Université de Montréal

La représentation du créole trinidadien et sa traduction française dans *The Dragon Can't Dance* (1979) et *Is Just a Movie* (2011) d'Earl Lovelace

Par

Jérémie Jetten

Département de linguistique et de traduction, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise

en traduction, option recherche

Décembre 2024

© Jérémie Jetten, 2024

Université de Montréal

Unité académique : Département de linguistique et traduction, Faculté des arts et des sciences

---

Ce mémoire intitulé

La représentation du créole trinidadien et sa traduction française dans *The Dragon Can't Dance* (1979) et *Is Just a Movie* (2011) d'Earl Lovelace

Présenté par

Jérémie Jetten

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Alvaro Echeverri
Président-rapporteur

Hélène Buzelin
Directrice de recherche

Judith Lavoie
Membre du jury

Résumé

La traduction d'une œuvre littéraire anglo-caribéenne est une tâche complexe en partie en raison du caractère hybride de cette littérature. À partir de l'étude des traductions de deux romans de l'écrivain trinidadien Earl Lovelace – *The Dragon Can't Dance* (1979) et *Is Just a Movie* (2011) –, le présent mémoire tente donc de répondre aux questions suivantes : quels sont les difficultés et enjeux rencontrés par les traducteurs et traductrices? Quelles sont les stratégies qui s'offrent à eux/elles et quels en sont les effets? Qu'est-ce que motive le choix d'une stratégie plutôt qu'une autre?

Cette étude s'inscrit dans le cadre des études postcoloniales. Appliquées à la traduction, celles-ci problématisent les enjeux éthiques et esthétiques de cette activité, notamment en ce qui a trait au maniement des aspects culturels et linguistiques des textes (Venuti, 1996 ; Buzelin, 2000, 2005 ; Degras, 2000 ; N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000 ; Rodriguez, 2000 ; Misrahi Barak, 2015 ; Saint-Loubert). Notre démarche est basée sur l'analyse du vernaculaire créole dans ces deux romans de Lovelace, ainsi que sur des études consacrées à d'autres auteurs et autrices anglo-caribéens, notamment Sam Selvon (Buzelin, 2000, 2005 ; Castillo Bernal, 2021), David Dabydeen (Misrahi Barak, 2015) et Hedwige Danticat (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000 ; Saint-Loubert, 2020). Le premier chapitre offre un état de l'art sur la traduction des littératures de la Caraïbe anglophone, tandis que les deux suivants analysent en détail les versions anglaise et française de *The Dragon can't dance* (chapitre 2) et *Is Just a Movie* (chapitre 3). Enfin, le dernier chapitre propose une synthèse des interprétations fournies dans les chapitres précédents.

Dans l'ensemble, le mémoire montre que les difficultés rencontrées aujourd'hui par les traducteurices touchent principalement aux stratégies qu'ils/elles mettent en œuvre dans un contexte encore dominé par les des grands centres littéraires européens. Des recherches à propos du système de publication (Saint-Loubert, 2020) soulignent toutefois les démarches de certaines maisons d'édition indépendantes qui favoriseraient la visibilité du créole et une diffusion horizontale pour les œuvres de la région.

Mots-clés : créole trinidadien, traduction littéraire, traduction française, littérature anglo-caribéenne, littérature trinidadienne

Abstract

Translating Anglo-Caribbean literature is a difficult task, partially due to its inherent hybridity. From the study of two novels by the Trinidadian author Earl Lovelace – *The Dragon Can't Dance* (1979) et *Is Just a Movie* (2011) – this thesis will try answer the following questions: What are the difficulties and challenges encountered by translators? What strategies are available to them and what are their effects? What is motivating the choice of one strategy over another?

This research follows a postcolonial approach. In translation, these theories explore the ethical and aesthetical problems related to this act, particularly when it comes to the manipulation of the cultural and linguistic aspects of the text (Venuti, 1996; Buzelin, 2000, 2005; Degras, 2000; N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000 ; Rodriguez, 2000; Misrahi Barak, 2015; Saint-Loubert). Our approach is based on the analysis of the vernacular in Lovelace's two novels, as well as in the work of other Anglo-Caribbean authors, such as Sam Selvon (Buzelin, 2000, 2005; Castillo Bernal, 2021), David Dabydeen (Misrahi Barak, 2015) and Hedwige Danticat (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000 ; Saint-Loubert, 2020). The first chapter provides a state of the art on the translation of Anglo-Carribean literature, while the next two offer an in-depth analysis of the French and English versions of *The Dragon Can't Dance* (chapter 2) and *Is Just a Movie* (chapter 3). The last chapter presents a synthesis of the interpretations and conclusions from the previous chapters.

In summary, this research shows that the problems encountered by translators today are mainly about the strategies that can be implemented in a context dominated by European literary centres. However, research on the publication system (Saint-Loubert, 2020) showcase the process of independent editors, which gives visibility to Creole and fosters a horizontal framework of diffusion for the literature from the region.

Keywords : Trinidadian Creole, French translation, literary translation, Caribbean literature, Trinidadian literature

Table des matières

Résumé 3

Abstract 4

Table des matières 5

Liste des sigles et abréviations 9

Remerciements 11

Introduction 12

Chapitre 1 : Traduire les Caraïbes anglophones 17

1.1 La littérature anglo-caribéenne dans la francophonie 17

1.1.1 Une mise en contexte 17

1.1.2 Un renversement des tendances? 20

1.2 La traduction du vernaculaire anglo-caribéen 25

1.2.1 L'absence d'équivalent 25

1.2.2 Une révision des théories 27

1.2.3 Un travail de (re)création 30

1.2.4 Qui peut traduire les Caraïbes et pour qui? 32

1.3 Les nouvelles pistes de réflexion 34

1.3.1 Les discussions continuent 35

1.3.2 Les maisons d'édition 37

1.3.3 Le paratexte 41

1.4 Conclusion 43

Chapitre 2 : Le créole trinidadien dans *The Dragon Can't Dance* et *La danse du dragon* 46

2.1 La représentation du vernaculaire dans *The Dragon Can't Dance* 47

2.1.1 Les variations morphosyntaxiques 47

2.1.1.1 Le verbe *to be* 47
2.1.1.2 L'accord des verbes 50
2.1.1.3 Les phrases interrogatives et négatives 51
2.1.2 Les variations graphiques 53
2.1.3 Les marqueurs de créolité 56
2.2 Les fonctions du vernaculaire dans *The Dragon Can't Dance* 58
2.2.1 La fonction identificatrice 58
2.2.2 La fonction idéologique 59
2.3 La diversité des voix 60
2.4 La représentation du vernaculaire dans *La danse du dragon* 63
2.4.1 Les variations morphosyntaxiques 63
2.4.2 Les variations graphiques 67
2.4.3 Les marqueurs de créolité 68
2.4.4 Les fonctions du vernaculaire 69
2.5 Conclusion 72
Chapitre 3 : Le créole trinidadien dans *Is Just a Movie* et *C'est juste un film* 73
3.1 La représentation du vernaculaire dans *Is Just a Movie* 74
3.1.1 Les variations morphosyntaxiques 74
3.1.1.1 Le verbe to be 74
3.1.1.2 L'accord des verbes 76
3.1.1.3 Les phrases négatives et interrogatives 76
3.1.2 La diversité des voix 78
3.1.2.1 Les voix de Dorlene et Claude 78
3.1.2.2 La voix de Kangala en tant que personnage 82
3.1.3 Les marqueurs de créolité 84

3.2 Les fonctions du vernaculaire dans *Is Just a Movie* 86
3.2.1 La fonction identificatrice 87
3.2.2 La fonction idéologique 88
3.3 La représentation du vernaculaire dans *C'est juste un film* 90
3.3.1 Les variations morphosyntaxiques et la diversité des voix 90
3.3.2 Les expressions familières 92
3.3.3 Les marqueurs de créolité 93
3.4 Les fonctions du vernaculaire dans *C'est juste un film* 95
3.4.1 La fonction identificatrice 95
3.4.2 La fonction idéologique 96
3.5 Conclusion 98
Chapitre 4 : Discussion 100
4.1 Le vernaculaire créole dans la fiction 100
4.1.1 Le créole trinidadien dans *The Dragon Can't Dance* et *Is Just a Movie* 100
4.1.2 Le créole trinidadien de Sam Selvon 102
4.1.3 Les langues créoles à base lexicale anglaise dans la littérature 106
4.2 La traduction des langues créoles à base lexicale anglaise en français 110
4.2.1 Les variations morphosyntaxiques 110
4.2.2 Les marqueurs de créolité 115
4.2.3 Le paratexte 119
4.2.4 Les expressions familières 125
4.2.4.1 Les maisons d'édition 128
4.3 Conclusion 133
Conclusion 135
Références bibliographiques 140

Annexes 147

Annexe A 147

Annexe B 149

Annexe C 151

Liste des sigles et abréviations

dir. : directeur/rice scientifique de l'ouvrage

éd. : édition

p. : page

s.d. : sans date

trad. : traduit par

vol. : volume

Pour Benjamin.

