennuyaient que j'avais été assailli par des malfaiteurs et assassiné sans pitié...  
Jim m'écouta en silence, n'osant pas trop croire à mon histoire.  
Alors, pour changer le cours de ses pensées, je m'exclamai:  
— Mon vieux, il fait grand jour maintenant, j'ai une faim de loup! Et toi aussi,  
sans doute: préparons un feu et mangeons. (Laury, chap. IV, p. 31)

Le paternalisme de Huck s'actualise dans divers éléments: les désignations *malheureux Noir* et *mon vieux*; et dans le fait que Huck, se rendant compte que Jim a de la peine à le croire, décide de lui changer les idées. Huck fait preuve d'une attitude autoritaire à l'endroit de Jim,

---

<sup>38</sup> Chez Hughes, cet extrait se lit ainsi: «C'était Jim, le nègre de miss Watson! Je ne songeai plus à me cacher, je vous en réponds. —Hola, Jim! m'écriai-je en courant à lui» (Hughes, chap. V, p. 47) et chez les Surleau: «[...] c'était Jim! le Jim de Miss Watson. Vous pouvez imaginer mon soulagement. "Bonjour, Jim", m'écriai-je en sortant du fourré dans lequel je me dissimulais» (Surleau, chap. VIII, p. 52).

l'omission de la phrase *I was ever so glad to see Jim* laisse toute la place à une relation de type dominant/dominé dans le texte traduit.

Les trois traductions ont en commun de faire ressortir la bêtise et la naïveté de Jim, par opposition à la supériorité de Huck. D'autres ajouts, surtout chez Hughes cette fois, servent à montrer la stupidité de Jim, en voici des exemples:

So Jim and me set to majestying him [le roi], and doing this and that and t'other for him, and standing up till he told us we might set down. This done him heaps of good, and so he got cheerful and comfortable. (*HF*, chap. XIX, p. 102)

Après avoir ainsi établi ses droits, sa majesté retrouva sa bonne humeur, bien que Jim s'obstinât à l'appeler *massa* [...]. (Hughes, chap. XV, p. 134)

"[...] Cut loose and let her slide!" [dit Huck]

So, in two seconds, away we went, a sliding down the river, and it *did* seem so good to be free again and all by ourselves on the big river and nobody to bother us. (*HF*, chap. XXIX, p. 162)

Filons! [dit Huck]

Bon gré, malgré (sic), je dus donner quelques explications au nègre avant de sortir le radeau de la petite anse où nous l'avions caché. (Hughes, chap. XXII, p. 193)

[...] while I got Nat's notice off, Tom shoved a piece of candlestick into the middle of a corn-pone that was in Jim's pan, [...] and it just worked noble; when Jim bit into it it most mashed all his teeth out; and there warn't ever anything could a worked better. Tom said so himself. Jim he never let on but what it was only just a piece of rock or something like that that's always getting into bread, you know; but after that he never bit into nothing but what he jabbed his fork into it in three or four places, first. (*HF*, chap. XXXVI, p. 196)

[...] tandis que je détournais l'attention de Sambo, Tom fourra un des fragments du chandelier dans un pain destiné au prisonnier.

[...] Eh bien, les livres ont beau conseiller ce moyen-là, il n'est pas toujours bon, même quand le prisonnier est prévenu, surtout s'il a trop faim. Du moins, il ne réussit pas dans le cas de Jim, qui, oubliant les recommandations de la veille, mordit dans le pain juste au mauvais endroit et faillit se casser plusieurs dents.

C'était sa faute, et Tom le lui fit avouer plus tard en l'engageant à ne plus rien manger désormais sans avoir sondé ses provisions de bouche à coups de canif. Par bonheur, il n'eut pas le temps de se plaindre. (Hughes, chap. XXIX, p. 237)

Les trois exemples qui précèdent contiennent des ajouts intégrés à la diégèse ayant pour effet de discréditer le personnage de Jim. Le premier exemple montre que Jim est lent d'esprit et

entêté puisqu'il faut lui répéter les choses (il ne s'habitue pas à appeler le roi *Sa Majesté*). Nous l'avons montré plus haut, les actions se divisent selon le rôle de chaque personnage, ainsi les compétences intellectuelles obéissent au même modèle dualiste<sup>39</sup>. Ce modèle se manifeste également dans le deuxième exemple, où Jim, *le nègre*, est celui qui ne comprend pas la situation, alors que Huck est celui qui explique. L'omission du segment source dans lequel Huck dit qu'il est heureux de se retrouver enfin libre avec Jim cadre avec les transformations que ce passage affiche. Enfin, le troisième exemple contient trois contresens par rapport au TD: tout d'abord, dans le texte anglais, le plan avait bien fonctionné, alors que dans le texte français, on apprend qu'il échoue, et ce à cause de Jim qui a oublié les consignes qu'on lui a données (manifestation du modèle dualiste)<sup>40</sup>; ensuite, Jim décidait de son propre chef de tester sa nourriture, alors que dans le TA, Tom lui dit (lui ordonne?) de le faire; enfin, Jim ne se plaignait de rien en anglais, tandis que dans le TA, *heureusement*, il n'a pas eu le temps de le faire. Résultat, ces trois transformations créent un portrait dévalorisant de Jim: il est bête, dépendant, plaignard et n'a pas de mémoire. Notons aussi la dénomination *le prisonnier*, servant une fois encore à créer une distance entre les personnages.

La version de Laury affiche le même genre de déplacements servant à déprécier l'intelligence de Jim, en voici un exemple:

Then he [Jim] studied it over and said, couldn't I put on some of them old things and dress up like a girl? That was a good notion, too. (*HF*, chap. X, p. 47)

---

<sup>39</sup> Dans le même ordre d'idées, remarquons que Hughes avait ajouté un passage au début du livre dans lequel les compétences de chaque personnage se répartissaient selon leur groupe social, si ce n'est ethnique. Voici ce que Hughes fait dire à Huck (il se trouve sur l'île Jackson avec Jim): «Le temps commençait à me paraître long. Je ne m'ennuyais guère davantage dans la cabane de mon père. Jim débitait sans cesse les mêmes histoires. Je me félicitai d'avoir été à l'école; sans les livres que nous avions emportés, je me serais démonté la mâchoire à force de bâiller. Ils étaient presque tous amusants, excepté un, où l'on racontait comment on a coupé la tête à Louis XVI, je ne sais pas pourquoi. Jim aimait mieux l'histoire de Robinson Crusoé. —Et tout cela est vrai? me demanda le nègre» (Hughes, chap. VI, p. 62).

<sup>40</sup> L'échec du plan d'évasion à fin du chapitre XXXII dans la version de Hughes (dont nous avons déjà parlé plus haut) fera d'ailleurs écho à ce manque de savoir-faire de la part de Jim.

Et puis, un jour, le grand Jim bondit sur ses pieds en s'écriant tout joyeux et surexcité:

- Eh ben! moi, j'ai une idée!
- Quelle idée, Jim?
- Une fameuse idée, je t'assur'e, Huck!
- Dis toujours.

Les idées de Jim étant généralement fort saugrenues, je l'écoutai avec méfiance.

— Voilà, Huck: puisque dans la masu'e abandonnée sur l'eau, tu te souviens bien, nous avons découvre't des vêtements de femme, tu n'as qu'à te déguiser. Avec une 'obe et un g'and bonnet enfoncé su' tes yeux, pe'sonne ne soupçonne'a qui tu es... on c'oi'a que tu es une fille et tu pou'as int'oger qui tu voud'as en ville sans qu'on se doute que tu es un ga'çon.

Je restai interloqué un long moment par cette proposition inattendue puis, à la réflexion, elle me parut tout à fait ingénieuse et sans aucun danger pour nous deux. (Laury, chap. V, p.35)

En plus de l'ajout diégétique dénigrant d'avance le plan de Jim, le passage dialogué entre les deux personnages témoigne du rapport inégal à partir duquel ils échangent, la réplique de Huck, *Dis toujours*, montrant la place dominante que ce dernier occupe. Enfin, deux autres transformations témoignent d'une tendance de la part de la traductrice à rabaisser le personnage noir: «Jim says [...]» (*HF*, chap. XXIII, p. 123) devient en français «[...] il me demanda avec une curiosité naïve» (Laury, chap. XIII, p. 82); et on trouve, quelques lignes plus bas, l'ajout suivant: «Mais tout cela était bien trop compliqué pour Jim qui répliqua en bâillant» (p. 83). L'occurrence du verbe *bâiller* n'est pas fortuite (nous aurons l'occasion d'y revenir) car Jim est souvent en train de dormir dans le texte de Laury — tel était d'ailleurs le cas au début de l'épisode du brouillard, Huck écrivant que Jim *dormait tranquillement* (passage déjà cité).

Dans la traduction de Hughes, le personnage de Jim n'est pas le seul à recevoir l'étiquette de la bêtise; Nat, devenu Sambo (nous l'avons dit, il s'agit d'ailleurs d'une traduction ridiculisante), se voit attribuer la même propriété:

[...] Jim's nigger was piling up a tin pan with bread and meat and things; [...].  
This nigger had a good-natured, chuckle-headed face, and his wool was all tied

up in little bunches with thread. That was to keep witches off. (*HF*, chap. XXXIV, p. 186)

Celui que nous cherchions était en train d'empiler des provisions dans un panier [...]. Il paraissait encore moins intelligent que ses camarades. Ses cheveux crépus étaient attachés ça et là en petites mèches laineuses avec des bouts de fil. Tom et moi, nous savions fort bien que les noirs emploient ce moyen-là pour se garantir contre les sorcières, auxquelles la plupart d'entre eux ont la niaiserie de croire. (Hughes, chap. XXVII, p. 223)

La phrase ajoutée par Hughes, *Il paraissait encore moins intelligent que ses camarades*, contient le présupposé sémantique suivant: les Noirs sont stupides, mais celui-là est plus stupide que les autres. Ce segment ajouté, en tant que formulation généralisante, véhicule un contenu raciste. Car en effet la valeur raciste d'un énoncé résulte du fait que l'ensemble d'un groupe (social, culturel) est assimilé à un comportement particulier, et que l'appartenance au groupe est précisément la cause dudit comportement. En d'autres termes, *parce qu'il* est noir, Sambo est bête. Or, en plus d'être idiot, Sambo est superstitieux, ce qui représente une croyance *niaiseuse* nous dit Huck-Hughes, croyance que Tom et Huck ne partagent pas (modèle dualiste). Cet énoncé cible est discriminatoire pour les Noirs. Il faut noter que l'occurrence du mot *niaiserie* doit être liée à la réplique de Tom disant à Sambo, *tu donnes dans ces bêtises* (déjà citée). La récurrence est signifiante: la superstition est ouvertement discréditée. La traduction du «signifiant onomastique» (Folkart, 1991, p. 136) *Nat* par celui de *Sambo* apparaît dès lors motivée par le nouveau programme narratif assigné au personnage. Devenu idiot et superstitieux, Nat doit porter un nom qui colle à sa caractérisation, le nom de *Sambo* est apte à le faire<sup>41</sup>.

Hughes ajoutera un peu plus loin un nouvel élément servant à étayer la caractérisation tant de Sambo que des Noirs en général. Voici le contexte: après l'évasion de Tom, Huck et Jim, des commères se réunissent chez les Phelps et cherchent à comprendre la signification

---

<sup>41</sup> Folkart écrit que lorsqu'on «[...] le naturalise [le signifiant onomastique], [...] il se démarque tant par rapport à son homologue de départ que par rapport aux présupposés narratifs du texte [...]» (1991, p. 139), cependant, par rapport au texte traduit, il devient, dans ce cas-ci à tout le moins, partie intégrante et signifiante de la macro-forme discursive cible et ne produit pas d'effet de rupture.

des inscriptions retrouvées sur les objets dans la cabane de Jim; l'une d'elles, bourrée de préjugés et de mauvaises intentions — elle est convaincue qu'il s'agit d'une langue africaine, alors que Tom en est l'auteur —, considère que les *niggers* qui ont fait cela méritent le fouet. Porte-parole de son groupe, les *poor whites* du Sud, cette commère tient un discours empreint de hargne; son attitude rappelle d'ailleurs celle de pap Finn, pour qui l'instruction est néfaste (son grand discours raciste contenait effectivement une attaque contre un Noir instruit et mieux vêtu que lui):

“[...] Look at that shirt — every last inch of it kivered over with secret African writ'n done with blood! Must a ben a raft uf 'm at it right along, all the time, amost. Why, I'd give two dollars to have it read to me; 'n' as for the niggers that wrote it, I 'low I'd take 'n' lash 'm t'll —”. (*HF*, chap. XLI, p. 219)

Une des vieilles dames dit qu'elle donnerait 2 dollars pour déchiffrer les signes mystérieux tracés sur la chemise. C'était sans doute une écriture africaine, quoique Sambo assurât que les nègres n'avaient pas d'écriture. (*Hughes*, chap. XXXIII, p. 265)

Ainsi donc, les *nègres* — le choix du terme est d'ailleurs motivé —, contrairement aux Blancs, ne possèdent aucun système linguistique écrit. Il s'agit d'une affirmation qui, dans le contexte de la traduction de Hughes, sert à déprécier le groupe ethnique des *nègres* et renforce le procédé dualiste (Blancs-instruits par opposition à Noirs-incultes). Notons que la vieille dame ne dit pas vouloir fouetter celui qui a fait ces inscriptions, Hughes ne souhaitant pas montrer la cruauté de ces bigotes.

En tant que représentant du groupe ethnique noir, Jim est décrit dans le texte cible comme un être qui n'est pas vif d'esprit (il met du temps à comprendre que Huck n'est pas vraiment mort; il ne se déshabite pas d'appeler le roi *massa*; il oublie les ordres de Tom). Les autres membres de ce groupe sont également dépeints de la sorte, sauf le personnage de Jack qui, Huck le dit à la place de Jim, *est un malin*.

### 3.3.3. La paresse

En plus d'être bêtes et superstitieux (deux caractéristiques qui se complètent), Jim et d'autres personnages noirs sont à quelques occasions décrits comme étant paresseux. Une telle propriété semble entrer en contradiction avec les actions concrètes posées par Jim, actions que nous avons décrites dans la partie sur le faire et qui relevaient plus strictement des possibles narratifs de Jim, par opposition à ceux de Huck appartenant au domaine des idées et des décisions. Or la contradiction peut n'être que superficielle: les tâches effectuées par Jim étant intimement liées à son statut, rien n'empêche, donc, qu'il les exécute seulement par obligation, ce qui n'excluerait pas une tendance à la paresse. Quoiqu'il en soit, le texte de Hughes nous présente les Noirs comme des gens qui préfèrent se reposer plutôt que travailler<sup>42</sup>.

[...] and Jim allowed the inscription was going to be the toughest of all. That's the one which the prisoner has to scrabble on the wall. (*HF*, chap. XXXVIII, p. 202)

Lorsqu'il [Tom] eut expliqué au nègre qu'un prisonnier doit se désennuyer en couvrant d'inscriptions les murs de son cachot, Jim se rebéqua. Il déclara qu'il aimait mieux dormir. (Hughes, chap. XXXI, p. 246)

[...] he [Tom] said, what he had planned in his head [...] was for us to [...] get out all the niggers around, and have them waltz him [Jim] into town with a torch-light procession and a brass band, and then he would be a hero, and so would we. But I reckened it was about as well the way it was. (*HF*, chapter the last, p. 228)

—Oh! j'avais mon plan, Huck [dit Tom]. [...] Tous les nègres seraient venus au-devant de nous, musique en tête, avec des torches; ils nous auraient portés en triomphe...

—Tu crois?

—J'en suis sûr, répondit Tom en poussant un gros soupir. Le coup est manqué. On a mis le grappin sur notre radeau et on a tant gâté Jim qu'il refuserait de bouger. (Hughes, Conclusion, p. 273)

---

<sup>42</sup> Laury aussi présente Jim sous les traits du dormeur invétéré, en voici une preuve. Après l'annonce du jeune homme se prétendant duc, le narrateur Huck écrit: «Jim's eyes bugged out when he heard that; and I reckon mine did, too» (*HF*, chap. XIX, p. 100), Laury pour sa part fait dire à Huck ceci: «Jim, qui s'était réveillé, écarquilla les yeux en entendant cette révélation sensationnelle et inattendue» (Laury, chap. X, p.67). Une division des rôles apparaît ici: Jim, qui dormait, a une réaction de surprise, sa crédulité est donc soulignée alors que Huck ne réagit pas.

Each person had their own nigger to wait on them — Buck, too. My nigger had a monstrous easy time, because I warn't used to having anybody do anything for me, but Buck's was on the jump most of the time. (*HF*, chap. XVIII, p. 88)

Nous avions tous un domestique à notre service. Mon négrillon et celui de Georges se donnaient du bon temps. Nous n'avions pas souvent besoin d'eux et ils s'aidaient à ne rien faire. (Hughes, chap. XIV, p. 115)

They [le duc et le roi...] said it was all right, now, because a nigger only makes up the feather bed, and don't turn over the straw tick only about twice a year, and so it warn't in no danger of getting stole, now. (*HF*, chap. XXVI, p. 142)

—Les nègres ne retourneront que le lit de plume, dit le roi; ils sont trop paresseux pour se donner la peine de remuer la paillasse plus d'une ou deux fois par an. Voilà notre argent à l'abri des voleurs. (Hughes, chap. XX, p. 177)

Le premier extrait cité se passe de commentaires. Le second passage, tiré de la fin du livre au moment où le lecteur apprend que Jim a été affranchi, contient deux éléments. D'une part, pour Tom il semble anormal que Jim, vu son statut de subalterne, soit traité avec respect. Car dans l'esprit de Tom, Jim est et restera toujours un domestique; telle sera d'ailleurs l'attitude de la tante Polly qui souhaitera, quelques lignes plus bas, *prendre Jim à son service* (passage déjà cité). Et, d'autre part, ce segment cible ajouté véhicule l'idée qu'un traitement équitable mène nécessairement à l'inertie. Le troisième exemple dépasse le personnage de Jim pour toucher d'autres membres de son groupe. Enfin, le dernier segment cité affiche explicitement ses couleurs: les *nègres* sont paresseux<sup>43</sup>. Or le segment source ne faisait aucune allusion à cette caractéristique. En outre, la cohérence du projet de traduction de Hughes s'actualise à travers les trois composantes romanesques. Rappelons effectivement la réplique de Jim lors de la discussion sur le roi Salomon qui affirmait qu'un métier grâce auquel il ne serait pas obligé de travailler lui conviendrait (ajout de Hughes déjà cité, voir section 3.1.2.3).

---

<sup>43</sup> Bien entendu, comme c'est le roi qui parle, il serait justifié de n'attribuer aucune valeur à son énoncé.

### 3.3.4. La naïveté

Le principe dualiste sur lequel sont basés de nombreux choix de traduction, sert une fois de plus les visées du traducteur Hughes. Nous avons montré que ce procédé était assez répandu dans la répartition des actions entre autres. Il intervient également sur le plan de la description des émotions. Tandis que les réactions plutôt irréfléchies sont du ressort de Jim, les réflexions rationnelles relèvent quant à elles du programme discursif de Huck. Revenons d'abord sur deux passages dans lesquels le personnage de Huck est supprimé pour faire ressortir le penchant plus émotif de Jim:

You bet you Jim and me stared, this time. (*HF*, chap. XIX, p. 101)  
Pour le coup, Jim ouvrit de grands yeux. (Hughes, chap. XV, p. 132)

Well, he [le roi] cried and took on so, that me and Jim didn't know hardly what to do, we was so sorry — and so glad and proud we'd got him with us, too. (*HF*, chap. XIX, p. 101)

De grosses larmes mouillaient ses joues. Aussi ce bon Jim le plaignit-il encore plus qu'il n'avait plaint le duc. Pour ma part, je me reprochais d'avoir traité de *gueux* le fidèle Simon, et en même temps j'étais fier de voyager avec un Dauphin. (Hughes, chap. XV, p. 133-134)

Contrairement à Jim qui est étonné d'apprendre que le vieil homme qu'ils ont recueilli sur la route est un roi de France — il s'agit du contexte du premier exemple —, Huck n'a pas de réaction, comme s'il n'était pas dupe de la supercherie du faux roi. La suite prouvera pourtant le contraire, le deuxième exemple le confirmant en effet (Huck se dit *fier de voyager avec un Dauphin*), cependant, les attitudes des deux personnages, qui étaient parfaitement similaires dans le TD, divergeront dans le TA. Jim devient *ce bon Jim*, dénomination paternaliste s'il en est, et il continue de croire aux balivernes du roi, comme il l'avait fait pour le duc. Or Huck réagit différemment, le syntagme *pour ma part* servant précisément à montrer l'écart entre les réactions des deux personnages. Enfin, Hughes, dans la foulée de sa coupe des pages 123 à 126, omet de traduire une réplique importante de Jim concernant sa perception des deux hommes, réplique dans laquelle il disait: «“But, Huck, dese kings o' ourn is regular

rapscallions; dat's jist what dey is; dey's reglar rapscallions”» (*HF*, chap. XXIII, p. 123). Jim, dans le texte anglais, n’était donc pas crédule, le texte français ne le montre pas.

De la même façon que Hughes accentuait le côté naïf de Jim tout en effaçant celui de Huck, il fait ressortir le caractère raisonnable de Huck en occultant, cette fois, le même trait chez Jim. Lorsque le vieil homme se prétend roi, le jeune homme se faisant passer pour un duc prend un air renfogné, se trouvant dans un rapport d’infériorité avec le prétendu roi. Ce dernier lui demande alors de ne pas en faire une histoire, tous deux n’étant pas responsables de leur (faux) titre respectif (l’ironie de Twain est ici palpable: les titres, les statuts, accordés selon les origines familiales, ne sont qu’hypocrisie). Le roi demande alors au duc de lui serrer la main: «The duke done it, and Jim and me was pretty glad to see it» (*HF*, chap. XIX, p. 102), ce que Hughes rend par: «À ma grande joie, le duc y consentit [...]» (Hughes, chap. XV, p. 134). Ainsi, seul Huck est conscient de l’importance de la bonne entente au sein d’un groupe, Jim étant occulté dans le segment traduit. Quelques chapitres plus loin, un scénario semblable se reproduit: le duc et le roi étant certainement en train de comploter une nouvelle machination, Huck et Jim commencent à s’inquiéter: «Jim and me got uneasy. We didn’t like the look of if. We judged they was studying up some kind of worse deviltry than ever» (*HF*, chap. XXXI, p. 166), alors qu’en français seul Huck est apte à réfléchir: «Cela m’inquiéta un peu, parce qu’ils ne se gênaient guère en général pour s’expliquer devant moi. J’eus beau prêter l’oreille, je n’entendis pas un mot de leur entretien» (Hughes, chap. p. 198).<sup>44</sup>

La corrélation entre le dire, le faire et la description de Jim témoigne de l’unité du projet de traduction de Hughes. Nous l’avons vu, les répliques de Jim contiennent des éléments similaires à ceux rencontrés au niveau de la description: certains passages dialogués montrent qu’il est bête (il ne comprend pas la sagesse de Salomon, alors que Huck la

---

<sup>44</sup> La version des Surleau fait état d’un choix similaire: «Ils commencèrent alors à tenir des conversations à voix basse qui ne me plurent pas du tout. Je craignais qu’ils ne fussent en train de comploter quelque chose de beaucoup plus sérieux» (Surleau, chap. XXX, p. 199). Précisons, encore une fois, que cette division des rôles est occasionnelle chez les Surleau; Hughes, sans l’appliquer systématiquement, y a davantage recours.

comprend; il n'est pas habilité à réfléchir puisqu'il ne dira pas que *Dat Jack's a good nigger*, etc.), et de nombreux passages diégétiques affichent la même caractéristique (Jim n'assimile pas rapidement de nouvelles informations: il met du temps à comprendre que Huck n'est pas mort; il appelle le roi *massa*; etc.). Jim affirmera qu'il aimeraït avoir un métier dans lequel on n'a rien à faire, réplique le décrivant comme étant paresseux, et la diégèse ira dans le même sens: Jim préfère dormir plutôt que de graver des inscriptions sur les murs. En outre, la division des rôles ou des comportements est un procédé que l'on retrouve à travers les trois composantes romanesques à plus ou moins grande fréquence (Jim affirme que le radeau appartient à Huck, alors que l'anglais disait *you en me*; les actions des deux personnages sont divisées: Jim allume le feu, coud, etc. alors que dans le TD, Huck et Jim faisaient *ensemble* toutes ces choses; sur le plan descriptif, une séparation des rôles s'opère aussi: Jim seul est surpris d'apprendre que le vieil homme est un roi, tandis que Huck est le seul à se réjouir de la réconciliation des deux hommes). Enfin, le discours soumis sur l'esclavage que Jim exprime est renforcé par les gestes concrets qu'il pose, ceux d'un serviteur. Ce discours soumis sera d'ailleurs intensifié par l'attitude condescendante de Huck, attitude qui sera décrite dans la section suivante.

### **3.4. Huck et miss Watson: éléments d'un projet homogène**

Nous l'avons vu par le biais de certaines répliques de Jim (il n'aurait pas mieux demandé que de rester chez miss Watson, il porterait Tom sur ses épaules pendant une journée) et par le biais de ses gestes: Jim assume le rôle du serviteur soumis dans la traduction de Hughes. D'autres passages cible servent à renforcer cette caractérisation: le personnage de miss Watson y contribue effectivement, mais avant, arrêtons-nous sur des épisodes mettant Huck en scène, épisodes dans lesquels il adoptera une attitude tour à tour paternaliste et autoritaire.

### 3.4.1. Le paternalisme de Huck

Le premier épisode auquel nous nous intéresserons constitue en fait le préambule à la seconde crise de conscience de Huck. Ce dernier se rend compte que le roi et le duc ont vendu Jim à Silas Phelps:

*After all this long journey, and after all we'd done for them scoundrels, here was it all come to nothing, everything all busted up and ruined, because they could have the heart to serve Jim such a trick as that, and make him a slave again all his life, and amongst strangers, too, for forty dirty dollars.*

Once I said to myself it would be a thousand times better for Jim to be a slave at home where his family was, as long as he'd *got* to be a slave, and so I'd better write a letter to Tom Sawyer and tell him to tell Miss Watson where he was. (*HF*, chap. XXXI, p. 168)

Non, je n'aurais pas cru ces deux gredins capables de nous jouer un pareil tour après tout ce que nous avions fait pour eux. Je pouvais me vanter d'avoir rendu un mauvais service à ce pauvre Jim. S'il devait rester esclave, il aurait été cent fois plus heureux à Saint-Pétersbourg, où personne ne le maltraitait. Ma première idée fut d'écrire à miss Watson afin qu'elle le réclamât. (Hughes, chap. XXIV, p. 200-201)

Le premier ajout<sup>45</sup> (*Je pouvais me vanter d'avoir rendu mauvais service à ce pauvre Jim*) signifie que Huck regrette d'avoir aidé Jim à fuir vu la tournure des événements. La charge paternaliste de ce segment ajouté trouve sa forme achevée dans la dénomination *ce pauvre Jim*. Or en anglais Huck n'affirmait nulle part être *responsable* du sort de Jim; pourtant en français il semble que Huck décide à la place de Jim, que c'est lui qui le prend en charge. La fin de cet épisode renforcera d'ailleurs notre lecture, Huck écrivant: «Je me sentais toujours honteux d'être l'ami d'un nègre — néanmoins je résolus de ne pas abandonner Jim» (Hughes, chap. XXIV, p. 201). Or le segment original disait ceci:

*I happened to look around, and see that paper [la lettre destinée à Miss Watson dans laquelle Huck lui dit où se trouve Jim].*

*It was a close place. I took it up, and held it in my hand. I was a trembling, because I'd got to decide, forever, betwixt two things, and I knowed it. I studied a*

---

<sup>45</sup> Nous reviendrons sur le deuxième, où personne ne le maltraitait, un peu plus loin.

minute, sort of holding my breath, and then says to myself:

"All right, then, I'll go to hell" — and tore it up. (*HF*, chap. XXXI, p. 169)<sup>46</sup>

L'ironie à partir de laquelle fonctionnait le segment original est littéralement aseptisée par la traduction de Hughes, le segment traduit faisant état d'une perte de l'intensité dramatique, mais témoignant surtout d'un paternalisme patent<sup>47</sup>: Huck, le bon Blanc, décide de ne pas laisser tomber Jim/le nègre, *ce pauvre Jim*. Or cet extrait source est central dans *Huckleberry Finn*, il agit comme un point tournant dans la logique interne du texte<sup>48</sup>. Par conséquent, rendre ce moment clé par une phrase qui fige Huck dans un héroïsme sans épaisseur ni humanité, c'est porter atteinte à la structure même de l'œuvre et donner à lire une autre histoire, un autre projet idéologique. En effet, le projet de traduction de Hughes est animé par

---

<sup>46</sup> La première crise de conscience de Huck telle que traduite par Hughes produit un déplacement similaire à celui que nous venons de voir. En voici les dernières lignes, Huck est parvenu à se débarrasser de deux hommes à la recherche précisément d'esclaves en fuite: «They went off, and I got aboard the raft, feeling bad and low, because I knowed very well I had done wrong, and I see it warn't no use for me to try to learn to do right; a body that don't get started right when he's little, ain't got no show — when the pinch comes there ain't nothing to back him up and keep him to his work, and so he gets beat. Then I thought a minute, and says to myself, hold on, — s'pose you'd a done right and give Jim up; would you felt better than what you do now? No, says I, I'd feel bad — I'd feel just the same way I do now. Well, then, says I, what's the use you learning to do right, when it's troublesome to do right and ain't no trouble to do wrong, and the wages is just the same? I was stuck. I couldn't answer that. So I reckoned I wouldn't bother no more about it, but after this always do whichever come handiest at the time» (*HF*, chap. XVI, p. 76), et en français: «Ils s'éloignèrent à la hâte, tandis que je me dirigeais sans me presser vers le radeau, étonné de me sentir aussi tranquille que si j'avais livré le nègre et rempli mon devoir d'homme blanc» (Hughes, chap. XII, p. 102). Non seulement l'ironie est-elle perdue, mais également le choix éclairé que faisait Huck: Jim devient *le nègre*, les catégories que le TD dénonçaient sont reprises de manière littérale dans le TA.

<sup>47</sup> La traduction de Laury manifeste également ce genre de déplacements, en voici un exemple (le passage se situe au début du livre, Jim vient de raconter son évasion à Huck): «Nous parlâmes ainsi pendant des heures. Moi aussi, je racontai mes aventures à Jim. Le pauvre Noir, enthousiasmé par mon audace, m'écoutait avec admiration, et ce fut alors que nous décidâmes de ne plus nous quitter et de vivre désormais sur l'île Jackson, libres, paisibles et loin de tous ceux qui nous voulaient du mal» (Laury, chap. IV, p. 32). Notons que toute la dernière phrase du segment précédent a été inventée par la traductrice.

<sup>48</sup> George P. Elliott, qui signe la post-face de *Huckleberry Finn* paru aux éditions Signet Classic, écrit au sujet de ce passage: «Surely not all of *Uncle Tom's Cabin* embodies a greater indictment of the slave-based code than this scene, in which the *right* course is shown to be perfectly evil and the *wrong* perfectly good — shown not by expostulation but by a literarily complex irony and by a good person's dreadful dilemma, both of them under perfect control» (1959, p. 288).

une conception du statut des Noirs et des Blancs qui est contraire à celle du TD. Pour Hughes, la logique semble être la suivante: il est dans l'ordre des choses, si ce n'est l'ordre de la nature, que les Noirs soient des domestiques, des subalternes, et les Blancs, des maîtres décideurs. Par conséquent, si un Noir doit se sortir de sa condition, ce sera avec l'aide d'un Blanc qui le prendra en charge. Or, dans le texte source, cet ordre des choses est constamment remis en question, l'auteur ne cessant d'interroger les convenances, les règles de cette société blanche, en apparence pleine de savoir-vivre et de bonnes manières (le bénédicte avant les repas...), mais en réalité injuste et inhumaine. Twain secoue ce monde blanc; il dénonce (de manière sous-entendue, bien souvent), l'hypocrisie d'une société où un Blanc en la compagnie d'un Noir est mal vu et menacé de finir en enfer. Cette crise de conscience de Huck synthétise l'aspect subversif du texte de Twain, dès lors, sa traduction en deux lignes insipides teintées d'une touche paternaliste déplace la position source vers celle du texte cible: défendre un certain conformisme social. Comme l'écrit d'ailleurs Garbagnati: « [...] la découverte fondamentale du héros, celle de son libre arbitre est totalement escamotée, et de la sorte toute la problématique du roman» (1984, p. 220). Ce conformisme social est renforcé par de nombreux autres choix de traduction saupoudrés tout au long du texte cible, comme la répartition des tâches, le vouvoiement, le terme *massa* et la dénomination *le nègre*, entre autres.

Huck n'est pas le seul à manifester une attitude condescendante vis-à-vis de Jim, Tom le considère également comme un simple serviteur. Lorsque Tom revoit Huck avant l'épisode des Phelps, Huck lui explique qu'il compte libérer Jim, il parle d'abord:

“All right; but wait a minute. There's one more thing — a thing that *nobody* don't know but me. And that is, there's a nigger here that I'm a trying to steal out of slavery — and his name is *Jim* — old Miss Watson's *Jim*.”

He says:

“What! Why *Jim* is —” (*HF*, chap. XXXIII, p. 178)

—Bon, je m'en rapporte à toi... Attends un peu, j'ai un secret à te confier. Il y a là-bas un nègre que je chercher à faire évader — *Jim*, le nègre de miss Watson.

—*Jim*? répéta Tom. Tu n'as pas besoin de t'occuper de lui. Il a eu plus de

chance qu'il n'en mérite; sa maîtresse... (Hughes, chap. XXVI, p. 213)<sup>49</sup>

Dans le TD, il est question du *Jim* de Miss Watson, alors que dans le TA, il s'agit maintenant du *nègre* de miss Watson. Voilà un ajout mineur, mais qui vient renforcer le saupoudrage de cette appellation à travers l'ensemble de la traduction. En outre, le traducteur fait dire à Tom ceci: *Tu n'as pas besoin de t'occuper de lui. Il a eu plus de chance qu'il n'en mérite.* Cette dernière phrase sous-entend qu'il est dans l'ordre des choses que Jim, en tant que Noir, soit au service des autres, qu'il n'ait qu'un statut de subalterne. Enfin, se profile à travers la première phrase du segment ajouté, *Tu n'as pas besoin de t'occuper de lui*, une vision colonialiste et paternaliste du rôle des Blancs: il n'y a qu'eux pour choisir ou non de libérer les Noirs de leur condition, les Noirs eux-mêmes ne le pouvant pas (par nature?). De la même façon que Huck ne voulait pas abandonner Jim, Tom considère qu'un Noir ne peut se débrouiller seul: les deux jeunes garçons blancs du livre partagent le même présupposé idéologique.

La traduction des avant-dernières lignes du roman confirmeront d'ailleurs cette lecture; les voici en anglais et en français (il s'agit du passage suivant tout juste la réplique «signs is signs», réplique dont nous citons la phrase finale):

“[...] en I knowed jis’ ‘s well ’at I ‘uz gwineter be rich agin as I’s a stannin’ heah dis minute!” [dit Jim]

And then Tom he talked along, and talked along, and says, le’s all three slide out of here, one of these nights, and get an outfit, and go for howling adventures amongst the Injuns, over in the Territory, for a couple of weeks or two; and I says, all right, that suits me, but I aint got no money for to buy the outfit, and I reckon I couldn’t get none from home, because it’s likely pap’s been back before now, and got it all away from Judge Thatcher and drunk it up.

“No he ain’t,” Tom says; “it’s all there, yet — six thousand dollars and more; and your pap hain’t ever been back since. Hadn’t when I come away, anyhow.”

Jim says, kind of solemn:

“He ain’t a comin’ back no mo’, Huck.” (HF, chapter the last, p. 228-229)

<sup>49</sup> Le segment source *old Miss Watson* devient en français *miss Watson*, une transformation mineure, mais qui n'est pas anodine étant donné qu'elle peut être liée au réseau de déplacements visant à présenter un portrait mélioratif du personnage en français. Nous y reviendrons.

— [...] Avec cet argent et celui que je gagnerai je finirai par avoir de quoi racheter ma femme [dit Jim].

— Eh bien, répliqua Tom, j’irai causer avec M. Thatcher à notre retour là-bas et tu finiras par avoir de quoi plus tôt que tu ne penses.

— Oui, ajoutai-je, et si Mme Douglas tient toujours à me civiliser, je tâcherai de me laisser faire, pourvu qu’elle vienne en aide à Jim.

— Tu auras raison, me dit Tom, car elle t’a joliment regretté. Ce n’est pas elle qui nous empêchera de nous amuser. Elle a presque promis de demander à notre tuteur, M. Thatcher, de m’acheter un fusil aux vacances prochaines, et j’espère que tu en auras un aussi.

— Un fusil! quelle chance!... Mais non... Tu oublies que M. Thatcher ne doit plus avoir d’argent à moi. On me croyait mort et mon père n’aura pas manqué de réclamer ma part.

— Tu te trompes. Tes 6000 dollars sont toujours là, avec les intérêts. Ton père ne s’est pas remontré.

— Il ne reviendra jamais, dit le nègre. (Hughes, Conclusion, p. 273-274)

Le passage cible diffère à un tel point du passage source, qu’il serait légitime de se demander s’il s’agit réellement de sa traduction. Or c’est le cas, les répliques d’introduction et de conclusion servant précisément à le démontrer. Hughes omet de traduire le segment dans lequel on apprend que Huck et Tom souhaiteraient une fois de plus quitter leur famille pour vivre des aventures et le remplace par de nouvelles intentions, plus nobles celles-là: en bons petits garçons (blancs) qu’ils sont, Tom et Huck désirent aider Jim à s’en sortir; le ton est paternaliste à l’excès. Le déplacement induit par Hughes contient un contresens par rapport au texte original: Huck accepte de se laisser *civiliser*. Il s’agit ici d’un choix de traduction qui transforme radicalement le projet de départ, projet au sein duquel Huck rejettait, ouvertement et pour la deuxième fois, les valeurs et les règles de la société des Blancs. Or pour Hughes, le respect de l’ordre social prévaut sur la liberté des individus.

Notons enfin la présence des paramètres situationnels *kind of solemn* introduits par Huck vers la fin du passage original. Nous l’avons déjà dit, ils sont tellement rares dans l’œuvre, qu’il convient de leur accorder une attention particulière. Ils signalent ici un moment important, Huck faisant l’effort de qualifier l’attitude de Jim. Ce moment est d’ailleurs lourd de sens, mais surtout de non-dit: Jim avoue avoir caché à Huck la mort de son père, d’où le ton plutôt solennel. Il s’agit d’un acte délibéré de la part de Jim, acte grâce auquel il a pu

profiter de la présence de Huck, un enfant blanc qui lui assurait une plus grande sécurité. Le TA n'omet pas le versant propositionnel du segment source, mais en transforme l'impact produit, d'une part en ne traduisant pas ses paramètres situationnels et, d'autre part, en remplaçant le nom de *Jim* par l'expression *le nègre*. Enfin, le dernier paragraphe traduit reprend les visées conformistes de Hughes:

Tom's most well, now, and got his bullet around his neck on a watch-guard for a watch, and is always seeing what time it is, and so there ain't nothing more to write about, and I am rotten glad of it, because if I'd a knowed what a trouble it was to make a book I wouldn't a tackled it and ain't agoing to no more. But I reckon I got to light out for the Territory ahead of the rest, because Aunt Sally she's going to adopt me and sivilize me and I can't stand it. I been there before.

THE END. YOURS TRULY, HUCK FINN. (*HF*, chapter the last, p. 229)

Mes aventures sont finies, car tante Polly nous a ramenés à Saint-Pétersbourg, où je suis en train de me civiliser. Mon vieux Jim possède une petite ferme que sa femme et ses deux enfants l'aident à cultiver. Si Tom boîte encore un peu de temps à autre, c'est qu'il le fait exprès; il est bien aise qu'on lui demande à voir la balle qui l'a blessé et qui figure parmi les breloques attachées à sa chaîne de montre. (Hughes, Conclusion, p. 274)

Alors que le texte anglais ne mentionnait pas le sort de Jim, le lecteur étant censé supposer que ce dernier tente par tous les moyens de faire libérer sa famille, sans y parvenir probablement (notre lecture rejettant l'interprétation de la fin heureuse, voir le chapitre 2), le texte français expose la destinée de Jim de façon explicite. Or cette destinée est entre les mains de Huck étant donné que, comme il l'a promis, Huck acceptera de devenir civilisé si Mme Douglas accepte d'aider Jim. Jim est donc redevable à Huck de la tournure des événements<sup>50</sup>. Dévoué et soumis, tels sont les traits de caractère de Jim que cette version française véhicule (il se fait d'ailleurs appeler *Mon vieux Jim*); Huck, pour sa part, adopte une

---

<sup>50</sup> Alors qu'en anglais Jim n'était redevable de son statut d'homme libre qu'à Miss Watson, qui lui avait rendu sa liberté sur son lit de mort (certains critiques américains trouvent d'ailleurs cette finale choquante, elle manifeste pourtant toute l'hypocrisie de l'esclavage et tout le sarcasme de Twain), en français, en plus de devoir sa liberté à miss Watson, Jim doit celle des siens à Huck et à Tom.

attitude bienveillante à son égard: autre marque de paternalisme.<sup>51</sup>

Bien que la traductrice Laury n'ait pas rendu les derniers chapitres du livre, il reste intéressant de se pencher sur sa version — inventée — de la fin du roman étant donné qu'elle affiche des choix similaires à ceux retenus par Hughes:

Le lendemain<sup>52</sup>, nous [Huck et Jim] naviguâmes loin des bords du large fleuve afin de ne pas être remarqués par les riverains. J'étais si fatigué que je dormis presque tout le temps, mais Jim n'avait fait que se reposer<sup>53</sup> pendant mon absence, il était frais et dispos et il rama avec énergie et sans discontinuer.