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice de mémoire, madame Hélène Buzelin, dont les recherches et conseils judicieux ont grandement contribué à l'aboutissement de cette recherche. Je tiens aussi à souligner sa patience extraordinaire et sa compréhension lorsque j'étais aux prises avec mes problèmes de santé.

Je remercie le corps enseignant du Département de linguistique et de traduction de l'Université de Montréal, ainsi que celui du Département d'études françaises de l'Université Concordia pour toutes les connaissances, les outils et les conseils qu'ils m'ont fournis au cours de mes études universitaires.

Un grand merci à mon père, Pierre, pour son soutien inconditionnel qui m'a permis d'avoir accès aux études postsecondaires à Montréal. Je remercie aussi ma grande sœur, Heïdi, et sa famille, Kenny et le petit Benjamin, ma petite sœur, Coralie, ainsi que tous mes amis/es/x, pour leurs encouragements constants et leur soutien émotionnel tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Introduction

Il existe plusieurs termes pour désigner les textes qui ne sont pas écrits en une seule langue. En effet, ce phénomène que Mikhaïl Bahktine appelle « plurinlinguisme » et Rainier Grutman « hétérolinguisme » (Balutet, 2016, p.5) est souvent associé aux concepts de métissage, d'hybridité, de multilinguisme, etc. Dans ces œuvres, on retrouve « la textualisation d'idiomes étrangers aussi bien que de variétés (sociales, régionales, chronologiques) de la langue auctoriale » (Grutman, 1996, p.72). Les auteurs ou autrices de textes hybrides ont donc recours à « d'autres langues grâce à des emprunts lexicaux ou syntaxiques » (Balutet, 2016, p.5). Ces « œuvres littéraires écrites à la croisée des langues » (Denti, 2017, p. 522) forment une grande partie du corpus de la littérature caribéenne. Les romans *The Dragon Can't Dance* (1979) et *Is Just a Movie* (2011) de l'auteur trinidadien Earl Lovelace n'en font pas exception, et ces ouvrages, ainsi que leur traduction française, seront le sujet de cette recherche.

Né en 1935 à Trinidad et Tobago, Lovelace publie son premier roman *While Gods Are Falling* en 1965. Il est l'un des rares écrivains caribéens de l'époque à avoir résidé durablement dans son pays natal. Lovelace est reconnu pour son écriture qui combine le créole trinidadien à l'anglais et pour ses œuvres qui traitent des « complex political tensions at work in an island culture that has been born out of a history of slavery and indenture » (Nasta, 2002). Lauréat de plusieurs prix, il reçoit notamment le Commonwealth Writers' Prize pour son roman *Salt* (1997) et le OCM (One Carribean Media)[1] Bocas Prize for Caribbean Literature pour *Is Just a Movie*.

Lovelace rejoint le lectorat francophone en 1984, lorsque que son roman *The Dragon Can't Dance* a été traduit par Hélène Devaux et publié sous le titre *La danse du dragon*. Au cours de sa

[1] Entreprise médiatique majeure de la région (Trinidad Express Newspaper, s.d.).

carrière, Devaux a traduit un peu plus de quarante ouvrages dont les genres littéraires sont variés, selon le catalogue de la Bibliothèque nationale de France. Parmi ses travaux, on retrouve la traduction d'un autre roman de la littérature trinidadienne, *Moses Ascending* (1975) de Sam Selvon, publié en 1987. Elle a aussi traduit plusieurs œuvres[2] de l'écrivain noir américain Chester Himes, reconnu pour ses romans policiers, ainsi que la série d'horreur *Book of Blood* de l'auteur/cinéaste britannique Clive Barker. Le deuxième roman de Lovelace que j'étudierai est *Is Just a Movie*, publié sous le titre *C'est juste un film* et traduit par Alexis Bernaut et Thomas Chaumont en 2017. Bernaut est un écrivain et traducteur qui se spécialise en poésie[3]. Il dirige présentement la collection de nouvelles littéraires *Miniatures* de la maison d'édition Magellan et Cie[4]. Chaumont est un traducteur indépendant dont les travaux incluent plusieurs œuvres littéraires non fictives[5]. Bernaut et Chaumont ont aussi collaboré pour la traduction d'un autre roman de Lovelace, *Salt*, en 2018.

La traduction d'œuvres littéraires est un projet qui requiert une connaissance de la langue, de l'histoire et de tous autres aspects culturels de la région de l'auteur ou de l'autrice. Cette tâche se complexifie lorsque le texte s'inspire du vernaculaire et cultive donc une certaine hybridité linguistique, tel est le cas pour la littérature antillaise. Cette recherche se porte sur la représentation du vernaculaire dans les romans *The Dragon Can't Dance* et *Is Just a Movie*, ainsi que dans ses

---

[2] *Plan B* (1983), *Le manteau de rêve : nouvelles* (1987), *Faut être nègre pour faire ça* (1988), *Un Joli coup de lune* (1989), selon le catalogue général de la Bibliothèque nationale de France. (https://catalogue.bnf.fr/changerPage.do?motRecherche=h%C3%A9l%C3%A8ne+devaux-mini%C3%A9&index=&numNotice=&listeAffinages=&nbResultParPage=100&afficheRegroup=false&pageEnCours=1&trouveDansFiltre=NoticePUB&trouverDansActif=false&triResultParPage=5&critereRecherche=0&typeNotice=&pageRech=rs)

[3] D'un pays l'autre. (2018). *Alexis Bernaut*. D'un pays l'autre. https://dunpayslautre.org/galerie-intervenants/bernaut-alexis/

[4] Miniatures - Éditions Magellan & Cie. (s.d.). *Miniatures*. Éditions Magellan & Cie. https://editions-magellan.com/collections/miniatures/

[5] D'un pays l'autre. (2018). *Thomas Chaumont*. D'un pays l'autre. https://dunpayslautre.org/galerie-intervenants/chaumont-thomas/

traductions françaises. Elle tente de répondre aux questions ; quels sont les difficultés et les enjeux rencontrés par Devaux, Bernaut et Chaumont, ainsi que par les autres traducteurs et les traductrices d'œuvres anglo-caribéennes hybrides? Quelles stratégies de traduction apparaissent et quelles sont les différences entre les deux versions du vernaculaire? De quoi résulte le choix de ces stratégies?

Avant même de commencer mes recherches, j'avais l'impression que la traduction de langues vernaculaires, tel le créole trinidadien de Lovelace, pouvait causer un grand nombre de problèmes puisqu'il n'y a aucun équivalent en français, ou dans d'autres langues. Ces soupçons sont confirmés au premier chapitre, qui met en contexte les recherches des vingt-cinq dernières années qui s'inscrivent dans le courant postcolonial de la traductologie et qui étudient les relations entre les langues créoles et les langues dominantes, comme l'anglais ou le français, dans la littérature. Je poursuis les discussions qui voient la traduction comme un processus d'échange culturel, dans lequel les spécificités de la langue et de la culture de l'auteur ou l'autrice devraient être soulignées (Venuti, 1996 ; Buzelin, 2000, 2005 ; Degras, 2000 ; N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000 ; Rodriguez, 2000 ; Misrahi Barak, 2015 ; Saint-Loubert). On remarque que, pour les œuvres antillaises, on se doit de repenser les oppositions binaires qui dominent les discussions sur la traduction puisqu'elles ne prennent pas en compte l'hybridité de cette littérature (Confiant, 2000 ; Mencé-Caster, 2019). Les universitaires ont donc proposé des démarches qui prônent la créativité et l'assouplissement des normes (Buzelin, 2000, 2005 ; Pagnoulle, 2000 ; Bertacco, 2020 ; Castillo Bernal, 2021), et manifestent le besoin urgent de repenser aussi le système de publication actuel, afin de favoriser une diffusion horizontale des œuvres caribéennes (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000 ; Misrahi Barak, 2015 ; Saint-Loubert, 2020).

Cette recherche est effectuée en deux étapes. Je fais premièrement une étude comparative du créole trinidadien de l'œuvre de Lovelace et de sa traduction française, basée sur une analyse

du vernaculaire présent dans chaque roman. Cette analyse suit les théories proposées par les recherches sur les fonctions du vernaculaire dans le monde romanesque (Lane-Mercier, 1989 ; Lavoie, 1994 ; Brydon, 2019). Deuxièmement, à partir de cette analyse, je compare la représentation du vernaculaire dans les deux romans originaux (*The Dragon Can't Dance* et *Is Just a Movie*), dans les deux traductions (*La danse du dragon* et *C'est juste un film*), et aussi dans d'autres œuvres anglo-caribéennes traduites vers le français. La deuxième étape de cette étude est complétée par des recherches documentaires à propos de ces romans, effectuées par les universitaires cités dans le paragraphe précédent.