Puis, le surlendemain, je choisis un endroit de la côte assez désert et je fis la toilette de mon ami: je lui ôtai son barbouillage bleu, je jetai au loin sa longue chemise, qui lui donnait l'air d'un fantôme et je peignis ses cheveux tout ébouriffés.

— Je me sens civilisé maintenant, déclara alors Jim en souriant.

Et nous continuâmes notre voyage, moi content de mon insouciance reconquise, Jim impatient d'arriver dans un État où l'esclavage n'existant pas. Aussi, parfois, il me demandait timidement:

— Dis, Huck, nous a "ivons bientôt"?

Je ne répondais pas pour ne pas lui donner de fausses espérances car nous avancions bien lentement [...]. (Laury, chap. XX, p. 122-123)

---

<sup>51</sup> Huck et Tom ne sont pas les seuls à se conduire de la sorte vis-à-vis de Jim; le médecin qui soignera Tom affichera le même comportement lorsqu'il dira à Huck, qui était venu lui demander de l'aide: «—Ton Jim est un brave nègre, dit le docteur en sautant à bord, sans cela, il ne t'aurait pas donné un si bon conseil, au risque d'être repris. Je tâcherai de le tirer d'affaire quand il m'aura aidé à extraire la balle...» (Hughes, chap. XXXIII, p. 264). Le TD ne mentionnait aucune réplique analogue (*HF*, chap. XLI, p. 216-217).

<sup>52</sup> Il faut savoir que la veille, le roi et le duc ont été emprisonnés après qu'on eut découvert le sac de pièces d'or caché dans le cercueil de Peter Wilks. Dans le TD, par contre, les deux malfaiteurs parvenaient à s'enfuir grâce à l'effet de surprise créé par la découverte du sac.

<sup>53</sup> Nous l'avions noté dans la section 3.3.3, Laury fait passer Jim pour une personne paresseuse, en voilà une autre occurrence. Plus haut dans le texte, la traductrice avait eu recours au même procédé, et ce, en utilisant presque les mêmes termes. Voici les passages, source et cible: «We was out of coffee, so Jim said I better go along with them [le duc et le roi] in the canoe and get some» (*HF*, chap. XX, p. 106); «Le roi voulut accompagner le duc, et moi je décidai à mon tour de les suivre pour faire quelques provisions alimentaires. Quant à Jim, il se cacha dans le wigwam pour se reposer» (Laury, chap. XI, p. 72). Le segment cible affiche deux variations: l'occultation de l'acte illocutoire de Jim, acte qui est remplacé par une inflation de la présence de Huck et l'ajout d'un trait de caractère négatif au personnage de Jim: l'inaction.

L'attitude protectrice de Huck à l'égard de Jim apparaît de façon évidente lorsqu'il lui enlève son maquillage, mais se manifeste aussi dans les décisions qu'il est le seul à prendre, Huck choisit un endroit où s'amarrer, Huck connaît la région, Huck sait combien de temps il faudra pour arriver dans un état libre, Huck prend Jim en charge. La conduite soumise de Jim complète quant à elle le tableau: grâce à Huck, il se sent civilisé; sans Huck, il ne saurait où aller puisqu'il demande timidement (figure du serviteur naïf et docile) s'ils arrivent bientôt. La fin de la traduction intensifiera la relation d'aide que Huck entretient avec Jim puisqu'il décidera de lui prêter ses six mille dollars pour qu'il s'affranchisse et qu'il affranchisse sa famille<sup>54</sup>. La ressemblance avec le texte de Hughes est frappante: dans les deux versions, Huck prend la situation en mains, Jim ne fait que subir les décisions des autres passivement.

La traduction du chapitre final chez les Surleau témoigne de nombreuses omissions: tout le paragraphe dans lequel Tom explique à Huck qu'il avait prévu, si le plan d'évasion avait fonctionné, partir avec lui et Jim pour vivre d'autres aventures et plus tard tout avouer à Jim et le ramener chez lui en héros, tout ce paragraphe, donc, n'est pas traduit; la réplique de Huck disant «[...] it's likely pap's been back before now, and got it [ses six mille dollars] all away from Judge Thatcher and drunk it up» (*HF*, chapter the last, p. 229) n'est pas traduite non plus; les paramètres situationnels «kind of solemn» ne sont pas rendus en français; le personnage de pap Finn continue de se faire appeler *l'oncle*; enfin, Huck dit ne pas vouloir se faire «civiliser», la faute d'orthographe n'est pas reprise par les traducteurs. Autant de changements qui, sans déplacer diamétralement la visée de départ, en atténuent tout de même la portée. La mesquinerie de Tom est occultée, tout comme la référence à l'alcoolisme de l'oncle; qu'il s'agisse ou non de choix de traduction motivés par les exigences d'un public jeunesse, il reste que le portrait du monde blanc diffère de celui présenté dans le texte de départ. Jim, pour sa part, avoue à Huck que l'homme dans la maison flottante était son oncle, mais il s'agit d'un aveu moins percutant vu l'absence du ton solennel et le recours au

---

<sup>54</sup> Comme Laury n'a pas traduit les chapitres finals d'évasion dans lesquels Tom était présent et apprenait à Huck et Jim que Miss Watson l'avait libéré, une nouvelle option s'imposait pour que Jim devienne un homme libre. La traductrice choisit de faire intervenir Huck dans ce processus: vu l'ensemble de son projet de traduction, un tel choix n'a pas lieu de surprendre.

vouvoiement. Huck, quant à lui, rejette la prétendue civilité de son monde, mais sans l'écorcher au passage. Linéaire par rapport au texte original, la traduction ne manifeste effectivement pas sa richesse ni son épaisseur: le sens passe, mais dépourvu d'une matière qui lui conférait une portée esthético-idiologique unique.

### 3.4.2. L'autorité de Huck

Dans la traduction de Hughes, vient se greffer à cette attitude paternaliste envers Jim, un comportement autoritaire de la part de Huck. D'entrée de jeu, la répartition du *vous* et du *tu* crée une relation hiérarchisée plaçant Huck dans une position d'autorité. En outre, il arrive à quatre occasions que Huck traite Jim comme un domestique. La première occasion, nous y avons souvent fait référence, montre Jim en train d'apporter une lettre à Tom de la part de Huck. La deuxième occasion est la suivante: là où l'anglais écrivait «I made Jim lay down in the canoe [...]» (*HF*, chap. IX, p. 45), le français dit: «J'obligeai Jim à se coucher au fond du canot [...]» (Hughes, chap. VI, p. 59).

L'épisode de la grotte (il s'agit de la troisième occasion), fait ressortir avec plus d'acuité encore cette relation de type dominant-dominé où Huck apparaît comme celui qui a le mandat de prendre les décisions qui s'imposent, tandis que Jim ne fait que des suggestions:

The cavern was as big as two or three rooms bunched together, and Jim could stand up straight in it. It was cool in there. Jim was for putting our traps in there, right away, but I said we didn't want to be climbing up and down there all the time.

Jim said if we had the canoe hid in a good place, and had all the traps in the cavern, we could rush there if anybody was to come to the island, and they would never find us without dogs. And besides, he said them little birds had said it was going to rain, and did I want the things to get wet?

So we went back and got the canoe and paddled up abreast the cavern, and lugged all the traps up there. Then we hunted up a place close by to hide the canoe in, amongst the thick willows. (*HF*, chap. IX, p. 43)

Elle [la grotte] n'était pas très grande; mais Jim pouvait s'y tenir debout et on n'y avait pas trop chaud. Mon compagnon parut ravi de cette découverte. Il me proposa de

repartir aussitôt pour emménager nos provisions et nous installer dans la grotte.

—Il n'y a qu'à amarrer le canot juste en face de l'endroit où nous sommes, me dit-il. D'ici, je verrai arriver les curieux de loin, s'il en vient, et nous serons sur la côte de l'Illinois avant qu'ils aient abordé. Et puis les oiseaux nous ont avertis qu'il va pleuvoir. Quand la pluie tombe dans cette saison, elle tombe bien; les provisions seront perdues.

Je n'avais pas besoin de l'avis des oiseaux pour deviner que le temps allait changer, et je savais aussi que les gens qui se mettraient en quête de Jim partiraient de Saint-Pétersbourg, c'est-à-dire du côté du Missouri. Je me laissai donc convaincre. La barque, amenée jusqu'au milieu de l'île, fut cachée sous les saules. (Hughes, chap. VI, p. 54)

Notons d'abord l'omission du segment source dans lequel Huck dit ne pas vouloir passer son temps à monter et descendre la pente qui mène à la grotte: le côté paresseux de Huck est ici occulté. Ensuite, Huck discréditera les propos de Jim; on retrouve dans le TD des passages construits sur le même principe. Toutefois, dans le TD, ces passages agissent comme des procédés visant à mettre en doute la parole de Huck. Le commentaire ajouté de Huck en français agit différemment: vu la caractérisation de chaque personnage et l'absence d'ironie dans l'ensemble du TA, ce commentaire est pris au pied de la lettre, il déprécie donc les idées de Jim. L'autorité de Huck ressort du segment cible *Je me laissai donc convaincre*, qui n'est pas sans lien avec sa réplique dans l'extrait qui suit, *ton idée n'est pas mauvaise*.

Cette réplique s'insère dans ce dernier passage, un long paragraphe qui, en plus d'expliquer l'intrigue au lecteur, montre (pour la quatrième fois) le rapport de force inégal qui unit Huck et Jim:

One night we catched a little section of a lumber raft — nice pine planks. (HF, chap. IX, p. 44)

Un soir — nous évitions autant que possible de sortir du bois en plein jour — Jim poussa un cri de joie à la vue d'un radeau échoué sur la rive. Quand je dis un radeau, je me trompe; ce n'était que la moitié d'un grand train de bois [...].

—Il n'y a pas de quoi se frotter les mains, dis-je à Jim. Les planches ne se mangent pas. Elles rapporteraient gros dans un chantier; par malheur, il faudrait aller loin pour les vendre.

—Justement, massa Huck! J'espère que nous irons assez loin quand l'eau baïssera un peu, et, sur le Mississippi, il vaut mieux voyager sur un bon radeau que dans

une coquille de noix. Et puis, l'île Jackson est trop près de la ville. Je voudrais déjà être parti. Personne ne viendra vous chercher ici, parce qu'on vous croit mort; moi, c'est une autre histoire.

—Pas du tout, Jim. Comme je ne suis pas mort, on nous prendrait du même coup et on me ramènerait là-bas. Sois tranquille, je ne tiens pas plus que toi à être pris. En attendant, ton idée n'est pas mauvaise; fixons le radeau de façon à ce qu'il ne s'envole pas. (Hughes, chap. VI, p. 57)

La première phrase traduite montre que Jim est énervé, alors que Huck, plus rationnel, constate dans la deuxième phrase que *ce n'était que la moitié d'un grand train de bois*. Sa réplique, également ajoutée par Hughes, renforcera cette division des attitudes, surtout lorsqu'il dit à Jim — et il s'agit d'une remarque méprisante —, que *les planches ne se mangent pas*. Quant à la réplique de Jim, bien qu'elle témoigne ponctuellement de son intelligence, elle demeure inefficace, et ce, pour les raisons suivantes: elle ne répond pas à l'attaque de Huck; elle commence par la dénomination *massa Huck*; elle vise surtout à rappeler au lecteur pourquoi Huck et Jim fuiront; elle attribue à Jim l'initiative de la fuite, alors que le TD ne mentionnait rien de tel; elle sera annulée par la deuxième réplique de Huck, tout aussi condescendante et autoritaire que la première: *Sois tranquille et ton idée n'est pas mauvaise*. En dernière analyse, donc, Huck décide de ce qu'ils feront, il a la situation bien en mains.

Enfin, Huck s'adressera à Jack avec impatience à deux reprises:

“Mars Jawge, if you'll come down into the swamp, I'll show you a whole stack o' water-moccasins.”

Thinks I, that's mighty curious; he said that yesterday. He oughter know a body don't love water-moccasins enough to go around hunting for them. What is he up to anyway? So I says —

“All right, trot ahead.” (HF, chap. XVIII, p. 91)

—Massa, si vous voulez venir du côté du marais, je vous montrerai une belle gerbe de souliers de Notre-Dame.

—Laisse-moi tranquille, répliquai-je; les souliers de Notre-Dame ne sont pas assez rares pour qu'on s'amuse à courir après.

—Tout de même, il y en a un que vous ne serez pas fâché de voir.

Je me rappelai que, la veille, il avait déjà proposé de m'emmener du côté du marais; son air mystérieux m'intriguait.

—Eh bien, montre-moi le chemin, lui dis-je. (Hughes, chap. XIV, p. 121)

“Don’t you know, Mars Jawge?”  
“No,” says I, “I don’t.” (*HF*, chap. XVIII, p. 93)  
—Quoi, massa, vous ne savez pas ce qui est arrivé?  
—Qu’est-il arrivé? parle! (Hughes, chap. XIV, p. 123)

Il apparaît clairement, dans ces deux extraits traduits, que Huck exerce un certain pouvoir sur le personnage de Jack. Il lui parle sur un ton cassant; il dénigre son propos (premier passage) et lui donne des ordres (deuxième passage). Le programme illocutoire de Huck est donc radicalement transformé dans le texte français. Le projet de Hughes va plus loin ici que lorsque Huck interagissait avec Jim, comme si le traducteur se permettait plus de libertés avec un personnage mineur.

L’adaptation de Laury compte elle aussi ce type de transformations servant à faire ressortir le caractère autoritaire de Huck. Le passage qui suit en constitue un exemple. Huck revient sur l’île Jackson après avoir parlé à Judith Loftus qui lui a dit que Jim était recherché; il s’empresse donc de dire à Jim qu’il faut partir au plus tôt; il écrit ensuite:

Jim never asked no questions, he never said a word; but the way he worked for the next half an hour showed about how he was scared. (*HF*, chap. XI, p. 54)

Jim ne dit pas un mot, ne posa pas une question. Mais la hâte qu’il mit à obéir à mes ordres disait clairement combien il avait peur. (Laury, chap. V, p. 39)

L’ajout contenu dans ce passage (*la hâte qu’il mit à obéir à mes ordres*), qui manifeste sans détour un des éléments du projet de la traductrice — Huck décide, Jim se fait prendre en charge —, serait bien peu révélateur s’il n’était étayé d’aucun autre déplacement du même genre. Or, à peine quelques pages plus loin, retrouve-t-on un segment similaire (après que Huck et Jim ont réussi à quitter le bateau échoué, Huck décide qu’il faut quand même venir en aide à ces bandits):

So says I to Jim:

“The first light we see, we’ll land a hundred yards below it or above it [...].”  
(*HF*, chap. XIII, p. 61)

Alors je me mis à réfléchir, puis je déclarai avec autorité à mon compagnon:

—Si on te voit et si on te reconnaît, ça t'attirera de graves ennuis. Aussi, dès que nous le pourrons nous accosterons et [...]. (Laury, chap. VI, p. 45)

Huck, dans le segment cible, agit comme le protecteur autoritaire de Jim. Vu le contenu pragmatique du segment source — Huck dit effectivement quoi faire à Jim —, il se pourrait que le déplacement apparaissant en français ne soit en fait qu'un prolongement de ce contenu implicite. Or il n'en est rien étant donné que, d'une part, le rôle assumé par Huck dans le passage traduit dépasse celui que l'on retrouvait dans l'original (la réplique de Huck, en plus d'avoir une visée explicative, est de nature condescendante) et, d'autre part, la dénomination *mon compagnon* — renforcée par un réseau de termes similaires comme les expressions «ce bon Jim» (p. 30), «mon grand copain Jim» (p. 30), «malheureux Noir» (p. 30), «mon ami Jim» (p. 31), «le pauvre Noir» (p. 32, 49), «mon ami» (p. 35, 52, 122), «le pauvre nègre» (p. 49), «pauvre esclave» (p. 49), «mon compagnon» (p. 53), «mon copain» (p. 60), «mon vieil ami Jim» (p. 122), «mon cher ami Jim» (p. 122), «pauvre Jim» (p. 86) —, prouve que ce rôle n'est pas que ponctuel. Contrairement au TD, où la tâche de materner incombait surtout au personnage de Jim, dans le TA, Huck est celui qui protège et qui décide.

Comme c'était le cas dans la version de Hughes, le texte de Laury témoigne de déplacements plus accentués encore lorsqu'il s'agit du personnage de Jack. Le passage suivant affiche cette intensification du rôle de subordonné accordé aux personnages noirs en français (Huck vient de remettre la bible que Miss Sophia lui avait demandé de rapporter):

[...] and then she said the paper warn't anything but a book-mark to keep her place, and I might go and play now.

I went off down to the river, studying over this, and pretty soon I noticed that my nigger was following along behind. When we was out of sight of the house [...]. (HF, chap. XVIII, p. 91)

Alors elle m'expliqua qu'il [le papier] n'avait pas d'importance, mais qu'il servait à marquer la page où sa lecture s'était arrêtée.

Puis elle ajouta qu'elle souhaitait être seule pour se reposer et elle me conseilla d'aller me distraire au-dehors avec Jack, le jeune Noir qui me servait. Ne sachant pas

quoi lui ordonner, je laissai celui-ci me conduire assez loin de la maison des Grangerford [...]. (Laury, chap. IX, p. 60)

La relation maître-serviteur qui demeurait mineure dans le TD (Huck appelle Jack *my nigger*), est doublement accentuée dans le TA. En outre, non seulement le passage source dans lequel Huck et Jim affirmaient que Jack était malin n'est-il pas traduit, mais on retrouve un ajout quelques pages plus loin dans lequel Jim dit (il s'agit des retrouvailles après la tuerie chez les Grangerford): «—Ah! Huck, mon ami, mon enfant... Jack, cet imbécile, est venu me di'e que tu avais été tué... Mais tu es là, de nouveau aup'ès de moi!» (Laury, chap. X, p. 64). Alors que, dans le TD, le syntagme *my nigger* était déstabilisé par la caractérisation positive de Jack (qui était à la fois astucieux et solidaire), dans le TA, un renversement s'opère: Jack n'est rien de plus qu'un subalterne idiot.

### 3.4.3. La caractérisation globale de Huck

Chez Hughes, les ajouts servant à montrer que Huck est dominant vont de pair avec l'omission d'un passage le décrivant négativement. Il s'agit de l'épisode du serpent à sonnettes dont nous avons brièvement parlé au chapitre 2. Après que Jim s'est fait mordre, Huck regrette de lui avoir joué ce tour et s'avoue à lui-même qu'il en est en partie responsable. Le texte français, par contre, ne le dit pas; voici le segment source non traduit par Hughes (chap. VI, p. 60-61): «That all comes of my being such a fool as to not remember that wherever you leave a dead snake its mate always comes there and curls around it. [...] Then I slid out quiet and throwed the snakes clear away amongst the bushes; for I warn't going to let Jim find out it was all my fault, not if I could help it» (HF, chap. X, p. 46)<sup>55</sup>. Le lecteur francophone ne sait donc pas que Huck aurait pu éviter l'accident et qu'il cache à Jim la responsabilité de son méfait, en quelque sorte.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Laury, quant à elle, ne traduit pas l'ensemble de l'épisode du serpent à sonnettes.

<sup>56</sup> Mais encore, le narrateur Huck avait appelé Jim en utilisant le qualificatif de *nègre* à trois reprises à l'intérieur de la même page lors de cet épisode: «Le nègre détourna la conversation» (p. 60);

La transformation subie par l'épisode du serpent a donc pour effet de présenter le personnage de Huck comme un petit garçon honnête et bienveillant, le lecteur ne sachant pas qu'il efface les traces de sa mauvaise action. Or d'autres déplacements, apparaissant au tout début de l'histoire, préparaient déjà cette lecture. Nous l'avons dit dans le chapitre 2, la première thématique introduite dans *Huckleberry Finn* est le mensonge. La version de Hughes invite le lecteur à une réalité légèrement modifiée, voici sa traduction du paragraphe initial de l'œuvre (voir la note 3 du chapitre précédent pour l'original):

L'ami de Tom, c'est moi, Huckleberry Finn. Si vous n'avez pas lu les *Aventures de Tom Sawyer*, vous ne me connaissez pas. Cela ne fait rien: nous aurons vite lié connaissance. M. Mark Twain vous a raconté l'histoire de Tom, et il y a mis un peu du sien, même en parlant de moi. Cela ne fait rien non plus, puisqu'on m'assure qu'il n'a ennuyé personne. La tante Polly, Mary Sawyer et la veuve Douglas ne disaient jamais que la vérité, et elles n'étaient pas toujours amusantes. Je parle de la tante de Tom, de sa cousine, et de la veuve qui m'avait adopté.

Au fond, sauf quelques *enjolivements*, M. Mark Twain a rapporté les faits tels qu'ils se sont passés. Pour ma part, je n'ai pas assez d'esprit pour inventer, je raconterai donc simplement la suite de mes aventures. (Hughes, chap. I, p. 1)

L'isotopie du mensonge, bien que présente en français, perd de sa force. Le terme de *truth* (apparaissant à trois reprises en anglais sous sa forme substantive ou adjectivale) n'est pas traduit; les doubles *stretchers* deviennent *y mettre du sien* et *quelques enjolivements*. Huck, quant à lui, nous dira, en une langue soutenue, toute la vérité, n'ayant *pas assez d'esprit pour inventer* — ajout du traducteur. L'allusion implicite à l'hypocrisie que l'on retrouvait dans le TD fait place à une candeur tout enfantine; les positions idéologiques sont déplacées, nous l'avons vu, les scènes suivantes renforceront ce déphasage. Il en est d'ailleurs une dont nous

---

—Eh bien, demandai-je au nègre [...]» (p. 60); «[...] je ne pus m'empêcher de rire d'avance de la peur qu'elle causerait au nègre» (p. 60). Enfin, en plus d'étiqueter Jim de ce nom méprisant, Hughes intégrera trois phrases de son cru un peu plus loin, phrases contenant des éléments paternalistes comme ceux vu plus haut: «—Prends garde, Jim, lui dis-je. Tu n'es pas habitué à boire. Si tu continues, tu tomberas bientôt ivre mort» (p. 61); «Mon pauvre Jim avait toujours, à juste titre, passé pour un modèle de sobriété» (p. 61); «Il [Jim] attribua sa guérison au rôti que je lui avais servi; mais je crois que le whisky y fut pour quelque chose» (p. 62), dans ce dernier extrait, Huck discrédite les paroles rapportées de Jim — paroles inventées par Hughes, ne l'oubliions pas. D'ailleurs, le fait d'avoir intégré les propos de Jim en discours indirect n'est pas innocent, cela exclut toute possibilité de réplique de la part de Jim.

n'avons pas encore parlé et qui mérite notre attention, mettant en scène aussi bien Huck que miss Watson.

### 3.4.4. La gentillesse de miss Watson

De manière générale, les transformations faites par le traducteur en ce qui concerne le personnage de miss Watson — qu'il s'agissent d'ajouts ou d'omissions — convergent vers une tendance à rendre le personnage sympathique, à le bonifier, en quelque sorte. Voici la première description qu'en fait Huck dans les deux textes, anglais et français:

Her sister, Miss Watson, a tolerable slim old maid, with goggles on, had just come to live with her, and took a set at me now, with a spelling-book. She worked me middling hard for about an hour, and then the widow made her ease up. I couldn't stand it much longer. Then for an hour it was deadly dull, and I was fidgety, Miss Watson would say, "Don't put your feet up there, Huckleberry"; and "don't scrunch up like that, Huckleberry — set up straight"; and pretty soon she would say, "Don't gap and stretch like that, Huckleberry — why don't you try to behave?" Then she told me all about the bad place, and I said I wished I was there. She got mad, then, but I didn't mean no harm. [...] She said it was wicked to say what I said; [...] *she* was going to live so as to go to the good place. Well, I couldn't see no advantage in going where she was going, so I made up my mind I wouldn't try for it. [...]

Now she had got a start, and she went on and told me all about the good place.  
[...]

Miss Watson *she* kept pecking at me, and it got tiresome and lonesome. (*HF*, chap. I, p. 8)

Alors la sœur de la veuve, miss Watson — une vieille fille qui n'était pas méchante au fond — se mettait de la partie. «Huck, ne pose pas les coudes sur la nappe; Huck, tiens-toi droit». Puis elle me faisait rire en imitant mes bâillements, et les fourmis décampaient pour le moment. Miss Watson avait été maîtresse d'école. C'est sans doute pour cela qu'elle me reprendait à tout propos. Avec elle pourtant, pas moyen de se fâcher.

Ma mère m'avait un peu appris à lire et à écrire; mais, comme mon père refusa plus tard de me laisser aller à l'école, c'était presque à recommencer; grâce à miss Watson, je me rattrapai vite. Les leçons s'allongeaient et ne m'ennuyaient plus autant.

— Est-ce que j'arriverai jamais à écrire aussi bien que Tom? lui demandai-je un jour.

— D'ici à un mois tu écriras beaucoup mieux et tu feras moins de fautes d'orthographe que lui, si tu veux te donner un peu de peine. Je n'ai jamais eu un meilleur élève que toi, Huck.

Pour le coup je me sentis fier et je pensai moins au tonneau, que je regrettais cependant parfois. (Hughes, chap. I, p. 4-5)

Dans le passage original, Huck semble trouver Miss Watson exaspérante. La religion est tournée en dérision, Huck se promettant déjà de tout faire pour ne pas aller au même endroit qu'elle, le paradis. Les règles de la morale chrétienne sont d'entrée de jeu ridiculisées et continueront de l'être, les deux crises de conscience de Huck le plaçant devant le même dilemme à chaque fois. Le passage traduit, toutefois, fait état de transformations massives. D'abord, le personnage de miss Watson est sympathique — les ajouts allant dans ce sens sont nombreux: *elle me faisait rire en imitant mes bâillements; Avec elle pourtant, pas moyen de se fâcher; grâce à miss Watson, je me rattrapai vite*; et miss Watson disant: *Je n'ai jamais eu un meilleur élève que toi, Huck.* Ensuite, les références religieuses sont escamotées. Enfin, Huck est devenu un enfant sage, il veut s'instruire et être comme les autres. Tout l'anticonformisme que manifestait le TD est évacué. On peut supposer que le public jeunesse est à l'origine de tels changements dans la traduction, étant donné que, comme l'écrit Garbagnati: «Le roman pour enfants [doit] avant tout sauvegarder l'ordre et la morale [...]» (1984, p. 220). Toutefois, Garbagnati n'aborde pas les conséquences de ces déplacements sur l'ensemble de l'œuvre traduite. Or ils ont un impact certain sur le projet esthético-idéologique qu'elle véhicule: la représentante du Sud esclavagiste n'étant plus personnifiée par une bigote hypocrite et irritante, il devient impossible de faire le lien entre la pratique religieuse et l'esclavage, et, du même coup, de percevoir la dénonciation implicite de cette connivence et de ce système. De la même façon que le segment source dans lequel Huck écrit que *Miss Watson she kept pecking at me* n'est pas traduit en français, d'autres omissions serviront à maintenir cette caractérisation positive de miss Watson.

Au chapitre II du TD, Tom Sawyer crée une bande de brigands. Pour faire partie de cette bande, il faut signer un serment qui stipule que la révélation d'un secret par un membre entraînera l'assassinat de la famille dudit membre. Le père de Huck n'étant pas considéré par les autres garçons comme un candidat convenable à ce règlement vu ses longues absences, la bande est sur le point d'expulser Huck au moment où celui-ci a une idée: «[...] I offered

them Miss Watson — they could kill her. Everybody says: "Oh, she'll do, she'll do. That's all right. Huck can come in"» (*HF*, chap. II, p. 12). Ce segment n'est pas rendu dans la traduction, il est plutôt remplacé par la phrase suivante: «Le cas était embarrassant; mais, grâce à Tom, on finit par consentir à ne pas rayer mon nom de la liste» (Hughes, chap. II, p. 13). L'opinion défavorable de Huck à l'égard de Miss Watson est occultée, de même que le côté comique du passage disparaît. Un peu plus loin, Hughes supprimera un long passage représentant négativement le personnage de Miss Watson. Dans ce passage, elle traitait Huck d'idiot (nous en avons brièvement parlé au chapitre 2) et Huck expliquait qu'il existait, selon lui, deux providences, l'une avantageuse, enseignée par la veuve Douglas, l'autre, désavantageuse, décrite par Miss Watson. La première providence préconisait le bien, l'entraide et l'amour d'autrui (ce qui, à la grande déception de Huck, incluait Miss Watson), tandis que la deuxième, que Huck n'explique pas sauf pour dire qu'elle laisse peu de chance à quelqu'un de s'en sortir, semble austère et difficile. Quoi qu'il en soit, Huck arrive à la conclusion suivante: «I thought it all out, and reckoned I would belong to the widow's [...]» (*HF*, chap. III, p. 15). La version de Hughes n'affiche aucun passage se rapprochant de ce que nous venons de décrire. Les transformations du personnage de miss Watson dans le TA ne sont pas anodines, elles annulent la dimension contestataire du TD et déterminent la suite des événements. En effet, des morceaux signifiants tombent en place pour former une réelle mosaïque traductive, c'est-à-dire un ensemble construit et cohérent de choix de traduction. Revenons d'abord sur l'aveu de Jim: ce dernier affirme qu'il *n'aurait pas mieux demandé que de rester*, tandis que son commentaire critique sur Miss Watson (*she pecks on me all de time, en treats me pooty rough*) est supprimé. Rappelons ensuite que Huck écrira, lors de sa deuxième crise de conscience, que Jim, *s'il devait rester esclave, [...] aurait été cent fois plus heureux à Saint-Pétersbourg, où personne ne le maltraitait*. Sans être cautionné ouvertement, il reste que l'esclavage n'est pas dénoncé comme c'était le cas dans le texte original. Car la caractérisation positive de miss Watson (elle devient effectivement généreuse et aimable), ainsi que l'absence de références religieuses, écartent la macro-forme discursive originale. En effet, tandis que le texte source véhiculait une attaque implicite contre une société qui, sous le couvert de la foi chrétienne et de la morale, prend des êtres humains en

esclavage et les vend au plus offrant, le texte cible, pour sa part, manifeste un respect pour les titres et les statuts.

## Conclusion

Dans l'ensemble, la traduction de Hughes, au lieu de renverser les lieux communs et les convenances, renforce aussi bien les règles de la bonne conduite (Huck est un petit garçon studieux, il prend Jim en charge, accepte de se laisser civiliser pour lui), que certaines discriminations sociales (Jim accepte son statut de domestique-esclave, il est souvent au service de Huck, il réfléchit moins que Huck, il ne critique pas les Blancs, il fait preuve de peu d'intelligence). En outre, vient se greffer au syntagme identificateur *le nègre* une constellation de sens absente du TD. Dans le TA, *le nègre* est un serviteur (*Jim, comme beaucoup de nègres, savait coudre*, p. 63; *durant le dîner, le nègre se tint derrière Bridgewater*, p. 132; *Jim, demanda-t-il [Tom] au nègre, pourrais-tu me porter sur tes épaules?*, p. 260), il est superstitieux (*les nègres sont très forts pour reconnaître les mauvais présages*, p. 52) et il est ignorant (—*Et tout cela est vrai? me demanda le nègre*, p. 62; *Sambo assurât que les nègres n'avaient pas d'écriture*, p. 265). Ainsi, il faut voir que la désignation *le nègre* ne serait pas méprisante si elle n'était pas entourée de déplacements visant à déprécier précisément les membres de ce groupe par opposition au groupe des Blancs qui est bonifié dans le TA (pensons à Huck et à miss Watson). Enfin, le syntagme ajouté *massa Huck*, une fois intégré à cette logique traductive, assume une valeur ridiculisante propre à un parler petit-nègre. Cette marque symbolique charrie à elle seule tout le projet de traduction de Hughes, un projet visant à caractériser Jim comme un domestique au service de Huck, ce dernier représentant la figure du maître blanc paternaliste.

Les choix de traduction des Surleau sont subtils et presque minimes par rapport à ceux que nous avons relevés dans la traduction de Hughes, mais une fois reliés à divers déplacements, tels que le vouvoiement, la réplique en petit-nègre et les expressions utilisées par Huck pour désigner Jim comme *le nègre*, *le brave nègre*, *le pauvre nègre*, *mon pauvre*

*Jim*, ils contribuent à atténuer certains traits de la caractérisation de Jim (comme son autorité, son émotivité, sa richesse verbale) et à en dessiner un portrait linéaire qui aseptise son personnage. La traduction des Surleau témoigne donc d'un gommage qui se joue principalement sur le plan linguistique, mais aussi sur le plan strictement quantitatif. Les répliques de Jim étant écourtées, sa langue étant dépourvue des répétitions qui lui donnaient sa force, le pouvoir que véhiculaient ses prises de parole est dès lors appauvri, comme le sont sa caractérisation et sa présence narrative.

En comparaison, la brève adaptation de Laury est totalement extrémiste: tronquant des chapitres entiers, ajoutant de longs passages descriptifs ou explicatifs, prêtant à Jim un sociolecte simpliste ainsi qu'un programme illocutoire limité (il se fait insulter par Huck sans réagir), sa version renverse les visées de départ. En effet, l'adaptation de Laury neutralise la thématique contestataire originale en rendant le personnage de Huck paternaliste et en exotisant le parler de Jim, deux transformations qui ont pour conséquence de ridiculiser le personnage de Jim.

Précisons en terminant que notre intention n'était pas de condamner les projets de traduction des Hughes, Surleau et Laury, mais bien plutôt de faire émerger les positions idéologiques sous-tendant ces projets. Car si traduire équivaut à «[...] *y mettre du sien*» (Folkart, 1991, p. 14), notre rôle était de faire ressortir ces partis pris inscrits dans le texte traduit.

## Chapitre 4

### Analyse des traductions de Nétillard, de Bay et de Molitor

#### Introduction

Une période de 62 ans sépare la traduction de William-Little Hughes de la première retraduction des *Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain. Signée par Suzanne Nétillard<sup>1</sup>, cette nouvelle traduction, préfacée par l'historien marxiste Jean Kanapa, est une version intégrale du texte original, la table des matières comptant aussi 43 chapitres. Nous reviendrons sur la préface de Kanapa dans la dernière partie de ce chapitre.

La deuxième traduction que nous analyserons sera l'œuvre d'André Bay<sup>2</sup>, écrivain,

---

<sup>1</sup> Twain, Mark (1948), *Les aventures d'Huckleberry Finn*, traduit de l'américain par Suzanne Nétillard, préface de Jean Kanapa, Paris, Éditions Hier et Aujourd'hui, coll. «Chefs-d'œuvre d'hier et d'autrefois», 288 p. Ce texte de Nétillard sera en fait le premier à être destiné à un public adulte. Deux indices nous portent à le croire: la longueur de la préface (elle fait plus de six pages); et le commentaire suivant de Kanapa: «Dans la mesure où cette nouvelle collection des éditions *Hier et Aujourd'hui* a pour objet de faire connaître les "classiques" peu connus, oubliés ou défigurés [...], les "classiques" du patrimoine progressiste universel, on ne peut que se féliciter de la voir inaugurer par une œuvre importante de ce "génieur" de Sam Clemens» (Kanapa, p. VI-VII). Kanapa s'adressait, visiblement, à un public averti, donc adulte. Notons que Kanapa, qui ne dit rien sur la traduction, n'entendait pas le terme de *défiguré* au sens de *mal traduire*; il faisait référence à la critique américaine qui aurait sciemment ridiculisé ou même occulté certains romans de Twain parce qu'ils étaient trop subversifs, trop revendicateurs. De nos jours, la traduction de Nétillard est publiée dans des formats pour enfants. Mise à part sa traduction de *Huckleberry Finn*, Nétillard a aussi traduit, en 1967, *Wolf Solent* de John Cowper Powys, écrivain britannique de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>2</sup> Twain, Mark (1961), *Les aventures d'Huckleberry Finn*, présentation et traduction nouvelle d'André Bay, Paris, Librairie Stock, 318 p. Notons qu'il s'agit de la deuxième édition de la traduction de Bay car la référence bibliographique du *Catalogue général des ouvrages parus en langue française entre le 1<sup>er</sup> janvier 1956 et le 1<sup>er</sup> janvier 1966*, mentionne ceci: «*Les aventures d'Huckleberry Finn*. Prés. et trad. nouv. par André Bay. Dess. de E. W. Kemble. ("Le Livre club du libraire", 88.) In-16, 366 p., pl. Cart. : 22 NF. (1961). Livre club du libraire (dans *La Librairie française*. [...] Catalogue général [...] 1968, p. 3227 du tome «J à Z»). On retrouve par ailleurs la note suivante dans la deuxième édition du livre (parue chez Stock): «Nous remercions le Club du Livre du Libraire d'avoir bien voulu nous autoriser à reproduire la préface» (p. 16). Il s'agirait donc d'une réédition de la première traduction, parue au Livre club du libraire. Le public visé n'est nulle part mentionné (la même chose se produisait dans le cas de Nétillard). Toutefois, ici, un problème se pose: d'une part, la première édition (mais pas la seconde) compte un ou des dessins de E. W. Kemble (celui-là même qui avait illustré la première

critique, traducteur et éditeur chez Stock (où il a aussi dirigé la collection «Mon bel oranger»). Son œuvre romanesque, tournant surtout autour du thème amoureux, comprend des titres comme *La fonte des neiges* et *La carte du tendre* publiés respectivement en 1953 et 1959 chez Gallimard. Traducteur prolifique, Bay a rendu en français, entre autres, *Alice in Wonderland* et *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll, *Treasure Island* de Robert Louis Stevenson et *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift.

Deux ans plus tard, la collection «Bibliothèque Marabout Géant» de la maison Marabout publie un livre au titre plutôt déroutant de: *Les aventures de Tom Sawyer et Huckleberry Finn*. Il s'agit là en fait d'un format combiné incluant les deux romans de Twain. On apprend d'ailleurs à la quatrième page de l'ouvrage que: «Les aventures de Tom Sawyer et celles de Huckleberry Finn ont été traduites de l'anglais respectivement par Paul Maury et Lucienne Molitor». Non illustré, se présentant comme un texte intégral (renseignement que l'on retrouve en première de couverture), le texte français des *Aventures de Huckleberry Finn* serait donc l'œuvre de Lucienne Molitor<sup>3</sup>.

Nous avons regroupé au sein de ce chapitre ces trois traductions françaises en raison de la similarité de leur projet, de la même façon que nous avons réuni, dans le chapitre précédent, les textes de Hughes, de Laury et des Surleau parce qu'ils partageaient certaines tendances traductives. Diamétralement opposées aux projets mis au jour dans le chapitre 3, les traductions de Nétillard, Bay et Molitor tendent à réactiver (et même à accentuer à certains endroits), par divers moyens, le projet esthético-idéologique de l'œuvre de départ. Nous traiterons également, dans ce chapitre, de deux autres traductions françaises. Antithèse

---

édition américaine de *Huckleberry Finn*); et, d'autre part, elle compte une présentation du traducteur. Dans le premier cas, on serait porté à croire que le texte s'adressait à des enfants, et dans le second, à des adultes.

<sup>3</sup> Twain, Mark (1963), *Les aventures de Huckleberry Finn*, traduit de l'anglais par Lucienne Molitor, p. 239-570, dans *Les aventures de Tom Sawyer et Huckleberry Finn*, Verviers (Belgique), Marabout Géant, 570 p. Cette version française semble s'adresser à des adultes (le format du livre le laisse croire), mais après avoir regardé la liste de romans déjà parus chez Marabout Géant (Hugo apparaît aux côtés de Swift, par exemple), il n'est pas possible d'en avoir l'absolue certitude.

de la traduction de Hughes, la traduction de Jean La Gravière<sup>4</sup> a pour effet, non pas d'occulter la thématique de l'esclavage, mais de la placer au premier plan. Toutefois, comme le projet de La Gravière s'éloigne considérablement de ceux des Nétillard, Bay et Molitor, nous ne l'aborderons qu'à l'occasion. Nous analyserons enfin la «traduction-adaptation» d'Hélène Costes<sup>5</sup>, parue un an après celle de La Gravière et qui doit peut-être son nom d'*adaptation* aux nombreuses coupes qu'elle subit. Ce sont d'ailleurs ces compressions d'envergure qui, non conjuguées à des ajouts du même ordre, empêchent de dégager avec autant d'assurance le projet de traduction; d'où une analyse également réduite.

Les trois principaux textes à l'étude (Nétillard, Bay, Molitor) ne manifestant pas de transformations massives de l'ordre de celles rencontrées dans les traductions de Hughes et de Laury, il nous a été impossible de reprendre systématiquement les parties et sous-parties du chapitre 3. C'est pourquoi dans ce chapitre-ci il nous a semblé plus profitable de procéder à une analyse de la traduction des moments clés tels qu'identifiés dans le texte de départ ainsi qu'à une analyse du paratexte. Considérant que le texte, avant toute chose, affiche le projet tel qu'il a été réalisé (Berman, 1995, p. 77), nous n'attacherons qu'une importance secondaire au paratexte (présentation du traducteur, note, préface).

#### 4.1. Dire de Jim

Comme dans le chapitre 3, nous aborderons d'entrée de jeu les options choisies par les traducteurs pour rendre le *Black English* tel qu'il se manifeste dans le texte de départ. L'inconvénient d'une telle démarche est que l'analyse des marqueurs cible semble se faire en vase clos, indépendamment des autres choix de traduction, indépendamment, donc, de

---

<sup>4</sup> Twain, Mark (1979), *Les aventures de Huckleberry Finn*, texte intégral, traduit de l'anglais par Jean La Gravière, illustrations de Bernadette Blusseau, Paris, Éditions G. P., Rouge et Or, coll. «Spirale», 251 p. Aucun doute sur le public visé, il s'agit des jeunes.

<sup>5</sup> Twain, Mark (1980), *Huckelberry (sic) Finn*, traduction-adaptation nouvelle de Hélène Costes, Neuilly-sur-Seine, Dargaud-Jeunesse, coll. «Lecture et loisir», n° 280, 187 p. Dans ce cas-ci, les jeunes de 11 à 15 ans sont ceux à qui s'adresse ce roman, nous apprend la quatrième de couverture.

l'ensemble du projet de traduction. Or l'analyse de la traduction du parler noir ne vaut rien si elle n'est étayée de celle des autres éléments textuels l'entourant. Le parler noir n'a en effet de vie propre que celle qui émane de l'ensemble de l'œuvre, qu'il s'agisse du texte original ou du texte traduit. Aucun marqueur n'a de sens par nature; tout marqueur est subordonné à la logique textuelle qui l'accueille. Bien que cela ne soit pas toujours exprimé ouvertement, notre démarche a été et demeure animée par ce principe de la mosaïque textuelle ou traductive; nous tenions à le redire.

#### 4.1.1. Le *Black English* en traduction: versant syntagmatique

Avant d'entrer dans l'analyse des choix matériels des traducteurs pour rendre le parler noir en français, il convient d'observer (comme nous l'avons fait au chapitre précédent) le passage vers le texte d'arrivée de la note de Twain sur les divers dialectes représentés dans le roman. Choix étonnant chez Nétillard vu la recherche linguistique dont témoigne sa traduction (nous y reviendrons), l'*explanatory* n'a pas été traduit. Cette note explicative était-elle seulement présente dans le texte de départ? Cela est fort probable car, jusqu'ici, toutes les éditions originales de *Huckleberry Finn* que nous avons consultées comprenaient l'*explanatory*. Choix éditorial, peut-être? Nous ne saurions le dire. Notons toutefois que deux des éditions subséquentes de la traduction de Nétillard ne font pas non plus état d'une note portant sur les sociolectes romanesques du texte source<sup>6</sup>.

Dans la traduction de Bay, l'*explanatory* est traduit partiellement et est intégré à une *note sur la traduction* qui dit ceci:

---

<sup>6</sup> Il s'agit des deux éditions suivantes: Mark Twain, *Les aventures d'Huckleberry Finn*, traduit de l'américain par Suzanne Nétillard, Paris, Éditions La Farandole, 1973, 360 p.; et Mark Twain, *Les aventures d'Huckleberry Finn*, traduit de l'américain par Suzanne Nétillard, illustrations de Nathaële Vogel, Paris, Gallimard, coll. «Folio junior», 1982, 381 p. (La quatrième page mentionne comme copyright Éditions La Farandole, 1973 et Éditions Gallimard, 1982, pour les illustrations.)

Mark Twain annonce dans une note liminaire qu'il a employé divers dialectes dans ce livre, au moins quatre, celui des nègres du Missouri, celui du Sud-Ouest, etc..., sans compter les subdivisions dialectales et il nous avertit aimablement de ce fait parce qu'on pourrait s'imaginer que tous ses personnages s'efforcent de parler de la même façon sans tout à fait y parvenir...

En employant systématiquement le style parlé, Mark Twain, en autodidacte conscient de ses limites, a opéré une véritable révolution dans la littérature américaine. Il lui a permis d'être enfin elle-même et non plus une branche de la littérature anglaise. Dans la présente traduction, nous nous sommes efforcés de conserver au récit son naturel un peu débraillé, familier, sans aller jusqu'à l'argot et en respectant autant que possible les règles de la grammaire. (Bay, p. 15)

S'arrogant le double droit de parler à la place de l'auteur et de tronquer des passages de l'*explanatory* de départ (ce que les points de suspension signalent), Bay semble se comporter ici davantage comme un critique que comme un traducteur puisqu'il fait état de l'influence de Twain sur la littérature américaine, pour enfin mentionner comment la traduction traite les dialectes source. Ce dernier renseignement indique déjà un élément important: Bay a tenté de rendre compte des sociolectes de départ. Toutefois, les moyens qu'il prendra pour représenter le plurilinguisme de l'original ne peuvent être déduits de cette seule phrase où il est question du *respect des règles de la grammaire* et du refus de recourir à l'argot.

Dans la version française de Molitor, l'*explanatory* est partiellement inclus dans une *Note de l'éditeur* qu'on retrouve au début du livre (ce qui rejoint l'option choisie par Bay):

Dans l'édition originale, l'auteur a tenu à faire remarquer que les personnages s'expriment dans plusieurs dialectes: celui que parlent les noirs du Missouri; celui, le plus typique, de la frontière du sud-ouest; le dialecte ordinaire du «Comté de Pike», et enfin quatre variations de ce dernier.

Il n'a évidemment pas été possible de traduire en français les nuances de ces divers dialectes. Aussi le traducteur a-t-il adopté, dans tous les cas, une forme unique de langage populaire. (dans *Les aventures de Tom Sawyer et Huckleberry Finn*, 4<sup>e</sup> page)

Première question soulevée par cette *Note de l'éditeur*: la *forme unique de langage populaire* s'applique-t-elle uniquement à la traduction de *Tom Sawyer* par Paul Maury, ou également à la traduction de *Huckleberry Finn* par Molitor? On serait tenté de répondre que seule la

version de Maury est visée vu la mention *du* traducteur au masculin singulier. Toutefois, deux éléments pourraient servir l'argument inverse: d'abord, il se peut que Lucienne Molitor soit considérée comme *un traducteur*, d'où le recours au masculin; ensuite, comme cette note est placée au début du livre (avant les deux traductions, donc), il est possible qu'elle s'applique aux deux textes traduits. La lecture de la traduction de Molitor confirmara cette dernière hypothèse, bien qu'il serait plus juste de parler, non pas d'*une forme unique de langage populaire*, mais plutôt — et nous le verrons bientôt — d'une forme unique de langage marqué. Toujours est-il que, et une conclusion similaire pouvait être tirée de la *Note sur la traduction* de Bay, un élément du projet de traduction trouve sa manifestation ici.<sup>7</sup>

L'omission de l'*explanatory* dans la version de Nétillard n'aura pas empêché la traductrice de mettre en œuvre divers moyens linguistiques pour rendre en français le parler noir du texte anglais. Les toutes premières répliques de Jim en témoignent d'emblée, les voici (voir le chapitre 3, p. 86 pour le segment source):

Le grand nègre de Miss Watson, un nommé Jim, était assis à la porte de la cuisine, bien en vue, car il y avait une lumière derrière lui. Il se leva, resta une minute le cou tendu, et il dit enfin:

— Qui c'est qui est là?

Il écouta encore, puis il sortit sur la pointe des pieds et vint se planter juste entre nous deux; on aurait presque pu le toucher. [...]

Jim reprit bientôt:

— Hé là! qui c'est qui est là? Où c'est que vous êtes? Je mettrais ma main à couper que j'ai entendu quéque chose. Mais je sais bien ce que je m'en vais faire: je m'en vais m'asseoir par terre, pour attend' que ça recommence. (Nétillard, chap. II, p. 11)

La traduction française manifeste déjà, en l'accentuant légèrement, une forme de répétition dans les répliques de Jim. Là où on retrouvait dans le texte anglais la reprise, qui créait aussi une rime, de la question: *who is you / whar is you*, le texte français maintient et exploite la

---

<sup>7</sup> Nous sommes consciente du fait qu'il s'agit, dans le cas de Molitor, d'une note faite par l'éditeur et non par la traductrice; la validité de la déduction que nous venons de faire pourrait dès lors être mise en doute. Il reste que nous avons tout de même constaté une corrélation entre le texte traduit et l'avertissement contenu dans la note.

structure en la reprenant, d'une part, de la première à la seconde réplique (*qui c'est qui est là / Hé là! qui c'est qui est là*), et, d'autre part, à l'intérieur de la seconde réplique (*qui c'est qui / où c'est que*). En outre, la répétition du syntagme *gwyne to* de l'original se retrouve aussi dans le texte traduit lorsque Jim dit *ce que je m'en vais faire: je m'en vais m'asseoir*. S'apparentant surtout à une forme hybride de parler paysan et familier, le sociolecte cible de Jim le différencie clairement de celui du narrateur Huck; mais encore, ce n'est là qu'un début, les répliques suivantes de Jim montreront une plus grande diversité encore dans le choix des marqueurs.

Lorsque Huck viendra demander à Jim ses prédictions quant au retour éventuel de son père, Jim lui rapportera ainsi les propos de la balle de crin (voir le chapitre 3, p. 90 pour le segment source):

— Ton vieux père, il ne sait pas encore ce qu'il va faire. P'têt' qu'il va partir, et p'têt' qu'il va rester. Le mieux, c'est de te tenir tranquille et de le laisser faire comme il voudra. Y a deux anges qui sont à voltiger autour de lui; un qu'est tout noir et l'aut' qu'est tout blanc! Le blanc le pousse au bien un p'tit bout de temps, et pis c'est le noir qui vient tout gâcher. Mais celui qui va gagner à la fin des fins, ça, personne ne peut le savoir.

Pour toi, tout va bien. Tu auras des grands malheurs dans l'ézistence, et des grands bonheurs. Quelquefois, tu auras de la souffrance, et pis de la maladie, mais toujours tu t'en sortiras. Dans ta vie, y a deux filles qui vont tourner autour de toi, une est blonde, et l'aut' est brune; une est riche, et l'aut' est pauv'. Tu vas d'abord te marier avec la celle qui est pauv', et pis après avec la celle qui est riche. Faut que tu fasses attention à l'eau, et pis sois prudent, méfie-toi, car c'est écrit que tu finiras la corde au cou. (Nétillard, chap. IV, p. 24-25)

Le premier trait de surface caractérisant le parler de Jim et qui est immédiatement remarqué par le lecteur, est sans contredit l'élation représentée par une apostrophe. Les cas sont en effet nombreux: on retrouve deux occurrences du morphème *peut-être* orthographié *p'têt'* (les lettres coupées sont représentées par l'apostrophe, et l'élation du trait d'union est compensée par une agglutination); deux occurrences du groupe *qui est* écrit *qu'est*; trois occurrences du mot élidé *aut'*; une occurrence de l'adjectif *p'tit*; et deux occurrences de l'adjectif *pauv'*. D'autres types de marqueurs sont également mis à contribution par la traductrice. Revenons

d'abord sur les transformations d'ordre lexical comme la nouvelle graphie du mot *existence* devenu *ézistence*, ou encore l'élation de la lettre *u* dans la conjonction *puis*, désormais orthographié *pis*. Ces nouveaux mots finiront, à force d'être vus et revus dans les répliques de Jim, par assumer une fonction identificatrice du même ordre que celle véhiculée par les apostrophes. Enfin, des variations syntaxiques se retrouvent aussi dans le parler de Jim: *y a deux anges qui sont à voltiger* au lieu de: *deux anges voltigent*; *y a deux filles qui vont tourner* au lieu de: *deux filles tourneront*; et *tu vas d'abord te marier avec la celle* au lieu de: *tu te marieras d'abord avec celle*. Comme c'était le cas dans le texte de départ, ces transformations montrent que Jim dispose d'un espace langagier qui lui est propre, d'une autonomie discursive en quelque sorte; on sent que Jim a sa manière de parler. D'autre part, Jim tutoie Huck, sa position n'est donc pas celle d'un subalterne ou d'un inférieur, mais plutôt d'un ami. La suite des événements viendra consolider et enrichir ce rôle actantiel<sup>8</sup>. En plus de témoigner d'une recherche linguistique évidente, le sociolecte traduit de Jim est également le lieu d'une recherche stylistique, cette fois. Les répétitions de mots ou d'expressions, conjuguées à une formulation inversée comme *Mais toujours tu t'en sortiras*, donnent un souffle particulier au parler de Jim. Nétillard reproduit ici le fonctionnement du sociolecte source où des variations langagières non standard n'étaient pas synonymes de pauvreté intellectuelle, au contraire.

Avant d'aborder le travail des deux autres traducteurs en matière de traduction du *Black English*, il serait opportun de fournir une liste non exhaustive des diverses trouvailles sociolectales faites par la traductrice Nétillard. Le parler de Jim sera en effet saupoudré des marques suivantes tout au long de la traduction: absence sporadique de la négation *ne*: «j'ai pas» (p. 49), «j'avais pas» (p. 49); variation morphologique *je m'ai* au lieu de *je me suis* comme dans «je m'ai caché» (p. 49), «je m'ai ruiné» (p. 51); élosion du pronom, comme dans «y avait» (p. 49) au lieu d'*il y avait*; et graphies transformées: «missié» (p. 49) au lieu de

---

<sup>8</sup> Si nous parlons de la suite des événements c'est que nous savons que les marques de respect comme le *vous* et le *tu* n'ont pas de valeur intrinsèque, elles doivent être interprétées en contexte et non dans l'absolu, comme c'est le cas pour les traits sociolectaux.

*monsieur*, «*pasque*» (p. 49) au lieu de *parce que*; «*neyé*» (p. 55) au lieu de *noyé*; «*éfant*» (p. 84-85) au lieu d'*enfant*; «*niguedouilles*» (p. 116) au lieu de *niquedouilles*; «*pisque*» (p. 116) au lieu de *puisque*; et «*pitime*» (p. 156) au lieu de *petite*; sans compter, enfin, les élisions d'une ou de plusieurs lettres comme nous en avons vu dans les répliques citées plus haut. Toutes ces marques, mais surtout l'effet visuel créé par les multiples apostrophes, permettront d'identifier le personnage de Jim à son seul parler; mais plus encore, elles assumeront une valeur de parler noir au sein de la traduction vu leur répartition limitée aux répliques des personnages noirs (nous le verrons un peu plus loin). Ainsi, le mot *missié*, traditionnellement le représentant littéraire par excellence d'un parler petit-nègre, vu la visée traductrice non dépréciative dans laquelle il vient s'insérer, agit comme un marqueur positif de la parole noire<sup>9</sup>. Il serait même juste de parler, en raison de l'occurrence des mots *missié* et *pitime* — deux morphèmes souvent rencontrés dans la littérature antillaise d'expression française —, d'un début ou d'une tentative, chez Nétillard, de traduire le *Black English* en ayant recours au procédé de la créolisation linguistique<sup>10</sup>. Quoi qu'il en soit, les diverses marques que la traductrice a trouvées, bien qu'elles n'appartiennent pas toutes au même registre — certaines relèvent d'un niveau de langue familier, d'autres d'un vernaculaire, d'une simple oralité ou peut-être d'un créole — parviennent, une fois intégrées à la logique de l'œuvre, à différencier le parler de Jim de celui de Huck, sans toutefois créer d'incohérence dans l'idolecte cible de Jim. Car pas plus que Twain<sup>11</sup>, Nétillard n'a représenté avec exactitude le parler noir; son travail, approximatif, en est un de création, la logique textuelle étant ensuite à l'œuvre pour conférer à certains traits de surface une visée ou une motivation qui les dépassent.

---

<sup>9</sup> Par visée traductrice non dépréciative nous entendons un projet de traduction qui rejoint le projet revendicateur de Twain.

<sup>10</sup> Le chapitre suivant sera consacré précisément à cette option de traduction.

<sup>11</sup> L'étude de Lee A. Pederson montre d'ailleurs que les marqueurs relevant spécifiquement du *Black English* dans le parler de Jim sont peu nombreux (la prononciation *d* du *th* et les formes *kase* et *bekase* pour *cause* et *because*, en constituent quelques-uns, dans Pederson, 1965-1966, p. 1-4).

Là où chez Nétillard se retrouvait une certaine constance dans le parler de Jim, chez Bay des différences se manifestent d'une réplique à l'autre. Voici les trois premières répliques de Jim où l'on voit à l'œuvre cette tendance:

—Qui est là? (Bay, chap. 2, p. 23)

—Eh, qui c'est qu'est là? Où qu'vous êtes? Faut pas me la faire: j'ai entendu quéqu'chose. Ben, j'sais c'que j'ves faire: j'ves m'asseoir ici et écouter jusqu'à ce que ça recommence. (Bay, chap. 2, p. 24)

—Ton père, [...] il sait pas encore ce qu'il va faire. Des fois, il pense qu'il va s'en aller, et des fois il pense qu'il va rester. Le mieux, c'est de pas t'en faire et de le laisser agir à sa fantaisie. Il y a deux anges qui volent au-dessus de lui: un est blanc, tout brillant, et l'autre est noir. L'ange blanc le fait aller tout droit un bout de temps; puis l'ange noir arrive et démolit tout. On ne peut pas dire d'avance qui aura le dessus. Mais pour toi, Huck, il n'y a rien de mauvais [...]. (Bay, chap. 4, p. 39)

L'écart entre la première et la deuxième réplique, puis entre la deuxième et la troisième réplique, est on ne peut plus frappant. Des marqueurs relevant d'un parler paysan sont représentés dans la seconde réplique: *qui c'est qu'est là, où qu'vous êtes, j'ves faire*; d'autres appartenant à un niveau de langue familier ou plutôt oral: *faut pas me la faire*, expression familière où on a omis la négation *ne*; *quéqu'chose*; *j'sais*; *c'que*. La première réplique, quant à elle, est transcrit en français standard, et la troisième manifeste surtout une certaine oralité grâce à l'omission de la négation, *il sait pas*, *c'est de pas*, et à la construction populaire, *des fois*. L'apparente incohérence créée par ce va-et-vient entre parlers marqués différemment (apostrophes abondantes par opposition à des marques orales) sera en quelque sorte neutralisée par la récurrence dudit va-et-vient. En d'autres termes, un certain contrat de lecture s'établira, le lecteur finissant par s'habituer à ne pas retrouver le même type de vernacularisation dans les répliques de Jim. On pourrait parler ici d'un effet de clôture au sens où non seulement un nombre restreint de marqueurs sont mis à profit par le traducteur, mais où une répartition limitée s'applique à ces marqueurs. En plus, donc, de ne manifester qu'un saupoudrage au lieu d'un marquage systématique, les répliques de Jim affichent un saupoudrage purement aléatoire. Car contrairement à l'alternance contrôlée entre le *tu* et le *vous* (nous en traiterons un peu plus loin), le marquage sociolectal n'est régi par aucune situation d'énonciation particulière. Seul élément pouvant expliquer cette diversité dans la

distribution: plus encore que la contrainte de la lisibilité, celle d'une certaine norme du bien-écrire. En effet, Bay l'a écrit ouvertement dans sa *note sur la traduction*, il a tenté de respecter autant que possible les règles de la grammaire, d'où peut-être son refus de marquer systématiquement le parler de Jim. Ainsi, cette note sur la traduction, loin de prédire l'absence de représentation matérielle, en expliquerait peut-être le caractère partiel.

Autre différence entre la traduction de Nétillard et celle de Bay en ce qui a trait au parler de Jim: les traits sociolectaux attribués à Jim dans la version de Nétillard ne se retrouvent généralement pas dans les répliques de personnages blancs. Or dans la traduction de Bay, Tom Sawyer dira «Ben, alors!» (p. 27); Judith Loftus: «Comment que vous vous appelez? [...] Où que vous habitez? [...] je vas [...]» (p. 79), «Ton vrai nom, c'est-y Tom [...]?» (p. 83), «[...] combien qu'il y en a [...]» (p. 84); Bill (un des hommes sur l'épave Walter Scott): «Mais comment que tu veux arranger ça?» (p. 93); Buck Grangerford: «C'est-y qu'il y a des Shepherdson?» (p. 124); Boggs: «D'où que tu viens [...]?» (p. 168); un villageois blanc: «C'est-y eux?» (p. 190); le duc: «[...] et alors où qu'il est cet argent?» (p. 210), «Oui, ben, c'est pas possible [...]» (p. 243); et Madame Hotchkiss: «C'est-y pas ce que j'ai dit? [...] Regardez-moi cette meule, que je dis» (p. 303), autant de variations linguistiques que les répliques de Jim afficheront aussi: «Un roi, combien que ça gagne?» (p. 102), «Comment que ça se fait?» (p. 104), «Un chat, c'est-y un homme [...]» (p. 105), pour n'en donner qu'une brève énumération. Le parler de Jim tel que représenté dans la version de Bay ne permet pas de l'identifier d'entrée de jeu comme étant un Noir, la fonction de départ est dès lors déphasée. L'absence de corrélation entre l'appartenance ethnique et la langue parlée peut avoir plusieurs raisons: une inattention en ce qui a trait aux différences sociolectales de l'œuvre de départ; une volonté de ne pas être accusé de racisme (pourquoi un Noir parlerait-il différemment d'un Blanc?); une incapacité à trouver des solutions de rechange pour varier les marqueurs... Quelle qu'en soit l'explication, il reste que l'œuvre traduite donne à lire une visée différente: Jim parle comme d'autres Blancs, il ne parle pas comme un esclave noir, l'importance de son identité est donc quelque peu amenuisée en français. Cependant, la force des thématiques abordées demeure sensiblement la même, c'est-à-dire que Jim veut

s'affranchir, Huck met du temps à le considérer autrement que comme un simple esclave et aucun réseau d'ajouts ne vient déprécier le personnage noir, comme c'était le cas chez Hughes ou Laury, par exemple. Sans dire que le personnage noir reste exactement le même dans le texte traduit, ce serait nier l'importance et la signification de sa parole comme facteur de sa caractérisation, il n'est pas permis d'affirmer qu'il est diamétralement opposé à son homologue original; disons plutôt qu'il est privé d'un élément signifiant de son identité.

Jim sera toutefois doté (pourrions-nous parler d'*effet de compensation*?) d'un élément discursif permettant de transformer et d'enrichir sa caractérisation en français: son utilisation des titres de civilité, *tu* et *vous*. En effet, cinq occasions surgiront dans le roman au cours desquelles Jim délaissera le vouvoiement pour passer au tutoiement. Mais avant d'analyser ces passages, notons que les marques de respect sont choisies avec minutie par Bay. Au lieu d'avoir recours à la voie la plus simple qui aurait été de n'utiliser qu'un pronom personnel et de l'appliquer à l'ensemble des personnages, le traducteur a attribué les marques sociales que sont le *tu* et le *vous* de façon motivée. Ainsi, les pronoms personnels que les personnages utiliseront entre eux seront déterminés par le rôle du personnage, sa caractérisation, son rang social, etc. Dès lors la règle générale qui s'installe entre Huck et Jim (où Huck tutoie Jim, tandis que Jim vouvoie Huck), n'est pas une règle innocente. Cette règle indique d'abord une différence de statuts: Huck tutoie Jim parce qu'il est un esclave et Jim vouvoie Huck parce que, en tant que Blanc, Huck est supérieur à lui dans la hiérarchie sociale véhiculée par le roman<sup>12</sup>. La transformation ponctuelle de ce système d'échange verbal est donc la résultante

---

<sup>12</sup> Toutefois, il faut bien voir que Huck et Jim dans la traduction se comportent comme des amis et des complices, le texte traduit ne faisant état d'aucun déplacement visant à altérer la nature de ce lien. Au contraire, certains passages traduits en affichent plutôt une accentuation. En voici un exemple: la réponse de Jim racontant comment il a récupéré le radeau pendant que Huck se trouvait chez les Grangerford « [...] en I ast 'm if dey gwyne to grab a young white geniman's propaty, en git a hid'n for it? » (*HF*, chap. XVIII, p. 92) devient en français « [...] et je leur ai demandé s'ils allaient nous dérober notre bien et se faire tanner la peau pour vol» (Bay, chap. 18, p. 139). Dans le segment cible, Jim se voit comme l'égal de Huck, il parle du radeau comme d'un objet leur appartenant à tous deux. Par conséquent, l'utilisation chez Huck et Jim du tutoiement/vouvoiement respectif manifeste seulement la position dans l'échelle sociale de chaque personnage et ne véhicule aucune charge paternaliste ou méprisante. Le parler de Jim ne compte d'ailleurs aucun marqueur petit-nègre, un choix qui aurait transformé la valeur du *vous* dans son discours.

d'un changement dans les rapports que les deux personnages entretiennent. Revenons donc aux moments où Jim tutoie Huck. Il recourra au tutoiement lors de sa toute première conversation avec Huck (nous avons cité le passage plus haut, il s'agit de sa prédiction à l'aide de la balle de crin). Comme ce sera le cas pour les quatre occurrences subséquentes, la situation d'énonciation a une influence directe sur les titres utilisés. Dans le cas de la balle de crin, Jim tutoie Huck parce qu'il détient un savoir que Huck n'a pas, il se trouve donc en position de force vis-à-vis de lui. Ce sera la même chose lorsqu'il le tutoiera une seconde fois. Après s'être fait mordre par un serpent à sonnettes, Jim réprimande Huck parce qu'il ne l'a pas écouté: «“Tu me croiras, peut-être, maintenant, me répétait-il, la prochaine fois que je te dirai que ça porte malheur de toucher à une peau de serpent!”» (Bay, chap. 10, p. 77), en anglais, le passage était rapporté en discours indirect: «Jim said he reckoned I would believe him next time» (HF, chap. X, p. 47). Les trois épisodes subséquents, en plus d'affirmer l'autorité de Jim, sont liés par une thématique particulière: la liberté.

En effet, le troisième<sup>13</sup> épisode au cours duquel Jim tutoie Huck constitue un passage important dans la vie de Jim (surtout en ce qui a trait à sa vie future), il s'agit du moment où Jim découvre le cadavre de pap Finn. Voici les segments source et cible en question:

There was something laying on the floor in the far corner that looked like a man. So Jim says:

“Hello, you!”

But it didn't budge. So I hollered again, and then Jim says:

“De man ain't asleep — he's dead. You hold still — I'll go en see.”

He went and bent down and looked, and says:

“It's a dead man. Yes, indeedy; naked, too. He's ben shot in de back. I reck'n he's ben dead two er three days. Come in, Huck, but doan' look at his face — it's too gashly.” (HF, chap. IX, p. 44-45)

Dans un coin quelque chose qui ressemblait à un homme. Jim crie:

—Hé ho! vous là-bas!

---

<sup>13</sup> Dans la chronologie du roman, il s'agit en fait de la deuxième fois où Jim tutoie Huck, cet épisode de la maison flottante ayant lieu trois pages avant celui du serpent à sonnettes. Nous avons changé l'ordre pour unir les scènes selon leur parenté thématique, et non sur une base strictement chronologique.

Il ne bouge pas. Je le hèle à mon tour. Alors Jim dit;  
—C'est pas qu'y dort: il est mort. Attends ici; je vas aller voir.  
Il entre par la fenêtre, se courbe et va voir. Il dit:  
—C'est un mort, et tout nu encore. On lui a tiré une balle dans le dos. Je pense  
qu'il y a deux ou trois jours qu'il est mort. Entrez Huck, mais ne regardez pas. Il est  
trop affreux. (Bay, chap. 9, p. 73)

Passage central s'il en est, Jim décide de prendre sa propre destinée en main: il cache à Huck la mort de son père pour s'assurer que Huck restera à ses côtés. Harold Beaver ([1987] 1991, p. 190) qualifie cette décision de Jim de troisième acte décisif. La liberté est donc au cœur de cette scène, ce sera également le cas lors des épisodes suivants. Le tutoiement momentané signale ici une transformation dans le programme discursif de Jim: il peut désormais cacher un savoir, une vérité pour parvenir à ses fins.<sup>14</sup>

Jim tutoiera Huck une quatrième fois: il se croit arrivé à Cairo, dans le feu de l'action et sous le coup de l'émotion — il s'agit effectivement d'une émotion très forte, si cette ville est bien Cairo, il sera alors libre —, il parle à Huck en le tutoyant.

I went to looking out sharp for a light [...]. By-and-by one showed. Jim sings out:  
“We’s safe, Huck, we’s safe! Jump up and crack yo’ heels, dat’s de good ole  
Cairo at las’, I jis knows it!”

I says:

“I’ll take the canoe and go see, Jim. It mightn’t be, you know.”

He jumped and got the canoe ready, and put his old coat in the bottom for me  
to set on, and give me the paddle; and as I shoved off, he says:

“Pooty soon I’ll be a-shout’n for joy, en I’ll say, it’s all on accounts o’ Huck;  
I’s a free man, en I couldn’t ever ben free ef it hadn’ ben for Huck; Huck done it. Jim  
won’t ever forgit you, Huck; you’s de bes’ fren’ Jim’s ever had; en you’s de *only* fren’  
ole Jim’s got now.” (HF, chap. XVI, p. 74)

---

<sup>14</sup> On nous objectera que Jim vouvoie Huck tout de suite après l'avoir tutoyé (nous avons d'ailleurs parlé de tutoiement momentané). Or nous sommes d'avis que ce retour au *vous* n'invalider pas notre lecture selon laquelle le tutoiement est motivé, car cette scène occupe une place trop importante dans l'œuvre (tant originale que traduite, cela apparaîtra avec encore plus de force un peu plus loin) pour que le tutoiement résulte uniquement d'une incohérence dans le projet de traduction. Tout au plus, ce retour au *vous* marque-t-il un manque d'audace de la part du traducteur (il n'a pas osé aller jusqu'au bout), une caractéristique qui referra surface à d'autres occasions.

[...] j'ouvre grand les yeux avec l'espoir de voir une lumière. Et voilà que j'en vois une! Jim s'écrie:

«Hourrah, Huck! nous voilà sauvés! Saute vite dans le canoë. Perds pas de temps, c'est enfin Cairo, j'en suis sûr!»

—Je vais prendre le canoë et aller voir, Jim. Peut-être que c'est pas ça, répondis-je prudemment.

Il fait un bond, amène le canoë, étend son vieux paletot pour que je m'assoie dessus, me donne la pagaie, et me dit:

—Y en a plus pour longtemps maintenant. Et je dirai partout; c'est grâce à Huck que je suis libre... Sans Huck, je n'aurais jamais été libre... C'est grâce à Huck! Je ne l'oublierai jamais, Huck! Huck! Vous êtes le meilleur ami que Jim ait jamais eu; et maintenant, vous êtes le seul ami du vieux Jim. (Bay, chap. 16, p. 115-116)

Beaver ([1987], 1991, p. 191) a montré que ce passage constitue le quatrième acte décisif de Jim. En effet, l'épisode qui précède tout juste cette scène est celui du brouillard, à la fin duquel Jim traitait Huck de *trash*. Or, quelques pages plus loin, il dit de lui qu'il est son ami, le meilleur et le plus loyal ami qu'il ait jamais eu, un gentleman, etc. D'après Beaver, ce revirement d'attitude résulterait du fait que Jim se doutait que Huck allait peut-être le dénoncer. Ainsi, pour désarmer cette intention, Jim use de persuasion et de bons sentiments, il lui fait une sorte de chantage émotif, espérant faire douter Huck et, ultimement, mettre fin à sa décision de le dénoncer<sup>15</sup>. Dans le texte traduit, le tutoiement, même s'il n'est que passager, attire l'attention sur un passage qui aurait pu laisser indifférent. Ce déplacement, dans la traduction de Bay, résulterait peut-être de la nécessité du texte, ou plutôt du fait que s'y trouvait une sorte de nœud, de moment clé qui exigeait une rupture de ton, un changement quelconque. Le fait que Jim tutoie Huck au moment où il se croit si près de la liberté n'est pas anodin dans la logique interne du texte traduit: Jim, en tant qu'homme presque libre, considère désormais Huck comme son égal sur le plan social, d'où le fait qu'il lui dise *tu*. La cinquième et dernière occasion où Jim fera la même chose est d'ailleurs similaire en ce qui concerne la situation d'énonciation.

---

<sup>15</sup> D'ailleurs, le plan de Jim fonctionne, Huck ne parvenant pas à le trahir. Parions toutefois qu'il n'aurait jamais eu la force de le faire, même si Jim ne lui avait pas fait son numéro de charme.

Les aventures sont terminées, Jim est libre, c'est le moment qu'il choisit pour avouer à Huck que l'homme de la maison flottante était son père:

Jim says, kind of solemn:  
"He ain't a comin' back no mo', Huck."  
I says:  
"Why, Jim?"

"Nemmine why, Huck — but he ain't comin' back no mo'."

But I kept at him: so at last he says:

"Doan' you 'member de house dat was float'n down de river, en dey wuz a man in dah, kivered up, en I went in en unkivered him and didn' let you come in? Well, den, you k'n git yo' money when you wants it; kase dat wuz him." (*HF*, chapter the last, p. 229)

Jim a pris un air grave et dit:

—Il ne reviendra pas, Huck.

—Et pourquoi?

—J'ai pas besoin de te dire pourquoi. Il ne reviendra pas.

Je l'ai harcelé jusqu'à ce qu'il dise: «Tu te rappelles cette maison qui flottait sur le fleuve en crue? Il y avait dedans un homme mort, enveloppé d'un drap. Je suis allé écarter le drap, sans te laisser venir. Eh bien, tu toucheras ton argent quand tu en auras besoin, parce que c'était lui». (Bay, chap.43, p. 316)

Comme nous le notions plus haut, la situation d'énonciation explique le changement de rôle: Jim cesse de vouvoyer Huck parce que, sur le plan de la hiérarchie sociale, il n'est plus inférieur à lui. En outre, ce passage du *vous* au *tu* amplifie un réseau de signification présent dans le texte original, mais dont l'envergure était moins grande. En effet, en anglais, la dernière réplique de Jim rappelait la scène de la maison flottante à l'aide d'un élément purement propositionnel: Jim mentionnait explicitement la scène en disant '*member de house dat was float'n down de river*'. Or en français ce rappel (toujours là) est doublé d'un élément pragmatique ajouté: l'occurrence du tutoiement fait le lien avec la présence non fortuite d'un même tutoiement lors de la scène de la maison flottante. Le texte traduit, grâce à ces légers déplacements, génère une intensification des compétences narrative et discursive de Jim. Sur le plan narratif, Jim agit sur son destin, il n'est donc pas passif et, sur le plan discursif, cette action passe par son dire. L'efficacité de ce dire, quant à elle, est tributaire de la maîtrise de deux compétences: savoir cacher/dévoiler la vérité au bon moment et recourir au tutoiement

comme moyen de persuasion. Les stricts marqueurs de surface (parler standard, oralisé, familier) dans la traduction de Bay ne permettent peut-être pas toujours de véhiculer des fonctions riches et diverses comme c'était le cas dans le texte original, toutefois, l'alternance motivée des titres de civilité compense largement pour la perte encourue sur le plan matériel.<sup>16</sup>

La note de l'éditeur le laissait prévoir, Molitor a également été sensible au parler noir dans le roman de Twain. Revenons donc sur la traduction des répliques avec lesquelles Jim fait son entrée dans le roman:

Le grand domestique noir<sup>[17]</sup> de Miss Watson, Jim [...] dit:

—Qui est là? [...]

—Dites-donc, qui êtes-vous?... Où êtes-vous?... Que j'sois maudit si j'n'ai pas entendu quelque chose? Bon! J'sais c'que j'veais faire. J'veais m'asseoir ici, et attendre jusqu'à ce qu'y ait de nouveau du bruit. (Molitor, chap. II, p. 245-246)

On retrouve ici un parler truffé de transformations phonétiques courantes représentées par des traits facilement perceptibles visuellement, des apostrophes manifestant de multiples élisions, la plupart d'une seule voyelle, sauf pour le cas de *qu'y* où le pronom *il* est élidé. Cette représentation matérielle assez prudente, soit dit au passage, manifeste surtout un parler oralisé. Toutefois, comme elle est presque exclusivement réservée aux répliques des personnages noirs, elle les identifie d'emblée comme tels et assume, dans la logique interne de la traduction, la fonction symbolique d'un parler noir.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Un choix nous laisse toutefois perplexe, la traduction de la réplique de Jim traitant Huck de *trash* après l'épisode du brouillard n'est pas construite au *tu* dans la version de Bay (manque d'audace de la part du traducteur?). Le moment aurait été bien choisi, pourtant, vu la position autoritaire de Jim.

<sup>17</sup> Nous reviendrons, dans la partie 4.1.2. *Contenu des répliques*, sur la façon dont Molitor a traduit le mot *nigger*.

<sup>18</sup> Seuls le personnage de Mrs. Hotchkiss et ses compatriotes s'expriment comme Jim. Or comme ces derniers n'interviennent qu'une fois dans le roman et vers la fin en plus, il est permis d'affirmer que les marqueurs visuels que constituent les multiples apostrophes dans le parler de Jim servent à singulariser le personnage de Jim, à le définir comme un Noir, donc. Voici tout de même un exemple de la façon dont Molitor fait parler cette Mrs. Hotchkiss: «— Oui, ma'am Phelps, j'veins d'aller farfouiller dans la cabane de c'nègre... oh! là! là!... pour moi, il était fou! J'l'ai dit à ma'am Damrell —

La traduction de Molitor, mis à part ce parler parsemé d'apostrophes, fait état d'un choix de traduction absolument unique à travers tous les textes français de *Huckleberry Finn* que nous avons eu l'occasion de lire: Jim et Huck se vouvoient mutuellement. L'effet créé par un tel choix est stupéfiant: Huck semble avoir réellement du respect pour Jim, ce qui entraîne que le *vous* qu'utilise Jim en s'adressant à Huck n'est aucunement teinté de soumission. Les tensions mises au jour dans l'original sont en quelque sorte reproduites ici: le fait que Huck, un enfant blanc, vouvoie un esclave noir, déstabilise les attentes du lecteur qui a été habitué, traditionnellement, à voir les Blancs traiter les Noirs de haut, et non l'inverse. Une sorte de force centrifuge semble être à l'œuvre ici, comme c'était le cas dans le texte de départ. Bien entendu, le fait que Jim vouvoie Huck pourrait créer une distance entre les personnages, or il n'en est rien, leur relation opère sur un mode égalitaire et non hiérarchique. En outre, malgré le fait que Jim parle différemment de Huck — les répliques de ce dernier n'étant effectivement pas truffées d'éliisons —, il reste que le vouvoiement que Huck emploie lorsqu'il s'adresse à Jim compense pour leur parler différent. Nous l'avons dit en introduction, la version de Molitor a parfois tendance à accentuer la dénonciation de l'esclavage contenue implicitement dans le texte: ce vouvoiement mutuel entre Huck et Jim participe de cette visée.<sup>19</sup>

Quel que soit le procédé utilisé (une variété de marqueurs comme le fait Nétillard; un marquage inégal et non exclusif — personnages noirs et blancs partageant certains traits de surface — combiné à un jeu sur les titres de civilité comme le fait Bay; ou encore le recours à un unique trait de surface comme le fait Molitor), les trois traductions à l'étude témoignent toutes d'une volonté de faire savoir au lecteur que Jim, en tant que personnage noir, se

---

n'est-ce pas, ma'am Damrell? — pour moi, il est fou, qu'j'ai dit... j'lui ai dit ça, mot pour mot! Écoutez-moi tous; il est fou, voilà c'que j'dis» (Molitor, chap. XLI, p. 552-553).

<sup>19</sup> Précisons au passage que, bien que le vouvoiement soit presque généralisé dans la traduction de Molitor, il reste que certains personnages se tutoient entre eux. C'est le cas entre Tom et Huck, et entre Huck et son père.

distingue de Huck, qu'il ne partage pas son monde<sup>20</sup>. La partie suivante s'attachera à montrer quelles sont les différences (ou les parentés) linguistiques entre chacun des deux personnages.