Au chapitre deux, j'étudie la représentation du créole trinidadien dans *The Dragon Can't Dance* et la compare à celle de Devaux dans *La danse du dragon*. J'utilise la même méthode pour *Is Just a Movie* et *C'est juste un film* au chapitre trois. Cette langue « au statut incertain » (Buzelin, 2006, p.92) est « généralement reconnue comme une forme régionale de l'anglais » et est « [qualifiée] de "dialect" par la plupart de ses locuteurs et des linguistes » (Buzelin, 2006, p.111). Toutefois, certains universitaires, « dont la linguiste Lise Winer » le considèrent « comme une langue à part entière » (Buzelin, 2006, p.111). Les nombreuses caractéristiques du créole trinidadien qui apparaissent systématiquement et les fonctions qu'il occupe dans les deux romans suggèrent que Lovelace partage l'opinion de Winer. Il traite le créole trinidadien comme une langue à part entière qui suit des règles différentes de l'anglais standard et qui est intimement liée à l'identité d'une personne.

J'étudie ensuite les différentes stratégies que Devaux, Bernaut et Chaumont ont utilisées afin de recréer une version française du créole trinidadien et compare les différences entre les romans originaux et les traductions. Les traducteurs et la traductrice ont eu recours à des techniques de compensation afin de conserver les liens entre les Caraïbes et le vernaculaire, ce qui sous-entend

des efforts d'accorder de la visibilité au créole. Les choix de Devaux, Bernaut et Chaumont suggèrent toutefois qu'ils/elle ont hésité à dévier de la norme française.

Le dernier chapitre est consacré à l'étude comparative de la représentation du vernaculaire dans les deux romans, les traductions, ainsi que dans d'autres œuvres anglo-caribéennes traduites vers le français. Je souligne plusieurs stratégies de représentation et de traduction qui ont été l'objet de recherches et de critiques, ainsi que les nouvelles pistes de réflexion qui remettent en question plusieurs aspects fondamentaux de la traduction. Les suggestions et recommandations des universitaires ne concernent pas seulement le traducteur ou la traductrice, mais bien les maisons d'édition et le système de publication dans son ensemble.

Chapitre 1 : Traduire les Caraïbes anglophones

En 2000, la revue de traduction *Palimpsestes* publie le volume « Traduire la littérature des Caraïbes » dont la première partie est dédiée aux problèmes de traduction de textes caribéens. La même année, la revue *TTR : Traduction, terminologie et rédaction* publie « Les Antilles en traduction ». Les critiques qui ont contribué à ces numéros identifient les difficultés de traduction des œuvres anglo-caribéennes hybrides. On remet en question certains concepts de la traduction, présente des recommandations et propose des pistes de réflexion afin de réévaluer le domaine dans un contexte postcolonial caribéen. Qu'en est-il de toutes ces questions en 2024? Dans ce chapitre, je recenserai les recherches des vingt-cinq dernières années sur la traduction de la littérature qui provient des Caraïbes anglophones. Je vais d'abord étudier la représentation de la littérature anglo-caribéenne dans la francophonie jusqu'à aujourd'hui. Ensuite, j'identifierai les problèmes, difficultés et enjeux de la traduction de cette littérature, ainsi que les suggestions et recommandations des experts et expertes. Finalement, j'étudierai la manière dont les universitaires d'aujourd'hui s'inspirent des recherches et réflexions effectuées dans les années 2000 et je soulignerai les nouvelles pistes de discussions proposées récemment.

1.1 La littérature anglo-caribéenne dans la francophonie

Avant de m'attaquer aux enjeux et difficultés de traduction de la littérature antillaise, j'aimerais contextualiser l'état du domaine. Les recherches effectuées sur la place qu'occupent les écrivains anglo-caribéens au sein de la littérature française me serviront de point de départ.

1.1.1 Une mise en contexte

Dans son ouvrage *Sur le terrain de la traduction : Parcours traductologique au cœur du roman de Samuel Selvon « The Lonely Londoners »*, publié en 2005, Hélène Buzelin remarque que

la littérature caribéenne francophone « a connu un essor considérable » depuis les années 1980, et s'est même « propagée » (Buzelin, 2005, p.15) dans le monde littéraire anglophone. Elle se questionne ensuite si les ouvrages issus des Antilles anglophones connaissaient le même succès auprès de la francophonie, et découvre que le corpus d'ouvrages romanesques caribéens anglophones traduits en français est extrêmement mince. En effet, entre 1931 et 2002, seulement soixante-treize romans ont été traduits en français (Buzelin, 2005, p. 232-235), un nombre peu élevé pour une période de soixante-dix ans. L'étude du corpus révèle des tendances en ce qui concerne la publication et la diffusion de ces traductions. Buzelin distingue les écrivains et écrivaines anglo-caribéens en deux groupes proposés par Colette Maximin. Les auteurs et autrices tels que Sam Selvon, Wilson Harris, Earl Lovelace, Kamau Bratwaithe, Ismith Khan, et Hedwige Danticat, « dès le départ sont fortement imprégnés de la tradition et culture de leur terre natale » (Maximin, 1991, p.89), alors que d'autres, en ce qui concerne le créole, « entretiennent avec ce dernier des rapports moins étroits, » (Maximin, 1991, p.89) tels que V.S. Naipaul, Edgar Mittelholzer, Neil Bissoondath et Jamaica Kincaid (Buzelin, 2005, p. 20-22). Les écrivains et écrivaines du premier groupe ont donc recours au créole de leur pays respectif dans leurs œuvres de façon plus systématique que ceux et celles du deuxième. En ce qui concerne de la présence du vernaculaire dans la littérature, Buzelin note que le « créole a sa place dans la production littéraire d'expression anglaise et les écrivains, avec une plus grande liberté, […] ont le loisir d'en exploiter les ressources » (Buzelin, 2005, p.25). Malgré la réception positive du vernaculaire dans la littérature anglaise, les membres du premier groupe souffrent toutefois d'un problème de visibilité dans la francophonie. La composition du corpus recensé par Buzelin révèle que :

> « la représentation romanesque de la Caraïbe anglophone qui domine le paysage littéraire français demeure dans une large mesure celle qui émane des textes de Naipaul ou de Bissoondath, les romanciers qui tout en s'inspirant et en les représentant, se distancient ouvertement des langues-cultures de la Caraïbe, les seuls romanciers anglo-caribéens

> dont tous les textes sont systématiquement traduits et largement diffusés. » (Buzelin, 2005, p.41)

On constate donc qu'il y avait une certaine hésitation à se diriger vers des œuvres anglophones qui seraient susceptibles de contenir du créole et de multiples références aux Antilles dans la francophonie en 2005.

Buzelin fait des liens entre la trajectoire de la découverte de certains auteurs dans la francophonie et la faible visibilité dont souffre la littérature anglo-caribéenne. Les premiers textes introduits aux francophones étaient ceux de Claude McKay, écrivain jamaïcain qui « est généralement perçu comme le père de la renaissance de Harlem » (Buzelin, 2005, p.29). De ce fait, il était associé au courant américain plutôt qu'aux Caraïbes. En effet, Buzelin souligne :

> « C'est donc par le biais des États-Unis et de l'Afrique, grâce à un auteur dont les origines jamaïcaines furent longuement ignorées, que se sont tissés les premiers liens entre les littératures antillaises d'expression française et anglaise » (Buzelin, 2005, p.30).

L'origine de ces relations et le statut de la littérature noire américaine dans la francophonie s'expriment toujours dans « la disproportion flagrante entre la couverture médiatique réservée aujourd'hui aux auteurs américains caribéens tels que Kincaid ou Danticat et celle dont bénéficient globalement les autres écrivains, exception faite de Naipaul » (Buzelin, 2005, p.31). Buzelin prend la peine d'exclure Naipaul de ce constat. Devenu la « coqueluche des salons et critiques littéraires parisiens » (Buzelin, 2005, p.36) à la suite de la publication de la traduction de son roman *Guerillas* (1975), il connaît un succès fulgurant qui le distingue des autres auteurs et autrices anglo-caribéens de l'époque. Cependant, il est généralement perçu comme un auteur de la *World Fiction*, une catégorie composée d'« écrivains-voyageurs qui refusent d'être associés à un pays et dont la seule patrie serait la langue anglaise » (Buzelin, 2005, p.39). C'est donc dans ce contexte que le roman « caraïbes », un courant qui se distingue par la publication via des maisons d'édition « jeunes ou de petites tailles » et par l'inclusion de « lourd appareil paratextuel truffé de références à l'histoire,

à la culture et aux langues des différents territoires des Indes occidentales » (Buzelin, 2005, p.33), dont Lovelace et Selvon font partie, tente de se faire remarquer par la francophonie. Toutefois, les auteurs et autrices de la *World Fiction* et littérature afro-américaine étaient « pris en charge par les grandes maisons d'édition et [bénéficiaient], en conséquence d'une visibilité à laquelle les autres romanciers ont rarement accès » (Buzelin, 2005, p.40). La composition du corpus de Buzelin souligne la préférence des maisons d'édition.

Le contexte de 2005 indique donc que les efforts de traductions des œuvres anglo-caribéennes vers le français favorisaient généralement les auteurs et autrices qui avaient des relations avec l'Amérique du Nord et l'Europe et/ou qui n'entretenaient pas nécessairement de relations étroites avec les langues créoles à base lexicale anglaise.