#### 4.1.1.1. Parler de Jim et parler de Huck

Les premières lignes de *Huckleberry Finn* suffisent pour savoir que Huck n'est pas un narrateur ordinaire. Délaisant les tournures relevées ou correctes pour des doubles négations (*that ain't no manner*), des constructions fautives (*I never seen anybody*) et des répétitions multiples, le narrateur Huck est un enfant provenant d'un milieu modeste et qui ne tente d'impressionner personne. Qu'advient-il de cette langue populaire — à la fois contestataire du bon parler littéraire et indice de mesure des autres parlers du roman —, une fois effectué le passage vers le texte traduit? Une analyse du premier paragraphe cible, chez Nétillard d'abord, nous permettra d'en donner un bref aperçu (voir le chapitre 2, p. 26, n. 3 pour l'extrait source):

Si vous n'avez pas lu *Les Aventures de Tom Sawyer*, vous ne savez pas qui je suis, mais ça n'a pas d'importance. C'est M. Mark Twain qui a fait ce livre, et ce qu'il y raconte, c'est la vérité vraie, presque toujours. Il exagère quelquefois, mais il n'y dit guère de menteries. Bah! ce n'est pas bien grave... Ça arrive à tout le monde de

---

<sup>20</sup> Le parler de Jim, dans la traduction de La Gravière, affiche divers traits de surface (élisions, inversions, contractions); voici un extrait de sa troisième réplique: «—Ton pè', i' sait pas enco' ce qu'i' va faire, Huck. Des fois i' pense qu'i' va rester, et des fois i' pense qu'i' va repartir. Le mieux pour toi, c'est d'pas bouger et d'attend'. L'esprit dit aussi que tu auras de grands ennuis dans ta vie, et de grandes joies» (La Gravière, chap. I, p. 24). Contrairement à Laury, chez qui l'élision du *r* était l'unique marqueur utilisé, la non-systématisation de cette graphie dans la traduction de La Gravière en neutralise la portée d'ordinaire réductrice et stéréotypante. Ainsi, son occurrence est plutôt la manifestation d'une convention littéraire (dénuee ici de mépris) visant à identifier l'origine ethnique du locuteur. Le texte de Costes, quant à lui, fait état de variations surtout syntaxiques dans sa représentation du parler de Jim: «—Ton vieux père, il ne sait pas encore ce qu'il va faire. Quelquefois, il est pour partir, quelquefois il est pour rester. Le plus sage est d'être calme, et de laisser le vieil homme choisir sa voie. Deux anges rôdent autour de lui. Y en a un qu'est blanc et brillant, et l'autre qui est noir. Le blanc, il le pousse à bien se conduire un petit moment, et puis le noir, il lui fait tout saccager. Personne peut dire encore lequel c'est des deux qui l'emportera à la fin» (Costes, chap. II, p. 11-12). Ces deux traductions marquent donc elles aussi le parler noir, mais, et c'était aussi le cas chez Bay, sans compter des différences substantielles avec le parler des personnages blancs. Notons pour terminer que dans les textes de La Gravière et de Costes, Huck et Jim se tutoient.

mentir de temps à autre, sauf à tante Polly peut-être, ou à la Veuve, ou encore à Mary? On parle de tante Polly dans ce livre — la tante Polly de Tom — et de Mary, et de la veuve Douglas; et presque tout ce qui s'y passe est vraiment arrivé, malgré quelques exagérations, je vous l'ai déjà dit. (Nétillard, chap. I, p. 7)

Bien que n'affichant pas de marqueurs appartenant au même niveau que ceux de l'original (aucun des traducteurs n'a osé, à ce jour, faire parler Huck dans une langue réellement fautive), il reste que la langue de la narration est un peu relâchée, l'occurrence des morphèmes *ça* et *Bah!*, de la tournure familière et répétitive *la vérité vraie*, du terme vieilli *menteries* et des points de suspension témoignant d'un style oralisé. Nétillard a d'ailleurs été sensible (en partie) aux répétitions de l'original: les mots *exagère* et *exagérations* reproduisent les morphèmes source *stretched* et *stretchers*, tandis que le syntagme *la vérité vraie* et l'adverbe *vraiment* reprennent, d'une certaine façon, les segments de départ *he told the truth, mainly; mainly, he told the truth*, ainsi que *a true book*. Ces reprises dans le texte de départ, tout en servant à montrer que Huck a peu de vocabulaire, créent un rythme particulier, ce qui, paradoxalement, réunit tout à la fois pauvreté et richesse du langage. La connivence que le parler de Huck établit avec celui de Jim dans l'œuvre originale réside précisément dans cet amalgame de langue populaire et de langue poétique. Dans la traduction de Nétillard, cette connivence se manifeste aussi, et ce, à plus d'un titre. Nous venons de le voir, Huck, comme Jim, parle en répétant parfois les mêmes mots et son parler n'appartient pas à la langue standard. Voici cette fois des exemples d'expressions familières retrouvées dans la narration de Huck, expressions qui collent à sa caractérisation d'enfant peu instruit: «pour de vrai» (p. 18); «les gosses» (p. 19); «une andouille» (p. 19); «on avait marqué» (au sens d'inscrit, p. 107, nos italiques); «elles ne m'emballaient pas trop» (p. 107); «il n'avait pas l'air ravi de tout le foin qu'on faisait autour de ce duc-là» (p. 127, nos italiques); «les nippes» (p. 158); «fripouille» (p. 158); «une occasion de saisir l'occase» (p. 208) «des trucs» (p. 230); «le machin» (p. 231); «râfler un melon» (p. 239); «bigrement» (p. 286). Ce niveau de langue familier, tout en permettant l'établissement d'un lien de solidarité avec le sociolecte de Jim, se trouve à reproduire partiellement la fonction d'antinorme extratextuelle assumée par le sociolecte source de Huck. Il s'agit d'une reproduction partielle car la présence des

marqueurs familiers n'est pas assez répandue pour pouvoir réellement parler d'une narration qui déstabilise complètement les attentes du lecteur. Mais pour revenir à ce lien de solidarité entre les parlers de Huck et de Jim, arrêtons-nous sur l'expression familiale *j'ai filé* qu'ils emploient tous les deux. Au début du roman, Huck raconte qu'il trouvait insupportable la vie pleine de bonnes manières que lui imposait la veuve, alors, dit-il « [...] I lit out» (*HF*, chap. I, p. 7), ce que Nétillard traduit par « [...] j'ai filé» (Nétillard, chap. I, p. 7)<sup>21</sup>. Quelques chapitres plus loin, lorsque Jim racontera à Huck pourquoi il a pris la fuite, il dira «I lit out mighty quick [...]» (*HF*, chap. VIII, p. 39), et en français, «J'ai filé, et au galop» (Nétillard, chap. VIII, p. 49). Cette répétition signale, en anglais et en français, une double connivence entre les protagonistes Huck et Jim, des destins parallèles et des sociolectes qui partagent certains traits<sup>22</sup>. Extrêmement sensible aux divers niveaux de langue de l'original, Nétillard tente, par toutes sortes de moyens, de reproduire ce plurilinguisme. Le parler cible de Jim en faisait foi, celui de Huck également.

La traduction de Bay fait état de choix similaires à ceux de Nétillard, surtout en ce qui a trait aux niveaux de langue, mais ne rend généralement pas les nombreuses répétitions de l'original. Voici le paragraphe d'ouverture de *Huckleberry Finn* tel que traduit par Bay:

Vous ne me connaissez pas encore si vous n'avez pas lu un livre intitulé *Les Aventures de Tom Sawyer*, mais au fond ça ne change rien. C'est un certain Mark Twain qui l'a écrit, ce livre; et, en gros, il disait la vérité. En tirant un peu sur la ficelle bien sûr, mais c'était tout de même ça. Et puis, peu importe. J'ai jamais rencontré

---

<sup>21</sup> Notons que cette reproduction d'un verbe anglais familier (*to light out*) par un verbe français également familier, compense pour la légère perte encourue par la traduction des deux occurrences du mot «sivilize» (p. 7 et p. 229) par l'expression «me transformer en civilisé» (p. 7 et p. 286) qui, bien qu'elle ne soit pas très courante, ne compte tout de même aucune faute d'orthographe frappante comme c'était le cas avec le *sivilize* anglais. Il reste que, fidèle à ses choix précédents, Nétillard rend une des dernières phrases du livre: «But I reckon I got to light out for the Territory [...]» (p. 229) par: «Mais je crois qu'il va falloir que je file au Territoire [...]» (p. 286); la cohérence traverse tout le roman, tant dans le texte source que dans le texte cible.

<sup>22</sup> Car, et nous l'avons dit dans le chapitre 2, Huck et Jim utilisent parfois les mêmes expressions ou les mêmes marqueurs en anglais. En français, ils ont en commun le syntagme *tout partout*. Nétillard a donc trouvé un moyen de reproduire tant les ressemblances que les différences entre les deux parlers.

personne qui n'ait pas menti une fois ou l'autre, sauf la tante Polly, ou la veuve, ou Mary, peut-être. La tante Polly — c'est la tante de Tom — la veuve Douglas et Mary si vous voulez savoir qui elles sont, vous n'avez qu'à lire cette histoire qui est plutôt vraie, avec des petites exagérations, comme je vous disais. (Bay, chap. 1, p. 19)

Le ton du texte traduit relève surtout d'un style oral: la formulation inversée *qui l'a écrit, ce livre*; l'expression *Et puis, peu importe*; les deux occurrences du pronom démonstratif *ça*; l'absence de la négation *ne* dans la phrase *J'ai jamais rencontré personne*, créent une narration vivante et donnent l'impression qu'un petit garçon parle et non un narrateur adulte. Toutefois, comme nous le notions plus haut, les répétitions avec les mots *stretched* et *mainly*, *he told the truth* n'ont pas été reproduites. Il s'agit là, cependant, d'un choix cohérent dans la version de Bay; nous tenterons d'en donner une explication plus loin, dans la partie 4.1.2. *Contenu des répliques*. Le traducteur est peut-être réticent à insérer des répétitions dans son texte français, mais il n'hésite pas à y introduire des tournures tantôt orales, tantôt familières; en voici une liste, brève, mais représentative: «Et elle, elle prisait avec ça, mais c'était très bien ça, de priser, puisque c'était elle qui le faisait» (p. 20); «M'sieur» (p. 37); «frusques» (p. 19); «tambouille» (p. 20); «débiner» (p. 20); «[...] je t'en fiche!» (p. 21, p. 31, p. 35); «tintouin» (p. 32, p. 288 et p. 316); «paternel» (au sens de père, p. 32); «le vieux» (au sens de père, p. 32); «Tom m'a traité de noix» (p. 34); «quelle tuile allait bientôt me tomber dessus» (p. 37); «tord-boyau» (p. 45); «il s'en est mis plein la lampe» (p. 45); «torgniores» (p. 47, le *Robert* l'orthographie «torgnole»); «taule» (p. 46); «turbin» (p. 288)<sup>23</sup>. Les fonctions de norme intratextuelle et d'antinorme extratextuelle que véhiculait le parler source de Huck, ressortent également de son parler dans le texte cible. Nous l'avons dit pour le texte anglais, et c'est également ce qui se produit dans le texte français, malgré son statut de norme à l'intérieur du

<sup>23</sup> Voici un extrait particulièrement marqué, ce qui crée un effet comique (il est question du discours du roi aux obsèques de Peter Wilks, moment dangereux pour Huck car on refermera ensuite le cercueil dans lequel il a caché le sac d'or; pour le segment original, voir *HF*, chap. XXVII, p. 145): «Il était bien, l'éloge funèbre, mais un peu longuet, et assommant, je ne vous dis que ça! Là-dessus, le roi y est allé de sa propre salade, et quand il en eut fini, le croque-mort s'est avancé vers le cercueil avec son tournevis. Je suais à grosses gouttes, c'était un sale moment pour moi. Mais tout s'est passé comme sur des roulettes, il a mis le couvercle en place et vissé dare dare. Donc, ça y était! Je ne savais pas si le magot était dedans ou s'il n'y était plus. Et si quelqu'un l'avait fauché? [...] on me poursuivrait et on me mettrait à l'ombre; je n'avais rien de mieux à faire qu'à la boucler [...]» (Bay, chap. 27, p. 208).

texte, le parler de Huck maintient un lien de solidarité vis-à-vis du sociolecte de Jim. Un problème se pose toutefois: les similitudes sont trop nombreuses entre les deux parlers, et les différences trop rares. Car, et nous l'avons mentionné plus haut, le parler de Jim n'est pas suffisamment marqué pour se distinguer clairement de celui de Huck; et, comme Jim, Huck construit parfois ses phrases avec la conjonction *que*: «Comment que t'as spéculé, Jim?» (p. 69); «Mais qu'est-ce que c'est que ce tas de saletés qu'est là [...]?» (p. 111); et dit «*Ben*» (p. 302) au lieu de *bien*. Il demeure tout de même une différence entre les deux sociolectes, différence assez subtile, toutefois, il faut bien le dire: les variations rencontrées dans le parler de Huck sont surtout de nature lexicale, tandis qu'elles relèvent plus souvent de la syntaxe dans le cas de Jim. Le constat reste donc le même: Jim, que ce soit en comparaison avec le parler des autres personnages blancs ou avec celui du narrateur et personnage Huck, ne se distingue pas sur le plan linguistique. L'écart principal entre lui et Huck demeure dès lors au niveau des titres de civilité, comme nous l'avons expliqué plus haut.

La langue de la narration dans la version de Molitor appartient à un niveau plutôt relevé avec d'occasionnelles inflexions familières. Huck écrivant par exemple: «J'ai retrouvé mes vieilles nippes» (p. 242) ou «Le vieux [i.e. le père] était dans le fromage» (p. 264) ou encore «chiper un poulet» (p. 315). Mais, d'un autre côté, Huck écrit plus souvent: «Aussi, le juge Thatcher a-t-il» (p. 241), «je songeai à me mieux conduire» (p. 252), «lorsque je me sentais par trop fatigué» (p. 257), «quelle joie aurait été la mienne!» (p. 274). Le choix assez conventionnel que représente l'apostrophe comme procédé pour marquer le parler de Jim laissait d'ailleurs prévoir un manque d'audace dans la traduction de la narration. Voyons la version française du premier paragraphe:

À moins que vous n'ayez lu *Les Aventures de Tom Sawyer*, vous ne me connaissez pas encore; mais c'est sans importance. Ce livre, *Les Aventures de Tom Sawyer*, est une œuvre de Mr. Mark Twain et, dans l'ensemble, ce qu'il raconte est vrai. Naturellement, il s'est étendu sur certains détails, les a quelque peu amplifiés mais, pour l'essentiel, la vérité est respectée. De fait, je ne connais personne qui n'ait, une fois ou l'autre, menti, excepté tante Polly, la veuve, et peut-être Mary. Tante Polly — c'est la tante de Tom — et Mary, et la veuve Douglas, vous apprendrez tout sur elles

dans ce livre, qui est donc un livre vérifique. Compte tenu de quelques exagérations, comme je l'ai dit plus haut. (Molitor, chap. I, p. 241)

Ainsi, le parler de Huck n'assumera pas, dans le texte d'arrivée, une fonction d'antinorme extratextuelle, mais, bien entendu, une fonction de norme intratextuelle. La connivence entre les parlers de Huck et de Jim ne sera donc pas à chercher dans les marqueurs, mais dans l'usage réciproque du *vous*, ainsi que dans le niveau de langue, car malgré ses élisions, le parler de Jim n'a rien de familier. Pour revenir au passage cité, notons qu'un certain souffle opère: la longueur des phrases, hachurées de virgules, de points-virgules et de tirets, crée une amplitude; la langue de Huck semble pleine et touffue. De même, les *stretched, truth, mainly* et *true book* ont bel et bien trouvé preneurs en français, mais sans faire l'objet d'une traduction littérale. Le segment source *There was things which he stretched* est effectivement gonflé et devient: *Naturellement, il s'est étendu sur certains détails, les a quelque peu amplifiés.* Des mots ou des racines de mots sont repris, on retrouve trois occurrences du mot *livre* et un réseau s'articulant autour de la vérité, avec les mots *vrai, vérité* et *vérifique*. En outre, et nous le montrerons plus loin, la traductrice reprend souvent, presque littéralement, les mots redits du texte anglais. La langue de Huck, bien qu'ayant peu à voir avec les variations orthographiques, phonétiques, morphologiques et syntaxiques de l'original, demeurera homogène à travers tout le texte traduit et conférera une cohésion à un ensemble où les transformations de registres sont plutôt réduites. Il reste maintenant à voir, pour les trois textes traduits, si le parler des autres personnages noirs du roman fait état de choix similaires à ceux rencontrés dans celui de Jim.

#### 4.1.1.2. Parlers des autres personnages noirs

Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Jack et Nat sont deux personnages noirs secondaires dans *Huckleberry Finn*. Nétillard a choisi des marqueurs similaires à ceux de Jim pour traduire leur parler. Voici un bref exemple pour chaque cas (Jack d'abord, Nat ensuite):

“You shove right in dah, jist a few steps, Mars Jawge, dah’s whah dey is. I’s seed ‘m befo’, I don’t k’yer to see ‘em no mo’.” (*HF*, chap. XVIII, p. 91)

—Faites encore deux trois pas, missié George. C’est là qu’ils sont. Je les ai vus et j’ai pas envie de les revoir! (Nétillard, chap. XVIII, p. 115)

“[...] Didn’ he jis’ dis minute sing out like he knowed you?” (*HF*, chap. XXXIV, p. 186)

—[...] Mais, à la minit’, il vient pas de le dire? (Nétillard, chap. XXXIV, p. 233)

Jack dit *missié* et *c'est là qu'ils sont*, construction plutôt orale au lieu de la forme écrite standard *ils sont là*; Nat, quant à lui, prononce le mot *minute* différemment, disant *minit'*; et, on retrouve, dans les deux extraits, l’absence de la négation *ne*. Mais encore, Nat dira, un peu plus loin, «j’y suis p’êt» (p. 246) au lieu de *je suis prêt*, «*missié*» (p. 246), «tout partout» (p. 246), «j’voudrais» (p. 246), et «mett’» (p. 246). Tous ces marqueurs reprennent ceux propres au sociolecte de Jim et confèrent une cohérence à l’œuvre traduite. De plus, et ce pour un court instant, Nétillard se permettra une petite avancée dans sa représentation sociolectale. Lize, une esclave travaillant au service des Phelps, viendra prévenir sa maîtresse qu’un drap a été volé en disant: ““Clah to goodness I hain’t no notion, Miss Sally. She [le drap] wuz on de clo’s-line yistiddy, but she done gone; she ain’ dah no mo’, now.”” (*HF*, chap. XXXVII, p. 199), segment que Nétillard traduit ainsi: “—J’y sais pas, madame Sally. L’était sur la corde hier au soir. Mais il y est plus, aujourd’hui» (Nétillard, chap. XXXVII, p. 249). La construction *J’y sais pas* reprend le segment *j’y suis p’êt* dit par Nat un peu plus haut, mais la formulation *L’était* au lieu d’*il était* représente une nouveauté dans la traduction et n’est pas sans rappeler aussi bien une construction paysanne française que la forme créole de la troisième personne du singulier, *li*<sup>24</sup>. Le mot *minit’* vu un peu plus haut fait d’ailleurs le lien avec certains traits qui nous paraissent créoles ou créolisés comme *missié* et *pitite*.

<sup>24</sup> Bernard Vidal, dans un article portant sur la traduction du *Black English* chez Alice Walker et Zora Neale Hurston, inclut un «Mini-lexique de créole louisianais établi à partir des contes, fables et autres histoires du folklore» (1994, p. 207) où l’on retrouve des phrases en français standard comme «Il est revenu», «Il est malade», traduites en Gombo (i.e. en créole de la Louisiane) par «Li révini» et «Li malade». Jean-Robert Léonidas traduit des expressions françaises en créole haïtien dans son lexique de *Prétendus créolismes* (1995) et on retrouve le même pronom personnel qu’en Gombo pour signifier la troisième personne du singulier, c'est-à-dire *li*.

L'occurrence de la forme *l'était* semble ici être corrélée à ces lexèmes aux inflexions créolisantes.<sup>25</sup>

Conséquent dans ses choix, Bay fait parler les personnages noirs comme les personnages blancs, c'est-à-dire en ayant recours à un français relativement correct, sauf pour certaines constructions non standard ou plus oralisées comme ces segments provenant des répliques de Jack: «c'est là qu'ils sont» (p. 137), «J'ai jamais vu pareil remue-ménage [...]» (p. 140) et «[...] il ne voulait pas vous mêler à ça, M'sieur Buck [...]» (p. 140), ou cette question de Nat: «[...] M'sieur Sid, comment que je vais faire [...]» (p. 275), ou encore cette affirmation de Lize: «—M'dame, y a un drap qu'est parti!» (p. 279). Pas plus que Jim, ces personnages

---

<sup>25</sup> Nétillard ne s'en est pas tenue qu'aux personnages noirs dans sa recherche sociolectale, elle a également trouvé des moyens de représenter, entre autres, le parler de personnages sudistes comme Mrs. Hotchkiss et Mrs. Damrell, les commères discutant de l'évasion de Jim chez les Phelps. Voici un exemple de ses trouvailles, suivi du segment original: «Le pire, c'était la vieille M<sup>me</sup> Hotchkiss; elle n'arrêtait pas de faire marcher sa langue, avec l'accent traînant du Sud. —Eh bien! chère sœur Phelps, j'ai fouillé dans tous les coins d'te ca-ase, et j'crois bien qu'vot' nègre était fou. J'l'ai dit à la chère sœur Damrell, pas vrai, sœur Damrell? J'lui ai dit: "Il est fou, que j'ai dit comme ça — tout le monde m'a entendu — il est fou, que j'ai dit. Regardez un peu cette meu-eule, que j'ai dit: vous allez pas m'dire qu'un sain d'esprit irait marquer toutes ces histoires-là sur un' meu-eule? que j'ai dit: "Ici, qui-ci ou qui-là a eu le cœur bri-i-sé; ici, un tel ou un aut' a langui pendant trente-sept ans", et des histoires de fils naturel de Louis Dieu sait quoi, et tout! Fou à lier, que j'ai dit; qu'on le prenne par un bout ou par un au-aut', le nègre est fou, aussi fou que Nabuchodonosor", que j'ai dit. —Et r'gardez donc c't'échelle en étoffe, sœur Hotchkiss, dit la vieille Mrs. Damrell» (Nétillard, chap. XLI, p. 272); et, en anglais: «Well, Sister Phelps, I've ransacked that-air cabin over an' I b'lieve the nigger was crazy. I says so to Sister Damrell — didn't I, Sister Damrell? — s'l, he's crazy, s'l — them's the very words I said. You all hearn me: he's crazy, s'l; everything shows it, s'l. Look at that-air grindstone, s'l; want to tell me't any cretur 'ts in his right mind 's agoin' to scrabble all them crazy things onto a grindstone, s'l? Here sich 'n' sich a person busted his heart; 'n' here so 'n' so pegged along for thirty-seven year, 'n' all that — natcherl son o' Louis somebody, 'n' sich everlast'n rubbish. He's plumb crazy, s'l; it's what I says in the fust place, it's what I says in the middle, 'n' it's what I says last 'n' all the time — the nigger's crazy — crazy's Nebokoodneezer, s'l." "An' look at that-air ladder made out'n rags, Sister Hotchkiss," says old Mrs. Damrell [...]» (*HF*, chap. XLI, p. 218). Que ce soit en anglais ou en français, les deux passages sont comiques et très marqués. L'idée du tiret pour créer un effet d'étirement à la lecture est judicieuse et efficace; mais elle n'aurait pas tant bien fonctionné si Nétillard n'avait pas ajouté le segment où il est question de *l'accent traînant du Sud*, mention absente du TD. Cet ajout fait partie de la stratégie de traduction du sociolecte source, il sert à préparer la lecture et ainsi augmente l'efficacité des procédés stylistiques mis en œuvre comme le tiret et le dédoublement d'une lettre ou d'un son. Contrairement à Laury qui avait ajouté un commentaire intradiégétique visant à dénigrer tant le personnage de Jim que son parler, Nétillard souhaite seulement signaler, sans jugement de valeur, les particularités sociolinguistiques déployées dans le texte de départ.

ne parlent une langue pouvant être associée à un sociolecte noir; le projet de Bay demeure inchangé.

Le même phénomène se produit dans la version de Molitor au sens où le procédé mis au point pour traduire le parler de Jim — en l'occurrence l'élation représentée par une apostrophe — est repris pour le cas des personnages de Lize, de Nat et de Jack. Ce dernier s'exprimera donc ainsi (voir plus haut pour les extraits source): «—Vous allez prendre tout droit... quelques pas seulement, Mas'er Gowg, et vous y serez. Moi, j'les ai d'jà vues, j'nai plus envie d'les voir...» (Molitor, chap. XVIII, p. 365); Nat, ainsi: «—[...] Mais ne vient-il pas d'crier comme s'il vous connaissait?» (Molitor, chap. XXXIV, p. 503); et enfin, Lize, comme ceci: «—Si je l'savais, ma'am! Il pendait à la corde à linge, hier, mais maintenant, il n'y est plus, ça, je peux vous l'dire!» (Molitor, chap. XXXVII, p. 522). Comme l'apostrophe est presque exclusivement réservée aux répliques des personnages noirs, elle en vient à signaler d'emblée leur identité noire, ce que les marqueurs source, bien que plus variés, faisaient également.

Mise à part la traduction de Bay, dans laquelle le parler de Jim est similaire à celui des autres personnages (Bay a surtout différencié Huck et Jim par le biais de l'alternance du *tu* et du *vous*), la traduction de Nétillard (à l'aide d'une recherche stylistique assez considérable) et celle de Molitor (grâce à l'élation principalement) affichent toutes deux une représentation matérielle particulière en ce qui a trait aux paroles de Jim, et des autres personnages noirs. De plus, les trois traducteurs n'ont pas cherché à stéréotyper les Noirs du roman par le biais de procédés comme ceux mis au point par Laury (élation généralisée du *r*), Hughes (ajout du titre *massa*; traduction du nom de Nat en *Sambo*) et les Surleau (petit-nègre occasionnel). Nous verrons, dans la partie suivante, que ces choix de traduction positifs sont entièrement tributaires de leur lecture globale de l'œuvre, laquelle se manifeste, entre autres, à travers leur traduction des principaux moments clés du roman.

#### **4.1.2. Contenu des répliques: versant propositionnel**

Nous l'avons précisé en introduction de ce chapitre, les traductions à l'étude ne présentant aucun ajout ni aucune omission de l'envergure de ceux rencontrés dans les textes précédents, nous n'avons pu reproduire en détail la structure du chapitre 3. Les deux sections qui suivent porteront donc sur des aspects de la caractérisation de Jim tels qu'ils ressortent des textes cible.

##### **4.1.2.1. Jim: figure du protecteur affectueux**

L'analyse du texte original l'a mis au jour, Jim se comporte souvent comme un père protecteur avec Huck, l'appelant tour à tour *honey* ou *chile*, l'accueillant à bras ouverts lorsqu'ils ont été séparés, le remplaçant pour ses quarts de guet, etc. Les traducteurs avaient le choix de reproduire, d'occulte ou d'accentuer cette qualité. Voyons d'abord le cas de Nétillard, dont le texte traduit affiche une légère amplification. La traductrice a rendu les termes *honey* et *chile* par *mon cœur* et *mon fils*, respectivement. L'effet produit en français à la lecture de ces deux expressions est très percutant; l'homme noir qui appelle le jeune garçon blanc *mon cœur* est moins banal, passe moins inaperçu que le *honey* anglais, ce qui, soit dit au passage, n'enlève rien à la signifiance du mot *honey* dans le texte original. Le seul fait de traduire entraîne automatiquement un décalage et, dans ce cas-ci, le décalage crée une surcharge sémantique. Mais revenons plus ponctuellement au texte de Nétillard, où l'amplification ne résulte pas uniquement du passage vers la traduction, mais aussi d'un ajout lexical tangible. Lors de leur rencontre sur l'île Jackson, Huck demande à Jim depuis quand il est sur l'île, Jim de répondre:

—Je suis venu la nuit après ta mort!  
—Il y a si longtemps que ça?  
—Oui, mon fils. (Nétillard, chap. VIII, p. 48)

tandis qu'en anglais, le dialogue est le suivant:

“I come heah de night arter you’s killed.”  
“What, all that time?”  
“Yes-indeedy.” (*HF*, chap. VIII, p. 38)

L'ajout du syntagme *mon fils* crée plus qu'une relation d'amitié entre Huck et Jim en français, il place Jim dans un rôle de père vis-à-vis de Huck. Le texte traduit accentue donc un comportement important de Jim et prépare déjà le lecteur à recevoir ultérieurement ce trait de caractère.

La traduction de Molitor dépasse celle de Nétillard, non seulement en ajoutant des qualificatifs à Jim, mais — et nous en traiterons plus loin — en accentuant la thématique de l'humanité chez Jim. Commençons par les qualificatifs. Lorsque Huck retrouve Jim sur l'île Jackson, il écrit: «I bet I was glad to see him» (*HF*, chap. VIII, p. 37), phrase que Molitor traduit par: «Je ne puis dire combien je fus heureux de retrouver ce compagnon!» (Molitor, chap. VIII, p. 286). Le TA accentue le rapport d'amitié que suggérait le TD: d'une part, en mentionnant que Huck était *heureux* de revoir Jim (le segment source n'allait pas aussi loin) et, d'autre part, en qualifiant Jim de *compagnon*. Vu le vouvoiement mutuel entre les deux personnages et l'orientation générale du texte traduit, l'appellation de *compagnon* n'est pas chargée de paternalisme ici, contrairement à la traduction de Laury. Voici trois autres ajouts de Molitor allant dans ce sens:

When breakfast was ready, we lolled on the grass and eat it smoking hot. Jim laid it in with all his might, for he was most about starved. (*HF*, chap. VIII, p. 38)

Le déjeuner prêt, nous nous installâmes sur l'herbe, et nous le mangeâmes tout fumant. Jim y fit honneur, car il était affamé, le pauvre! (Molitor, chap. VIII, p. 287)

Then Jim manned the oars, and we took out after our raft. (*HF*, chap. XIII, p. 61)

Alors, mon compagnon prit les rames, et nous partîmes à la recherche du radeau. (Molitor, chap. XIII, p. 322)

[...] and so I judged the raft must be butting into the bank every now and then, or else

it would get further ahead and clear out of hearing — it was floating a little faster than what I was. (*HF*, chap. XV, p. 69)

Je compris alors, que le radeau de Jim devait souvent s'accrocher à la rive, sinon le courant l'aurait déjà emporté et je n'aurais plus entendu les cris de mon pauvre compagnon. (Molitor, chap. XV, p. 334)

Huck a manifestement du respect pour Jim, d'autres déplacements renforceront cet élément. Nous venons de le voir, les textes de Molitor et de Nétillard, avant même l'occurrence des *honey/chile* de l'original, accentuaient le lien d'amitié existant entre Huck et Jim, accentuation qui servait en quelque sorte à prédisposer le lecteur à recevoir cette thématique textuelle. Voyons ce qu'il advient en français de ce doublet signifiant, chez Nétillard d'abord. La scène est la suivante: sur les recommandations de Jim, lui et Huck ont rangé tout leur avoir dans la grotte au cas où ils auraient à se cacher en vitesse; il pleut à verse et Huck dit à Jim qu'il se sent bien où il est et ne voudrait se voir nulle part ailleurs, Jim lui rétorque (voir le chapitre 2, p. 48 pour le segment original): «—Sans Jim, tu serais pas ici. Tu serais là-bas, dans le bois, sans dîner dans ton vent' et à moitié neyé. Ça, c'est sûr, mon cœur. Les poulets savent quand il va tomber de l'eau, mon fils, et les oiseaux aussi» (Nétillard, chap. IX, p. 55)<sup>26</sup>. La parole de Jim s'auréole ici de sagesse et d'autorité (les expressions *mon cœur* et *mon fils* conférant ce ton au segment cible); on croirait entendre un homme mûr et sûr de lui qui, tout en prenant Huck sous son aile, le réprimande affectueusement, lui rappelant qu'il a eu tort un peu plus tôt de ne pas vouloir l'écouter. Car en effet Jim lui avait bel et bien fait remarquer — en discours direct dans le TA — qu'il allait pleuvoir, Nétillard ayant modifié légèrement la nature du discours rapporté. Voyons les deux passages, en anglais et en français:

Jim was for putting our traps in there right away, but I said we didn't want to be climbing up and down there all the time.

Jim said if we had the canoe hid in a good place, and had all the traps in the cavern, we could rush there if anybody was to come to the island, and they would never find us without dogs. And besides, he said them little birds had said it was going to rain, and did I want the things to get wet? (*HF*, chap. IX, p. 43)

---

<sup>26</sup> La traductrice étant conséquente dans ses choix: Nat dira aussi *mon cœur* (chap. XXXVI, p. 246), traduction de *honey* (chap. XXXVI, p. 197). Cette option sera d'ailleurs maintenue pour l'ensemble du TA.

Jim aurait voulu y mettre tout de suite toutes nos affaires; moi je ne me sentais pas envie d'avoir tout le temps à grimper là-haut et à en redescendre.

Mais Jim pensait qu'une fois le canot caché et tout notre matériel monté dans la caverne, on pourrait s'y réfugier si jamais quelqu'un mettait le pied sur l'île. Sans chiens, personne ne nous y découvrirait.

—Et puis tu as oublié que les petits oiseaux ont annoncé la pluie; tu voudrais que tout soit trempé, disait Jim. (Nétillard, chap. IX, p. 54)

La voix de Jim était donc perceptible dans le segment source, même si elle était paraphrasée par Huck (en discours indirect: *Jim said if we had [...]. And besides, he said them little birds [...]*; et en discours indirect libre: *and did I want the things to get wet?*). Nétillard semble avoir senti que Jim parlait à travers Huck dans ce passage, ce qui était bel et bien le cas: la question rhétorique étant présente, *and did I want the things to get wet?* (procédé souvent utilisé par Jim dans le texte original), de même qu'une construction relevant plus particulièrement du *Black English*, *them little birds*<sup>27</sup>. La voix<sup>28</sup> de Jim ressortait à tel point du passage original qu'elle a en quelque sorte appelé le changement de modalité ré-énonciative. Dans le texte traduit, cette transformation structurelle crée une amplification de la présence discursive de Jim, voilà qui fait contraste avec la version de Hughes. Notons enfin la présence de la conjonction *mais* au début du second paragraphe, assumant ici le rôle d'un *connecteur d'opposition* (Mainguenaud, 1996, p. 17); Nétillard souhaitant montrer que Jim parle sur un ton assuré, qu'il conteste l'avis de Huck. Le passage en discours direct est d'ailleurs corrélé à cette conjonction additionnelle.

---

<sup>27</sup> Cette variation syntaxique semble appartenir au parler de Jim car Huck, quelques lignes plus bas, écrira: «[...] so the birds was right about it» (p. 43), alors qu'il aurait pu dire *so them birds was right about it*. De plus, d'autres occurrences de cette construction apparaissent dans les répliques de Jim: «[...] he's one er dem chuckle-heads [...]» (*HF*, chap. VIII, p. 42); «[...] onless you counts dem kings dat's in a pack er k'yards» (*HF*, chap. XIV, p. 64); «En didn't I bust up agin a lot er dem islands [...]?» (*HF*, chap. XV, p. 70).

<sup>28</sup> Nous entendons cette notion au sens de Folkart (1991, p. 458). Dans ce cas-ci, la voix de Jim pourrait être définie comme étant la somme de son sociolecte (*them little birds*) et de son idiolecte (question rhétorique).

Chez Bay, la scène sera quelque peu transformée. Sans faire état de déplacements majeurs qui auraient pour conséquence (et pour objectif) de présenter une image négative ou dépréciative de Jim, elle affiche tout de même de légères coupes. Voici les deux extraits que nous venons de voir plus haut:

Jim voulait qu'on apporte là toutes nos affaires. Il dit que si le canoë était dissimulé dans une bonne place, et toutes nos affaires dans la caverne, on pourrait se cacher dans la caverne, pour le cas où quelqu'un viendrait dans l'île, et sans chiens personne pourrait nous y trouver. Et de plus il allait pleuvoir. (Bay, chap. 9, p. 71)

—Eh bien, c'est grâce à moi que vous êtes ici. Sans Jim vous seriez dans les bois, sans dîner, et comme qui dirait submergé. Les petits oiseaux, ils savent quand la pluie va venir. (Bay, chap. 9, p. 72)

Les deux omissions comprises dans le premier segment cible (*but I said we didn't want to be climbing up and down there all the time* et *he said them little birds had said ... and did I want the things to get wet?*) ne changent pas radicalement la caractérisation de Jim: ce dernier demeure intelligent, prévoyant et actif. La première omission touche en fait le personnage de Huck, le lecteur français n'apprenant pas que Huck est plutôt paresseux. La deuxième, quant à elle, comporte une occultation triple: le côté autoritaire de Jim disparaît en français, sa prévision du temps ne lui est pas annoncée par les oiseaux et les traits signalant son parler ne ressortent pas du segment traduit. Or bien que Jim ne demande pas à Huck s'il veut que toutes leurs affaires soient trempées (question à laquelle il n'aurait pas vraiment voulu de réponse, on le sait), il reste que c'est lui qui décide de ce qu'ils feront, son autorité est donc manifeste ici. En ce qui a trait à sa prévision météorologique, le présage fait par les oiseaux provenait du chapitre précédent et Bay l'a rendu dans sa traduction<sup>29</sup>; ainsi, le fait que Jim dise qu'il va pleuvoir devrait, en principe, rappeler au lecteur ce passage précédent où la pluie avait été annoncée par le comportement particulier de quelques oiseaux. D'ailleurs, le

---

<sup>29</sup> Voici l'extrait en question (en anglais et en français): «Some young birds come along, flying a yard or two at a time and lighting. Jim said it was a sign it was going to rain» (*HF*, chap. VIII, p. 41); «Des petits oiseaux tout jeunes, qui volent un mètre, puis se posent, arrivent près de nous. Jim dit que c'est signe qu'il va pleuvoir» (Bay, chap. 8, p. 69).

segment qui suit a conservé la référence aux oiseaux, Bay ne souhaite donc pas évacuer le savoir dont Jim dispose. Enfin, Jim en français parle sur un ton assez ferme, tout en étant relativement affectueux, les mots *honey/chile* ne sont pas traduits, mais il dit *Sans Jim*, ce qui révèle une attitude paternelle. Or toutes ces omissions (mis à part le doublet *honey/chile*) relèvent à notre avis d'une tendance à éviter les répétitions. Toutefois, comme l'analyse d'un unique passage ne pourrait justifier une telle déduction, nous ne ferons que l'évoquer pour le moment, pour y revenir plus loin, munie cette fois d'arguments et d'exemples plus étayés.

La version de Molitor rejoint les orientations que nous avons révélées plus haut, à savoir une tendance à accentuer certains traits de la caractérisation de Jim. Voici sa traduction des deux passages déjà cités:

Jim, désireux de s'installer immédiatement, proposa d'aller chercher sans tarder tout ce dont nous avions besoin; j'hésitais à l'approuver, car nous aurions dû dans ce cas descendre et remonter la petite colline combien de fois par jour? Mais Jim me fit remarquer que si nous cachions le canoë à proximité après avoir mis notre bagage entier dans la grotte, nous y aurions ainsi un refuge sûr si jamais quelqu'un venait dans l'île; sans chiens, il serait impossible de nous trouver. D'ailleurs, ajouta-t-il, les petits oiseaux avaient annoncé la pluie; est-ce que je voulais qu'elle abîme tous nos effets?

Il avait raison. (Molitor, chap. IX, p. 294-295)

—Eh bien! sans moi, vous n'seriez pas ici. Vous seriez toujours là au milieu des bois, sans avoir diné, et presque noyé, mon garçon, c'est moi qui vous l'dis! Les poussins savent quand il va pleuvoir, et les oiseaux aussi, vous me croyez maintenant? (Molitor, chap. IX, p. 295-296)

Huck écrit *Mais Jim me fit remarquer*, alors qu'on ne retrouvait aucun *but* dans le texte original. La conjonction *mais* (on l'a vu chez Nétillard) n'est pas anodine, elle montre que Jim désapprouve; plus bas, le *And besides* du TD assumait un rôle similaire, unité que Molitor rend par *D'ailleurs*. De plus, Molitor maintient la dernière affirmation sous forme de question rhétorique. Enfin, le TA fait état d'un ajout, *Il avait raison*; cet ajout renforce l'orientation générale du segment cible où Jim semble exercer un ascendant sur Huck. Sa réponse viendra d'ailleurs étayer cette attitude avec l'adjonction du segment *vous me croyez maintenant?*, segment que le TD ne comptait pas. De manière générale, Jim se comporte de façon plus

autoritaire et un peu moins affectueuse avec Huck: Molitor ayant traduit *'f it hadn't a ben for Jim* par *sans moi* et le doublet *honey/chile* par l'expression *mon garçon*, expression moins chaleureuse que l'original et moins percutante que le choix de Nétillard qui s'était arrêté sur *mon cœur/mon fils*. Le personnage de Jim agit comme une sorte de mentor dans ce passage en particulier, rejoignant par là le passage source, tout en en proposant une intensification. La traduction de Molitor comptera d'ailleurs un autre épisode au cours duquel l'assurance de Jim sera accentuée, celui du serpent à sonnettes. À la fin de cet épisode, Huck se promet de ne plus jamais toucher à une peau de serpent de sa vie, vu tout le tort qu'elle leur a causé. Après quoi on retrouve les paroles de Jim rapportées en discours indirect: «Jim said he reckoned I would believe him next time. And he said that handling a snake-skin was such awful bad luck that maybe we hadn't got to the end of it yet» (*HF*, chap. X, p. 47), ce que Molitor traduit par: «Jim me dit qu'il espérait bien que dorénavant, je le croirais et suivrais ses conseils. Et il revint encore sur le fait que j'avais touché la peau du serpent, d'où il pouvait s'ensuivre que nous ne fussions pas encore au bout de nos malheurs» (Molitor, chap. X, p. 301). Deux segments intensificateurs apparaissent dans le passage cible: *et suivrais ses conseils* et *Et il revint encore sur le fait que*. En accentuant le côté à la fois autoritaire, protecteur et éducateur du personnage de Jim, la traduction de Molitor contribue à renforcer l'humanité de Jim, préparant et consolidant ainsi une thématique qui sera au cœur de son projet de traduction (nous y reviendrons).

Avant de voir comment La Gravière et Costes ont rendu le passage en question, arrêtons-nous sur le segment original introduisant ce passage et dans lequel Huck apprenait au lecteur qu'il avait découvert une grotte sur l'île Jackson: «I wanted to go and look at a place right about the middle of the island, that I'd found when I was exploring; so we started, and soon got to it [...]» (*HF*, chap. IX, p. 42-43). La Gravière et Costes rendent respectivement cette phrase ainsi: «Un jour en explorant notre domaine, [...] nous avons découvert une grotte [...]» (La Gravière, chap. III, p. 50); et «En escaladant des rochers, on a découvert une grande grotte [...]» (Costes, chap. V, p. 39). On retrouve ici le procédé inverse de celui de Hughes puisque désormais Jim est ajouté au segment traduit. Ces

déplacements ont pour effet de renforcer la nature amicale et égale des rapports des deux protagonistes dans les textes français. Les déplacements que les traductions de La Gravière et Costes afficheront ensuite seront liés à ce renforcement. Pour sa part, La Gravière a complètement modifié le passage narré pour en faire un dialogue:

—On devrait venir s'installer ici, Huck, dit Jim.

—Pour grimper et redescendre tout le temps cette pente? Merci bien!

—Si tout not' matériel était ici et le canot caché, on pourrait se réfugier en vitesse dans cette grotte si jamais quelqu'un venait dans l'île. Sans chiens, ils ne nous trouveraient jamais. Et puis, les petits oiseaux ont dit qu'il allait pleuvoir. Tu veux que nos affaires soient trempées et qu'on dorme sous la pluie? (La Gravière, chap. III, p. 50-51)

Justifié peut-être par une des exigences de la littérature jeunesse voulant que les dialogues soient plus vivants que la narration, ce déplacement entraîne une intensification aussi bien de la présence verbale de Jim que de son ascendant sur Huck car l'impact produit par une réponse est généralement plus fort que du discours indirect. Les choses ne s'arrêteront pas là, le traducteur ajoutera un segment après la réponse suivante de Jim:

—Ouais, et sans moi où tu serais, hein? Là en bas sous les arbres, sans feu, le ventre vide et à moitié noyé!

Jim avait raison, et moi j'avais bien de la chance de l'avoir rencontré. (La Gravière, chap. III, p. 50-51)

Corrélat à la transformation précédente (DI est rendu en DD), cet ajout vient renforcer l'autorité de Jim, son côté protecteur et la confiance que Huck a en lui. Signalons toutefois la réduction de la réponse, ainsi que l'absence des appellations affectueuses, pertes qui ne modifient tout de même pas la valeur illocutoire du segment cible.

La version adaptée de Costes compte de nombreuses coupes — des chapitres entiers sont parfois non traduits —, mais elle affiche aussi des résumés de l'intrigue. C'est d'ailleurs ce qui s'est produit dans le passage à l'étude. Voici sa traduction-synthèse: «Jim disait, qu'à voir le comportement des oiseaux, c'était sûr qu'il allait pleuvoir, et il a insisté pour qu'on

apporte toutes les affaires dans la caverne. Jim avait raison de dire que les oiseaux, ils savent très bien le temps qu'il va faire: un orage terrible n'a pas tardé à éclater, suivi d'un vrai déluge» (Costes, chap. V, p. 39). Huck a donc du respect pour les idées de Jim, pour l'analyse qu'il fait des signes de la nature. Le segment *Jim avait raison*, nulle part présent dans le TD, témoigne de ce respect.

Notons que les cinq traductions que nous venons de voir ont toutes (à plus ou moins grande échelle) maintenu ou même amplifié l'ascendant que Jim a sur Huck, alors que la version de Hughes avait ajouté un segment dans lequel Huck dénigrerait ostensiblement les suggestions de Jim.

L'analyse du texte de départ (chapitre 2) avait permis d'identifier les épisodes *in the fog* et *'Lizabeth* comme étant deux moments forts du livre sur le plan dramatique. Ces deux passages permettaient de faire ressortir l'attitude tour à tour ferme et affectueuse de Jim; ils permettaient, en définitive, de mettre au jour l'humanité de ce personnage. Le passage vers la traduction a donné lieu à divers déplacements, de plus ou moins grande importance. Selon notre habitude, nous verrons d'abord la traduction de la scène du brouillard dans le texte de Nétillard, pour ensuite analyser les TA de Bay et de Molitor (la même démarche sera suivie dans le cas du passage *'Lizabeth*). Nétillard, comme elle le fait depuis le début, maintient ses choix de traduction en ce qui a trait au parler de Jim et en ce qui touche les expressions qu'il emploie pour désigner Huck. Voici la réplique de Jim lorsque Huck refait surface après leur pénible séparation (voir le chapitre 2, p. 49 pour le segment source): «—Grand Dieu du ciel, c'est toi, Huck? T'es pas mort? T'es pas neyé, t'es bien là? C'est trop beau pour êt' vrai, mon cœur, trop beau pour êt' vrai! Laisse que je te regarde, mon fils, laisse que je te touche. Non, t'es pas mort, t'es bien revenu, le même vieux Huck, le même vieux Huck, grâce à Dieu!» (Nétillard, chap. XV, p. 91). Les répétitions du TD sont reproduites dans le TA, ce qui confère une certaine efficacité au passage. Le programme discursif de Jim est donc également doté, en français, de cette particularité idiolectale voulant qu'il répète une même phrase, un même mot. Dans ce cas-ci, les redites amplifient le caractère émotif et affectueux des propos

de Jim: ce dernier est extrêmement heureux de retrouver Huck sain et sauf. Les expressions *mon cœur/mon fils* et les marqueurs associables au parler de Jim comme *t'es pas mort, neyé* et *êt'*, assurent, quant à eux, une cohésion à l'ensemble du texte traduit.

Par le biais d'un autre effet de traduction, une cohésion ressort cette fois du passage traduit comme tel. Lorsque Huck demande à Jim de quel brouillard il parle, Jim lui répond:

"Why *de* fog. De fog dat's ben aroun' all night. En didn't you whoop, en didn't I whoop, tell we got mix' up in de islands en one un us got los' en 'tother one was jis' as good as los', 'kase he didn' know whah he wuz? En didn't I bust up agin a lot er dem islands en have a turrible time en mos' git drownded? Now ain' dat so, boss — ain't it so? You answer me dat." (*HF*, chap. XV, p. 70-71)

Réponse que Nétillard rend par:

—Le brouillard, pard! Le brouillard qu'il y a eu toute la nuit. T'as pas appelé, et j'ai pas appelé, et puis on s'est pas embrouillé au milieu des îles tous les deux, avec un perdu et l'aut' qui valait pas mieux, puisqu'il savait plus où il était lui-même? Et je me suis pas flanqué sur des tas de bancs et j'ai pas été obligé de me démener comme un perdu et j'ai pas failli êt' neyé? Alors, patron c'est vrai tout ça ou c'est pas vrai? Réponds-moi. (Nétillard, chap. XV, p. 92)

Notons d'abord que la force illocutoire contenue dans l'ordre *Réponds-moi*, annule la valeur négative du titre de *patron* utilisé juste avant. On retrouvait le même procédé dans le segment source où la phrase *You answer me dat* témoignait d'une autorité qui n'admettait pas de réponse<sup>30</sup>. En outre, Nétillard reproduit la rythmique du passage original avec des choix comme *T'as pas appelé, et j'ai pas appelé* (l'anglais mentionnant *En didn't you whoop, en didn't I whoop*); *c'est vrai tout ça ou c'est pas vrai* (traduction de: *ain' dat so [...], ain' it so*). Mais encore — et voici l'élément qui nous porte à voir une cohésion plus serrée encore dans le passage traduit que dans l'original —, la traductrice rend le participe passé *los'* par un nom *un perdu*. Cette substantivation, en plus de produire une intensification sémantique

---

<sup>30</sup> À la fin de la discussion sur le français, dans le TD, Jim disait à Huck la même chose dans les mêmes mots; Twain ne manquait pas de suite dans les idées.

— le fait d'être perdu devenant un état —, cimente l'épisode. En effet, le segment *j'ai pas été obligé de me démener comme un perdu*, traduction de *En didn't I [...] have a turrible time*, en accentuant cette thématique de la perte, créera une nouvelle résonance lorsque le lecteur lira la réplique finale de Jim, réplique dans laquelle la détresse associée à la séparation refait surface. Or la récurrence, bien que se manifestant dans le texte original également, est beaucoup plus évidente dans la traduction vu les déplacements opérés par la traductrice et, ainsi, génère une cohérence pour tout l'épisode. Voici la réplique finale de Jim (voir le chapitre 2, p. 50 pour la réplique originale):

—Qu'est-ce que c'est? Je m'en vais te le dire. Après m'êt' crevé à naviguer et à t'appeler, j'ai fini par m'endormir, mais mon cœur était en morceaux pour ainsi dire, de penser que tu étais perdu, et je me fichais bien de ce qui arriverait au radeau ou à moi. Et quand je me suis réveillé, que je t'ai vu là, sain et sauf, mes larmes ont coulé, et je me serais bien mis à genoux pour baisser tes pieds, tellement j'étais heureux. Mais toi, tu pensais qu'à te moquer du vieux Jim avec tes mensonges; ce que tu vois là, c'est de la saleté qui vaut rien du tout, et ceux qui se moquent de leurs amis, ils valent pas cher non plus. (Nétillard, chap. XV, p. 93)

Notons tout de suite que ce sentiment de la perte d'un être cher représente une sorte de préfiguration de la scène du monologue de Jim sur sa fille. Nous le verrons, les deux épisodes se répondaient dans le TD, et leur parenté sera tout aussi intense dans le TA.

Conséquent en cela avec ses options antérieures, Bay propose une version du passage *in the fog* qui, tout en comptant quelques déplacements, rend tout de même la visée principale de l'épisode original. Le personnage de Jim affichera donc une variété d'attitudes, allant de l'accueil chaleureux dans lequel Huck se fait appeler *mon petit gars* (Bay traduisant ici pour la première fois le *honey* du TD)<sup>31</sup>, à une réaction colérique (il s'agit de la réplique finale de Jim), en passant par le doute ou au contraire l'assurance et la confiance en soi. Cependant, comme cela est souvent son habitude, le traducteur ne rend pas systématiquement les redites de l'original. Voyons celle-ci par exemple (il s'agit d'une réplique de Jim): «“Huck — Huck

---

<sup>31</sup> Par la suite, le traducteur rendra le mot *honey* par *mon petit* ou *mon pauvre petit*. En employant ce terme affectif en français, Jim se comporte en adulte protecteur.

Finn, you look me in de eye; look me in de eye. *Hain't you ben gone away?"*» (HF, chap. XV, p. 70); «—Huck, regardez-moi dans les yeux. Vous n'êtes pas parti?» (Bay, chap. 15, p. 109). Rappelons toutefois que de légers déplacements comme ceux-là ne portent pas atteinte de façon irréversible aux qualités discursives de Jim. D'ailleurs Bay compensera d'une certaine façon ces pertes mineures par un choix de traduction qui amplifie l'ironie présente dans le texte. Se jouant des étiquettes *blanc/noir*, le traducteur fera clore le discours accusateur de Jim par la remarque suivante: «Tenez, ce tas qui est là, sur le radeau, c'est des saletés: et quand quelqu'un salit la tête blanche d'un ami et le rend tout triste, c'est aussi des saletés» (Bay, chap. 15, p. 112). L'adjectif *blanc* dans le syntagme *tête blanche* semble avoir la même acception que celle qu'il a dans l'expression *avoir les mains blanches*, c'est-à-dire être innocent. Vu l'importance accordée aux appartenances ethniques représentées par les groupes noir et blanc dans le TA — Huck dira d'ailleurs un peu plus bas: «Il m'a bien fallu un quart d'heure pour me décider à aller m'humilier devant un noir [...]» (p. 112) —, on est obligé d'admettre que le mot *blanc* est bien choisi. Une forme de force centrifuge est ici à l'œuvre, le but étant de faire éclater cette dichotomie discriminatoire. Bay reprend à son compte un procédé souvent rencontré dans le TD: la subversion des idées reçues.

Jim, au début de l'épisode du brouillard dans la traduction de Molitor, retrouve Huck avec bonheur. Ses mots sont empreints d'affection, il dit par exemple (il s'agit d'un extrait de sa réponse): «Vous v'là rev'nu, Huck? Trop beau pour êtr'verai, mon gars, trop beau pour êtr'verai! Tenez, laissez-moi vous r'garder, mon enfant... et vous toucher, aussi» (Molitor, chap. XV, p. 335). La traductrice conserve ici — comme dans l'ensemble de la traduction, d'ailleurs —, les marqueurs qui permettent d'identifier Jim à ses paroles. Revenons maintenant sur la réponse finale de Jim dans ce passage:

—Ce qu'ça représente? J'veais vous l'dire. Quand, à la fin des fins, n'en pouvant plus, je r'nonçai à tout effort et aussi à vous appeler, et que j'sentis qu'j'allais m'endormir, j'ai senti en même temps qu'mon cœur s'brisait à l'idée que v's'étiez perdu, et peu m'importe vraiment c'qu'il adviendrait de moi et du radeau. Mais quand j'me suis réveillé et que j'veus ai vu là, d'vant moi, sain et sauf, alors, je m'suis senti les yeux pleins de larmes, et je m'serais mis à genoux pour vous baisser les pieds. Et vous, avec vos mensonges, vous n'pensez qu'à vous moquer du pauv' vieux Jim! Eh

bien! cette boue, c'est ça... ce sont les gens qui jettent de la boue au visage de leurs amis en se moquant d'eux, sans même songer à la honte qu'ils éprouveront. Oui, la boue, ce sont ces gens-là... (Molitor, chap. XV, p. 338)

Molitor fait deux ajouts à ce passage: à *la fin des fins* et *Oui, la boue, ce sont ces gens-là...*, deux ajouts qui, d'une part, augmentent quantitativement la réplique de Jim et, d'autre part, amplifient l'impact qu'elle produit. En français, Jim insiste d'abord sur le fait qu'il n'a renoncé à essayer de retrouver Huck qu'après avoir tout tenté, il désire vraiment lui faire comprendre qu'il était allé au bout de ses ressources pour qu'ils se retrouvent, rendant ainsi la suite de ses propos encore plus efficaces. Cette manière de dire, à *la fin des fins*, s'inscrit d'ailleurs naturellement dans le programme discursif de Jim. Ensuite, Jim répétera ce qu'il pense des personnes qui ridiculisent les autres, qui leur font de méchantes blagues. L'effet que produira cette réplique sur Huck sera d'ailleurs perceptible dans le commentaire de ce dernier, qui écrit que: «Alors, il se leva lentement, alla dans le wigwam sans ajouter un mot. Mais cela suffisait. C'est moi maintenant qui avais honte, qui me sentais si méprisable que je lui aurais baisé les pieds pour qu'il consentît à retirer ses paroles» (Molitor, chap. XV, p. 338). Or le segment source ne comptait aucune phrase du type *C'est moi maintenant qui avais honte*, le voici: «Then he got up slow, and walked to the wigwam, and went in there, without saying anything but that. But that was enough. It made me feel so mean I could almost kissed his foot to get him to take it back» (HF, chap. XV, p. 72). En réalité, le sentiment de honte était contenu dans le commentaire original, mais de façon implicite. Or Molitor accentue ici ce sentiment. L'ajout qu'elle fait, en plus de montrer que Jim exerce une autorité évidente sur Huck — une autorité qui passe par son dire —, permet d'unifier le passage traduit grâce à la reprise de ce lexème (Jim *et* Huck disant tous deux le mot *honte*). La cohérence dans le projet de la traductrice n'est plus à prouver: les épisodes de la caverne et du serpent à sonnettes avaient fait ressortir l'autorité et l'humanité de Jim, cette scène finale du brouillard va dans le même sens.

La traduction de La Gravière, quant à elle, fait aussi état de certains changements en ce qui a trait à la scène du brouillard. Lorsque Huck retrouve le radeau, il dit en français: «La

rame était cassée et le radeau était couvert de branches et de feuilles. Il avait dû passer de vilains moments. J'étais tellement heureux de retrouver Jim que j'ai voulu lui jouer une farce. Je me suis couché à côté de lui [...]» (*La Gravière*, chap. IV, p. 84), alors que le texte anglais mentionnait: «The other oar was smashed off, and the raft was littered up with leaves and branches and dirt. So she's had a rough time. I made fast and laid down under Jim's nose on the raft [...]» (*HF*, chap. XV, p. 70). Le TD demeurait ambigu, laissant le lecteur dans l'expectative concernant les intentions de Huck. Pour sa part, le TA les énonce clairement en ajoutant le segment *j'ai voulu lui jouer une farce*. Le public jeunesse visé par le TA pourrait expliquer ce déplacement à tendance clarificatrice et où on tente d'adoucir le comportement de Huck. Plus loin, le traducteur effectue deux autres changements. D'abord, il ne traduit pas le segment dans lequel Huck demande à Jim d'interpréter son rêve (ce dernier expliquant en anglais que les hauts-fonds représentent des dangers à venir, etc., son analyse préfigurant dès lors toute la suite du livre); ensuite, au lieu que Huck demande à Jim d'où viennent ces débris sur le radeau (sa mauvaise blague atteignant à cet endroit son paroxysme dans le TD), Jim s'aperçoit par lui-même que Huck s'est moqué de lui:

Il a encore retourné tout ça dans sa tête pendant un bon moment, puis ses regards sont tombés sur les branches et les feuilles qui couvraient le radeau et il m'a regardé bien droit, sans sourire:

—Et ça, je l'ai rêvé aussi, Huck? C'est dans mon rêve que j'ai dû couper toutes ces branches pour libérer le radeau? Quand je me suis endormi tantôt, j'avais le cœur brisé [...]. (*La Gravière*, chap. IV, p. 86)

Tandis qu'en anglais, on retrouvait le passage suivant, où Huck demandait à Jim:

“[...] but what does *these* things stand for?”

It was the leaves and rubbish on the raft [...]. You could see them first rate now.

Jim looked at the trash, and then looked at me, and back at the trash again. He had got the dream fixed so strong in his head that he couldn't seem to shake it loose and get the facts back into its place again, right away. But when he did get the thing straightened around, he looked at me steady, without ever smiling, and says:

“What do dey stan' for? I's gwyne to tell you. When I got all wore out wid work, en wid de callin' for you, en went to sleep, my heart wuz mos' broke [...].”» (*HF*, chap. XV, p. 71-72)

Jim ressort du texte français comme étant moins naïf, donc plus méfiant et plus autoritaire, en quelque sorte. Le début de sa réplique cible accentue d'ailleurs cette dernière qualité où deux questions à valeur rhétorique sont ajoutées. L'acte illocutoire à travers lequel Jim intimide Huck (*Et ça, je l'ai rêvé aussi, Huck?*, le ton est presque menaçant) est dès lors plus percutant en français. Cette tendance *intensifiante*, pourrions-nous dire, agit inversement sur Huck, qui apparaît, pour sa part, moins méchant en français: il ne demande pas à Jim de lui dire ce que laisse présager son rêve et ne le ridiculise pas à l'excès en lui montrant les débris sur le radeau. Les deux transformations sont corrélées: Jim est plus dominateur, Huck est moins malfaisant, bien qu'il le demeure.<sup>32</sup>

Comparée à l'épisode *in the fog*, la scène dans laquelle Jim parle de sa fille 'Lizabeth est plus lourde encore de sous-entendus, d'émotivité à fleur de peau, de peine et de rage au cœur. Pourtant, et nous l'avons noté plus haut, cela n'empêche pas les deux passages d'être liés dans l'original. Avant d'aborder la version de Nétillard, voyons ce lien dans le TD. Ces deux scènes se rejoignent d'emblée de par leur grande intensité dramatique. Mais il y a plus. Lorsque Huck retrouvait Jim sur le radeau après que le brouillard se fut dissipé, le TD mentionnait: «When I got to it [le radeau] Jim was setting there with his head down between his knees, asleep, with his right arm hanging over the steering oar» (*HF*, chap. XV, p. 70); tandis que la scène menant au monologue de Jim sur 'Lizabeth commencera ainsi: «When I waked up, just at day-break, he was setting there with his head down betwixt his knees, moaning and mourning to himself» (*HF*, chap. XXIII, p. 125). L'image est forte: Jim est accroupi, tête baissée sur ses genoux, il a baissé sa garde, ne se préoccupant plus des dangers éventuels, son attitude physique dénote un abandon (abandon de l'état de veille, abandon des forces et du courage pour continuer); Jim est fatigué et vulnérable<sup>33</sup>. Autre lien unissant les

---

<sup>32</sup> Notons que l'épisode du serpent à sonnettes n'a pas été traduit, omission qui pourrait s'expliquer par une tendance à moins déprécier le personnage de Jim. Pour sa part, Costes n'a traduit ni l'épisode du brouillard, ni celui du serpent à sonnettes.

<sup>33</sup> Jim sera représenté dans cette position une troisième fois. La scène est rapportée par le médecin qui a soigné Tom blessé par balle dans les chapitres d'évasion, il dit: «[...] the nigger was setting by the pallet with his head propped on his knees, sound asleep [...]» (*HF*, chap. XLII, p. 223),

deux scènes: la thématique de la séparation d'un être cher. Dans le brouillard, Jim avait été séparé de Huck, il croyait l'avoir perdu; dans la scène qui mènera au monologue sur 'Elizabeth, Jim parlera de la séparation d'avec sa femme et ses enfants. La traduction de Nétillard a reproduit ces liens source. Revenons sur la posture de Jim dans les deux épisodes: «Quand j'arrivai près de lui [le radeau], Jim était assis la tête entre les genoux et il dormait, le bras droit sur l'aviron qui servait de gouvernail» (Nétillard, chap. XV, p. 91), et: «Quand j'ouvrais les yeux au petit jour, je le [Jim] voyais assis, la tête entre les genoux, qui se lamentait et gémissait tout seul» (Nétillard, chap. XXIII, p. 155). Voici enfin les dernières lignes du monologue de Jim sur sa fille (voir le chapitre 2, p. 51 pour la réplique originale):

Et, avec ça, je lui envoie une tape sur le côté de sa tête qui la flanque par terre. Après, je vais dans la pièce à côté et, au bout de dix minutes, me voilà de retour; cette porte était encore ouverte, et cette pitite était en plein dans le passage, à regarder le plancher, la pauv', avec des larmes qui coulaient sa figure. Te dire si j'étais en colère! Je vais vers la pitite et, juste à ce moment-là (la porte s'ouvrait du dehors), juste à ce moment-là, le vent la claque derrière elle. Pan! et, miséricorde, elle ne bouge pas! J'ai cru que mon cœur allait me sortir par la bouche, et j'étais si, si... tiens, je sais pas comment j'étais. Je sors tout doucement, en tremblant tout partout, je fais le tour de la maison, j'ouv' la porte, je passe la tête derrière le dos de l'enfant, sans faire de bruit, et tout d'un coup je dis: «Hou! hou!» aussi fort que je peux... Elle n'a pas bronché, Huck! Oh! Huck, j'ai éclaté en sanglots et je l'ai prise dans mes bras en disant: «Oh! ma pauv' pitite! Il faut que le bon Dieu pardonne au pauv' vieux Jim, car lui ne se pardonnera jamais ce qu'il a fait.» Tu sais pas, Huck, elle était sourde et muette, sourde et muette comme une pierre, et je lui avais fait une chose pareille. (Nétillard, chap. XXIII, p. 156)

En plus de maintenir le lien manifeste entre les deux épisodes source, la version française témoigne d'une unité toute ponctuelle, c'est-à-dire qui apparaît à l'intérieur même du passage cible sur 'Elizabeth. Cette unité est la résultante de deux reprises lexicales qui n'étaient pas présentes dans le texte original, celles des mots *cœur* et *pitite* ou *tite*. Voici les segments originaux accompagnés de leur traduction respective:

«he was low» (p. 125) => «il avait le cœur gros» (p. 155)

«What makes me feel so bad» (p. 125) => «Ce qui me fait le cœur si lourd» (p. 155)

---

après quoi, il donnera le signal à deux hommes qui passaient par là de capturer Jim. On connaît la suite.

- «My breff mos' hop outer me» (p. 126) => «J'ai cru que mon cœur allait me sortir par la bouche» (p. 156)
- «Po' little 'Lizabeth!» (p. 125) => «Pauv' tite Elizabeth!» (p. 155)
- «my little 'Lizabeth» (p. 125) => «ma tite Lisabeth» (p. 155)
- «dat chile» (p. 126) => «cette pitite» (p. 156)
- «de chile» (p. 126) => «la pitite» (p. 156)
- «de po' little thing» (p. 126) => «ma pauv' pitite» (p. 156)

L'intensité dramatique du passage cible résulte de l'unité stylistico-thématische qui en émane. En effet, la triple occurrence du mot *cœur* rappelle la douleur vécue par Jim, tandis que le mot *tite* ou *pitite*, repris à cinq occasions, rappelle la cause de cette douleur. Jim, celui-là même qui, en français, appelle Huck *mon cœur*, souffre intensément; sa condition d'esclave, la séparation de sa famille, la dureté qu'il a manifesté envers sa fille, lui brisent le *cœur*. Nétillard a recréé le ton tragique de la scène grâce à cette isotopie qui fait écho à l'ensemble de la traduction. Enfin, la reprise de certaines répétitions de départ comme *jis' den [...] jis' den* par *juste à ce moment-là [...] juste à ce moment-là*, ou encore, *she was plumb deef en dumb, Huck, plumb deef en dumb* par *elle était sourde et muette, sourde et muette comme une pierre*; l'occurrence d'une construction non conventionnelle (presque poétique), *des larmes coulaient sa figure*<sup>34</sup>; ainsi que la présence d'expressions familières comme *j'ai entendu quelque chose qu'on aurait dit* et *en tremblant tout partout*, augmentent la cohérence du passage d'arrivée et contribuent à la richesse du parler de Jim. Le savoir-dire de ce dernier est désormais doté d'une compétence à émouvoir qui rejoints (et peut-être même dépasse) celle du texte original vu la résonance créée par le mot *cœur*, ce que le terme *chile* produisait en anglais, mais de façon un peu moins frappante (Jim appelle Huck et sa fille *chile*).

La traduction de ce passage (monologue de Jim) dans la version de Bay fait état de multiples déplacements qui transforment son impact sur le lecteur. Mais avant d'en parler, il

---

<sup>34</sup> L'édition de 1982 parue chez Gallimard donne ceci: «[...] avec des larmes qui coulaient sur sa figure» (p. 208, nos italiques). Nétillard avait-elle délibérément omis la conjonction dans la première édition? C'est probable; quoi qu'il en soit, le texte affiche cette structure inédite, et l'effet est convaincant.

nous faut revenir sur le début de ce long monologue de Jim, qui disait ceci (en anglais d'abord, en français ensuite):

“What makes me feel so bad dis time, 'uz bekase I hear sumpn over yonder on de bank like a whack, er a slam, while ago, en it mine me er de time I treat my little 'Lizabeth so ornery.” (HF, chap. XXXIII, p. 125)

«Ce qui me donne le cafard, c'est que j'ai entendu sur la rive le bruit d'une taloche et ça m'a fait penser à ma petite Lizabeth, que je houspillais». (Bay, chap. 23, p. 182)

Bay explicite ici le segment original, il s'agit d'un choix qui diminue l'intensité dramatique et la gravité du passage source où Jim avait de la difficulté à exprimer sa douleur et en était gêné, d'où le fait qu'il ne disait pas ouvertement ce qu'il avait fait. En effet, il n'avait pas recours aux mots *slap* ou *smack* ni aux verbes *to hit* ou *to beat*. Or en français, vu l'occurrence du mot *taloche*, on en déduit que le verbe *houspiller* doit ici être pris au sens (rare, nous dit le *Robert*) de «brutaliser (qqn) en le secouant, en le tiraillant»<sup>35</sup>. De plus, le choix de l'imparfait pour conjuguer ce verbe laisse croire que Jim avait ce comportement souvent, ce que le TD ne sous-entendait pas puisqu'il était question d'une fois, *de time*. Plus loin, la traduction est confuse, Bay écrivant:

Et je lui ai lancé une taloche sur la joue. Je suis passé dans l'autre pièce où je suis resté dix minutes. Quand je suis revenu, cette damnée porte était toujours ouverte; la petite était debout, sur le pas de la porte, la tête baissée, gémissant et pleurant. Sacrédié, je suis devenu enragé. Tout à coup (c'était une porte qui s'ouvrait à l'intérieur), un coup de vent terrible a fermé la porte en la faisant claquer et en poussant la petite au-dehors... Alors je ne saurais pas dire ce qui s'est passé au-dedans de moi. Tout doucement, j'ai entrouvert la porte, j'ai passé la tête derrière l'enfant, et j'ai crié: «Coucou!» aussi fort que je pouvais. Elle n'a pas bronché. Oh, Huck, j'ai fondu en larmes et j'ai pris la petite dans mes bras. Que le bon Dieu pardonne au pauvre vieux Jim, parce qu'il ne pourra jamais se pardonner à lui-même de toute sa vie! Oh, Huck, la pauvre petite était devenue sourde-muette, sourde-muette, Huck, et je l'avais battue! (Bay, chap. 23, p. 183)

---

<sup>35</sup> Dans Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le Nouveau petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, p. 1105-1106.

Le segment de départ *de chile never move'* est rendu par *en poussant la petite au-dehors*. Il s'agit d'un choix de traduction qui rend la compréhension difficile. Le lecteur ne sait qu'à la fin de la réplique que la petite fille est devenue sourde, alors que le passage original permettait d'induire cette interprétation dès le moment où Jim disait: *de chile never move'*. Ce déplacement entraîne nécessairement une perte de l'intensité dramatique. De plus, Bay traduit le fragment *a 'treat'n her so par je l'avais battue*. En anglais, Jim n'osait toujours pas admettre qu'il avait effectivement *battu* sa fille, il reprenait donc ses propres mots du début, lourds de non-dit et de douleur voilée. Cet acte, soumis à une sorte de mutisme dans le texte original (Jim dit d'ailleurs qu'il ne sait pas comment il s'est senti au moment où il a compris que sa fille était sourde; il en perdait ses mots, lui qui peut être si loquace; la violence et la honte ne se *disent pas*), cet acte inexprimable donc, est, en français, exprimé: *je l'avais battue!* Ce déplacement transforme la caractérisation du personnage de Jim, altère en quelque sorte ce qui lui donnait du relief, élimine les nuances de ses émotions, la fragilité de son propos. Jim apparaît plus monolithique en français; il a été extrêmement secoué par son geste, sa douleur est vive, mais elle ne s'encombre pas de zones d'ombre, de mots cachés, de silences éloquents. Notons en outre l'absence presque généralisée de répétitions en français (nous en reparlerons). Cette réplique cible de Jim laisse tout de même passer sa capacité discursive à émettre un contenu émotif. Les maladresses du traducteur entravent donc ponctuellement cette compétence, mais elles ne renversent pas son programme discursif.

La traduction de Molitor, quant à elle, maintient aussi l'intensité dramatique du texte original, mais en plus, elle affiche des choix cohérents et une multitude de répétitions. Par choix cohérents nous entendons le fait que la traductrice a conservé les mots ambigus du segment source comme *a whack, a slam* et *I treat*: «—Voyez-vous, me dit-il, si j'suis si triste, c'est que j'viens d'entendr', là, sur la berge, un bruit qui r'semblait à une port' qu'l'on f'sait claquer, et je m'suis souv'nu d'la façon dont j'avais un jour traité ma p'tit' Lizabeth!» (Molitor, chap. XXIII, p. 413). Le lecteur francophone ne sait donc toujours pas ce que Jim a réellement fait ce jour-là à sa fille; la difficulté d'exprimer l'acte est maintenue, de même que la montée dramatique.

Les trois textes traduits ont généralement maintenu les éléments du TD ayant pour conséquence de caractériser Jim comme un être sensible, chaleureux et autoritaire. Mais encore, les traductions ont accentué, chacune à sa façon, ces traits: Nétillard avec le syntagme *mon cœur* exploite la corde sensible et crée une unité dans le TA; Bay subvertit le sens commun en inscrivant l'expression *tête blanche* dans le discours de Jim; et Molitor intensifie le caractère humain de Jim en saupoudrant ses répliques d'ajouts mineurs mais qui sont corrélés et forment un réseau signifiant. Nous verrons dans la partie qui suit, portant sur les qualités argumentatives de Jim, que les trois traductions affichent des choix qui sont conformes à ces orientations.

#### 4.1.2.2. Les qualités de rhétoricien de Jim: discussions sur Salomon et le français

Dans le texte de Nétillard, Jim argumente finement avec Huck sur la prétendue sagesse du roi Salomon. Voici la fin de cette conversation (voir le chapitre 2, p. 42-43 pour l'original), Jim parle d'abord:

—[...] Eh bien! je te demande à quoi ça peut servir [...] une moitié d'éfant, alors? On m'en donnerait un million que j'en voudrais pas.

—Mais, Jim, tu n'y es pas. Tu n'y es pas du tout.

—Moi? Allons donc, où est-ce que je suis, alors? Je sais ce que c'est que le bon sens et y a pas de bon sens à faire de choses pareilles. C'est pas sur une moitié d'éfant qu'elles se disputaient, c'était sur un éfant entier; et celui qui se croit capable de les mett' d'accord avec deux moitiés d'éfant, il n'est pas bien malin. Ne me parle plus de Salomon, Huck! Je le connais assez!

—Mais je te dis que tu n'as pas compris l'histoire!

—Tu m'embêtes avec ton histoire. Je sais ce que je sais, et tu peux me croire si je te dis que ça va plus loin que ça, et que ça remonte plus haut. Tout ça, c'est à cause de l'éducation de Salomon. Prends un bonhomme qui a un ou deux gosses, est-ce que tu es d'avis qu'il va s'amuser à les gaspiller? Sûr que non. Qu'est-ce qui lui resterait? Il sait ce que ça vaut! Mais prends un aut' qui en a quatre ou cinq millions à trotter tout partout dans la maison, pour celui-là, couper son gosse ou un chat en deux, c'est kif-kif.

Je n'ai jamais vu un nègre comme celui-là; s'il se fourrait une idée dans la tête, il n'y avait plus moyen de la dénicher. Il en voulait à Salomon, plus que tous les autres nègres ensemble. Aussi je me suis mis à parler d'autres rois, et j'ai laissé tomber Solomon (sic) [...]. (Nétillard, chap. XIV, p. 85)

Fidèle en cela à son projet, Nétillard continue de marquer le parler de Jim (*éfant, mett'*, *gosses, aut'*, *tout partout, kif-kif*). De plus, les répliques de Huck et de Jim sont intimement liées dans le TA, Nétillard ayant reproduit la corrélation qui ressortait du TD avec des choix comme: *Mais, Jim, tu n'y es pas. Tu n'y es pas du tout. Moi? Allons donc, où est-ce que je suis, alors?*, ce que le TD donnait pour: “*But hang it, Jim, you've clean missed the point — blame it, you've missed it a thousand mile.*” “*Who? Me? Go 'long. Doan' talk to me 'bout yo' pints;* ou encore, en français: *Mais je te dis que tu n'as pas compris l'histoire! Tu m'embêtes avec ton histoire,* tandis qu'en anglais: “*But I tell you you don't get the point.*” “*Blame de pini!*”. L’assurance de Jim est manifeste à l’intérieur d’un tel procédé (tant en français qu’en anglais); il rejette sans ambages le point de vue de Huck sur un ton presque exaspéré. Notons aussi que, contrairement aux traductions des Hughes et Surleau, les répliques de Jim sont rendues intégralement chez Nétillard; et, au lieu de faire dire à Huck que Jim était le nègre le plus anti-Salomon que j'aie jamais vu (Surleau, p. 93; passage cité dans le chapitre 3, p. 117), Nétillard écrit: *Il [Jim] en voulait à Salomon, plus que tous les autres nègres ensemble.* Cette option rend davantage le segment source, *He was the most down on Solomon of any nigger I ever see.* En effet, chez Nétillard, Jim en veut à Salomon et on comprend aisément pourquoi, quand on l’entend parler de ses propres enfants<sup>36</sup>. Enfin, comme il le faisait dans le TD, Jim utilise la question de façon rhétorique dans le TA<sup>37</sup>. Il dit

<sup>36</sup> La traductrice reproduit également une double variation manifeste dans le TD. En effet, plus loin, Huck dira, en parlant des rois en général, que ce sont tous des gens méchants, et que cela résulte de leur éducation: “[...] It's the way they're raised”» (*HF*, chap. XXIII, p. 124), ce qui faisait écho à la remarque de Jim au sujet du roi Salomon, *It lays in the way Sollemun was raised*. La version de Nétillard reprend le doublet puisque Huck dit, au chapitre XXIII, «C'est à cause de leur éducation» (Nétillard, p. 154), ce qui n'est pas sans rappeler le commentaire de Jim, *Tout ça, c'est à cause de l'éducation de Salomon.*

<sup>37</sup> Nétillard ne s'en tient pas à ce seul passage. Lorsque Huck et Jim s'étaient retrouvés sur l'île Jackson, Huck avait voulu savoir depuis combien de temps Jim se trouvait là, comment il avait fait pour se sauver, de même que ce qu'il avait mangé. Après s'être fait demander pourquoi il n'avait pas attrapé de tortues d'eau douce, Jim a répondu: ““How you gwyne to git'm? You can't slip up on um en grab um; en how's a body gwyne to hit um wid a rock? How could a body do it in de night? en I warn't gwyne to show myself on de bank in de daytime.”» (*HF*, chap. VIII, p. 40). En français, Jim dit: —Les attraper? Et comment? On peut pas les prend' comme ça, et pis comment taper dessus, avec une pierre? Et en pleine nuit en plus? Tu crois que j'allais me montrer sur le bord pendant la journée?» (Nétillard, chap. VIII, p. 50). La reprise de ce procédé dans la discussion sur Salomon dans la traduction de Nétillard

en effet (voir le chapitre 2, p. 44 pour les deux segments source): «Et pourtant le monde dit que Salomon était le plus sage des hommes! Moi, j'y crois pas, et je vais te dire pourquoi: est-ce qu'un homme voudrait viv' au milieu de tout ce tapage-là? Non, alors!» (Nétillard, chap. XIV, p. 84); et plus loin: «[...] et le billet d'un dollar, là, c'est l'éfant. Toi, tu le veux, et elle aussi. Qu'est-ce que je fais? Je vais trouver la voisine pour savoir à qui il est, et puis je le donne à celui qu'il faut, comme un homme sensé? Non! j'attrape le billet, je le déchire en deux [...]» (Nétillard, chap. XIV, p. 85). Jim est absolument convaincu d'avoir raison; il est également très sûr de lui, il dit *je vais te dire pourquoi*. Mais encore, et le déplacement n'est pas innocent, alors que l'anglais mentionnait le mot *anybody* dans la deuxième réplique, en français on retrouve le mot *homme*. Or la thématique de la discussion suivante tournera précisément autour de cette question: pourquoi un Français ne parle-t-il pas comme un *homme*? La caractérisation de Jim qui ressortira de l'ensemble du passage (discussions sur Salomon et le français incluses) pourrait être définie dans les termes suivants: Jim apparaît comme un *homme sensé*. La traduction de Nétillard accentue donc, une fois de plus, non seulement la cohérence du passage entier, mais l'une de ses principales thématiques, la reconnaissance de l'humanité de Jim.

Dans la traduction de Bay, la discussion sur Salomon fait ressortir divers traits de la caractérisation de Jim, comme l'assurance — il dit par exemple: «La veuve, la veuve, ça ne m'impressionne pas» (p. 102) ou encore «Ne me parlez pas de Salomon, Huck; je le reconnais rien qu'à le voir de dos» (p. 103) —; l'autorité (ses répliques sont longues; il utilise la question de façon rhétorique); l'intelligence (il explique, à sa façon, le geste de Salomon). En voici les dernières répliques:

- Mort de ma vie, Jim, t'as pas saisi le joint de la chose.
- Moi? Pas saisi? Qu'est-ce que vous me parlez de joint? Quand y a du bon sens dans quelque chose, je le sais; et dans cette affaire-là y a pas de bon sens. [...]
- Mais je te dis que tu n'as pas saisi le joint.
- Laissez-moi tranquille avec votre joint. Je sais ce que je sais. Et bien mieux

---

contribue à consolider la caractérisation du personnage de Jim.

que ça, le vrai joint, il faut aller le chercher plus profond. Il est dans la manière que Salomon avait été élevé. Prenez un homme qui n'a qu'un ou deux enfants: il s'en va pas les gaspiller. Il n'en a pas de trop. Il en sait la valeur. Mais prenez un homme qu'a un million d'enfants, qui courrent par toute la maison, c'est différent. Il vous coupera un enfant en deux, comme un rat. Il lui en restera toujours assez. Un enfant de plus ou de moins, qu'est-ce que ça pouvait faire à Salomon?

Je n'ai jamais vu un nègre comme Jim. Quand il a une idée dans la tête, il n'y a pas moyen de l'en faire sortir. Je n'avais jamais vu un nègre tomber sur Salomon comme il l'a fait. Alors j'ai parlé d'autres rois, pour changer de sujet. (Bay, chap. 14, p. 103-104)

Deux remarques d'abord: Bay a traduit le mot anglais *point* par *joint*, ce qui conserve la rythmique de départ; et le chat du TD est devenu un *rat* dans le TA. Ce dernier choix renforce l'argumentation de Jim voulant que les enfants n'aient aucune valeur dans l'esprit de Salomon. Sur le plan matériel, les répliques de Jim témoignent de transformations particulières *Qu'est-ce que vous me parlez de joint?*; *le vrai joint, il faut aller le chercher plus profond; la manière que; un homme qu'a.* Le parler de Jim assume une des fonctions véhiculées par le *Black English* dans le texte original selon laquelle un parler non standard n'est pas synonyme d'une pensée appauvrie. Notons pour terminer que, tandis que certaines répétitions sont conservées, comme *je sais ce que je sais*, d'autres, par contre, ne le sont pas, comme *de real pint is down furder — it's down deeper*.

Molitor, pour sa part, reproduit de nombreuses répétitions. Mais encore, comme c'était le cas dans la plupart des passages que nous avons vus traduits par elle, on retrouve une accentuation de divers éléments. Dans ce cas-ci, Molitor rend la réaction de Jim plus vive qu'elle ne l'était dans le TD, elle rend Jim plus sensible encore au sujet de la discussion, les enfants. Revenons sur la façon dont Jim juge les actes de Salomon:

"He [le roi Salomon] had some er de dad-fetchedes' ways I ever see. Does you know 'bout dat chile he 'uz gwyne to chop in two? [...] Warn't dat de beatenes' notion in de worl'?" (HF, chap. XIV, p. 65)

Il avait des manières qui n'me plaisent pas, à moi. Vous a-t-on jamais parlé de cet enfant qu'il voulait couper en deux? [...] N'était-ce pas l'idée la plus horrible? (Molitor, chap. XIV, p. 329)

Deux mots posent des problèmes de compréhension en anglais: *dad-fetchedes'* et *beatenes'*. Le premier est peut-être une déformation de *darned far-fetched*. Nétillard et Bay — qui ont respectivement traduit l'expression *dad-fetchedes' ways* par «drôles d'habitudes» (p. 84) et «idées pas ordinaires» (p. 102) —, semblent avoir opté pour cette lecture. Or Molitor traduit le segment source par *des manières qui ne me plaisent pas*. Il ne s'agit pas d'un faux sens, bien sûr, mais nous pourrions certainement parler d'une extension de sens ou d'une explicitation: Jim, dans la version de Molitor, rejette dès le début les façons de faire de Salomon, et ce plus clairement encore que dans le texte original et les traductions de Bay et Nétillard. La traduction par Molitor du deuxième mot-problème viendra corroborer ce premier choix de traduction. Le mot *beatenes'* pourrait être une variation de deux termes: *beatenest* et *beastliness*. Le glossaire inclus à l'édition critique des *Adventures of Huckleberry Finn* par Walter Blair et Victor Fischer (1988) mentionne ceci: «*beatenest*: Unsurpassable, not able to be “beaten”; hence, most extraordinary, inexplicable, unaccountable» (p. 426). Le segment source de *beatenes' notion* pourrait donc être rendu en français par *l'idée la plus déroutante, stupéfiante, étonnante, etc.* Les propositions de Nétillard («une invention pareille!», p. 84) et de Bay («l'idée la plus bête», p. 103) veulent effectivement dire cela. Molitor semble avoir opté pour la seconde possibilité, celle voulant que le mot *beatenes'* soit une transformation de *beastliness*, soit *abominable*. En effet, son choix de traduction, *l'idée la plus horrible*, peut davantage être liée à cette deuxième lecture. Jim est donc très choqué par le comportement du roi Salomon, il condamne vigoureusement son geste; le ton du TA est d'entrée de jeu dramatique, alors que le TD demeurait plutôt léger en surface. Ainsi, les *manières* de Salomon *ne plaisent pas* à Jim parce qu'elles sont *horribles*: les deux déplacements sont liés. Voyons donc la fin de cette discussion:

—Mais, Jim, vous oubliez le principal!  
—Qui? Moi? N'v'nez pas m'parler, à moi, du principal! J'sais voir où est l'bon sens, et y a pas d'bon sens à agir comme ça. [...]  
—Mais je vous dis que vous négligez le principal.  
—Au diable, le principal! J'sais c'que j'sais, non? Et, attention! le principal, ici, vous savez c'que c'est? C'est la façon même dont Salomon a été élevé. Tenez. Un homme qui a seulement un enfant ou deux, va-t-il gaspiller sa progéniture? Sûrement pas! Il n'peut pas s'offrir ça. Pour lui, chacun d'ses enfants représente vraiment

quelque chose. Mais pour un homme qui a, mettons, cinq millions d'enfants qui courrent partout dans la maison, c'est différent! Il couperait un de ses enfants en deux sans plus de regret que s'il coupait en deux un chat! Il lui en resterait toujours assez. Un enfant ou deux de plus ou de moins, ça n'avait aucune importance pour Salomon, voilà la vérité!