1.1.2 Un renversement des tendances?

Aujourd'hui, la place qu'occupe la littérature anglo-caribéenne dans la francophonie semble être influencée par les tendances du passé. Depuis le recensement de Buzelin, Naipaul a publié un roman, *Magic Seeds* (2004), et ce dernier a été traduit en 2005. Similairement, *See You Now* (2013) de Kincaid a été traduit en 2016 et est la seule publication romanesque de l'autrice depuis. Pour Danticat, les deux romans qu'elle a publiés depuis la recherche de Buzelin, ainsi qu'un roman jeunesse et trois ouvrages non fictifs, ont été traduits. Les deux romans de Bissoondath publiés après 2005 sont aussi disponibles en français. Le lectorat français a donc accès au catalogue romanesque complet de ces auteurs. Bien que les fictions de Claude McKay ne soient pas toutes disponibles en français aujourd'hui, *Amiable with Big Teeth* (2012) et *Romance in Marseille* (2020), deux romans publiés bien des années après sa mort, ont été traduits en 2021 et 2022 respectivement. La maison d'édition *Héliotropisme* a aussi publié *Dîner à Douarnenez* en 2024, qui est une version française d'un des manuscrits inédits de l'auteur. Les traductions récentes sous-

entendent un intérêt actuel pour cet auteur. Notons que ces auteurs et autrices ont été soulignés par Buzelin, soit pour leur relation opaque avec les Antilles, soit pour leurs liens avec les États-Unis (à l'exception de Bissoondath qui est trinidadien canadien).

En ce qui concerne les autres écrivains et écrivaines recensés par Buzelin, la situation reste semblable à celle d'il y a vingt ans ; de nouvelles traductions françaises de leurs ouvrages existent, mais elles ne sont pas abondantes. La maison d'édition montréalaise Mémoire d'encrier a publié la version française de *DreamHaïti* (1995) de Brathwaite en 2013, dont la traductrice Christine Pagnoulle a d'ailleurs contribué au numéro spécial de la revue *Palimpsestes* en 2000 avec un article sur les difficultés de ce texte. Très récemment, le roman *Eltonsbrody* (1960) de Mittelholzer a été traduit en 2022. Dans le cas de Lovelace, *Is Just a Movie* et *Salt* (1997) ont été traduit en 2017 et 2018 respectivement. Depuis la traduction de *The Dragon Can't Dance* par Devaux en 1984, le public francophone n'avait accès qu'à un seul roman de l'auteur pendant plus de trente ans, et aujourd'hui, seule la moitié de ses romans, et aucune de ses pièces de théâtre ou nouvelles littéraires, ne sont disponibles en français. La liste est plutôt courte et on remarque aussi l'absence d'écrivains qui font partie du premier groupe établi par Maxilin tels que Selvon, Harris et Khan, dont je n'ai trouvé aucune trace de nouvelle traduction vers le français dans le marché du livre depuis le début des années 2000.

Cependant, les traductions françaises qui proviennent des Caraïbes anglophones ont continué d'apparaître au cours des quinze dernières années, notamment auprès des auteurs et autrices qui ont recours au vernaculaire de leurs pays d'origine. Les œuvres les plus connues de Dionne Brand, autrice canadienne née à Trinidad-et-Tobago, ont été traduites en français ; le recueil de poésie *Ossuaries* (2010) en 2016, ainsi que les romans *What We Long For* (2005) en 2011 et *Love Enough* (2014) en 2017. Olive Senior, autrice jamaïcaine, a deux recueils de nouvelles,

Discerner Heart (1995), traduit en 2010, et *Summer Lightning and Other Stories* (1986), traduit en 2011, qui sont disponibles pour le lectorat français, ainsi que le recueil de poésie *Un Pipiri m'a dit/A little bird told me* (2014) publié en format bilingue. Buzelin nomme brièvement ces deux autrices et mentionne qu'elles appartiennent au premier groupe établi par Maxilin (Buzelin, 2005, p.22). Le roman *A Brief History of Seven Killings* (2014), un « paradigme de polyphonie » qui contient, entre autres, du créole jamaïcain et de l'anglais américain vernaculaire (Adam, 2020, p.26), de Marlon James a été traduit en 2016. Le roman *The Colour of Forgetting* (1995), dans lequel l'autrice grenadienne Merle Collins « blends oral-literature techniques and vernacular with masterful narrative control to yield impressive results » (Newson, 1996, p.451), a été traduit en 2023. Si l'on se fie aux listes telles que celles figurant sur le site de Goodreads, où l'on peut facilement classer les titres par la région des auteurs et autrices, on remarque que les efforts de traduction visent aussi les écrivains et écrivaines qui ont connu un succès récemment. Encore faut-il trouver si le livre a été traduit en français et s'il contient du vernaculaire. L'existence de traduction peut être déterminée par une recherche sur les sites internet des librairies francophones qui est facilitée par la publication récente des ouvrages ciblés. La présence de créole quant à elle est habituellement une caractéristique qui est soulignée dans les articles et les critiques à propos de l'œuvre. Le premier roman de l'autrice trinidadienne Ingrid Persaud, *Love after Love* (2020), un livre « told entirely in the lyrical dialect of Trinidad » (Ramakrishnan, 2020) a été traduit en 2022. Le premier roman de l'autrice barbadienne Cherie Jones, *How the One-Armed Sister Sweeps Her House* (2021), dont on remarque le vernaculaire dans les dialogues dès les premières pages du prologue (Jones, 2021), est disponible pour le lectorat francophone depuis 2023. Cette liste est loin d'être exhaustive, mais la publication de *best-sellers* récents qui contiennent du vernaculaire et qui

ont été traduits vers le français ainsi que le délai relativement court entre l'apparition des ouvrages suggèrent une nouvelle tendance.

Malgré l'intérêt récent des traductions vers le français des œuvres anglo-caribéennes, les lacunes causées par la faible visibilité du roman « caraïbes » de l'époque sont toujours ressenties sur le plan universitaire. Après la publication des numéros de *Palimpsestes* et de *TTR* en 2000, ces revues, et aucune autre des grandes revues traductologiques (*Translator's Journal*, *Target*) d'ailleurs, n'ont publié de nouveaux numéros sur le sujet. Certes, il y en a sur la traduction d'ouvrages hybrides ou sur la traduction de la culture, mais ils ne sont pas dédiés à la littérature caribéenne. De ce fait, les études de la traduction de la littérature anglo-caribéenne vers le français se retrouvent habituellement dans des articles et recherches spécifiques, dont certains seront abordés dans les prochains chapitres. En 2020, Laëtitia Saint-Loubert publie *The Caribbean in Translation : Remapping Thresholds of Dislocation*, une monographie entièrement dédiée à la traduction d'œuvres littéraires des Caraïbes. Dans son ouvrage, Saint-Loubert veut adapter la théorie des seuils[6] de Gérard Genette « within a Caribbean and archipelagic context » (Saint-Loubert, 2020 p.9). Elle identifie les éléments du paratexte, tels les post/préfaces, les notes et la typographie, comme seuils du texte et résume que :

> « Whatever its shape, the threshold generally manifests itself as an entrance and a transitory space, implying at once movement and contact. It is defined not only in relation to two distinct zones, but also as the margin or the line itself. The threshold is therefore a dual space that allows impermeability and contingency at one and the same time, a manifestation of liminality understood in its most literal sense, based on the *limen*, the limit. » (Saint-Loubert, 2020 p.8)

[6] Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (trad. J. E. Lewin). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511549373

Elle partage l'opinion de Genette : « A threshold exists to be crossed. » (Genette, 1997, p.410) Elle nous invite à voir les seuils, non seulement comme une « entry into the text, but also as a site of porosity between text and that which is not part of the text. » (Saint-Loubert, 2020 p.13) Elle veut donc repenser les concepts de seuil, d'entre-deux, de limite, établis dans le domaine de traduction et les adapter pour la littérature antillaise, afin de les traiter comme une « non-linear, rugged coastline where cultures intersect » (Saint-Loubert, 2020 p.45). Elle étudie l'usage de ces éléments par les écrivains et écrivaines, les traducteurs et traductrices, ainsi que les maisons d'édition. Elle présente aussi son étude à propos de maisons d'édition indépendantes dont les stratégies de publication prôneraient la visibilité de la littérature antillaise et l'échange entre les cultures. Le livre de Saint-Loubert ne se limite pas aux œuvres anglophones. En effet, l'autrice étudie aussi les traductions issues des Antilles francophones et hispanophones. Son œuvre est un ajout indispensable « au nombre très limité d'études universitaires sur la traduction non seulement du CAT [créole anglais trinidadien], mais aussi des ouvrages anglo-caribéens dans leur ensemble » (Birju, 2023, p.35), surtout au cours des dix dernières années. Les numéros 42 (2013) et 57 (2018) du journal *Small Axe*, une revue multidisciplinaire dédiée aux Caraïbes, contiennent une section sur la traduction (Saint-Loubert, 2020, p.3). Cependant, tous les articles sont à propos du créole à base lexicale française, sauf deux textes qui traitent de la traduction du créole à base lexicale espagnole vers l'anglais. Les études sur la traduction de la littérature antillaise anglophone vers le français ne sont pas complètement invisibles, mais leur nombre est loin d'être abondant.