Oui, ce nègre était extraordinaire! Une fois qu'il avait une idée dans la tête, il n'en démordait pas. De tous les nègres que j'avais jamais connus, c'était lui qui en voulait le plus à Salomon. Aussi, laissant tomber Salomon, je me mis à parler d'autres rois. (Molitor, chap. XIV, p. 329-330)

Le ton de Jim demeure confiant et décidé (*N'v'nez pas m'parler, à moi, du principal!*; *Au diable, le principal!*); ses répliques sont longues: il domine clairement l'échange. En outre, le passage cible contient une légère accentuation par rapport au passage source. Le segment *He know how to value 'em* que Nétillard a traduit par *Il sait ce que ça vaut!* (p. 85) et Bay par *Il en sait la valeur* (p. 103), est rendu dans la version de Molitor par *Pour lui, chacun d'ses enfants représente vraiment quelque chose*. Ce choix de traduction, par rapport au segment original, constitue une explicitation; et, par rapport aux deux autres segments traduits, une personnalisation: les enfants étant ouvertement nommés. Corrélaté au début de la discussion où Jim exprimait, à deux occasions, son dégoût vis-à-vis de la décision de Salomon, ce déplacement sert à intensifier la position de Jim, à savoir que les enfants sont précieux. Nous l'avons dit dans la partie précédente, le texte de Molitor affichait des déplacements qui faisaient ressortir l'humanité de Jim dans les épisodes sur le brouillard et sur sa petite fille; cette tendance était donc au cœur du projet de la traductrice puisque la discussion sur Salomon a aussi accentué cet aspect de la caractérisation de Jim; celle sur le français ira dans le même sens.

La discussion sur le français, telle que traduite par Nétillard et par Bay, comporte peu d'éléments à signaler. Tous deux ont choisi de maintenir le sujet de discussion autour de la langue française, créant de la sorte une légère *entropie* (Folkart). En effet, des personnages s'exprimant en français se demandent comment il est possible que des Français ne parlent pas comme eux. Le passage vers la traduction crée cette incohérence, passage qui a eu pour effet, donc, de «[...] neutraliser une tension porteuse de sens» (Folkart, 1991, p. 139). La tension

dans le TD se manifestait au niveau des langues: surgissait une phrase en français dans un texte en anglais. La traduction abolit la distance. Comme nous le précisions dans le chapitre précédent, pour que le texte français soit compréhensible, le lecteur doit admettre qu'il lit une traduction (ce qui est bien peu demander, au fond). Quoi qu'il en soit, tant dans le TA de Nétillard que dans celui de Bay, Jim remporte la partie oratoire; ses talents de rhétoricien sont efficaces, tandis que Huck perd la face, se repliant dans une attitude renfrognée.

Molitor opte pour le même choix que les deux traducteurs et maintient la référence au français dans sa traduction. Son texte diffère toutefois des deux autres en ce qu'il reproduit une répétition source que Nétillard et Bay ont laissé tomber. Huck disait à Jim, après lui avoir expliqué qu'il est normal qu'un Français ne parle pas comme eux, *You answer me that* (voir extrait déjà cité, chapitre 2, p. 46-47). À peine une dizaine de lignes plus bas, Jim, ayant réfuté les arguments de Huck, lui disait à son tour: «*You answer me dat!*». L'occurrence du mot *dat*, prononcé incorrectement et souligné par l'italique, visait à déstabiliser non seulement le raisonnement de Huck, mais aussi son statut: en tant que Blanc, il prononce bien les mots, mais cela n'empêche pas qu'il perd la discussion. La traduction de Molitor ne va pas aussi loin que le texte original, mais reprend tout de même la question. Voici la fin de la discussion sur le français (Huck parle d'abord):

—Alors, pourquoi ne serait-il pas naturel qu'un Français ne parle pas comme nous? Répondez-moi, voulez-vous?

—Un chat, est-ce un homme, Huck?

—Non.

—Alors, pourquoi un chat parlerait-il comme un homme? Et une vache, est-ce un homme? ou un chat?

—Ni l'un ni l'autre.

—Donc, on s'demande pourquoi elle parlerait comme un homme ou comme un chat. Et un Français, est-ce un homme?

—Évidemment!

—Bon. Alors pourquoi ne parle-t-il pas comme un homme? Répondez-moi, voulez-vous?

Je compris qu'il ne servait à rien d'user ma salive. Il est impossible d'apprendre à un Noir à discuter. (Molitor, chap. XIV, p. 331)

Avant de traiter de la question de la traduction du mot *nigger*, qui passe chez Molitor de *nègre* à *Noir*, arrêtons-nous sur l'occurrence du mot *homme* dans ce passage. L'analyse du TD l'avait fait ressortir, la thématique de l'humanité était au cœur de cette discussion. Le TA reprend cette thématique et l'amplifie. Ainsi, avant même que Jim ne se définisse comme un homme dans la discussion sur le français, la traduction de Molitor affichait un déplacement où il se présentait comme tel. Lorsque Huck et Jim se retrouvent sur l'île Jackson dans le texte original, Jim explique à Huck que les oiseaux volant d'une certaine façon signalent la pluie et lui enseigne toutes sortes d'autres choses, ce qui fait dire à Huck: «I had heard about some of these things before, but not all of them. Jim knowed all kinds of signs. He said he knowed most everything» (*HF*, chap. VIII, p. 41). La traduction de Molitor, pour sa part, fait dire à Huck que: «J'avais déjà entendu raconter certaines de ces histoires, mais pas toutes. Jim disait qu'il pouvait interpréter toutes sortes de signes; et il ajoutait qu'il connaissait à peu près tout ce qu'un homme était capable de connaître» (Molitor, chap. VIII, p. 291). L'occurrence du mot *homme*, ajouté en français, étonne. Lorsque Jim dira à Huck, dans la discussion sur le français, qu'un homme devrait parler comme lui, sa réplique produira un écho de ses propos antérieurs (relatés en DI). Enfin, la boucle sera en quelque sorte bouclée, à la fin du livre, lorsque Molitor traduira un passage particulièrement ambigu. Le médecin qui a soigné la blessure de Tom raconte que Jim l'a aidé et que sans lui il n'aurait rien pu faire. Le médecin dit cela pour qu'on arrête de malmenier Jim qui se fait injurier et rudoyer pour avoir pris la fuite, c'est pourquoi Huck écrit: «Then the others softened up a little, too, and I was mighty thankful to that old doctor for doing Jim that good turn; and I was glad it was according to my judgment of him, too; because I thought he had a good heart in him and was a good man, the first time I see him» (*HF*, chap. XLII, p. 224). Le segment qui pose problème est le suivant: *my judgment of him*. La question est donc: qui est ce *him*? Ce pourrait être aussi bien *Jim* que le *doctor*. Toutefois, si on se reporte quelques pages plus haut, on retrouve le passage suivant: «The doctor was an old man; a very nice, kind-looking old man [...]» (*HF*, chap. XLI, p. 216), passage qui fait pencher la balance vers le médecin. Le jugement que fait Huck à la page 224 serait donc lié à l'impression qu'il a eue la première fois qu'il a rencontré ce médecin (p. 216). Molitor a vu les choses autrement. Voici sa traduction du segment

source de la page 224: «Les autres aussi, alors, s'adoucirent quelque peu, et j'éprouvai une profonde reconnaissance envers ce médecin qui venait ainsi au secours de Jim. De plus, savoir qu'il jugeait mon vieux compagnon comme je l'avais toujours jugé me causait une grande joie; la première fois que je l'avais vu, ce vieux Jim, j'avais compris que c'était un brave homme, au cœur généreux» (Molitor, chap. XLII, p. 561). L'ambiguité du texte original entraîne, dans ce cas-ci, la cristallisation d'un des éléments du projet de traduction de Molitor: montrer que Jim est un homme. Selon son habitude, la traductrice emploie l'explicitation comme moyen de faire ressortir cet élément<sup>38</sup>. Dans son analyse de *Huckleberry Finn*, Peter Messent interprète ce passage comme Molitor, ce qui prouve bien qu'il y a ambiguïté:

Huck's recognition that Jim 'had a good heart in him and was a good man' [...] is a recognition validated by the experience of their community of two, by all that happens on their journey; one which cuts completely against that dominant voice of Southern culture which would first categorize Jim as 'other', as black, as property — a good slave perhaps but certainly not a good man. It is his pragmatic experience in a largely one-to-one context with Jim which enables Huck to temporarily cast off both the words and the requirements of officialdom. (Messent, 1990, p. 226)

La lecture de Messent et de Molitor oriente ici l'interprétation d'un segment quelque peu équivoque. Le choix de Molitor est donc la résultante du projet de traduction; projet qui a laissé sa marque sur l'ensemble du texte.

Le mot *nigger*, quant à lui, apparaît majoritairement traduit par *nègre* (environ 150 occurrences) dans la traduction de Molitor. Mais on rencontre aussi d'autres choix (une quarantaine d'occurrences au total) comme *domestique noir*, *domestique*, *servante noire* ou *Noir*. Le mot *Noir* nous intéresse plus particulièrement car il apparaît davantage dans des

---

<sup>38</sup> Précisons toutefois que ce segment source ne permet pas systématiquement de retrouver une actualisation du projet de traduction d'un traducteur. Si tel était le cas, l'analyse de la traduction répondrait à un procédé purement mécanique, ce qui invaliderait l'approche globale qui est la nôtre. D'ailleurs, le texte de Nétillard, dont l'orientation rejoint celle de Molitor (on aurait donc pu s'attendre à un choix similaire), affiche surtout un parti pris pour le docteur, tout en laissant planer une légère ambiguïté: «Tous les autres s'adoucirent un peu, aussi, et j'étais bien reconnaissant à ce vieux docteur d'avoir rendu ce service à Jim; ça ne m'étonnait pas de lui, d'ailleurs, car j'avais tout de suite pensé que c'était un brave homme et qu'il avait bon cœur» (Nétillard, chap. XLII, p. 279).

contextes à valeur explicitement racistes. Sa présence servirait peut-être à atténuer la valeur en surface méprisante de ces passages. Pourtant, bien qu'il soit d'ordinaire neutre par rapport au mot *nègre*, le terme de *Noir* se charge dans ces contextes précis d'une valeur négative. Deux raisons l'expliquent. La première est que le texte traduit de Molitor, vu le maintien des traits de caractérisation de Jim, entraîne une lecture similaire à celle déclenchée par le texte original; autrement dit, la mosaïque textuelle traduite, s'apparentant à la mosaïque originale, la réception de l'œuvre n'est pas changée. Par opposition, les textes de Hughes et Laury, par exemple, déplacent les programmes narratif et discursif de Jim, entraînant du même coup une lecture contraire à celle du TD. La deuxième raison expliquant que le mot *Noir* véhicule un sens péjoratif dans le TA de Molitor est la suivante: comme ce mot est inséré dans des phrases du type *pour un Noir, il était extraordinairement intelligent*, ou *Il est impossible d'apprendre à un Noir à discuter*, ou *Devais-je aller m'humilier devant un Noir?*, ou encore (et ici Tom parle), «D'ailleurs, Jim est un Noir, et il ne saisirait pas les raisons [...]» (Molitor, p. 507), il en vient à véhiculer un sens méprisant qui s'apparente à celui de *nègre*. Loin, donc, de laminer la portée à la fois choquante (sur le plan explicite) et subversive (sur le plan implicite) des segments source où apparaissait le mot *nigger*, les choix de traduction de Molitor maintiennent ce double effet. Les segments cible sont donc également méprisants en surface (le Noir est décrit comme un être idiot et inférieur), tout en faisant rejoaillir sur Huck et Tom la non-validité de leurs jugements racistes. Comme c'était le cas dans le TD, l'ironie est à l'œuvre pour mettre au jour les préjugés ainsi que la mesquinerie des Blancs. En outre, par une sorte d'effet de compensation, Molitor accentue certaines qualités de Jim (comme son humanité, son ascendant sur Huck) ce qui a pour effet de contraster avec encore plus de force les moments où Jim se fait traiter d'imbécile ou d'inférieur. En d'autres termes, loin de renverser le projet esthético-idéologique de départ, comme c'était le cas chez Hughes ou chez Laury, la traduction de Molitor en étire la portée. Jim, malgré son parler plein d'éliisons, lesquelles signalent un manque d'instruction dans la logique interne de la traduction, est autoritaire, logique et intelligent. Qu'il se fasse appeler *domestique noir*, *Noir* ou *nègre*, le résultat est le même: Jim est un homme et tous les défauts qu'on lui accolte sont invalidés par des gestes ou des paroles sans équivoque.

La traduction de *La Gravière* fait état de choix particulièrement intéressants en ce qui concerne le terme de *nigger*. Dès la première occurrence du mot *nègre* en français, on retrouve la note suivante: «Il s'agit des esclaves. L'histoire se passe dans le Sud des États-Unis avant la guerre de Sécession qui mit fin à l'esclavage. Le mot "nègre" (*nigger* en anglais) n'avait pas à cette époque le sens méprisant et injurieux qu'il a acquis aujourd'hui, où on dit généralement "Noir" ou "personne de couleur". C'est une chose à se rappeler chaque fois que le mot "nègre" apparaîtra dans ce livre. (N. du tr.)» (*La Gravière*, p. 10, n. 1). Le traducteur cherche à faire comprendre au lecteur que le texte qu'il a entre les mains est un texte non raciste, le mot *nègre* n'étant pas chargé d'un sens négatif. Un deuxième choix de traduction viendra renforcer ce contrat de lecture, le mot *esclave*. Car, malgré l'absence de connotation péjorative au mot *nègre*, *La Gravière* ne semble pas se résoudre à maintenir ce seul choix de traduction, d'où la présence du terme *d'esclave*. Or le mot *esclave* rend le sens du mot *nigger*, mais ne véhicule pas ses «contenus pragmatiques» (Folkart, 1991, p. 321)<sup>39</sup>. Traduire *nigger* par *esclave* rend uniquement le dénoté du terme anglais, c'est-à-dire une personne privée de liberté vivant sous l'emprise d'un maître, sens que le mot *nigger* véhicule dans des expressions comme *runaway nigger* ou «helped a nigger to get his freedom» (*HF*, p. 168). Mais il y a plus. Le *nigger* n'est pas qu'un simple esclave, le *nigger*, terme chargé de haine et de mépris, peut être menteur, voleur, hypocrite, paresseux, violent, sauvage; le *nigger*, en définitive, n'est pas un homme. Ainsi, en anglais, dire *nigger* au lieu de *slave* comporte une double conséquence: atténuer la réalité de l'esclavage (le *nigger* est un esclave, mais on ne le dit pas explicitement); et justifier, par le langage, l'exploitation des Noirs par les Blancs (le *nigger* étant implicitement un non-humain, il est normal qu'il soit dominé). Telle est la charge pragmatique contenue par le mot *nigger*. Or l'utilisation qu'en fait Twain dans *Huckleberry Finn* vise précisément, on l'a vu, à déstabiliser ces idées reçues en donnant des qualités humaines à Jim. Les deux principaux choix de *La Gravière* (note au mot *nègre* et occurrence

---

<sup>39</sup> C'est-à-dire «[...] la force illocutionnaire de l'énoncé, les présupposés qui le traversent, les sous-entendus et les inférences qu'il engendre, les distances sociales et les rapports inter-subjectifs qu'il tisse avec ses destinataires [...] et, finalement, le discours social qui l'informe, tissu de présupposés, d'idéologies, de connaissances, d'unités culturelles partagés, de connivences socioculturelles qui informent l'énoncé en profondeur sans affleurer à la surface [...]» (Folkart, 1991, p. 321).

du mot *esclave*) entraînent une perte ponctuelle de l'ironie et ont pour effet de neutraliser l'utilisation subversive du terme *nigger*. Toutefois, vu les nombreuses occurrences du mot *esclave*, la problématique de l'esclavage est constamment rappelée au lecteur, et cela compense pour la neutralisation provisoire des charges subversives véhiculées par *nègre*. D'autant plus que le même mécanisme mis au jour dans le TA de Molitor s'applique à celui de La Gravière, à savoir que la macro-forme discursive cible est similaire à la macro-forme discursive source. Ainsi, le mot *nègre*, apparaissant parfois dans des contextes à valeur méprisante, fonctionne comme le *nigger* de départ, et ce malgré l'avertissement du traducteur selon lequel *nègre* n'est pas raciste. Car lorsque Huck dit, à la fin de l'épisode du brouillard: «Il m'a fallu au moins un quart d'heure pour que je me décide à aller m'humilier devant un nègre, mais finalement je l'ai fait et je ne l'ai jamais regretté depuis» (La Gravière, p. 86), le mot *nègre* se charge d'un sens méprisant en raison du contenu même de l'énoncé auquel il est inséré. En effet, qu'on remplace ce mot par un autre, *enfant, femme, Noir*, le mépris demeure; ici, l'implicite résiste. Mais il résiste grâce à deux éléments: le contexte immédiat et le contexte élargi, c'est-à-dire l'ensemble du TA. Nous avons vu ce contexte immédiat plus haut, Jim ressort de la scène du brouillard comme étant plus dominateur et Huck moins malfaisant. L'autorité accentuée de Jim rend le commentaire raciste de Huck encore plus ridicule: le *nègre* en question s'étant montré plus perspicace que lui. Enfin, l'implicite résiste aussi grâce à l'ensemble du TA, c'est-à-dire grâce au fait qu'on retrouve dans le TA un système similaire à celui du TD: Jim fuit l'esclavage, il est intelligent, autonome, affectueux, protecteur; Miss Watson reste une vieille acariâtre, bigote, qui veut vendre son esclave; le père de Huck demeure un ivrogne violent et raciste; etc. L'avertissement du traducteur est donc parfois inopérant, la somme des constituants de l'œuvre se chargeant de maintenir les visées de départ.

Pour conclure, rappelons que les trois principaux textes à l'étude (Nétillard, Bay, Molitor) ont affiché des options cohérentes, Jim demeurant habile pour discuter et les commentaires racistes de Huck ayant pour effet de le déprécier lui-même et non de dénigrer Jim, comme c'était aussi le cas dans le TD. Mais encore, en plus de maintenir les visées

originales, les traductions de Molitor et de Nétillard ont accentué l'humanité de Jim. Enfin, le mot *nigger*, qui servait en anglais à ébranler le discours raciste et, par conséquent, à affirmer l'humanité des Noirs, demande une attention particulière en français. Les choix de Molitor et de La Gravière, vu la ligne directrice de leur traduction, maintiennent les fonctions de départ.

#### 4.2. Actes de Jim

Les plans dialogal et descriptif l'ont montré, le personnage de Jim ressort des textes traduits comme un être à la fois sensible et autoritaire, logique et intelligent. Les actions qu'il posait dans le texte original venaient renforcer ces caractéristiques; les traductions afficheront une correspondance similaire.

La traduction de Nétillard présente peu de variations par rapport au texte original en ce qui a trait au plan d'évasion de Jim. Notons seulement que l'une des phrases clés du passage, *I'd made up my mine 'bout what I's agwyne to do. You see [...]*, est rendue en français par: «Je savais bien ce qu'il fallait faire. Tu comprends: [...]» (Nétillard, chap. VIII, p. 50). Décidé et sûr de lui, le personnage de Jim en français présente les mêmes qualités que son homologue anglais.

Contrairement à la version de Nétillard, celle de Bay affiche une réduction massive du passage étudié. Voici la traduction de l'extrait cité au chapitre 2, p. 54: «Quand la nuit est venue, j'ai marché le long du fleuve jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de maisons. Qu'est-ce que j'allais faire? Je me suis dit, si je me sauve à pied, ils mettront les chiens après moi, et je vais me faire prendre» (Bay, chap. 8, p. 68). Nous l'avons mentionné à plusieurs occasions, Bay est peu friand des longueurs, des répétitions, des détails. Vu la récurrence de ces réductions — qui se manifestent aussi bien dans les répliques de Jim, que dans celles de Huck ou de n'importe quel autre personnage —, nous pourrions véritablement parler d'un «appauvrissement quantitatif» (Berman, 1985, p. 74-75). Il est probable que ces diminutions dans le texte cible

résultent d'un présupposé voulant que le français soit une langue plus synthétique, où les redondances et les détails anodins sont plutôt proscrits; ainsi le traducteur obéirait à une certaine idée du bien-écrire, à une norme qu'il aurait intériorisée. Voici d'ailleurs un exemple dans lequel cette tendance réductrice fait clairement surface (Huck s'adresse à Tom Sawyer):

“Now you’re talking!” I says; “your head gets leveler and leveler all the time, Tom Sawyer,” I says. “Picks is the thing, moral or no moral; and as for me, I don’t care shucks for the morality of it, nohow. When I start in to steal a nigger, or a watermelon, or a Sunday-school book, I ain’t no ways particular how it’s done so it’s done. What I want is my nigger; or what I want is my watermelon; or what I want is my Sunday-school book; and if a pick’s the handiest thing, that’s the thing I’m agoing to dig that nigger or that watermelon or that Sunday-school book out with; and I don’t give a dead rat what the authorities thinks about it nuther.” (*HF*, chap. XXXVI, p. 194)

— Ça, c'est parler. Ta tête devient de plus en plus claire, Tom Sawyer. Que ce soit moral ou non, c'est les pioches qu'il nous faut. Quand je décide de voler un nègre, ou un melon, ou un catéchisme, la seule chose qui compte, c'est pas la façon, c'est le résultat. Moi, ce que je veux, c'est libérer Jim et je me fiche du reste. (Bay, chap. 36, p. 272)

En plus de livrer une version écourtée de la réponse source, Bay en fournit une synthèse explicative. En effet, il met au jour le principe logique qui organise le discours de Huck en lui faisant dire que *la seule chose qui compte, c'est pas la façon, c'est le résultat*, ce que sa réponse originale sous-entendait davantage qu'elle ne le disait ouvertement (*I ain't particular how it's done so it's done*). Bay semble se soumettre ici à une «règle» de traduction voulant que le français soit plus abstrait que l'anglais, d'où la non-répétition dans le TA des termes *nègre, melon, catéchisme* qui ancrent le TD dans l'image concrète. Nous empruntons cette idée à Vinay et Darbelnet qui écrivent que: «Par plan du réel nous entendons le plan sur lequel la représentation linguistique côtoie la réalité concrète. Le plan de l'entendement est un niveau d'abstraction auquel l'esprit s'élève pour considérer la réalité sous un angle plus général. [...] D'une façon générale les mots français se situent généralement à un niveau d'abstraction supérieur à celui des mots anglais correspondants. Ils s'embarrassent moins des détails de la réalité» ([1958] 1977, p. 58-59). De plus, Bay ne traduit pas l'expression *I don't give a dead rat*, pas plus qu'il ne rend les variations morphologiques que la réponse source

affiche comme *Picks is, I ain't, the authorities thinks*. Comme c'est le cas dans les répliques de Jim, le traducteur maintient un niveau de langue familier pour Huck (*Ça; c'est pas; je me fiche*), sans aller plus loin<sup>40</sup>. Ainsi, et pour revenir à notre point de départ, la réduction du plan d'évasion de Jim serait surtout liée à une conception de la langue, de la traduction et de la littérature, plutôt qu'à une volonté idéologique de la part du traducteur de gommer l'intelligence du personnage noir en français.

Chez Molitor, deux éléments valent la peine d'être soulignés. Lorsque Jim racontait pourquoi il avait pris la fuite, il disait en anglais: «“But I noticed dey wuz a nigger trader roun' de place considerable, lately, en I begin to git oneasy. Well, one night [...]”» (*HF*, chap. VIII, p. 39), tandis qu'en français, son inquiétude est plus présente: «Mais, dernièrement, j'm'suis aperçu qu'y avait un marchand de nègres qui rôdait dans les environs, et je m'suis mis à m'demander si on n'allait pas... Ah! J'étais dans mes petits souliers! Alors, un soir [...]» (Molitor, chap. VIII, p. 288). L'ajout du segment *je m'suis mis à m'demander si on n'allait pas...* renforce la sensibilité du personnage de Jim. Le deuxième élément d'intérêt est la traduction de la phrase clé source (voir le chapitre 2, p. 54): «Je m'demandais c'que j'allais faire. N'est-ce pas? si je continuais ainsi à marcher, est-ce que des chiens n'allaien pas me suivre? Et si j'volais une barque pour traverser l'eau, on s'en apercevrait sûrement et on saurait que j'étais passé de l'autre côté; on suivrait ma trace. Alors, je m'dis que ce qu'il me fallait, c'était un radeau... Un radeau, ça ne laisserait pas de trace» (Molitor, chap. VIII, p. 289). Deux remarques s'imposent: une partie de la réplique cible de Jim est formulée sous forme de question (choix qui s'insère bien dans le dire de Jim); Jim répète le mot *radeau*, élément qu'on ne retrouvait pas dans le texte source; en français, le ton est plus dramatique. Ainsi, dans le TA comme dans le TD, Jim a un bon jugement et est autonome.

---

<sup>40</sup> D'après Vinay et Darbelnet, il existe six niveaux de langue dans la langue commune, lesquels se répartissent en deux catégories: le «bon usage» et la «langue vulgaire». Les niveaux de langue «familier», «écrit», «littéraire» et «poétique» appartiennent au bon usage, et les niveaux de langue «argotique» et «populaire», à la langue vulgaire (Vinay-Darbelnet, [1958] 1977, p. 34). Telle était peut-être la conception de Bay puisque, comme il l'écrit dans sa préface, il a tenté [...] de conserver au récit son naturel un peu débraillé, familier, sans aller jusqu'à l'argot et en respectant autant que possible les règles de la grammaire» (p. 15).

En comparaison avec les trois textes analysés au chapitre précédent, ni la traduction de Nétillard, ni celle de Bay, ni celle de Molitor n'ont coupé une des deux scènes dans lesquelles Jim monte la garde à la place de Huck. L'humanité de Jim ressortira donc de ces deux passages cible, de même que l'ironie fonctionnera pour mettre au jour les préjugés de Huck (il trouve étonnant que Jim, en tant que Noir, se fasse du souci pour sa famille comme le ferait un Blanc).

Enfin, l'épisode des Grangerford au cours duquel Jim répare le radeau, etc., est rendu en français sans que des pertes ou des ajouts signifiants ne viennent en modifier le récit. Seul Bay altère quelque peu le segment dans lequel Jim dit: « [...] en I ast 'm if dey gwyne to grab a young white genlman's propaty, en git a hid'n for it? » (*HF*, chap. XVIII, p. 92), qu'il traduit ainsi: « [...] et je leur ai demandé s'ils allaient nous dérober notre bien et se faire tanner la peau pour vol » (Bay, chap. 18, p. 139). Bay fait ici l'inverse de ce que faisait Hughes dans sa traduction (voir le chapitre 3, p. 109), il transforme la relation existant entre Huck et Jim pour la rendre égalitaire et non hiérarchique. Ainsi, comme c'était le cas dans l'ensemble du texte original, les traductions à l'étude montrent que les actions de Jim peuvent être corrélées à ses paroles: il est logique, intelligent et humain.

#### 4.3. Huck et pap Finn: leur passage vers le français

L'élément central dans l'analyse du personnage de Huck est sans conteste lié aux deux crises de conscience de ce protagoniste. Nous traiterons uniquement de la première crise, qui, dans la traduction de Nétillard, fait état de quatre déplacements légers, mais signifiants. Le premier déplacement est le suivant: le segment source « [...] I didn't run Jim off from his rightful owner [...] » (*HF*, chap. XVI, p. 73) devient dans le texte cible: « [...] Jim s'était enfui tout seul de chez sa patronne [...] » (Nétillard, chap. XVI, p. 95). La traductrice déplace l'angle de focalisation en mettant le libre-arbitre de Jim et son autonomie au cœur de la réflexion de Huck. Toutefois, le choix de traduire *rightful owner* par *patronne* atténue quelque peu la valeur choquante de l'original. Deuxième déplacement pertinent: le segment dans lequel la

conscience de Huck lui dit que Miss Watson «[...] she tried to learn you your book [...]» (p. 73), devient en français: «[...] elle [Miss Watson] a essayé de t'apprendre la Bible [...]» (p. 95). Le passage de *your book* à *la Bible* était nécessaire puisque, en français, aucune autre dénomination n'existe pour désigner ce texte sacré (à moins de parler des Écritures). Le segment cible apparaît donc tout aussi ironique que le segment source: Miss Watson, cette bonne croyante pratiquante, possède des esclaves et souhaite même en vendre un. Le projet de traduction de Nétillard rejoint ici le projet de départ: dénoncer l'esclavage, ainsi que les personnes et l'institution religieuse qui le soutiennent. Troisièmement, Nétillard traduit la phrase «I was sorry to hear Jim say that, it was such a lowering of him» (p. 74) par «J'avais du regret d'entendre Jim parler de la sorte: je l'aurais cru plus digne de mon estime [...]» (p. 96). Ce choix de traduction (*a lowering of him* devenant *je l'aurais cru plus digne de mon estime*) rend le texte français encore plus cynique que l'anglais. Un autre déplacement focal opère ici: Huck devenant le centre d'intérêt au lieu de Jim. Ce déplacement constitue une telle rupture narrative — il est en effet surprenant d'entendre Huck considérer Jim de la sorte quand on sait qu'il s'en est voulu de lui avoir joué un tour lors de l'épisode du brouillard —, que le lecteur français ne peut faire autrement que de renverser le sens de l'extrait et comprendre que les préjugés de la société blanche esclavagiste sont à l'origine de cette affirmation. Ainsi, comme c'était le cas en anglais, le texte français doit être lu au second degré, c'est-à-dire que les mots veulent souvent dire l'inverse de ce qu'ils affichent. Ce sera d'ailleurs le cas lorsque Huck dira, après être parvenu à semer les deux chasseurs d'esclaves: «Une fois qu'ils furent partis, je retournai à bord du radeau, honteux et pas fier, parce que je savais *bien* que j'avais *mal* agi [...]» (p. 98, nos italiques). Le texte original ne disait pas autre chose: «They went off, and I got aboard the raft, feeling bad and low, because I knowed very well I had done *wrong* [...]» (p. 76, nos italiques). Le contraste entre le bien et le mal ressort clairement des segments source et cible. Les deux entités étant mises en apposition, l'effet ironique est encore plus évident, le mal faisant précisément référence au bien. Ce quatrième et dernier extrait ne constitue donc pas un déplacement par rapport au TD, mais une reprise de la structure, ce qui engendre, dans le TA, une lecture similaire.

Fidèle en cela à son projet, Bay continue d'éviter certaines répétitions ou détails en apparence futiles. Il traduira donc le dernier extrait cité plus haut de la façon suivante: «Ils sont partis, et je suis remonté sur le radeau, pas content de moi, parce que je savais que je n'avais pas bien agi [...]» (Bay, chap. 16, p. 118). Notons qu'il s'agit d'un déplacement mineur, le passage traduit voulant dire la même chose que le passage original. Autre transformation, qui émane davantage de l'acte même de traduire que d'un choix conscient de la part du traducteur, le passage *she tried to learn you your book* (déjà cité plus haut), devient chez Bay: «Elle qui t'apprenait à lire [...]» (p. 114). La thématique unissant religion et esclavage sera donc perdue dans ce passage. Mais ce ne sera qu'une perte ponctuelle puisque la seconde crise de conscience y fera allusion de façon évidente. Bien entendu, la double variation qu'affichait le TD entre la première et la deuxième crise de conscience ne passera pas aussi clairement dans la traduction de Bay vu l'omission de la référence biblique. Il reste que, dans l'ensemble, la traduction de la première crise de conscience de Huck par Bay est très proche de l'originale; les déplacements que nous venons de mettre en lumière n'entraînent pas une lecture contraire à celle du TD.

Nous en avons déjà parlé, la première crise de conscience de Huck suit tout juste l'épisode *in the fog*, épisode dans lequel Jim traite Huck de *trash*, pour ensuite le considérer comme son meilleur ami quelques pages plus loin. Molitor semble avoir été sensible à ce contraste puisqu'elle fait dire à Huck, désormais inquiet de voir Jim si proche de Cairo, donc de la liberté: «[...] et j'étais certain que quand ce serait vraiment Cairo je mourrais de honte» (Molitor, chap. XVI, p. 341). Le texte original disait pour sa part ceci: «[...] and I thought if it was Cairo I reckoned I would die of miserableness» (HF, chap. XVI, p. 73). Nous l'avions noté lors de l'analyse du passage du brouillard, la traduction de Molitor affichait la reprise du mot *honte*, ce qui avait pour effet d'accentuer l'intensité dramatique du passage, de même que la déception ressentie par Huck. Cette troisième occurrence du terme de *honte* dans le TA amplifie l'antinomie sur laquelle est construite la crise morale de Huck. La scène du brouillard était sincère, le commentaire de Huck était donc pris au sérieux. Tandis que cette crise de conscience, en raison des énormités qu'elle contient («Cette pauvre Miss Watson [...] qui se

montrait *bonne* pour toi *chaque fois* qu'elle en avait l'occasion», p. 340, nos italiques), est lue à contresens. La honte réelle que Huck ressentirait serait celle qui résulterait d'un aveu de sa part sur la fuite de Jim, aveu qui causerait un tort à Jim plus grand encore que son mensonge concernant le prétendu rêve du brouillard. Huck a eu honte de s'être moqué de Jim, il serait honteux à présent uniquement s'il le dénonçait, et non si Jim devenait un homme libre. Enfin, une dernière remarque concernant cet extrait. Comme Bay l'a fait, Molitor traduit le segment *she tried to learn you your book* ainsi: «Elle qui voulait t'instruire» (p. 340). Un déplacement léger, compte tenu de l'accentuation du procédé ironique causé par la reprise du mot *honte*. Le projet de la traductrice demeure donc cohérent, qu'il s'agisse des transformations rencontrées au niveau du personnage de Huck ou de Jim: l'esclavage est implicitement critiqué dans le texte français.

En définitive, il apparaît que les trois traducteurs maintiennent également dans ce passage de l'œuvre (crise de Huck) les choix qui ressortaient de l'analyse du dire et des actes de Jim. En d'autres mots, les déplacements visant à reproduire (ou à accentuer, chez Molitor surtout) l'humanité de Jim, peuvent être mis en corrélation avec la traduction de la crise de conscience de Huck, où l'accent est mis sur l'ironie, le double sens. Ainsi, les œuvres traduites font ressortir l'hypocrisie du monde blanc, comme le faisait le texte original.

Le personnage de pap Finn, quant à lui, n'échappera pas à la logique traductive du texte de Nétillard où caractérisation et parler sont liés<sup>41</sup>. Il s'exprimera donc de façon plutôt orale où affleurent, dans le passage qui suit, colère et comique. Car le dialogue dans lequel le père de Huck lui interdit de s'instruire est plutôt drôle en anglais aussi:

---

<sup>41</sup> Le même constat s'applique en ce qui concerne le personnage de Miss Watson. En voici un exemple: «“Take your hands away, Huckleberry — what a mess you are always making.”» (*HF*, chap. IV, p. 18); —Enlève tes mains de là, Huckleberry, me dit-elle, quelle maladresse que la tienne» (Nétillard, chap. IV, p. 22). Plus relevé en français qu'en anglais, le parler de Miss Watson fera contrastant avec celui de Huck que de pap Finn, compensant ainsi pour la moins grande quantité de marqueurs dans les répliques cible de pap Finn.

“[...] And looky here — you drop that school, you hear? I'll learn people to bring up a boy to put on airs over his own father and let on to be better'n what *he* is. You lemme catch you fooling around that school again, you hear? Your mother couldn't read, and she couldn't write, nuther, before she died. None of the family couldn't, before *they* died. *I can't*; and here you're a-swelling yourself up like this. I ain't the man to stand it — you hear? Say — lemme hear you read.” (*HF*, chap. V, p. 21)

—[...] Et tu vas me laisser ton école tranquille, tu m'entends? En voilà du monde, qui enseigne à un gosse à prendre des grands airs avec son propre père et à essayer de se faire passer pour ce qu'il n'est pas! Que je t'y reprenne, à faire l'imbécile à ton école, et tu verras. Ta mère ne savait ni lire, ni écrire de son vivant, ni personne de ta famille, moi pas plus que les autres; et te voilà à faire le singe savant! Mais je ne le supporterai pas, tu as compris? Dis donc, lis-moi un coup, pour voir! (Nétillard, chap. V, p. 27)

Bien entendu, le niveau de langue en français ne rejoint pas celui de l'original, les tournures non standard étant nettement moins nombreuses. Il reste que des choix comme *un gosse; faire l'imbécile à ton école* (traduction de *fooling around that school*); *faire le singe savant* (*you're a-swelling yourself up*) rendent bien le ton de l'original, c'est-à-dire tout à la fois le réel mépris que pap Finn éprouve vis-à-vis de l'instruction, de même que la frustration qu'il a d'être illettré, sa jalousie de ceux qui sont instruits. D'ailleurs, l'expression *faire l'imbécile à ton école* fait sourire vu la contradiction qu'elle véhicule (le segment source était similaire) car l'école est précisément supposée rendre les gens plus instruits, donc *moins* imbéciles. Sans nous arrêter sur le discours raciste de pap Finn traduit en français, notons seulement que la violence des propos n'est pas altérée.

Dans la traduction de Bay, le nom de *pap* est traduit par celui de *paternel*. Corrélativement au fait que pap Finn se fait appeler *le paternel* par son propre fils, élément de traduction ayant pour effet d'accentuer la caractérisation négative du personnage, Bay insère dans son discours raciste l'expression soulignée suivante: «Ça s'appelle un gouvernement, ça se dit un gouvernement, ça joue au gouvernement, mais leur faut six mois avant de mettre la main au collet d'un sale voleur, rôdeur, d'un *vieux singe noir* en chemise blanche...» (Bay, chap. 6, p. 51, nos italiques). Alors que le texte original disait ceci: “Here's a govement that calls itself a govement, and lets on to be a govement, and thinks it is a govement,

and yet's got to set stock-still for six whole months before it can take ahold of a prowling, thieving, infernal, white-shirted free nigger, and —”» (*HF*, chap. VI, p. 27). L'expression surajoutée *vieux singe noir*, traduction de *nigger*, s'insère dans le programme discursif du personnage et vient amplifier son haut degré de racisme. Cet élément dialogal acquiert ici valeur de caractérisation (le même procédé fonctionnait en anglais), et doit être relié à la dénomination *le paternel*. Par conséquent, la traduction de Bay fait état de choix qui indiquent une trame idéologique sous-jacente similaire à celle contenue dans le texte original: l'invalidation de la crédibilité du personnage de pap Finn et, du même coup, de son discours pro-esclavagiste.

Chez Molitor, pap Finn est nommé tour à tour *papa*, *mon père* et *le vieux*, choix qui rejoignent l'alternance entre les syntagmes *domestique noir*, *Noir* et *nègre* désignant Jim. La corrélation entre ces deux séries dépasse le fait quantitatif, elle tient aussi à la manifestation commune de forces centrifuges. En effet, comme c'était le cas pour le mot *Noir* qui devenait connoté négativement vu les contextes dans lesquels il était inséré, la dénomination de *papa* est ici déstabilisée par les gestes condamnables que le personnage de pap Finn pose dans le TA. Ainsi, le mot *papa* ne rend pas le personnage du père plus sympathique au lecteur français, il se leste au contraire d'une force ironique particulière, rejoignant par là l'ensemble de l'œuvre traduite, où le mal est bien et où la honte n'est pas toujours celle qu'on croit. Enfin, Molitor rend la dernière phrase du discours raciste du père ainsi: “[...] et qui pense être un gouvernement et qui pourtant reste comme une souche et attend six longs mois avant d'arrêter un nègre affranchi portant une chemise d'un blanc étincelant, un vagabond, un voleur, une créature infernale, et qui...” (*Molitor*, chap. VI, p. 271). L'ajout de l'adjectif *étincelant* renforce la teneur raciste du propos; augmente l'emphase du discours, permettant d'en montrer l'invalidité et de discréder le personnage.

Vu le maintien, dans les textes traduits, de la caractérisation négative du personnage de pap Finn, la condamnation implicite de l'esclavage et des gens qui le cautionnent opère également. Comme nous le notions au début de ce chapitre, les projets de traduction des trois

traducteurs rejoignent celui de l'auteur. Huck, en français, s'interroge sérieusement sur la moralité de ses actions et de ses croyances, tandis que son père demeure représenté comme un être minable, batteur d'enfant, alcoolique et raciste. Comme nous allons maintenant le voir, les options retenues par les trois traducteurs étaient pour la plupart inscrites dans l'appareil paratextuel du TA, que cet appareil soit l'œuvre du traducteur ou non.

#### 4.4. Analyse du paratexte

Nous l'avons dit en introduction de ce chapitre, Nétillard n'a pas signé la préface de sa traduction, cette tâche est plutôt revenue à l'historien marxiste, Jean Kanapa. Pour lui, Twain n'était pas seulement un auteur comique, son humour avait des visées proprement subversives: «Ce n'est pas de détailler son talent d'humoriste, de très grand humoriste, qu'il faut faire grief à sa réputation; c'est de négliger à dessein le contenu de cet humour, c'est de taire qu'il s'agit là d'un humour critique» (Kanapa, p. III). En attribuant à Twain cette étiquette de comique, on ne le prend pas au sérieux, nous dit Kanapa. Or, sous le couvert de l'humour, Twain dénonce les inégalités sociales et l'exploitation; il critique sa société:

Il [Twain] déteste la discrimination raciale et s'arrange (on le constatera dans *Huckleberry Finn*) pour le dire. Il déteste l'asservissement des êtres, particulièrement des enfants, aux tyrannies petites-bourgeoises: et c'est encore une des leçons de *Huckleberry Finn* que cette revanche que prennent les enfants à la recherche d'un monde libre, heureux et sain, sur le monde terne et pesant de leurs parents. Il déteste, d'un mot, l'injustice et s'arrange pour le dire, toujours et partout.

Sa faiblesse est qu'il s'en tient aux apparences, au drame superficiel. [...] Reste que ce qu'il a effectivement passé au crible de sa critique, humoristique tant qu'on voudra, c'est un type de société très réelle, un aspect spécifique de la très réelle société de son temps et de son pays. Et que ce crible, il est tendu par une impérissable passion démocratique. (Kanapa, p. III-IV)

Cette citation montre le type de contrat de lecture que cherche à instaurer Kanapa. Il désire préparer le lecteur à interpréter le roman comme étant contestataire; à voir une dénonciation de l'esclavage et de la mentalité des Blancs du Sud; à comprendre que Huck prend position pour la liberté. Bien que nous ne sachions pas si Kanapa a lu ou non la traduction pour

laquelle il a écrit cette préface, il reste qu'elle semble tout à fait convenir au projet qui s'en dégage.

Le cas de Bay est moins problématique puisqu'il signe lui-même la présentation de sa traduction. Sa position pourrait être corrélée à celle de Kanapa; voici ce qu'il écrit sur Twain: «C'est peu de dire que Mark Twain n'avait pas de préjugés de race. Il était si spontanément bienveillant avec les noirs que sa femme lui dit un jour: "Tu devrais considérer a priori que tout être humain est un noir, et cela jusqu'à ce qu'il soit prouvé qu'il est vraiment blanc"» (p. 9). La position de Bay est claire: pour lui, Twain n'est pas raciste. On peut conclure que le traducteur considère cette œuvre comme une œuvre visant, entre autres choses, la dénonciation des inégalités raciales. Ce qu'il écrit sur Huck et le mensonge dans l'œuvre va d'ailleurs dans ce sens: «En fait, comme bien on le devine, Huckleberry Finn ne ment, comme Mark Twain, que pour mieux dégager la Vérité, pour mieux la servir. Les mensonges de son héros marquent au fer rouge l'hypocrisie du monde» (Bay, p. 13). Le traducteur fait référence ici à l'ironie, maints passages dans le texte fonctionnant grâce à ce procédé. Nous en avons parlé, Huck invente l'accident de bateau et parle d'un *nigger killed* avec détachement, et la tante Sally d'abonder dans son sens; il ment aussi lorsqu'il raconte que les Noirs ont volé le sac d'or que le duc et le roi avaient caché sous leur matelas, se servant d'un préjugé raciste (les Noirs sont voleurs) pour manipuler les deux malfaiteurs, etc. Bay, comme Kanapa, considère donc que Twain fait de l'*humour critique*, les mensonges de Huck servant en fait à critiquer la société.

Les traductions de Molitor, de La Gravière et de Costes affichent toutes un résumé anonyme de l'histoire de *Huckleberry Finn*. Celui de Molitor met l'accent sur le message anti-esclavagiste véhiculé par le roman et souligne l'ironie, autrement dit tout l'implicite sur lequel le roman est construit. La quatrième de couverture de la traduction de La Gravière comporte elle aussi un résumé de l'histoire où la thématique de l'aventure est clairement mise de l'avant. On souhaite, semble-t-il accrocher le lecteur avec une intrigue palpitante, aux rebondissements imprévus. La traduction de Costes, quant à elle, ne craint pas (malgré son

public jeunesse) de présenter Huck comme un petit délinquant, «[u]n peu menteur, un peu voleur, un peu fugueur [...]» (quatrième de couverture de la traduction de Costes), tout en soulignant qu’« [...] il apprendra pourtant ce que sont la conscience et le respect de l’homme» (*ibid*). Cette dernière phrase est peut-être la manifestation d’une certaine visée didactique, mais qui, on le devine, est aux antipodes de celle mise de l’avant dans le texte de Laury.

Les paratextes aux traductions de Nétillard, Bay et Molitor, qu’ils soient signés ou non par le traducteur ou la traductrice, ont tous la même visée: préparer le lecteur à lire une œuvre dont l’un des messages est la dénonciation de l’esclavage. Mis à part le cas de Bay, on ne peut faire autrement que croire que Kanapa et l’éditeur chez Molitor, avaient lu la traduction française, car leur vision du livre est effectivement conforme à celle qui s’en dégage (une déduction similaire pourrait être faite au sujet des versions de La Gravière et Costes). On aurait du mal à imaginer la préface de Kanapa au texte français de Hughes, par exemple. Le projet se dégageant de la traduction de Hughes pourrait d’ailleurs expliquer la raison pour laquelle les Éditions Hier et Aujourd’hui ont proposé une nouvelle traduction du livre, plus conforme à leur lecture, à leur compréhension de l’œuvre.

## Conclusion

À travers les principaux textes à l’étude, il apparaît que des choix matériels différents peuvent donner lieu à des projets similaires (tutoiement mutuel dans la version de Nétillard et vouvoiement mutuel dans celle de Molitor) et inversement que des options matérielles similaires ou ressemblantes (tutoiement-vouvoiement chez Hughes et Bay; et *missié* et *massa* chez Nétillard et Hughes respectivement) peuvent être porteuses de lectures divergentes. Extrêmement sensible à la matérialité du signe (qu’il s’agisse de sociolectes ou de répétitions), la traduction de Nétillard parvient à véhiculer un projet esthético-idéologique très proche de celui que nous avons dégagé du texte original. La parole noire, grâce à des traits de surface distinctifs (*missié*, *pisque*, *pitime*, etc.), devient porteuse d’un message subversif et contestataire: l’intelligence et l’humanité de Jim passent par ses paroles. Comme c’était le cas

en anglais, la version française de *Huckleberry Finn* par Nétillard est une œuvre plurilingue et plurivoque: divers sociolectes s'y côtoient, diverses valeurs s'y confrontent.

La traduction de Bay, quant à elle, malgré la présence d'une forte norme linguistique et littéraire, parvient à faire ressortir l'autorité de Jim grâce à une alternance motivée entre les marques de place que sont le *tu* et le *vous*. En outre, l'ajout de segments comme *vieux singe noir*, par un effet de compensation, consolide l'ironie manifeste dans le TD.

La version de Molitor, nous l'avons souvent dit, accentue la thématique de l'humanité, et ce par le biais de procédés textuels divers comme la reprise d'un élément lexical particulier (le mot *homme*), l'amplification de certains sentiments (réaction de Jim lors de la discussion sur Salomon), ou encore le vouvoiement que Huck utilise pour parler à Jim.

Bien que différentes des trois autres traductions, qui ne comptaient pas de compressions massives, les traductions de La Gravière et Costes affichent tout de même des choix de traduction qui ne présentent pas une image stéréotypée et dégradante de Jim, comme le faisaient les textes de Hughes et Laury, tous deux destinés au même lectorat. Ainsi, le message passe; c'est-à-dire que Jim fuit l'esclavage et Huck refuse toujours d'être civilisé. Les TA de La Gravière et Costes ont peut-être amputé le TD de parties signifiantes (le monologue de Jim est coupé dans les deux textes par exemple, en raison peut-être de son côté dramatique, par conséquent moins susceptible d'intéresser des enfants), toujours est-il qu'ils ne transforment pas le TD en un texte conformiste et rétrograde, les questions de liberté, tant pour Huck que pour Jim, demeurant au cœur de l'intrigue.

Enfin, et pour revenir à Nétillard, notons que ses trouvailles en matière de traduction du *Black English* constituent, nous l'avons déjà dit, une sorte de préfiguration des possibilités qui étaient offertes par le français créolisé. Cependant, tout en admettant que sa traduction du parler noir rend les fonctions mises au jour dans le TD, force est de constater qu'une utilisation amplifiée du français créolisé comme option de traduction du parler noir américain

serait tout à fait souhaitable. En effet, et nous le verrons dans le chapitre suivant, tant la richesse linguistique que présente le français créolisé que sa double référence littéraire et sociolinguistique, en font un choix extrêmement fécond pour rendre, en français, la parole noire.

## Chapitre 5

### Français créolisé et *Black English*<sup>1</sup>

#### Introduction

Bien que la plupart des versions de *Huckleberry Finn* l'aient peu manifesté matériellement, la langue française ne souffre d'aucune lacune pour rendre, comme Twain et d'autres écrivains américains l'ont fait, l'identité noire des personnages sur le plan de la parole. En effet, le français recèle bon nombre de ressources pour représenter la parole noire et les a exploitées dans une littérature devenue très connue aujourd'hui. Nous puiserons l'essentiel de ces ressources dans deux importantes œuvres romanesques antillaises, *Gouverneurs de la rosée* et *Chroniques des sept misères*<sup>2</sup>, respectivement écrites par Jacques Roumain, d'origine haïtienne, et Patrick Chamoiseau, d'origine martiniquaise, deux auteurs dont les préoccupations rejoignent les nôtres: marquer la parole noire sur le plan de l'écrit, signifier l'identité noire des personnages<sup>3</sup>. Notre visée ne sera pas de prescrire des procédés de traduction du parler noir, ni de mettre au point une méthode, voire une théorie de la traduction des sociolectes, mais uniquement de suggérer des possibles, de montrer des ouvertures dans la langue française pour recevoir le parler noir: «Tel est le point essentiel: rechercher dans la phrase française les mailles, les trous par où elle peut accueillir — sans trop de violence, sans trop se déchirer (mais en se déchirant *quand même*, n'en déplaise à Hugo)

---

<sup>1</sup> Ce chapitre est une version remaniée d'un article paru en 1997 dans le numéro 51 de la revue *Présence francophone*.

<sup>2</sup> Précisons dès à présent que bien que nous nous attardions à la littérature antillaise uniquement, d'autres littératures sont également susceptibles d'offrir des modes de représentation de l'oralité noire; nous pensons notamment à l'article de Gabriel Kuitche Fonkou (1996) qui propose une analyse des romans négro-africains sous l'angle de la question sociolectale.

<sup>3</sup> Nous nous servirons des deux éditions suivantes: Jacques Roumain ([1946] 1977), *Gouverneurs de la rosée*, Fort-de-France, Désormeaux, et Patrick Chamoiseau (1986), *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard. Les extraits tirés de ces romans seront respectivement suivis entre parenthèses des lettres GR ou CSM et du numéro de la page.

— la structure de la phrase latine [il est question ici de la traduction française de l'*Énéide* par Klossowski]» (Berman, 1985, p. 140).

Nous verrons d'abord les liens littéraires qui s'établissent entre français créolisé et *Black English*; pour ensuite faire ressortir les bases linguistiques communes à ces deux variétés de langues; et, enfin, proposer quelques solutions de rechange à la traduction du parler noir, des stratégies de traduction, en fait, qui s'inspirent des procédés littéraires auxquels ont recours Jacques Roumain et Patrick Chamoiseau pour identifier la parole noire de leurs personnages romanesques. Il s'agira de suggérer à titre purement indicatif, des procédés pouvant signifier la parole noire en français. Notre objectif sera, à partir de la problématique que représente la traduction du parler noir, de montrer la malléabilité de la langue française, déjà hautement exploitée par certains écrivains, mais à laquelle la plupart des traducteurs ont été peu sensibles.

### 5.1. Quelques explications

Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, c'est la fonction identificatrice manifestée par l'aspect matériel du parler noir dans *Huckleberry Finn* qui pose problème lors de la traduction. La référentialité proprement sociolinguistique du *Black English* passe difficilement en français. Or en littérature un lien peut être établi entre le *Black English* et le français créolisé, tous deux concourant à véhiculer une identité noire. Malgré l'intérêt de la traduction de Molitor par exemple, qui a adopté un procédé textuel (l'élation représentée par l'apostrophe) servant précisément à distinguer les personnages noirs des personnages blancs sur le plan discursif, il reste que l'identité noire n'est pas intrinsèquement ou traditionnellement véhiculée par un tel procédé. Certains auteurs caribéens sont quant à eux parvenus à faire passer cette identité noire par la parole, en ayant recours à une langue réelle et qu'ils connaissaient au préalable, le créole. Twain n'a pas fait autre chose, le *Black English* que parle Jim, bien qu'ayant subi certains «effets de clôture» (Lane-Mercier, 1990, p. 61, n. 10), n'en demeure pas moins une langue que Twain avait entendue et qui existait bel et bien

dans le réel. Nous ne disons pas que le français créolisé est un *équivalent* du *Black English*, nous constatons seulement que les traducteurs d’œuvres américaines où est représenté ce sociolecte pourraient s’inspirer ou bien des lexiques, glossaires, dictionnaires créole-français ou bien des romans caribéens d’expression française qui affichent une certaine parole noire. Cette dernière option sera la nôtre car, et nous l’avons déjà dit, un sociolecte littéraire n’est jamais une copie conforme du parler réel extratextuel. Les auteurs, en effet, ne reprennent pas systématiquement toutes les tournures, prononciations, expressions utilisées par les locuteurs du sociolecte représenté; ils font des choix. Le mandat du traducteur du *Black English* sera donc de prendre en compte non seulement les traits de surface du sociolecte, mais également la fonction identificatrice qu’il assume à l’intérieur de l’œuvre. Cette position théorique est également celle de Godelaine Carpentier qui s’est intéressée à la traduction française du dialecte anglo-irlandais: «Dans la traduction de ce “parler écrit”, qui, après tout, n’est qu’illusion du réel, la fonction a, une fois de plus, été privilégiée par rapport à la forme [c’est-à-dire l’aspect matériel]» (1990, p. 89). Dans la traduction, la matière doit donc être mise au service de la fonction du sociolecte source afin d’éviter de n’être qu’une copie littérale de ce dernier. Dès lors, il ne s’agira pas de traduire le sociolecte de manière symétrique, mais de compenser les pertes par des gains: «[...] il n’y a pas et ne peut y avoir de superposition systématique entre les marqueurs dialectaux de la langue-source et ceux de la langue-cible, le principal procédé utilisé est celui de la *compensation*» (Carpentier, 1990, p. 89)<sup>4</sup>. Nous nous tournerons donc vers une variété de français créolisé représentée dans la littérature

---

<sup>4</sup> C'est également la position assumée par le Groupe de recherche en traductologie (GRETI) qui a entrepris la re-traduction du *Hamlet* de Faulkner: «À cet égard, notre traduction est chargée d'un plus grand nombre de régionalismes sémantiques que le texte source afin de compenser les nombreuses déviations morphologiques qui en français marquent beaucoup plus fortement le texte qu'en anglais, d'une part à cause de la tradition normative et institutionnelle de l'usage du français écrit et d'autre part à cause des traditions littéraires française et québécoise de représentation des sociolectes» (Chadelaine, 1994, p. 14, n. 14). À un niveau plus général Antoine Berman tient sensiblement le même discours lorsqu'il analyse la traduction qu'a faite Klossowski de l'*Énéide*: «De fait, il s'agit d'implanter en français le caractère “disloqué” de la syntaxe latine, d'introduire les rejets, les inversions, les déplacements, etc., du latin qui permettent le jeu des mots dans le dire épique, mais sans pour autant reproduire naïvement, servilement, les rejets, inversions, déplacements de l'original; sans les copier “tels quels”. La différence est de taille: ce qui est “traduit”, c'est le système global des inversions, rejets, déplacements, et non leur distribution factuelle tout au long des vers de l'*Énéide*» (1985, p. 140).

antillaise, variété qui pourrait, tant sur le plan explicite (marques de surface, matière) qu'implicite (fonction), apporter une solution à la traduction française du *Black English*. Vu la cohérence qu'offre l'œuvre de fiction, ainsi que le plus grand effet de réel produit par le français créolisé, il pourrait s'agir d'une option opératoire. Le traducteur pourrait en effet tirer profit d'un parler dont les particularités lexicales, syntaxiques, phonétiques, ont déjà été systématisées et remotivées par le travail créateur de l'écrivain. Ce parler noir, correspondant « [...] à un système clos de représentations approximatives placées sous l'égide des exigences de lisibilité et des contraintes de l'univers de discours» (Lane-Mercier, 1989, p. 164), pourra nous fournir des outils pour faire face aux difficultés que pose la traduction du *Black English*. En outre, le corpus littéraire grandissant au sein duquel se trouve représentée une langue française créolisée est en train de créer une tradition littéraire. Ainsi, la reprise des procédés propres à cette langue pourrait faire écho à ces œuvres de la Caraïbe et c'est ce rappel intertextuel qui permettrait à la langue créolisée de la traduction d'assumer, comme son modèle littéraire, une fonction identitaire noire. Nous croyons que *Gouverneurs de la rosée* et *Chronique des sept misères*, deux œuvres où la diversité des langues est célébrée, où la distance vis-à-vis du français standard est frappante et où l'identité noire des personnages transparaît dans leurs paroles — nombreuses sont les correspondances avec la représentation littéraire du *Black English* —, nous croyons, donc, que ces deux œuvres peuvent receler des stratégies de traduction du parler noir. Puisqu'il s'agit bien, en effet, de stratégies au sens où le travail et les choix du traducteur sont toujours motivés. Comme l'écrit Lane-Mercier:

[...] au lieu de viser une impossible transparence du sociolecte d'arrivée par rapport au sociolecte de départ, il convient à la fois de forger une stratégie ré-énonciative [...] et d'assumer les partis pris idéologiques ainsi que les gauchissements et les transformations qu'une telle stratégie suscite. Prise à son tour dans un processus politique implicite ou explicite, la traduction des sociolectes [...] est une démarche qui, s'embrayant sur le projet esthético-idéologique du texte source pour s'intégrer à celui du texte cible, vise des fins précises en créant un lecteur apte à les saisir. (1995, p.87)

Ainsi, la référence intertextuelle que produirait la représentation d'un français créolisé dans une traduction de *Huckleberry Finn*, par exemple, serait, dans notre cas, tout à fait souhaitée et volontaire. Cette référence pourrait contribuer à accentuer la reconnaissance que connaît

déjà cette littérature et, ainsi, faire porter à la traduction une revendication qui la dépasse. Enfin, en plus des liens littéraires existant entre les deux variétés de langue, liens qui puisent leur source dans le réel, d'autres corrélations, d'ordre historico-linguistiques celles-là, peuvent aussi être faites.

### 5.2. *Black English* et français créolisé: un passé linguistique commun?

Le passé historique des Noirs d'expression française et anglaise du continent américain a une base commune incontournable: l'esclavage. Aussi, n'est-il pas exclu de penser que cette Histoire commune ait été susceptible de laisser ses marques dans la langue même. Nous invoquerons en effet une raison d'ordre linguistique comme justification partielle de notre choix littéraire. Il s'agit de la correspondance existant entre *Black English* et français créolisé. Le *Black English* se trouverait être une variété de langue se situant, à l'intérieur d'un «continuum post-créole» (DeCamp, 1971, p. 350), c'est-à-dire à l'intérieur d'un «[...] spectre continu de variétés de discours» (Garmadi, 1981, p. 144), quelque part entre les deux variétés constituant les extrêmes de ce spectre linguistique, un créole et la langue l'ayant relexifié, l'anglais. Telle est l'opinion de Loreto Todd:

[...] it is more profitable and more realistic to look at BE [Black English] not as a deviant dialect of British English but as a development of a creole English. [...] It can be argued that BE, because of its greater exposure to standard English, has retained fewer creole features and fewer lexical items of African origin than any other pidgin or creole English of the Atlantic type; but it is a verifiable fact that it possesses characteristics usually associated with Atlantic pidgins and creoles. (1990, p. 62)

Le *Black English* serait donc une variété linguistique décréolisée d'un créole à base anglaise, d'où la correspondance avec le français créolisé dont une des composantes est également un créole, mais à base française. Or on a remarqué qu'il existait des parentés non seulement entre créoles français, mais aussi entre créoles français et créoles anglais, espagnols ou autres (Garmadi, 1981, p. 172). La théorie linguistique de la monogenèse avance que tous les créoles ont une origine commune, un proto-sabir portugais parlé par les marins portugais qui

faisaient le commerce des esclaves à partir du XV<sup>e</sup> siècle et qui se serait relexifié au contact de langues comme le français, l'anglais, l'espagnol, etc. (Garnadi, 1981, p. 173-175). Cette parenté linguistique nous apparaît être une raison de plus pour justifier le recours à une variété de français créolisé pour traduire le *Black English*.<sup>5</sup>

Enfin, le choix plus précis de *Gouverneurs de la rosée* et de *Chronique des sept misères* comme sources de procédés et de stratégies de traduction du parler noir n'est pas arbitraire. Ce sont là deux romans qui ont été hautement appréciés par la critique et dont la grande qualité littéraire est particulièrement féconde pour un travail comme le nôtre. Hoffmann (1982) dit de Roumain qu'«[il] a su jouer sur toute une gamme de registres linguistiques, les harmoniser pour créer une écriture profondément originale, qui apporte en même temps un enrichissement considérable au patrimoine littéraire de la Francophonie» (p. 148-149) et Édouard Glissant<sup>6</sup>, signataire de la préface de *Chronique des sept misères*, écrit: «L'explosion des trouvailles de Chamoiseau, souvent et ingénument ancrées dans des transpositions littérales, qui s'avouent pour telles, nous procure une rare félicité de lecture»

---

<sup>5</sup> Holton fournit une synthèse intéressante des diverses théories avancées concernant les origines du *Black English*. La position la plus ancienne est celle des anglicistes, datant environ du début du XX<sup>e</sup>, selon qui le parler des Noirs du Sud des États-Unis était un dérivé de l'anglais paysan, mais ne contenant aucune racine africaine. Melville Herskovits, en 1941, et Lorenzo Dow Turner, à sa suite en 1949, rejettent la thèse angliciste. Turner a estimé qu'avant 1808, 100 000 esclaves avaient été emmenés d'Afrique directement en Caroline du Sud et en Géorgie et se partageaient une vingtaine de langues. Mise à part la position des anglicistes, on retrouve celle des *dialect geographers*. Ces derniers sont d'accord avec les résultats d'Herskovits et de Turner sur l'étymologie africaine de mots anglais, mais ils proposent tout de même une autre théorie. Menés par Hans Kurath et Raven McDavid, les *dialect geographers* considèrent que sur un territoire donné, tous les locuteurs parlent le même sociolecte. Ainsi, les Blancs comme les Noirs partageraient essentiellement la même variété de langue au sein d'une région géographique donnée. Enfin, et c'est la position que nous privilégions, il existe un groupe de linguistes (dont J. L. Dillard fait partie) s'opposant au *dialect geographers* et qui, se réclamant des idées de Herskovits et Turner, adoptent une position créoliste concernant les racines linguistiques du *Black English*. Ces renseignements proviennent de Holton (1984), pour plus de détails, voir son livre, p. 19-31.

<sup>6</sup> Auteur prolifique né à la Martinique, Glissant a écrit des romans (dont *La lézarde*, prix Renaudot 1958), des essais (*Le discours antillais* paru en 1981 est un des plus connus), de la poésie et du théâtre. Dans son récent ouvrage intitulé *Introduction à une poétique du divers* (1995), ouvrage pour lequel il a reçu le «Prix de la revue *Études françaises* et de la francophonie», Glissant défend une vision englobante de l'art, considérant que l'écrivain fait partie de ce qu'il appelle le «chaos-monde», univers métissé non excluant où s'inscrit la multiplicité de notre monde.

(quatrième page). Il aurait par ailleurs été redondant et peu pertinent de citer plusieurs œuvres qui, bien qu'utilisant certains procédés communs à Roumain ou à Chamoiseau, ne dépassent pas ces auteurs dans leur recherche et leur travail littéraires<sup>7</sup>:

En fait, sauf exception notoire — et je crois que Chamoiseau constitue l'une de ces exceptions, notamment à cause du jeu auquel il se livre sur la langue dans *Chronique des sept misères* — la littérature créole en français tend à être une «littérature régionaliste», pas toujours très originale, dans laquelle la bouillabaisse et les «peuchère» de Pagnol sont remplacés par de la «morue salée» cuite dans un «canari» par «M'man Tine». Cette littérature qui cherche à faire «couleur locale» donne souvent d'intéressants témoignages sur les modes de vie; même si elle reste «mineure» elle peut présenter un réel intérêt anthropologique, voire historique. Malgré tout, la valeur littéraire de telles œuvres n'est pas toujours exceptionnelle. (Hazaël-Massieux, 1990, p. 292)

### 5.3. Stratégies pour accueillir le parler noir

Jean Jonassaint, critique de littérature haïtienne, a montré comment certains écrivains haïtiens parvenaient à marquer leurs œuvres du sceau de leur identité nationale, en d'autres mots, de leur haïtianité. Cette dernière se manifestant de trois façons, c'est-à-dire d'après trois types de stratégies qu'il a nommées: stratégies éditoriales, stratégies scriptoriales et stratégies narratoriales (Jonassaint, 1992-1993, p. 39-48)<sup>8</sup>. Pour les besoins de notre propos, nous nous inspirerons des stratégies éditoriales et des stratégies scriptoriales.

---

<sup>7</sup> Voici tout de même quelques titres consultés, mais dont les ressources étaient soit moins nombreuses, soit moins variées que celles des œuvres à l'étude: *Le drame de la terre* (1933) de Jean-Baptiste Cinéas; *La famille des Pitite-Caille* (1905) et *Zoune chez sa Ninnaine* (1906) de Justin Lhérisson; *Marilysse* (1903) de Frédéric Marcellin; *Bon Dieu rit* (1952) d'Édris Saint-Amand; *La bête de Musseau* (1946) de Philippe Thoby-Marcellin et Pierre Marcellin; *Un grand pas vers le Bon Dieu* (1989) de Jean Vautrin (Goncourt 1989); *Diab 'là* (1948) et *La rue Case-Nègres* (1950) de Joseph Zobel.

<sup>8</sup> Les auteurs auxquels Jonassaint s'est intéressé sont Frédéric Marcellin, Fernand Hibbert, Justin Lhérisson et Antoine Innocent. Les stratégies narratoriales se caractérisent par «[...] cette insistance sur le mode (ou registre) oral de l'échange [qui] se traduit particulièrement par un recours au “nous”, et au possessif, “notre” — ce qui tend à présenter (ou à identifier) narrateur et narrataire, ou narrateur et personnages comme haïtiens —, et par l'emploi du verbe “dire” pour interroger l'autre — narrataire ou personnage — ou pour préciser le procès de communication» (1992-1993, p. 47). Nous ne retiendrons pas ce type de stratégies vu l'impossibilité de l'appliquer à notre étude.

### 5.3.1. Stratégies éditoriales

Par «stratégies éditoriales», Jonassaint entend «[...] un péritexte affirmant ou soulignant l'haïtianité de l'œuvre» (1992-1993, p. 40). Les auteurs voulant revendiquer le caractère national de leurs romans auront donc recours à toutes sortes de moyens pour y arriver, comme écrire un «plaidoyer pour une littérature nationale», une «préface», une «dédicace (préfacielle)», qui, tous, affirment et affichent la profonde haïtianité de leurs œuvres (Jonassaint, 1992-1993, p. 40-41). La préface à *Chronique des sept misères*, signée par nul autre qu'Édouard Glissant et intitulée «Un marqueur de paroles», constitue elle aussi une stratégie éditoriale au sens où le lecteur est amené à voir les manipulations linguistiques de Chamoiseau, non pas comme dégradation du français, mais comme création artistique, comme célébration de la langue. Ces procédés paratextuels pourraient être repris par les traducteurs lorsqu'ils sont aux prises avec la traduction d'un ou de plusieurs sociolectes. Tel a d'ailleurs été le choix de Françoise Brodsky qui nous présente ses choix traductionnels dans des «Notes sur la traduction». Un appareil paratextuel expliquant les difficultés, les problèmes rencontrés lors de la traduction du sociolecte serait déjà une façon de montrer l'importance de ce parler dans l'original et d'attirer l'attention du lecteur sur sa présence dans le texte traduit. Le rôle de la préface n'est pas à négliger selon Sherry Simon:

Le langage de la préface est double: il veut dire *et faire*, exprimer des savoirs et conjurer des pouvoirs. Discours d'escorte, vedette américaine dont la seule véritable fonction est de préparer son public, le sens de la préface semble être tout entier dans son efficacité à capter la bienveillance d'un lecteur désigné, comme disait bien son nom — la *captatio benevolentiae* — chez les anciens. Depuis le Moyen Âge la préface est le point de jonction entre l'écriture et les puissances politiques et commerciales qui l'accueillent, tantôt bouclier destiné à protéger l'œuvre des dangers qui la guettent, tantôt fer de lance cherchant à prendre d'assaut des marchés nouveaux. (1990, p. 98)

La préface permettra non seulement d'influencer la réception de l'œuvre par le lecteur, mais elle aura aussi comme conséquence de lui faire prendre conscience qu'il lit, non pas l'original, mais une traduction. La préface peut donc également jouer le rôle de promotion et de la traduction et du traducteur en tant que sujet traduisant. Nous irions même jusqu'à dire que

la préface pourrait remettre en question «[l]e mythe de l'objectivité [qui] érige en donnés, c'est-à-dire en entités saisissables en dehors de toute interaction avec le sujet qui les produit, les reçoit ou les observe, aussi bien les énoncés (de départ et d'arrivée) que l'opération énonciative ou ré-énonciative» (Folkart, 1991, p. 367).

### 5.3.2. Stratégies scriptoriales

Nous entendrons par stratégies scriptoriales tous les procédés (typographiques ou linguistiques) mis en œuvre par les auteurs et les traducteurs pour marquer, à l'intérieur du texte ou en ses bordures, l'identité noire des personnages, leur «créolité»<sup>9</sup>. Parmi les procédés typographiques étudiés par Jonassaint on trouve d'abord l'inscription dans le texte du sens de mots, phrases ou expressions haïtiens en introduisant, sous forme de «[...] parenthèses ou notes explicatives, traductions littérales ou littéraires, glossaires, etc», des «procès de traduction» (1992-1993, p. 42-43). Ces derniers visent, en fait, à créer une distance vis-à-vis de la langue française:

Qu'ils soient explicites ou non, qu'ils soient en marge ou dans le corps du texte, qu'ils soient discours du narrateur, d'un personnage ou du scripteur, les procès de traduction se donnent toujours comme trace d'une opposition entre un sens national (une sémantique haïtienne) et un sens autre (une sémantique française ou européenne), et ont, entre autres finalités, de marquer l'haïtianité du français du récit — langue d'écriture. (Jonassaint, 1992-1993, p. 45)

---

<sup>9</sup> Nous préférions employer le terme de «créolité» plutôt que celui de «négritude» créé par Aimé Césaire et qui renvoie à une affirmation identitaire, à une célébration de l'Afrique au sein des Antilles, mais dont le propre créateur n'a pas puisé dans la langue créole pour afficher son identité noire: «Le recours scriptural de Césaire doit en effet être défini par son caractère monoglossique. Il s'agit même d'une monoglossie opérant en amont, du côté de la langue haute (en français), et dans la frange la plus châtiée de la langue haute» (Bernabé, 1992-1993, p. 33). La créolité, quant à elle, admet ce travail sur la langue française que la négritude refusait. Elle est ce par quoi l'identité noire s'affirme en s'appropriant le français à sa façon, en le créolisant. Comme l'écrivent Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant: «La créolité, comme ailleurs d'autres entités culturelles a marqué d'un sceau indélébile la langue française. Nous nous sommes approprié cette dernière. Nous avons étendu le sens de certains mots. Nous en avons dévié d'autres. Et métamorphosé beaucoup. Nous l'avons enrichie tant dans son lexique que dans sa syntaxe. Nous l'avons préservée dans moult vocables dont l'usage s'est perdu. Bref, nous l'avons habillée. En nous elle fut vivante. En elle, nous avons bâti notre langage» (1989, p. 46-47).

Comparativement à Roumain, Chamoiseau a plus souvent recours au procès de traduction. Cependant, il se sert rarement de la note de bas de page, préférant inclure la traduction de la phrase créole directement à sa suite entre parenthèses. Ce qui donne, par exemple: «[...] Man ni bel yanmes vini ouê mwen! (J'ai de belles ignames, venez me voir!)» (*CSM*, p. 21)<sup>10</sup>. Roumain, quant à lui, se sert de la note de bas de page et transcrit le créole en italique. Il s'agit probablement d'une manœuvre visant à attirer l'attention du lecteur sur un mot ou un groupe de mots qui seront réutilisés sans l'italique ni la note un peu plus loin dans le texte. Précisons dès lors que l'italique ne relève pas d'une «volonté de distanciation» (Lane-Mercier, 1990, p. 46) de la part de l'auteur par rapport au créole puisque tout le texte de Roumain est truffé de français créolisé. Quoi qu'il en soit, chaque auteur parvient à afficher sa créolité par le biais de ce procédé typographique.

Autre procédé typographique auquel les auteurs ont recours moins souvent, mais qui apparaît tout de même à quelques reprises, l'*eye dialect*. Chamoiseau transformera donc la graphie de *qu'est-ce* en «kesse» (*CSM*, p. 33) ou en «quesse» (*CSM*, p. 41) et celle de *est-ce* en «esse» (*CSM*, p. 68). Par opposition à ces variantes orthographiques, il s'agit peut-être d'un moyen, par le biais de la graphie, de prêter une langue un peu plus châtiée aux personnages qui utilisent les formes standard *est-ce* et *qu'est-ce* (Hazaël-Massieux, 1988, p. 126). Le seul cas d'*eye dialect* chez Roumain est la transformation de *c'est* en *cé*. Même s'il est très peu utilisé par chacun des auteurs, ce procédé ne manque pas d'attirer l'attention lorsqu'il surgit dans le texte et pourrait, nous semble-t-il, constituer un moyen compensatoire

---

<sup>10</sup> Notons au passage que les exemples dont nous nous servirons seront tirés autant de la diégèse que des dialogues vue l'omniprésence de l'oralité dans les deux romans étudiés. Dans *Gouverneurs de la rosée* par exemple, la voix du narrateur se fait parfois subjective, empruntant des expressions plus souvent usitées par les personnages: «C'est que les choses prenaient mauvais visage, la faim se faisait sentir pour tout de bon, le prix du gros-bleu montait en ville, alors on avait beau raccommoder le linge, il y en avait dont le dernière, sauf votre respect, paraissait par les bailements du pantalon comme un quartier de lune noire dans les déchirures d'un nuage, ce qui n'était pas honorable, non, on ne pouvait le prétendre» (*GR*, p. 99), cité par Hoffmann (1976, p. 159). Chez Patrick Chamoiseau, l'oralité est également présente, mais se manifeste autrement, apparaissant en style indirect libre à l'intérieur de la narration: «Les fillettes de Félix Soleil devinrent des femmes. Un jour incroyable, elles trouvèrent en elles-mêmes le courage de l'envoyer paître, lui, ses poules, ses cochons, ses moutons, ses crabes, et toute la compagnie que tu veux car on a assez maintenant avec toi» (*CSM*, p. 24).

pour traduire le *Black English*. En effet, en ayant recours à une graphie s'inspirant de l'orthographe du Groupe d'études et de recherches en espace créolophone (GÉREC) qui met l'accent sur une transcription graphique phonétique s'éloignant de l'orthographe francisante (Ludwig, 1990, p. 13)<sup>11</sup>, il serait possible, d'une manière emblématique, de signifier l'identité noire des personnages. Bien entendu, comme le spécifie Ross (1989, p. 99), une utilisation excessive d'*eye dialect* peut nuire à la lisibilité et créer des interférences lors de la lecture, aussi un certain dosage doit-il accompagner le choix du marquage.

D'autres procédés, linguistiques cette fois et visant une véritable créolisation du français, sont également mis à contribution par les auteurs. Ces procédés ont pour conséquence une transformation de la langue française afin d'y introduire une structure nouvelle, un lexique nouveau et, ultimement, une pensée nouvelle, étrangère. Roumain et Chamoiseau sont tous deux reconnus comme étant passés maîtres dans l'art de créoliser le français. Cette variation linguistique du français se fait surtout à travers le calque du créole. Nous distinguerons deux types de variation: la variation lexicale et la variation syntaxique<sup>12</sup>.

Chamoiseau et Roumain semblent créer des mots nouveaux, mais en fait ils empruntent directement à la langue créole. En effet, «dérespecter» (*GR*, p. 46), «bétiser» (*GR*, p. 28), «insolenceté» (*GR*, p. 60), «avant-jour» (*GR*, p. 63), «tremblade» (*CSM*, p. 52), «du temps-longtemps» (*CSM*, p. 211 et *GR*, p. 40), «ici-dans» (*CSM*, p. 54), «tout partout» (*GR*, p. 40 et *CSM*, p. 54) sont tous des termes attestés soit dans le dictionnaire de Ludwig (1990),

---

<sup>11</sup> Ainsi, d'après le *Dictionnaire créole-français*, le verbe *bétiser* s'écrira *bétisé* (Ludwig, 1990, p. 73), de même que *quelque chose* sera orthographié *kèchòy* ou *kèchòz* (Ludwig, 1990, p. 169). L'écrivain québécois Jean-Claude Germain a aussi recours à l'*eye dialect* en écrivant, par exemple, *borre* au lieu de *bord*, ou *morre* au lieu de *mort*. L'utilisation de ce procédé a pour effet de créer une distance vis-à-vis du français de France (Brisset, 1988, p. 100).

<sup>12</sup> Précisons qu'il s'agit ici de deux catégories non étanches et qu'il peut arriver que la variation soit à la fois lexicale et syntaxique.

soit dans le *Dictionnaire français-créole*<sup>13</sup> de Jules Faine (1974). Pour le lecteur francophone non averti, ces emprunts ressemblent à des variations lexicales et contribuent à marquer l'identité noire des personnages.

Le cas particulier du terme créole *misié*<sup>14</sup> est intéressant en ce qui concerne la traduction du *Black English*. Cet emprunt est en effet perçu comme du parler petit-nègre<sup>15</sup> parce qu'une certaine littérature française a représenté le parler des Noirs par un français pauvre et a fait du mot *missié* la marque stéréotypée et, par là même stigmatisante, des personnages noirs. Or, lorsqu'il est intégré à un texte qui rend le parler des Noirs sans les ridiculiser — comme c'est le cas pour Roumain et Chamoiseau chez qui on retrouve «missié» (*CSM*, p. 32) et «mussieu» (*CSM*, p. 44 et *GR*, p. 99) —, cette forme créole, entourée d'autres formes créoles ou créolisantes, se trouve dès lors réhabilitée par le texte et ne renvoie plus une image stéréotypée et dégradante du Noir. La traduction du *Black English*, en faisant sienne cette pratique littéraire, aurait le pouvoir, elle aussi, de changer les habitudes de lecture et de réception du parler noir (c'est d'ailleurs ce qui se produisait dans la traduction de Nétillard, voir le chapitre précédent, p. 186).

Outre le recours à l'emprunt et en s'inspirant du créole toujours, Chamoiseau et Roumain changent parfois la catégorie grammaticale des mots. Sous la plume de Chamoiseau, le verbe intransitif *cauchemarder* deviendra donc un verbe transitif, produisant ainsi une modification sémantique, on passe de *faire des cauchemars* à *transformer en cauchemar* («ces aboiements vengeurs qui cauchermardaient les rêves les plus secrets» *CSM*, p. 39). De

---

<sup>13</sup> À noter qu'il s'agit du créole haïtien. Mentionnons également au passage que ce dictionnaire, laissé en notes manuscrites par Faine en 1937, n'a pas paru de son vivant, mais qu'une équipe de spécialistes dirigée par le linguiste Gilles Lefebvre de l'Université de Montréal a revu l'ouvrage afin de le publier, pour la première fois, en 1974.

<sup>14</sup> Il s'agit en effet de la traduction créole du *monsieur français*. Le dictionnaire de Ludwig l'orthographie *misyé* (1990, p. 377), tandis que celui de Faine propose plusieurs variantes: *m'sieu*, *m'sié*, *mouché* et *m'ché* (1974, p. 304).

<sup>15</sup> C'est d'ailleurs l'opinion de Fanon (1952, p. 47).

même pour *propreté* qui sera employé comme verbe chez Roumain («ils avaient, jadis, nettoyé et propreté ce jardin» *GR*, p. 103)<sup>16</sup>. Le contraire est également possible, c'est-à-dire qu'un verbe soit substantivé: «Anatole-Anatole garda son marcher<sup>17</sup> tranquille» (*CSM*, p. 33). Hazaël-Massieux note, pour sa part, qu'existe chez Chamoiseau la «[création] d'adverbes sur le modèle “souvement”, “vitement”, attesté aux Antilles: on trouve “malement” [*CSM*, p. 53]» (Hazaël-Massieux, 1988, p. 125). Chamoiseau a également recours à ce qu'Hazaël-Massieux appelle des «spécificateurs créoles» (1988, p. 125). Nous lirons donc des expressions telles que «sans pièce problème» (*CSM*, p. 149) et «une charge de fois» (*CSM*, p. 212), toutes deux calquées du créole: *pyès* (pour *pièce*) signifie «aucun» (Ludwig, 1990, p. 349) et *onchaj* ou *onchay* signifie «beaucoup, abondamment» (Ludwig, 1990, p. 243).