La faible visibilité de la littérature anglo-caribéenne dans la francophonie constatée par Buzelin en 2005 semble, dans une moindre mesure, toujours de mise. Toutefois, des efforts de traduction et la publication d'ouvrages comme celui de Saint-Loubert signalent que l'intérêt, pour les maisons d'édition ou quelques spécialistes, est toujours là.

1.2 La traduction du vernaculaire anglo-caribéen

La place relativement marginale qu'occupait la littérature anglo-caribéenne dans la francophonie n'a pas empêché quelques experts et expertes de s'attaquer à la tâche complexe de traduire et d'étudier le vernaculaire créole à base lexicale anglaise. La plupart des études consacrées à la traduction des romans caribéens apparaissent dans les années 1990 et 2000, notamment grâce aux numéros des revues *Palimsestes* et *TTR*. Les auteurs et autrices de ces articles identifient les difficultés et les enjeux associés à cette opération délicate, tentent d'établir des stratégies de traduction, ainsi que d'offrir des pistes de discussions. L'envergure du projet de traduction d'une œuvre antillaise est mise en évidence dans l'avant-propos des revues scientifiques. En effet, on dit que la traduction des expressions créoles est un « problème particulièrement poignant » (Malena, 2000, p.10), dont la tâche « can be daunting » (Wilson, 2000, p.19). Dans cette partie, je soulignerai les points principaux relevés par les critiques de l'époque.

1.2.1 L'absence d'équivalent

Dans l'œuvre anglo-caribéenne qui contient du créole, le vernaculaire se distingue de l'anglais standard. Le vernaculair peut se manifester « par un ensemble de structures, de tours particuliers, récurrents, cohérents » (Degras, 2000, p.43), ou bien sur « le plan de la morphosyntaxe verbale » (Buzelin, 2000, p.207). Quoi qu'il en soit, la différence remarquée entre la norme et le vernaculaire est, selon l'ensemble de mes recherches, l'une des plus grandes sources de difficulté de la traduction d'œuvres anglo-caribéenne. En effet, des questions, telles que « Quelle langue est à traduire? Comment mesurer l'écart entre langue et parole? […] [En] quel français traduire et cette langue (collective), et cette parole (unique)? » (Rodriguez, 2000, p.91), surviennent lorsqu'on prend en compte les caractéristiques du créole. En outre, pouvons-nous avoir recours à un dialecte francophone? Dans ce cas, « [par] quel dialecte d'arrivée substituer le dialecte de départ? Existe-t-

il un dialecte cible approprié? » (Buzelin, 2000, p.224) Dans le cas des langues créoles à bases lexicales anglaises, tenter de trouver une langue des Antilles francophones comme équivalent fait l'objet d'un grand nombre de débats.

Bien qu'il soit tentant de « se [tourner] vers les Antilles françaises, toutes désignées en raison de leur proximité géographique, mais surtout de leur richesse linguistique » (Buzelin, 2000, p.224), cette technique n'est pas sans limites dues aux implications, enjeux et difficultés qui en découleraient. Elle « se heurte à un premier obstacle à la fois formel et politique […], les créoles antillais à base lexicale française ont une syntaxe radicalement différente de celle du français » (Buzelin, 2000, p.224). En effet, des efforts pour graphier l'oralité du créole à base lexicale française ont commencé dès le milieu XVIIIe siècle (Confiant, 2000, p. 50), ce qui a abouti à la formation d'un « code graphique élaboré selon des critères essentiellement phonétiques » (Buzelin, 2005, p.125). De ce fait, les auteurs et autrices franco-caribéens se retrouvent le plus souvent en « situation de diglossie[7] » (Confiant, 2000, p. 50), un contexte qui ne s'applique pas au créole trinidadien, du moins, pas dans les romans de Lovelace. La situation sociolinguistique des Antilles anglophones s'apparente plus à « *continuum* », en raison de l'absence de « rupture franche et claire entre le vernaculaire et l'acrolecte » (Buzelin, 2005, p.125). J'aimerais toutefois souligner que les créoles à base lexicale française sont bel et bien confrontés à des problèmes de visibilité lorsqu'on les compare au français. Aux yeux de plusieurs « [l'] un a seul statut de "langue" tandis que l'autre/les autres est/sont considéré(s) comme un/des "patois" » (Confiant, 2000, p. 50), des enjeux partagés par les langues créoles à bases lexicales anglaises. Par contre, cette situation de diglossie propre au vernaculaire antillais français souligne la différence entre le contexte anglophone et

[7] Ferguson, C. A. (1959). Diglossia. *WORD*, *15*(2), 325-340. https://doi.org/10.1080/00437956.1959.11659702

francophone, dans les Caraïbes, et du fait même, l'impossibilité de traiter ces langues comme des équivalents parfaits.

Le remplacement d'un dialecte par un autre implique aussi des enjeux idéologiques qui vont au-delà de syntaxe et de la rédaction. Ce procédé cause la distorsion de l'original et des intentions de l'auteur ou de l'autrice (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.76). La relation inégale entre les Antilles et les pays d'où proviennent les langues dominantes causée par la colonisation souligne d'autant plus l'envergure de ces enjeux idéologiques. En effet, pour les Caraïbes, « ideology is an extremely sensitive issue because of the colonial past. Translations of literary texts run the risk of reviving colonial stereotypes concerning the region » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.77). En outre, l'attitude des écrivains et écrivaines antillais envers le vernaculaire dans la littérature est différente dans les contextes francophones et anglophones. Les auteurs et autrices franco-caribéens étaient hésitants à insérer du vernaculaire dans leurs œuvres (Buzelin et Winer, 2008, p.643). Il serait donc quelque peu problématique, voire inapproprié, d'assumer que les auteurs anglo-caribéens et franco-caribéens partagent le même point de vue idéologique quant au vernaculaire dans la littérature et ainsi, de remplacer un créole à base lexicale anglaise par un créole à base lexicale française. La perpétuation du discours colonial et des stéréotypes sont donc des dangers bien réels qui sont susceptibles d'apparaître lorsqu'on décide de remplacer un dialecte spécifique par un autre.

1.2.2 Une révision des théories

Aux yeux de certains « il ne peut y avoir, semble-t-il, de solution satisfaisante » (Degras, 2000, p.44) pour traduire la représentation littéraire des langues créoles à base lexicale anglaise. C'est pourquoi un grand nombre de traductologues soutiennent l'idée de repenser le système d'opposition binaire établi dans le domaine de la traduction, « especially in the relation between

the Caribbean and elsewhere » (Jones, 2000, p. 67). Les théories de traduction de l'époque ne semblaient pas être en accord avec la réalité multilinguistique des Antilles :

> « Le problème réside dans le fait que, jusqu'à présent, toute traduction est conçue comme le passage d'une langue-source à une langue-cible, d'une langue de départ à une langue d'arrivée. On se trouve dans la confrontation de l'Un à l'Un. » (Confiant, 2000, p. 54)

Or, l'essence même des langues créoles brouille ces distinctions. L'opposition binaire qui dominait le discours sur la traduction ne pouvait pas répondre aux questions des chercheuses mentionnées au début de la partie 1.2.1. Cette vision traditionnelle de la traduction n'est pas compatible avec les langues créoles puisque « the Caribbean is more than a system of simple binary opposition. » (Jones, 2000, p. 68) Cette région est une « "multiplexity" of a mixture of heritages, roots, cultures and traditions », une caractéristique qui entre en conflit avec la dualité implicite de la traduction (Jones, 2000, p. 68). Traduire les différences entre les Caraïbes et le reste du monde, ou même entre deux îles est « a challenge to the fixed binaries which stabilise meaning and representation. » (Jones, 2000, p. 68) C'est pourquoi « le traducteur moderne doit sortir de l'enfermement que constitue le passage de l'Un à l'Un. » (Confiant, 2000, p. 56) De l'incapacité des théories traditionnelles, qui reposaient sur une vision binaire de la traduction, à tenir compte des difficultés associées à la traduction des œuvres antillaises, on constate que de nouvelles discussions doivent être entamées.