La composition, très utilisée par Chamoiseau, est aussi un procédé de création lexicale propre au créole. Il se manifeste par le remplacement de la conjonction ou par l'union de termes que l'usage n'accorderait pas. Nous trouverons donc dans *Chronique des sept misères*, des noms composés comme «herbes-médecine» (p. 49), «marchandes-poissons» (p. 51), «à droite-gauche» (p. 20) pour les cas où la conjonction disparaît, mais encore «herbes-à-tous-maux» (p. 51), «Jésus-Marie-Joseph» (p. 39), «sa gamelle de morue-frite-avocats-choux durs» (p. 20) et, dans *Gouverneurs de la rosée*, «demain-si-dieu-veut» (p. 72) et «après-demain-si-dieu-veut» (p. 81), tous syntagmes qui, pour un non-créolophone, créent un certain effet de surprise vu leur étrangeté. C'est d'ailleurs un des procédés qu'emploie Brodsky d'«[...] agglutiner les mots (nfait, jsuis, jui...) ou, lorsque cela n'était pas possible, [de] remplacer l'apostrophe par un tiret (c-que, d-dépenser...)» (1993, p. 12). Le caractère inusité d'un tel procédé peut parvenir à créer une distance vis-à-vis de la représentation traditionnelle des sociolectes littéraires français et, par là, devenir un marqueur symbolique du parler noir.

---

<sup>16</sup> Précisons que nous n'avons pas trouvé d'attestation du verbe *cauchemarder*, ni chez Faine, ni chez Ludwig, mais que *propreter* est attesté dans les deux sources (Faine, 1974, p. 314 et Ludwig, 1990, p. 378).

<sup>17</sup> On trouve l'acception de *démarche* sous le terme *marcher*, orthographié *maché* dans le dictionnaire de Ludwig (1990, p. 215).

En plus de leur travail sur le lexique, les deux auteurs étudiés reprennent également des structures, des constructions propres au «français haïtien» tel que décrit par Pradel Pompilus. Par exemple, le *oui* ou le *non* intonatif placé en fin de phrase est défini, par Pompilus, comme étant «[...] l’habitude, chez les sujets parlants [haïtiens] de toutes les classes sociales et de tous les niveaux de culture, de souligner l’affirmation ou la négation par un *oui* ou un *non* qui se place à la fin de l’énoncé ou qui le brise, et qui se prononce sur une intonation différente du reste de la phrase» (1961, p. 47). Nous lirons donc, autant chez Chamoiseau que chez Roumain, des phrases du type: «Je te dis bonsoir, oui, Annaïse» (*GR*, p. 106), ou «Tu n’as pas répondu à ma question, non» (*GR*, p. 123), ou encore «tu peux la prendre, oui» (*CSM*, p. 29). Le renforcement du pronom est aussi caractéristique du français haïtien (Pompilus, 1961, p. 78) et se retrouve sous la plume de Roumain: «Moi, j’aime bien les cigares bien forts, moi-même» (*GR*, p. 46). L’absence de l’article devant le substantif (Hazaël-Massieux, 1988, p. 124) est assez fréquente chez Chamoiseau, et Pompilus relève ce type de construction comme étant courant en français haïtien (1961, p. 61-62). Nous retrouverons en effet des phrases sans article dans le texte de *Chronique des sept misères*, comme «pourrir jusqu’à poussière» (p. 213) ou encore «s’alourdirent comme sacs de sel» (p. 35). De la même manière, seul Chamoiseau a recours à ce qu’Hazaël-Massieux a décrit comme étant des «[...] constructions sérielles, rares dans le créole des Antilles, mais qui sont [...] utilisées un peu comme marqueurs symboliques d’un français “créolisé”» (1988, p. 125): «elle *prit-courir* pour elle sur la route chaude» (*CSM*, p. 33) et «Pipi, lui, [...] dissipait ses journées à *tourner-virer* entre les paniers» (*CSM*, p. 59) en constituent des exemples (nous soulignons). Ces constructions sérielles s’apparentent à un des choix de traduction de Brodsky pour rendre le «double passé composé» du *Black English*. Par exemple, pour traduire l’anglais «Spunk’s done gone too fur» (Hurston, 1985, p. 2), la traductrice se sert de la redondance: «Spunk a trop poussé-charrié» (Hurston, 1993, tr. de Brodsky, p. 14, nous soulignons).

## Conclusion

En somme, il apparaît clairement qu'une certaine littérature francophone ait réussi à inscrire son identité dans le texte romanesque et qu'elle recèle dès lors des outils, des ressources qui pourraient aider à la traduction de l'aspect matériel et des fonctions du *Black English*. Pour terminer, nous tenterons donc de traduire une réplique de Jim tirée de *Huckleberry Finn*, ce qui nous permettrait de boucler la boucle, en quelque sorte. Il s'agit des dernières lignes du monologue de Jim sur sa fille (pour le segment original, voir le chapitre 2, p. 51):

Pis avec ça je lui balance une bourrade su' le bord sa tête qui l'envoie débouler là. Et je pars dans l'aut' pièce, et je suis parti à peu près dix minutes; et quand je reviens, kesse je vois cette porte qui se tient *toujours ouverte*, et cette enfant qui se tient presquement d'dans, qui regarde à terre et qui pleure, et les larmes qui coulent à terre. Mondié, si j'étais fâché, j'm'en allais sur l'enfant, mais juste-là — c'était une porte qui s'ouvrait par en-d'dans — juste-là, arrive le vent qui la fait claquer, derriè l'enfant, *kaboume!* — et mond', l'enfant a jamais bougé là! Mon souffle a presquement sorti de mouin; et je m'sentais si-tellement — si-tellement — je sais pas comment je m'sentais. Je m'glisse dehors, la tremblade tout-partout, je m'glisse derriè et j'ouvre la porte tout-doux, et je sors la tête en arriè l'enfant, tranquille, et tout d'un coup, je dis *boume!* aussi fort que je peux crier. *Elle a jamais bronché!* Oh Huck, j'ai éclaté en pleurs et je l'ai pris dans mes bras, et j'ai dit, «Oh, pauv' pitite mouin! Que le bondié tout puissant pardonne au pauv' vieux Jim, pasqu'il pourra jamais se pardonner lui-même pour tout bon! Oh, elle était complètement sourde-muette, Huck, complètement sourde-muette — et je l'avais traitée comme ça!

Nous avons tenté de reproduire le rythme que créaient les nombreuses reprises du segment original. Ainsi, les répétitions de la conjonction *en* (variation du *and* standard) ont été maintenues systématiquement avec la conjonction *et* (nous n'avons pas eu recours à des conjonctions comme *puis*, que nous aurions pu orthographier *pis*, ou *et puis*, qui aurait pu devenir *et pis* ou *épi*, car nous trouvions qu'elles alourdissaient la réplique); les expressions *dat do' a-stannin'* et *dat chile stannin'*, qui amplifient la dramatisation vu l'image statique qu'elles évoquent, ont été rendues par *cette porte qui se tient* et *cette enfant qui se tient*, un choix de traduction qui maintient, nous semble-t-il, tant le rythme que l'image. Nous avons aussi essayé de faire ressortir le caractère fort de la scène. Dès lors, le mot *down* a été traduit par *à terre*, qui rappelle phonétiquement l'adjectif *atterré*, ce que le lexème source pouvait

aussi impliquer; les segments source *a-lookin' down* et *de tears runnin' down* ont donc été traduits par les segments cible, *qui regarde à terre* et *les larmes qui coulent à terre*; l'adverbe *so*, vu la valeur amplificatrice qu'il véhicule a été rendu par *si-tellement*, qui tient lieu de marqueur de la parole noire tout en maintenant le haut degré d'émotion non dite. Tout comme Jim le faisait en anglais, nous avons changé la catégorie grammaticale des adjectifs *doux* et *tranquille* qui deviennent des adverbes dans la réplique cible. Les traits propres au français créolisé apparaissent dans des expressions comme *mondié* (avec la variante *mond'*), *mouin*, *bourrade*, *si-tellement*, *tremblade*, *bondié*, *lui-même*, *tout bon*, *pitite mouin*, *kesse*. En outre, l'adverbe non standard *presquement* rappelle la construction d'adverbes antillaise (*vitement*, etc.) que nous avons vue plus haut; nous avons aussi eu recours à l'interjection *là*, souvent utilisée en créole. Ce qui ressort le plus clairement de cet extrait traduit est la non-correspondance des marqueurs avec le passage original, c'est-à-dire qu'une variation lexicale n'est pas systématiquement rendue par une variation du même type en langue cible. Il faut bien voir également qu'il ne s'agissait ici que d'un extrait, il est donc difficile de savoir s'il est trop ou pas assez marqué. Une traduction complète serait souhaitable, où le parler sociolectal de Huck serait aussi rendu visible en français permettant ainsi de le comparer avec celui de Jim, de créer une complicité linguistique du même ordre que celle ressortant du TD.

Espérons que ce chapitre, même s'il est loin d'être exhaustif<sup>18</sup>, constituera un apport, tant à la réflexion sur la traduction des sociolectes littéraires, qu'à la pratique même de cette traduction. Nous avons surtout tenté de dévoiler des possibles dans la langue française pour accueillir le parler noir et peut-être, ultimement, notre recherche aura-t-elle contribué à préparer l'«espace de jeu d'une retraduction», pour reprendre la magnifique formule d'Antoine Berman (1995, p. 17).

---

<sup>18</sup> De fait, nous renvoyons au récent article de Françoise Brodsky paru dans la revue *TTR* (1996) portant sur la traduction du *Black English* chez Zora Neale Hurston, où la traductrice expose, plus en détail, les motivations se profilant derrière ses choix de traduction.

## Conclusion

L'étude qui précède a permis de montrer le caractère opératoire du concept de mosaïque textuelle. Qu'il s'agisse du texte original ou des traductions, ce concept déploie toute sa force et toute son utilité. Nous l'avons vu dans le cas du TD, l'analyse du *Black English* ne peut se faire sans tenir compte des éléments textuels qui l'entourent. Les divers traits de caractère de Jim (autonome, intelligent, affectueux, généreux, protecteur) confèrent à son sociolecte des fonctions diverses. L'une des plus importantes est sans conteste celle qui attribue un statut littéraire à cette langue qui avait traditionnellement servi à créer un effet de réel (telle était d'ailleurs l'intention initiale de Twain) ou à faire rire. La parole noire dans *Huckleberry Finn* va en effet bien au-delà de ces visées; en tant que véhicule des qualités de rhétoricien de Jim, de son humanité, d'un contenu émotionnel sans égal dans le roman et de la clé de lecture de l'œuvre (l'ironie), elle acquiert un rôle esthétique et idéologique de remise en cause du système esclavagiste, ce qui sous-entend une reconnaissance des droits des Noirs. D'autres éléments textuels convergent vers une visée similaire. La solidarité des personnages noirs fait contraste avec l'attitude foncièrement mesquine des personnages blancs. Prenons Miss Watson qui, tout en se faisant la porte-parole de principes religieux prônant l'amour du prochain, encourage un système social dans lequel des êtres humains sont asservis. En plus d'être le dépositaire de cette contradiction morale, son personnage est décrit de façon péjorative tant par Huck que par Jim. Il se fait dès lors une association dans l'esprit du lecteur entre personnage à caractérisation négative et attitude pro-esclavagiste (raciste). Une équation similaire s'applique au personnage de pap Finn, son discours raciste étant discredited par son ivrognerie et ses comportements violents avec son fils. D'autres personnages blancs participent également de ce procédé: Tom Sawyer, qui cautionne le système esclavagiste (Huck est d'ailleurs étonné du fait que Tom accepte de l'aider à libérer Jim, ce qui n'a rien de surprenant quand on sait que Jim est libre), est décrit comme un garçon détestable; le duc et le roi, qui vendent Jim au fermier Silas Phelps, sont des escrocs. Rappelons que tout cela est en fait sous-entendu; de la même façon que les crises de conscience de Huck, tout en manifestant une caution de l'esclavage sur le plan explicite (Huck n'ayant pas été capable de

dénoncer Jim aux deux hommes sur le fleuve, considère qu'il n'a pas plus de courage qu'un lapin!), visent en réalité à critiquer ce système. Le monde blanc sera d'ailleurs rejeté en bloc par Huck, ce dernier refusant, pour la deuxième fois, de se laisser *civilizer* (sic) par la tante Sally (celle-là même qui avait trouvé anodine la mort, inventée, d'un *nigger* sur un bateau à vapeur). Le *Black English* s'inscrit donc également dans cette logique textuelle voulant que l'implicite ait force de loi. Loin de ridiculiser le personnage de Jim, ce sociolecte sert plutôt à véhiculer sa caractérisation multidimensionnelle; ainsi, en tant que médium par lequel l'humanité est révélée, il remet en question des conventions idéologiques et littéraires selon lesquelles le Noir serait inférieur au Blanc.

Tâche ingrate s'il en est, les traducteurs devaient faire passer cette langue en français; plus encore, ils devaient faire passer le message véhiculé par cette langue. La traduction de Hughes, en 1886, celle de Laury presque cent ans plus tard et, à moins grande échelle, celle des Surleau en 1950, ont toutes trois renversé la matrice organisationnelle du TD; elles ont neutralisé la force du procédé ironique qui est au cœur de l'efficacité de *Huckleberry Finn*. D'une œuvre subversive, on passe en français à un livre réactionnaire, où l'esclavage est cautionné, où le personnage de Jim est réduit à un stéréotype ridicule, où Huck devient le porte-parole d'un système inégalitaire. Rappelons en effet les multiples ajouts, les coupes importantes, les déplacements signifiants qui convergent tous pour donner à lire une œuvre aux idées rétrogrades. Hughes, qui décrit Jim comme un personnage soumis, bête, superstitieux et paresseux, lui fait dire *qu'il n'aurait pas mieux demandé que de rester*; corrélativement, les autres personnages noirs sont décrits comme étant idiots, dont Nat qui *paraissait encore moins intelligent que ses camarades*; Huck domine la situation, prend Jim en charge, décide de le délivrer et, renversement majeur, il accepte de se laisser civiliser. Le texte de Laury est proche de celui de Hughes en ce qu'il neutralise les contenus subversifs de l'original. Il discrédite le personnage de Jim par le biais d'une traduction ridiculisante du *Black English* car reposant sur la reproduction d'un seul et unique marqueur, de surcroît traditionnellement stigmatisé, l'élosion du *r*, et transforme la nature rebelle de Huck en une attitude paternaliste. Bien que comportant des déplacements de moins grande envergure que

ceux rencontrés dans les TA de Hughes et de Laury, la version française des Surleau entraîne tout de même une atténuation de la multidimensionalité de la caractérisation de Jim, ce qui crée, du même coup, une œuvre moins riche que le TD. Ces trois textes traduits produisent donc un niveling du texte original, de ses thématiques, de ses trouvailles stylistiques, de ses procédés textuels (la parole noire comme véhicule identitaire et affirmation de l'humanité). L'un des principes moteurs de notre analyse — la traduction comme transformation (Folkart) — prend ici tout son sens. Ce sont ces déplacements mineurs (Folkart, 1991, p. 13) qui, une fois corrélés, donnent à lire un texte *autre*. Il fallait faire émerger cette alterité du texte traduit pour avoir accès au nouveau sens qu'il véhicule. De plus, tout en révélant un projet différent (opposé à celui de Twain dans les cas qui précédent), la traduction de Hughes contient, à sa manière, une critique de l'œuvre originale (Berman). Agissant comme un négatif en photographie, la traduction de Hughes fait émerger, par contraste, la structure du texte original. Les transformations qu'affiche la traduction sont alors autant de pistes qui permettent d'avoir accès au TD. Les choix de traduction de Hughes, par exemple, de par les déplacements qu'ils opèrent par rapport au texte original, attirent l'attention sur des réseaux de sens, des particularités textuelles, des dénominations qui auraient pu passer inaperçus. Lorsque Hughes fait dire *massa Huck* à Jim, il fait apparaître, par contraste, le fait que Jim n'appelle précisément *pas* Huck de cette façon dans le TD, et entraîne un questionnement sur la nature des rapports unissant Jim et Huck en anglais. Le choix de Hughes devient un révélateur *a contrario* de la visée de Twain. De la même manière, la scission du pronom personnel *we* du TD en un *je* ou un *il* dans le TA accentue l'importance du pronom source. C'est en cela que la traduction de Hughes porte en elle une critique du texte de départ, ce que les traductions de Laury et des Surleau font également, tout comme celles de Nétillard, Molitor, Bay, etc., bien que différemment.

Nous considérons que les projets de traduction de Hughes et de Laury, répondant à une idéologie colonialiste fondée sur des principes racistes, idéologie qui sépare le monde en deux, les Blancs, supérieurs, instruits, cultivés et libres par opposition aux Noirs, inférieurs, incultes et soumis, nous considérons, donc, que ces projets doivent être dénoncés. Deux

arguments pourraient être invoqués pour expliquer de tels projets: l'horizon historique et le public visé. Dans le premier cas, la période de presque cent ans séparant les deux traductions constitue à elle seule un contre-argument de taille. Mais encore, serait-il éthique, sans de nombreuses preuves à l'appui, d'affirmer que Hughes a modelé sa traduction de manière à ce qu'elle corresponde aux valeurs circulant dans sa société? Le traducteur Hughes n'aurait-il été que le *relais* de son époque? Il est permis de croire que non. Il a bien pu être la courroie de transmission de sa classe sociale, de sa famille, ou simplement, de ses propres convictions, mais il serait périlleux d'affirmer qu'il était le porte-parole de l'*ensemble* de la société française. Un discours antiesclavagiste notoire circulait en France autour des années 1850. Le roman abolitionniste de Harriet Beecher Stowe avait connu un énorme succès, ayant été traduit 11 fois en seulement deux ans (1851-1852). Ainsi, des éléments de discours pro-esclavagiste ont pu circuler en France au XIX<sup>e</sup> siècle, mais ils étaient en concurrence avec un discours abolitionniste établi. Comme élément extérieur ayant pu *déterminer* les options de Hughes, nous pourrions citer, sous toute réserve, une influence littéraire particulière: une nouvelle d'Edgar Allan Poe intitulée «The Gold Bug». Cette nouvelle (que Hughes a peut-être traduite, sinon lue) met en scène un personnage d'esclave, Jupiter, présentant une caractérisation presque en tous points similaire à celle de Jim dans la version française de *Huckleberry Finn* par Hughes. Jupiter est un esclave affranchi, mais qui reste aux côtés de son maître, *massa Will* — dénomination qui n'est pas sans rappeler le *massa Huck* de Hughes —, par esprit de dévotion et de soumission. De nombreux passages dans la nouvelle décrivent Jupiter sous les traits d'un idiot, dont un dans lequel Jupiter se traite lui-même d'imbécile. Les liens entre la nouvelle de Poe et le projet de Hughes sont frappants mais encore fragmentaires. Toutefois, ils gagneraient à être fouillés, car ils permettent de valider l'idéologie textuelle telle qu'elle ressort de la traduction de Hughes en confirmant par exemple que le choix de *massa* n'était pas arbitraire. En ce qui concerne le public visé, les enfants, il nous apparaît aberrant de l'invoquer pour justifier des choix de traduction qui diminuent le personnage noir. On pourrait se servir de cet argument pour expliquer qu'une traduction contienne moins de descriptions de paysage, par exemple, ou pour motiver la coupe de scènes à caractère plus dramatique, mais il serait inacceptable de recourir au fait que les enfants

étaient visés par les traductions pour justifier les choix idéologiques réactionnaires de Hughes et de Laury. Nous ne nions pas que des éléments externes aient pu jouer un rôle déterminant dans les options traductionnelles retenues par les traducteurs, mais nous désirons nous distancier de ces options non seulement parce qu'elles vont à l'encontre du projet idéologique de départ, mais aussi parce qu'elles ne correspondent pas à notre vision du monde.

En ce qui a trait aux traductions de Nétillard, Bay et Molitor, elles se distinguent de celles de Hughes et Laury en ce qu'elles ne révèlent pas le contrepied de la matrice source, mais plutôt un prolongement, ou même une amplification. Le doublet *mon cœur/mon fils* chez Nétillard par exemple, tout en attirant l'attention sur les termes de départ (*honey/chile*), intensifie l'attitude amicale et protectrice que Jim adopte vis-à-vis de Huck. Par conséquent, la nature essentiellement transformatrice et critique du traduire ressort de tous les textes que nous avons analysés. En définitive, les traducteurs ne peuvent être fidèles qu'à leur propre projet de traduction; ils feront donc des choix cohérents par rapport à ce projet. Et cette cohérence est manifeste aussi bien dans le TA de Hughes que dans celui de Nétillard. Conséquents en cela avec leur projet, les traducteurs effectuent des choix qui sont unifiés, qu'il s'agisse de la narration, de la description ou des dialogues, ou encore des personnages de Jim, de Huck ou de Miss Watson, les déplacements se tiennent, ils font sens. L'apprehension de l'œuvre en tant que mosaïque textuelle constitue donc une perspective d'analyse féconde. Pris isolément, un marqueur comme *missié* (ou *massa*) peut vouloir dire tout et rien; seule sa prise en compte à partir du contexte dans lequel il émerge lui confère un sens valable. L'occurrence du terme *massa* dans les répliques de Jim (traduction de Hughes) véhicule une valeur méprisante en raison des ajouts et omissions visant à présenter Jim comme un esclave soumis et bête, ce que le mot *missié* (traduction de Nétillard) ne sous-entend pas vu la mosaïque traductive à laquelle il s'intègre où l'ironie est fonctionnelle, où l'esclavage est dénoncé, où la parole de Jim sert à faire ressortir son humanité. C'est cette cohérence que nous avons tenté de mettre au jour, que ce soit dans le texte original de *Huckleberry Finn* ou dans ses traductions.

Une fois lus et relus les textes, que reste-t-il à faire? Les voies sont multiples et diverses. Les traductions par Hughes de *Tom Sawyer*, de Poe et de Habberton pourraient être étudiées afin de voir si certaines tendances se dégagent, si des options de traduction particulières sont récurrentes, si des positions idéologiques se manifestent, etc. Une étude de la traduction du *Black English* dans d'autres romans serait également pertinente, les travaux en ce sens étant assez peu nombreux.

Enfin, et pour terminer avec une voie que nous avons esquissée dans le dernier chapitre, le français créolisé comme option de traduction du *Black English* gagnerait à être exploré davantage. Voilà une voie fascinante et qui mène, ultimement, à la retraduction, dans son intégralité, de l'œuvre de Twain. Car malgré l'efficacité, sur le plan de la logique textuelle, des choix de Nétillard et de Molitor en ce qui a trait au sociolecte de Jim, il reste que le parler du personnage est privé d'une fonction intrinsèque au *Black English*, l'identité noire. Ainsi, la double référence sociolinguistique et littéraire véhiculée par le français créolisé fait de ce médium un choix convaincant pour traduire le parler noir américain. Mais encore, qu'en est-il de la langue poétique et sociolectale de Huck? Aucun traducteur n'a véritablement osé, à ce jour, faire parler Huck comme le petit garçon peu instruit qu'il est en anglais. Un projet possible serait donc celui-ci: donner à lire, en traduction, toutes les voix du roman anglais, c'est-à-dire, entre autres, une narration truffée de redites et de fautes linguistiques, ainsi qu'une parole noire française. S'inscrivant dans la lignée de la grande entreprise de retraduction des écrivains russes par André Markowicz et Françoise Morvan, ou encore dans celle des travaux sur *The Hamlet* de Faulkner par le Groupe de recherche en traductologie, la retraduction de *Huckleberry Finn* serait, au surplus, tout à fait de son temps.

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS LITTÉRAIRE

CHAMOISEAU, Patrick (1986), *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 280 p.

HURSTON, Zora Neale ([1925] 1985), *Spunk*, California, Turtle Island, 106 p.

HURSTON, Zora Neale (1993), *Spunk*, traduit de l'anglais par Françoise Brodsky, France, Zulma, 138 p.

ROUMAIN, Jacques ([1946] 1977), *Gouverneurs de la rosée*, Fort-de-France, Désormeaux, 270 p.

STOWE, Harriet Beecher ([1851] 1938), *Uncle Tom's Cabin, or Life Among the Lowly*, New York, The Modern Library, 552 p.

TWAIN, Mark (1885), *Adventures of Huckleberry Finn*, p. 1-229, dans Sculley Bradley et al., *A Norton Critical Edition. Samuel Langhorne Clemens, Adventures of Huckleberry Finn. An Authoritative Text Backgrounds and Sources Criticism*, second edition, W. W. Norton & Company, New York et London, 1977, 452 p.

TWAIN, Mark (1886), *Les aventures de Huck Finn. L'ami de Tom Sawyer*, traduit avec l'autorisation de l'auteur par William-L. Hughes, illustrations par Achille Sirouy, Paris, Bibliothèque nouvelle de la jeunesse, A. Hennuyer, imprimeur-éditeur, 276 p.

TWAIN, Mark (1948), *Les aventures d'Huckleberry Finn*, traduit de l'américain par Suzanne Nétillard, préface de Jean Kanapa, Paris, Éditions Hier et Aujourd'hui, coll. «Chefs-d'œuvre d'hier et d'autrefois», 288 p.

TWAIN, Mark (1950), *Les aventures de Huck Finn*, traduit par Yolande et René Surleau, illustrations de René-Georges Gautier, Paris, Hachette, 256 p.

TWAIN, Mark (1961), *Les aventures d'Huckleberry Finn*, présentation et traduction nouvelle d'André Bay, Paris, Librairie Stock, 318 p.

TWAIN, Mark (1963), *Les aventures de Huckleberry Finn*, traduit de l'anglais par Lucienne Molitor, p. 239-570, dans *Les aventures de Tom Sawyer et Huckleberry Finn*, Verviers (Belgique), Marabout Géant, 570 p.

TWAIN, Mark (1979), *Les aventures de Huckleberry Finn*, texte intégral, traduit de l'anglais par Jean La Gravière, illustrations de Bernadette Blusseau, Paris, Éditions G. P., Rouge et Or, coll. «Spirale», 251 p.

TWAIN, Mark (1979), *Huckleberry (sic) Finn*, texte adapté par Claire Laury, illustrations de Tanit Pazzaglia-Levavasseur, Paris, Éditions Lito, Collection «Club 10/15», 123 p.

TWAIN, Mark (1980), *Huckelberry (sic) Finn*, traduction-adaptation nouvelle de Hélène Costes, Neuilly-sur-Seine, Dargaud-Jeunesse, coll. «Lecture et loisir», n° 280, 187 p.

## CORPUS CRITIQUE

ARNAVON, Cyrille (1951), *Les Lettres américaines devant la critique française (1887-1917)*, Paris, Société d'édition Les Belles lettres, 153 p.

ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN (1989), *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London and New York, Routledge, 246 p.

BARKSDALE, Richard K. (1992), «History, Slavery, and Thematic Irony in *Huckleberry Finn*», dans James S. LEONARD, Thomas A. TENNEY et Thadious M. DAVIS (eds), *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*, Durham et London, Duke University Press, p. 49-55.

BEAVER, Harold ([1987] 1991), «Run, Nigger, Run», dans Laurie CHAMPION (ed.), *The Critical Response to Mark Twain's Huckleberry Finn*, New York, Greenwood Press, p. 187-194.

BELL, Bernard W. (1992), «Twain's "Nigger" Jim: The Tragic Face behind the Minstrel Mask», dans James S. LEONARD, Thomas A. TENNEY et Thadious M. DAVIS (eds), *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*, Durham et London, Duke University Press, p. 124-140.

BERMAN, Antoine (1985), «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», *Les tours de babel*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, p. 31-150.

— (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 276 p.

BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT (1989), *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 69 p.

- BERNABÉ, Jean (1992-1993), «De la négritude à la créolité: éléments pour une approche comparée». *Études françaises*, 28, 2/3, p. 23-38.
- BLAIR, Walter et Victor FISCHER (eds) (1988), «Glossary», dans Mark TWAIN. *Adventures of Huckleberry Finn*, Berkeley, University of California Press, p. 424-431.
- BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction: théâtre et altérité au Québec, 1968-1988*, Québec, Le Préambule, 347 p.
- (1993), «Les mots qui s'imposent: l'autorité du discours social dans la traduction». *Palimpsestes*, 7, p. 111-132.
- BRODSKY, Françoise (1996), «La traduction du vernaculaire noir: l'exemple de Zora Neale Hurston», *TTR*, 9, 2, p. 165-177.
- CARKEET, David ([1979] 1991), «The Dialects in *Huckleberry Finn*», dans Laurie CHAMPION (ed.), *The Critical Response to Mark Twain's Huckleberry Finn*, New York, Greenwood Press, p. 113-123.
- CARPENTIER, Godelaine (1990), «Traduire la forme, traduire la fonction: la représentation du dialecte dans deux genres littéraires, le roman et la poésie», dans Michel BALLARD (dir.), *La traduction plurielle*, France, Presses universitaires de Lille, p. 71-91.
- CHAMPION, Laurie (ed.) (1991), *The Critical Response to Mark Twain's Huckleberry Finn*, New York, Greenwood Press, 257 p.
- CHAPDELAINE, Annick (1991), «La littérature afro-américaine (1746-1985)», *Jungle*, 14 (automne), p. 125-129.
- (1994), «Transparence et retraduction des sociolectes dans *The Hamlet* de Faulkner», *TTR*, 7, 2, p. 11-33.
- CHAPDELAINE, Annick et Gillian LANE-MERCIER (1994), «Traduire les sociolectes: définitions, problématiques, enjeux», *TTR*, 7, 2, p. 7-10.
- DECAMP, David (1971), «Toward a Generative Analysis of a Post-creole Speech Continuum», dans Dell HYMES (ed.), *Pidginization and Creolisation of Languages*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 349-370.
- DOYNO, Victor A. (1991), *Writing Huck Finn: Mark Twain's Creative Process*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 272 p.

- DUBois, W. E. B. (1943), «The Humor of Negroes», *Mark Twain Quarterly*, Fall-Winter.
- DUNDES, Alan (ed.) (1990), *Mother Wit from the Laughing Barrel: Readings in the Interpretation of Afro-American Folklore*, Jackson, University Press of Mississippi.
- EGAN, Michael (1977), *Mark Twain's Huckleberry Finn: Race, Class and Society*, London, Sussex University Press, 135 p.
- ELLIOTT, George P. (1959), «Afterword: A Game of Truth», dans Mark TWAIN, *Adventures of Huckleberry Finn*, New York, Signet Classic, p. 284-288.
- FANON, Frantz (1952), *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 222 p.
- FISHKIN, Shelley Fisher (1993), *Was Huck Black? Mark Twain and African-American Voices*, New York et Oxford, Oxford University Press, 270 p.
- FOLKART, Barbara (1991), *Le conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Québec, Les Éditions Balzac, 481 p.
- FONER, Philip S. (1958), *Mark Twain: Social Critic*, New York, International Publishers, 335 p.
- FRY, Gladys-Marie ([1975] 1991), *Nights Riders in Black Folk History*, Athens, University of Georgia Press.
- GARMADI, Juliette (1981), *La sociolinguistique*, Paris, Presses universitaires de France, 226 p.
- GATES, Henry Louis (1988), *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press.
- GRICE, H. P. (1979), «Logique et conversation», *Communications*, 30, p. 57-72.
- Groupe de recherche en traductologie (GRETI) (1991), «Retraduire *The Hamlet* de Faulkner», *Littératures*, 8, p. 121-145.
- GUILLAUMIN, Colette (1972), *L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel*, Paris et La Haye, Mouton, 247 p.
- HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine (1988), «À propos de *Chronique des sept misères*: une littérature en français régional pour les Antilles», *Études créoles*, 11, 1, p. 118-131.

- (1990), «La littérature créole: entre l'oral et l'écrit?», dans Ralph LUDWIG (dir.), *Les créoles français entre l'oral et l'écrit*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, «Script (-) Oralia», p. 277-305.
- HEYLEN, Romy (1993), *Translation, Poetics, and the Stage*, London et New York, Routledge, 170 p.
- HOFFMANN, Léon-François (1976), «Complexité linguistique et rhétorique dans *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain», *Présence africaine* (2<sup>e</sup> semestre), p. 145-161.
- (1982), *Le roman haïtien. Idéologie et structure*, Sherbrooke, Naaman, 329 p.
- HOLTON, Sylvia Wallace (1984), *Down Home and Uptown: The Representation of Black Speech in American Fiction*, Rutherford, N.J., Fairleigh Dickinson University Press.
- JONASSAINT, Jean (1992-1993), «Des conflits langagiers dans quelques romans haïtiens», *Études françaises*, 28, 2/3, p. 39-48.
- JONES, Betty H. (1992), «Huck and Jim: A Reconsideration», dans James S. LEONARD, Thomas A. TENNEY et Thadious M. DAVIS (eds), *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*, Durham et London, Duke University Press, p. 154-172.
- KUITCHE FONKOU, Gabriel (1996), «Phénomène d'alternance de code dans quelques romans négro-africains», *Études francophones*, 11, 1, p. 39-51.
- LANE-MERCIER, Gillian (1989), *La parole romanesque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa; Paris, Éditions Klincksieck, 366 p.
- (1990), «Pour une analyse du dialogue romanesque», *Poétique*, 81, p. 42-62.
- (1995), «La traduction des discours directs romanesques comme stratégie d'orientation des effets de lecture», *Palimpsestes*, 9, p. 75-91.
- (1997), «Translating the Untranslatable: The Translator's Aesthetic, Ideological and Political Responsibility», *Target*, 9, 1, p. 43-68.
- LAVOIE, Judith (1994), «Problèmes de traduction du vernaculaire noir américain: le cas de *The Adventures of Huckleberry Finn*», *TTR*, 7, 2, p. 115-145.
- (1997), «Le français créolisé comme option de traduction du vernaculaire noir américain», *Présence francophone*, 51, p. 117-138.

- LEFEVERE, André (1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London et New York, Routledge, 176 p.
- LEONARD, James S. et Thomas A. TENNEY (1992), «Introduction: The Controversy over *Huckleberry Finn*», dans James S. LEONARD, Thomas A. TENNEY et Thadious M. DAVIS (eds), *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*, Durham et London, Duke University Press, p. 1-11.
- LÉONIDAS, Jean-Robert (1995), *Prétendus créolismes: Le Couteau dans l'Igname*, Canada, CIDIHCA, 228 p.
- LESTER, Julius (1992), «Morality and *Adventures of Huckleberry Finn*», dans James S. LEONARD, Thomas A. TENNEY et Thadious M. DAVIS (eds), *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*, Durham et London, Duke University Press, p. 199-207.
- MAILLOUX, Steven (1985), «Reading *Huckleberry Finn*: The Rhetoric of Performed Ideology», dans Louis J. BUDD (ed.), *New Essays on Adventures of Huckleberry Finn*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 107-133.
- MASSARDIER-KENNEY, Françoise (1994), «Translation Theory and Practice», dans Doris Y. KADISH et Françoise MASSARDIER-KENNEY (eds), *Translating Slavery: Gender and Race in French Women's Writing, 1783-1823*, Ohio, The Kent State University Press, p. 11-25 et 317-318.
- MCKAY, Janet H. (1982), *Narration and Discourse in American Realistic Fiction*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 212 p.
- (1985), “An Art So High”: Style in *Adventures of Huckleberry Finn*, dans Louis J. BUDD (ed.), *New Essays on Adventures of Huckleberry Finn*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 61-81.
- MESCHONNIC, Henri (1973), *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 457 p.
- MESSENT, Peter (1990), «The Clash of Language: Bakhtin and *Huckleberry Finn*», dans Peter MESSENT, *New Readings of the American Novel: Narrative Theory and its Application*, London, Macmillan, p. 204-242.
- MURRAY, David (1987), «Dialogics: Joseph Conrad, *Heart of Darkness*», dans D. TALLACK (ed.), *Literary Theory at Work: Three Texts*, London, Batsford.

- NICHOLS, Charles H. (1992), "“A True Book — With Some Stretchers”: *Huck Finn Today*», dans James S. LEONARD, Thomas A. TENNEY et Thadious M. DAVIS (eds), *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*, Durham et London, Duke University Press, p. 208-215.
- PEDERSON, Lee A. (1965-1966), «Negro Speech in *The Adventures of Huckleberry Finn*», *The Mark Twain Journal*, 13, 1 (hiver), p. 1-4.
- PESTRE DE ALMEIDA, Lilian (1992-1993), «Écriture, oralité et carnaval. Pour la compréhension d'une poétique américaine. Bandeira et Glissant», *Études littéraires*, 25, 3 (hiver), p. 61-79.
- PIERSON, William D. (1977), «Puttin' Down Ole Massa: African Satire in the New World», dans Daniel J. CROWLEY (ed.), *African Folklore in the New World*, Austin, University of Texas Press.
- POMPILUS, Pradel (1961), *La langue française en Haïti*, Paris, Institut des hautes études de l'Amérique latine et Centre national de la recherche scientifique, 278 p.
- ROBINSON, Forrest G. ([1988] 1991), «The Characterization of Jim in *Huckleberry Finn*», dans Laurie CHAMPION (ed.), *The Critical Response to Mark Twain's Huckleberry Finn*, New York, Greenwood Press, p. 207-225.
- ROSS, Stephen M. (1989), *Fiction's Inexhaustible Voice. Speech and Writing in Faulkner*, Athens et London, The University of Georgia Press, 286 p.
- SEWELL, David R. (1987), *Mark Twain's Languages. Discourse, Dialogue, and Linguistic Variety*, Berkeley, Los Angeles et London, University of California Press, 188 p.
- SIMON, Sherry (1990), «Volontés de savoir: les préfaces aux traductions canadiennes», dans E.D. BLODGETT et A.G. PURDY (dir.), *Prefaces and Literary Manifestoes: Préfaces et manifestes littéraires*, Edmonton, University of Alberta, p. 98-110.
- SMITH, David L. (1992), «Huck, Jim, and American Racial Discourse», dans James S. LEONARD, Thomas A. TENNEY et Thadious M. DAVIS (eds), *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*, Durham et London, Duke University Press, p. 103-120.
- SMITH, Henry Nash (1962), *Mark Twain. The Development of a Writer*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 212 p.

- SUBRYAN, Carmen (1992), «Mark Twain and the Black Challenge», dans James S. LEONARD, Thomas A. TENNEY et Thadious M. DAVIS (eds), *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*, Durham et London, Duke University Press, p. 91-102.
- TISCHLER, Nancy M. (1969), *Black Masks. Negro Characters in Modern Southern Fiction*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 223 p.
- TODD, Loreto (1990), *Pidgins and Creoles*, première édition 1974, London et New York, Routledge, 106 p.
- TOURY, Gideon (1980), *In Search of a Theory of Translation*, Israel, Academic Press, 159 p.
- VENUTI, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London et New York, Routledge, 353 p.
- (1996), «Translation, Heterogeneity, Linguistics», *TTR*, 9, 1, p. 91-115.
- VIDAL, Bernard (1991), «Plurilinguisme et traduction - Le vernaculaire noir américain: enjeux, réalités, réception à propos de *The Sound and the Fury*», *TTR*, 4, 2, p. 151-188.
- (1994), «Le vernaculaire noir américain: Ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker», *TTR*, 7, 2, p. 165-207.
- WALLACE, John H. (1992), «The Case Against *Huck Finn*», dans James S. LEONARD, Thomas A. TENNEY et Thadious M. DAVIS (eds), *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*, Durham et London, Duke University Press, p. 16-24.
- WILLIAMS, Kenny J. (1992), «Adventures of *Huckleberry Finn*; or, Mark Twain's Racial Ambiguity», dans James S. LEONARD, Thomas A. TENNEY et Thadious M. DAVIS (eds), *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*, Durham et London, Duke University Press, p. 228-237.
- WOODARD, Fredrick and Donnarae MACCANN (1992), «Minstrel Shackles and Nineteenth-Century "Liberality" in *Huckleberry Finn*», dans James S. LEONARD, Thomas A. TENNEY et Thadious M. DAVIS (eds), *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*, Durham et London, Duke University Press, p. 141-153.

## DICTIONNAIRES ET OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

- ANGENOT, Marc (1979), *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Québec, Éditions Hurtubise/HMH.
- ATKINS, Beryl T., et al. (1987), *Robert-Collins. Dictionnaire français-anglais, anglais-français*, nouvelle édition, Paris, Dictionnaire Le Robert; London, Glasgow et Toronto, Collins.
- DUBOIS, Jean, et al. (1973), *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Librairie Larousse.
- FAINE, Jules (1974), *Dictionnaire français-créole*, Ottawa, Leméac.
- HARTMANN, R.R.K. et F.C. STORK (1972), *Dictionary of Language and Linguistics*, New York et Toronto, John Wiley & Sons.
- La Librairie française. Tables décennales. Catalogue général des ouvrages parus en langue française entre le 1<sup>er</sup> janvier 1956 et le 1<sup>er</sup> janvier 1966*, Paris, Cercle de la Librairie, avec le concours du Centre National de la recherche scientifique, 1968, tome «J à Z».
- LAROUSSE, Pierre ([1866-1876] 1991), *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Nîmes, C. Lacour Éditeur, coll. «Rediviva».
- LUDWIG, Ralph, et al. (1990), *Dictionnaire créole-français (Guadeloupe)*, Paris, Servedit/Éditions Jasor.
- MISH, Frederick C., et al. (1989), *Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*, Markham, Ontario, Thomas Allen & Son Limited.
- MORTIER, Raoul (dir.) (1962), *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, Paris, Librairie Aristide Quillet, vol. 6.
- ROBERT, Paul (1985), *Le Grand Robert de la langue française*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Le Robert, tome VIII.
- SIMPSON, J. A. et E. S. C. WEINER (1989), *The Oxford English Dictionary*, second edition, Oxford, Clarendon Press, vol. XIV.
- STEIN, Jess (ed.) (1966), *The Random House Dictionary of the English Language*, New York, Random House.