Des théories contemporaines de la traduction ayant abordé les enjeux culturels, politiques et esthétiques, Buzelin en identifie trois et souligne leurs lacunes lorsqu'elles sont appliquées à la traduction de la littérature caribéenne. Avec la poétique de la traduction, Antoine Berman[8] « recommande le "respect de la lettre". Le respect de l'Autre équivaut en tout et pour tout au respect des qualités formelles et poétiques du texte » (Buzelin, 2005, p.197). Cependant, cette théorie

[8] Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre, ou, L'auberge du lointain*. Éditions du Seuil. Paris.

semblait « tout simplement trop formaliste » puisqu'elle « ne tient qu'à condition de parvenir à circonscrire, à interpréter le texte et à le ré-énoncer en faisant abstraction de ce qui l'entoure » (Buzelin, 2005, p.198), ce qui ne paraît pas approprié si on prend en compte l'essence même des Caraïbes mentionnées dans le paragraphe précédent. Pour Lawrence Venuti, le *minorizing*[9] prônerait « le recours à des "*minorizing elements*" susceptible de favoriser l'hétérogénéité discursive dans le contexte cible, d'opposer une résistance aux langues et cultures dominantes » (Buzelin, 2005, p.199). Cependant, Buzelin souligne que :

> « pratiquer le *minorizing* est une stratégie efficace si l'on cherche à combattre l'invisibilité du traducteur, mais cette stratégie n'offre en aucun cas une solution suffisante, ni même adéquate, aux multiples enjeux que sous-entend la traduction des littératures postcoloniales. » (Buzelin, 2005, p.202)

De son côté, Gayatri Spivak traite de l'éthique de la traduction et du renoncement de la traductrice (Buzelin, 2005, p.203) :

> « The translator must surrender to the text. […] Unless the translator has earned the right to become the intimate reader, she cannot surrender to the text, cannot respond to the special call of the text. » (Spivak, 2000, p.400)

Elle préconise donc « d'abord et avant tout une éthique de la lecture, de la préparation, de l'accession au droit de traduire » (Buzelin, 2005, p.204). Loin d'ignorer les enjeux complexes de la traduction des œuvres antillaises, il faut toutefois reconnaître que les critères de l'approche de Spivak « sont élevés, peut-être trop exigeants et idéalistes si l'on tient en compte des conditions d'exercice des traducteurs professionnels ». Pour les traducteurs et traductrices d'œuvres antillaises anglophones, les « critères deviennent plus exigeants encore lorsqu'ils s'appliquent à des textes écrits non pas dans une, mais plusieurs langues. » (Buzelin, 2005, p.204) Il semblerait donc que

[9] Venuti, L. (1996). Translation, Heterogeneity, Linguistics. *TTR*, *9*(1), 91-115. https://doi.org/10.7202/037240ar

ces théories, des théories qui prônent le respect de la culture de départ, manifestent l'omniprésence de l'aspect binaire incompatible avec les Caraïbes qui s'est inscrit dans la traduction.

Ces discussions mettent en évidence le consensus au début des années 2000 en ce qui concerne la traduction des œuvres antillaises ; il n'y avait aucune théorie de la traduction qui pouvait répondre aux besoins des experts et expertes. Toutefois, plusieurs ont présenté, non pas des théories ou solutions miracles, mais des recommandations pour la traduction et de son étude dans un contexte caribéen postcolonial.

1.2.3 Un travail de (re)création

Les traductologues qui s'intéressaient à la littérature antillaise n'ont pas freiné leurs projets faute de théorie. Au contraire, de ces lacunes, les critiques ont établi des recommandations à partir de leurs expériences et de leurs observations sur le terrain. C'est par la *créolisation*, telle qu'énoncée par Édouard Glissant, que les écrivains et écrivaines anglo-caribéens ont recréé la complexité de leurs cultures respectives dans leurs œuvres :

> « Creolization is the coming together of several cultures or at least several elements of distinct cultures in a given part of the world, with, as its consequence, a new entity that is completely unpredictable when compared to the addition or the simple synthesis of those elements. » (Glissant, 1997, 37)

L'idée de créer une « nouvelle entité » ne passe pas inaperçue. Durant la traduction de *DreamHaïti*, Pagnoulle note qu'« à partir de la voix, de la musique des Caraïbes anglophones où il a vécu– la Barbade et la Jamaïque – Brathwaite a créé sa propre langue » (Pagnoulle, 2000, p.32). On peut donc se demander s'il serait possible, et approprié, d'appliquer un processus de création à la traduction.

Les personnages du roman *The Lonely Londoners* de Selvon parlent un langage vernaculaire qui n'a pas d'équivalent en français, mais Buzelin se demande « peut-on en inventer

un? » (Buzelin, 2000, 224) Elle envisage une approche qui « s'apparente donc à une forme de *bricolage*, un bricolage couvert qui ne s'affiche comme tel. » (Buzelin, 2005, 145) Pour ce faire, elle veut employer « des stratégies analogues à celles adoptées par l'auteur » (Buzelin, 2000, 228) ainsi que « porter une attention particulière à et tenter de recréer les particularités stylistiques, narratives, […] syntaxiques et prosodiques » (Buzelin, 2005, p.145). Sans les considérer comme des équivalents, Buzelin se permet de s'inspirer du créole martiniquais :

> « non seulement parce que sa forme est assez proche de celle du créole trinidadien, mais aussi et surtout pour éviter ces "connotations indésirables" résultant de l'emploi de tournures ou lexèmes trop associés, pour le lecteur antillais, à un français "métropolitain". » (Buzelin, 2000, p.232)

Elle remarque que cette technique « permettait donc de créer parfois, à rebours, et de façon indirecte, un effet créole, en français. » (Buzelin, 2005, p.145) Cette démarche créative lui « paraît légitime dans la mesure où elle repose sur un travail de création à partir du créole et du français plutôt que sur l'exploitation de représentations toutes faites. » (Buzelin, 2000, p.229) Cette stratégie de création/bricolage permettrait donc à la fois de recréer les intentions de l'auteur ou de l'autrice et d'imbiber la version française d'une tonalité créole.

Le Groupe d'études et de recherches britanniques (GERB) a aussi effectué un travail de création lors de leur projet de traduction des nouvelles *Summer Lightning* et *Country of the One Eye God* de Senior. Pour leur quatrième et dernière version, le groupe a voulu « tenter la traduction en une langue "réinventée" » (Rodriguez, 2000, p. 96-97), ce qui sous-entend la création d'une « nouvelle entité ». Lors de son étude de ces traductions, Lilian Rodriguez note :

> « Le GERB a donc exploré, tenté et dépassé les translations géolinguistiques et sociolinguistiques, en traduisant le texte en français métropolitain familier, puis en français parlé martiniquais, puis en créole martiniquais, et finalement en a donné une version "réinventée" en utilisant comme instrument […] ces traductions successives ». (Rodriguez, 2000, p.97)

Bien que le groupe ait effectué ces traductions en contextes universitaires, la création d'une langue « réinventée » par un tel procédé est tout de même « un modèle de démarche qu'il serait utile de retenter pour d'autres œuvres des Caraïbes. » (Rodriguez, 2000, p.97)

L'ensemble de ces recommandations implique donc le « bricolage » ou la « réinvention » d'une nouvelle langue qui recréera, au meilleur de ses capacités, la complexité de la langue et la culture créole. Ces techniques ouvrent la porte à des pistes de réflexion originales.

1.2.4 Qui peut traduire les Caraïbes et pour qui?

Les derniers enjeux des années 2000 que je soulignerai dans ce chapitre sont les questions suivantes : Qui peut traduire la littérature caribéenne? Pour qui? Ces questions soulignent un grand nombre d'enjeux éthiques et politiques lors de la traduction d'œuvres romanesques anglo-caribéennes vers une langue dominante, comme le français. Buzelin se demande ; « n'ayant jamais vécu à Trinidad, étais-je en mesure de comprendre ce roman écrit dans une forme très adaptée de vernaculaire oral? » (Buzelin, 2005, p.186) Est-ce que la nationalité ou les origines ethniques du traducteur et de la traductrice doivent être prises en compte en contexte caribéen postcolonial?

Les critiques ne se penchent pas nécessairement sur la provenance régionale des traducteurs et traductrices, mais plutôt sur leurs expériences et leurs positions idéologiques. En effet, les choix de traduction « can be influenced by a variety of factors, among them the translator's access to "creole" and creole usage […] and the translator's sensibility, respect for, and attitude to the literary text. » (Wilson, 2000, p. 19) La proximité et familiarité au créole est un aspect souligné par Marie-José N'Zengou-Tayo et Élizabeth Wilson dans leur étude de la traduction française *Breath, Eyes, Memory* de Danticat. Elles remarquent qu'un « lack of background research » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.90) peut devenir la cause de plusieurs pertes. Les tournures qui pourraient

« bridging the gap between the Haitian Diaspora in the United States and Haitians at home » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.90) dans la version française de l'œuvre de Danticat peuvent être facilement absentes sans les connaissances appropriées. Il en est de même pour les « references to historical and cultural events and phenomena which occur frequently in West Indian/Caribbean texts » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.98). De ce fait, le traducteur ou la traductrice « requires familiarity with the body of Haitian literature in French in order to be able to maintain cultural references present in their works. » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.90) Cette étude souligne qu'on accorde beaucoup plus d'attention à « the importance of background research particularly in the case of the Caribbean » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p. 100) plutôt que sur l'héritage des traducteurs et traductrices.

Ces réflexions à propos de l'expérience et des efforts des traducteurs et traductrices ont aussi poussé les universitaires à se demander : à qui ces traductions sont-elles destinées? On remarque que les traductions qui proviennent des Caraïbes sont généralement entreprises pour un public européen/nord-américain :

> « Since very little translation is done with a Caribbean audience in mind, the danger of translating a Caribbean text from one European language into another is always to renew the colonial gesture of appropriation and either erase or exoticize creole ». (Malena, 2000, p.9)

Le public cible de la littérature caribéenne pourrait donc aussi influencer les choix de traduction. Par contre, le lectorat caribéen n'est pas le public cible des traductions caribéennes, une situation évidente dans le marché du livre qui favorise « les pays du nord » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.80), dont la cause semble être économique. En effet, la version française du texte de Danticat était destinée à un public francophone non caribéen puisque « the Haitian and the French Antillean readership were too small to be the targeted audience of the French translation. » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.80) N'Zengou-Tayo et Wilson soutiennent donc l'adoption

d'une « de-centered approach to the translation of works from the Caribbean. » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p. 100) Elles suggèrent que les maisons d'édition pourraient, entre autres, « consult readers from the Caribbean before publishing translations of works from the region. » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p. 100) De telles démarches sous-entendent donc de repenser le processus de publication.

Les études des années 2000 révèlent qu'il y avait beaucoup plus de questions que de réponses en ce qui concerne les enjeux de la traduction des œuvres anglo-caribéennes. Les lacunes théoriques ont forcé les experts et expertes à repenser la pertinence des oppositions binaires qui dominait les réflexions sur la traduction. Certains traductologues ont donc émis des recommandations qui sous-entendaient un travail de création d'une nouvelle langue. Les études soulignent aussi que les traducteurs et traductrices des œuvres caribéennes devraient avoir une certaine proximité avec la région, sans devoir nécessairement en provenir. Cependant, des recherches doivent être effectuées pour pouvoir recréer la complexité des Antilles dans une autre langue. On remarque aussi le besoin de poursuivre les discussions à propos du public cible de ces traductions, qui n'est pas le lectorat caribéen, et de repenser le processus de publication.

1.3 Les nouvelles pistes de réflexion

Qu'en est-il de toutes ces questions vingt ans plus tard? Comme mentionné plus tôt, les études de la traduction du créole, et plus précisément du créole à base lexicale anglaise vers le français, ne sont pas abondantes. Toutefois, les recherches effectuées récemment offrent tout de même un bon aperçu de l'état du domaine aujourd'hui. Dans cette partie, je ferais une synthèse des recherches récentes qui découlent des discussions entamées dans les années 2000, et je soulignerai les nouvelles pistes de réflexion proposées.

1.3.1 Les discussions continuent

Le consensus des recherches effectuées au début des années 2000 était de ré-évaluer les oppositions binaires de la traduction. Certains universitaires ont donc suggéré des démarches qui prônaient la création plutôt que la recherche d'une langue équivalente. Ces pistes de réflexion ont été remarquées par leurs paires, mais les discussions sont loin d'être terminées. En effet, encore aujourd'hui, « la traductologie se trouve […] enfermée dans une logique binaire » (Mencé-Caster, 2019, p.88) entre les langues de départ/d'arrivée, les textes source/cible, l'un/autre, etc. Or, les traducteurs et traductrices de textes multilingues doivent effectuer des choix qui ne s'apparentent pas nécessairement aux concepts de domestication et d'étrangeté (Castillo Bernal, 2021, p.29), ce qui suggère fortement un besoin de repenser leurs rôles, et celui du domaine de la traduction en général. Les appels à ces réflexions indiquent que « nous sommes toujours et encore en train de débattre sur la traduction comme opération de sauvegarde du sens de l'original […] au lieu de l'envisager comme pratique transculturelle » (Mencé-Caster, 2019, p. 88) ou comme un processus de « reconstitution ou de recréation » (Saint-Loubert, 2020 p.128). Les suggestions antérieures des experts et expertes alimentent ce débat.

Dans son article « Traduire la Caraïbe », Corinne Mencée-Caster fait l'éloge des écrivains et écrivaines caribéens qui créent une langue vernaculaire « méconnaissable, quoiqu'elle demeure reconnaissable », et propose de tourner notre attention vers « cette méconnaissance-reconnaissance de la langue d'écriture » (Mencé-Caster, 2019, p. 89) comme piste de réflexion. La capacité de créer un tel langage est un aspect « qui mérite d'être souligné » (Mencé-Caster, 2019, p. 94) dans les traductions. Mencée-Caster propose donc de percevoir les traducteurs comme des « *ré-écrivains* » (Mencé-Caster, 2019, p. 98). Ainsi, les « traducteurs/traductrices *ré-écrivains/ré-écrivaines* » d'œuvres caribéennes anglophones pourront recréer le vernaculaire pour en faire « un

langage nouveau, qui n'existe nulle part ailleurs, mais qui, par son imprévisibilité même, témoigne d'embranchements toujours ouverts, de potentialités infinies. » (Mencé-Caster, 2019, p. 96) Elle suggère que la traduction des œuvres antillaises est « une exploration consciente et inconsciente des poétiques de la traversée des langues et des langages, sans peur ni limites » qui a pour but de reconnecter les racines créoles, gréco-latines, arabes, africaines, indiennes, anglo-saxonnes, etc., bref, ce qui a été « délibérément délié. » (Mencé-Caster, 2019, p. 98) Cette vision proposée par Mencée-Caster souligne la volonté des experts et expertes d'aujourd'hui de poursuivre les discussions à propos du rôle de la traduction et de ses oppositions binaires.

L'application des recommandations qui prône la création lors de la traduction d'une langue vernaculaire créole à base lexicale anglaise est étudiée par Pilar Castillo Bernal dans son article « The translation of images and West Indian creole into Spanish in Sam Selvon's *The Lonely Londoners* » dans lequel elle partage, entre autres, une courte entrevue avec le traducteur Enrique Maldonado. Bien que cette recherche ne concerne pas la traduction du créole trinidadien vers le français, la publication récente de *Solos en Londres* (2020) et la démarche entreprise par Maldonado indique que l'approche créative présentée par les critiques n'est pas tâche impossible. En ce qui concerne le créole trinidadien, le traducteur remarque « if there are no identical and comparable uses of language in Spanish, one would have to create them. » (Castillo Bernal, 2021, p.36) Castillo Bernal note que le traducteur a recréé certaines caractéristiques de la parole de Moses, le personnage principal du roman, dont le résultat est une :

> « representation of a unique, peculiar speech which is not directly recognisable as any given dialect, but indicates Moses' acknowledgment of how the English talk (proper English) and a reinforcement of his own differentiated way of speaking. » (Castillo Bernal, 2021, p.38)

Le produit final semble satisfaisant et la chercheuse souligne le succès du roman auprès du lectorat espagnol (Castillo Bernal, 2021, p.43). Elle remarque que cette approche s'inscrit dans les

recherches effectuées par les traductologues, comme Buzelin, et est heureuse de voir que « the professional translator and the scholar should agree and converge towards strategies and solutions that move forward both a difficult undertaking and a complex theoretical problem. » (Castillo Bernal, 2021, p. 44-45) De telles démarches « déstabilisent le débat » et « proposent de nouvelles approches » (Castillo Bernal, 2021, p.45) sur la perception de la traduction.

Les recherches récentes montrent que les discussions à propos des oppositions binaires de la traduction et de leur rôle continuent de se faire, et que les débats sont loin d'être clos. Toutefois, elles soulignent la pertinence des suggestions antérieures qui recommandaient une approche créative.

1.3.2 Les maisons d'édition

Les discussions se sont aussi poursuivies autour de la question : qui peut traduire les Caraïbes et pour qui? La première partie a été l'objet d'un collectif intitulé *Faut-il se ressembler pour traduire* en 2021, dont Saint-Loubert est l'une des contributrices. Les conclusions des traductologues ressemblent beaucoup à celles tirées auparavant. On croit toujours que « [la] proximité socioculturelle ou ethnique entre la personne qui traduit et l'auteur est loin de nous donner la clé de tous les problèmes de traduction » (Buhl, 2021, p.40), et on se penche plutôt sur l'expérience des traducteurs et traductrices. Bien que la ressemblance ne soit « pas une nécessité, […] une spécialisation, en revanche, peut révéler l'étendue d'un texte » (Verbeke, 2021, p.89). Toutefois, on remarque un « manque de diversité dans le domaine de la traduction littéraire » (Saint-Loubert, 2021, p.24). Toutefois, les discussions sur cet enjeu et ses causes devraient se concentrer « sur le type de public visé pour tel ou tel ouvrage ou à travers telle ou telle ligne éditoriale » (Saint-Loubert, 2021, p.24). Aujourd'hui, la deuxième partie de la question soulève donc toujours un

grand nombre de réflexions et la plupart d'entre elles identifient le même enjeu, qui serait aussi la cause de cette asymétrie dans le domaine : le processus de publication.

La faible visibilité de la littérature caribéenne anglophone dans la francophonie est toujours un obstacle pour les écrivains et écrivaines. Saint-Loubert nous rappelle que, malgré la reconnaissance internationale dont jouissent un grand nombre d'auteurs et autrices de cette région, « important swathes of the literature produced and circulated locally – often, although not exclusively in vernacular languages and Creoles – remain largely unknown » (Saint-Loubert, 2020 p.6). Les écrivains et écrivaines anglo-caribéens qui écrivent dans la langue vernaculaire de leurs pays ont rarement été traduits dans le passé (Saint-Loubert, 2020 p.173). Menée-Caster compare « les jeux d'entre-langues » du vernaculaire et des langues dominantes (français, anglais, espagnol) à un « cheval de Troie » qui leur permettrait d'entrer dans la littérature de ces dernières pour obtenir une certaine visibilité (Mencé-Caster, 2019, p. 95), ce qui souligne que la diffusion internationale, et même parfois locale, de la littérature caribéenne est toujours dictée par le marché du livre nord-américain et européen. En effet, c'est à partir des grands centres littéraires (Barcelone, Londres, New York ou Paris) que les œuvres antillaises « then circulate (back) in the region. » (Saint-Loubert, 2020 p.105) On remet en question la pratique d'écrire et de traduire la littérature antillaise pour un lectorat international non créolophone. Bien que ce soit un moyen de donner de la visibilité aux langues créoles, l'importance accordée au public francophone et anglophone est visible. On se demande même si cette approche pourrait potentiellement causer l'extinction de ces langues dans leur propre « sphère littéraire », aux dépens du français et de l'anglais (Buzelin et Winer, 2008, p.660). Le lectorat non caribéen est donc toujours le public cible de la littérature antillaise et de ses traductions, malgré l'avancement des discussions.

Un grand nombre d'experts et expertes poursuivent les réflexions entamées par les critiques telles que N'Zengou-Tayo et Wilson qui soutenaient « a decentring of publishing practices in the French metropole » (Saint-Loubert, 2020 p.167). Dans son article « Regards croisés et décroisés : translations indocéaniques et rencontres transatlantiques? Ananda Devi traduit David Dabydeen, Carl de Souza traduit Ismith Khan », Judith Misrahi Barak met de l'avant le « *minor transnationalism* » tel qu'énoncé par Shu-mei Shih et Françoise Lionnet :

> « a space of exchange and participation wherever processes of hybridization occur and where it is still possible for cultures to be produced and performed without necessary mediation by the center ». (Shih et Lionnet 2005, p.5)

Elle remarque « une tendance forte qui […] est de privilégier les relations latérales transnationales qui se font sur un axe Sud-Sud et non plus Nord-Sud » (Misrahi Barak, 2015) auprès des universitaires. Toutefois, elle souligne aussi que, sur le terrain, « [la] difficulté la plus notoire » rencontrée par les traducteurs et traductrices est « l'irruption renouvelée des exigences » des grandes maisons d'édition qui imposent « une approche plus ethnographique que littéraire. » (Misrahi Barak, 2015) De son côté, Saint-Loubert propose de se tourner vers les petites maisons d'édition. Par exemple, *Mémoire d'encrier*, située à Montréal, a une « approche polyvocale » qui souligne « their role as facilitator granting access to "authentic voices" of cultural difference » (Saint-Loubert, 2020 p.194). La maison d'édition portoricaine *Isla Negra Editores*, quant à elle, a pour objectif de « give access to (mostly) Caribbean literature to local audiences located in Puerto Rico, the Dominican Republic and Cuba » (Saint-Loubert, 2020 p.195). Peu importe l'approche, ces maisons d'édition se distinguent par leurs missions. Elle suggère enfin que :

> « focusing on Caribbean literature from the angle of small publishers specializing in a particular niche or genre that seeks to provide the reader with a plausible, polyphonic representation of the Caribbean, ultimately constitutes a viable alternative route of circulation for cultures that may otherwise run the risk of oscillating between assimilation and exoticism. Conversely, the traffic and translation of literature on a global scale might equally benefit from being studied from a Caribbean perspective. » (Saint-Loubert, 2020 p.200)

Le besoin de repenser le système de publication des œuvres et des traductions caribéennes est pressant. Les recherches effectuées sur le fonctionnement des petites maisons d'édition offrent des pistes de réflexion et des exemples tangibles afin d'améliorer la visibilité et la diffusion de la littérature caribéenne et de ses traductions.

La mise en place d'un tel système de publication pourrait aussi contribuer à changer la perception des langues créoles dans la littérature. Plusieurs traductologues ont remarqué la manière négative dont les langues créoles anglophones sont perçues. S'il est vrai que l'utilisation du vernaculaire dans le monde romanesque anglophone n'est plus un débat depuis plusieurs dizaines d'années, sa perception en reste toutefois quelque peu problématique. Vu comme un « "anglais cassé" » (Raguet-Bouvart, 2000, p.11), un « parler "rude", "accidenté" ou "guère orthodoxe" » (Buzelin, 2005, p. 41-42), le créole à base lexicale anglaise ne peut échapper à ces connotations, même aujourd'hui. Dans son article « Translation in Caribbean Literature », Simona Bertacco remarque que le lectorat non créole a tendance à percevoir cette langue « only as a marked choice or as a dialect and not as Caribbean *literary* discourse » (Bertacco, 2020, p.20). Elle cite la chercheuse Barbara Lalla qui déplore cette opinion :

> « The persistent assumption that Creole discourse remains inherently oral rather than literary is simplistic and somewhat paternalistic—a view betraying a colonial mindset even within academia itself. » (Lalla, 2014, p. 54-55)

Le statut des langues vernaculaires caribéennes aux yeux du lectorat non créole indique qu'il faut continuer les discussions à propos des « new rubrics of analysis that take heterolingualism as a constitutive component of literary texts from the region. » (Bertacco, 2020, p.19) Le décentrement du système de publication de la littérature caribéenne pourrait potentiellement contribuer à la reconnaissance du créole comme langue et non comme un « mauvais parler ».

Les recherches récentes soulignent donc toujours un besoin de continuer les discussions et les débats à propos du processus de publication. J'ai remarqué que les chercheuses mentionnées dans ce chapitre ne sont pas hésitantes à reconnaître le rôle et la responsabilité des grandes maisons d'éditions nord-américaines et européennes, et soulignent que ces éléments sont une source majeure des enjeux et difficultés associés à la traduction de la littérature caribéenne aujourd'hui. Les critiques semblent être en accord pour repenser le système de publication, mais il reste toujours à appliquer ces changements sur le terrain.

1.3.3 Le paratexte

La dernière piste de discussion que j'aborderai dans ce chapitre concerne le paratexte. L'opinion des universitaires sur l'utilisation du paratexte, non seulement dans la traduction, mais aussi dans la littérature des caraïbes n'était pas très positive. Des romans qui « ressemblent à de véritables patchworks », des textes « bardés » de notes (Confiant, 2000, p.49), « un lourd appareil paratextuel truffé de références » (Buzelin, 2005, p.33), ne sont que quelques exemples qui soulignent l'attitude des experts et expertes envers cette démarche. La connotation négative associée au paratexte, particulièrement aux notes de bas de page et les notes des traducteurs/traductrices, nous donne l'impression qu'avoir recours à ce procédé n'est pas une technique de traduction envisageable. C'est pour cette raison que j'aimerais souligner les recherches de Saint-Loubert qui nous invite à repenser le rôle du paratexte.

Saint-Loubert remarque aussi la connotation négative associée aux notes. Il y a une crainte que la note du traducteur/de la traductrice « gradually come to replace the text itself and symbolize the translator's act of revenge over the author » (Saint-Loubert, 2020 p.26). Cet appareil paratextuel « interrupts the flow of the narrative and becomes a hindrance to the reader (and the author himself) » (Saint-Loubert, 2020 p.26). Cependant, elle se pose la question :

> « if paratextual elements are then deemed a hurdle to the reading experience, does that mean that they are to be ultimately cast aside for the sake of transparency and better legibility? (Saint-Loubert, 2020 p.26)

En effet, qu'en est-il du lectorat qui pourrait « feel hampered by unknown cultural references in need of explanatory paratext in order to facilitate their reading experience »? (Saint-Loubert, 2020, p. 44-45) Cette impasse entre l'esthétique et l'accessibilité n'est qu'un des nombreux aspects qui soulignent le refus des Caraïbes « to obey a poetics of the straight line. » (Saint-Loubert, 2020 p. 44-45) Toutefois, Saint-Loubert ne croit pas que la traduction qui efface les différences et l'opacité du texte créole soit appropriée pour la littérature caribéenne.

Malgré le fait que l'on perçoive les notes comme une « intrusion » au texte, elles sont aussi des « sites of tension » (Saint-Loubert, 2020 p.164). Cette tension pousse les « readers to leave their comfort zone and discover thresholds of hybridity, where the sacred and the profane intermingle. » (Saint-Loubert, 2020 p.164) Selon la vision de Saint-Loubert, la note peut exprimer « a system of correspondences rather than perfect, transparent adequacy (Saint-Loubert, 2020 p.41), et s'inscrit donc dans une optique qui se distancie de l'opposition binaire problématique dans la traduction. Elle prônerait la visibilité de ce qui ne peut pas être traduit. Selon Saint-Loubert, cette poétique de la traduction qui encourage la « réévaluation » des différences linguistiques et « l'appréciation de la polyphonie » serait un « highly disruptive tool against discriminatory discourses that are defined by normative lines of language-nation equivalency » (Saint-Loubert, 2020 p.94). Encore faut-il éviter de donner à la note une fonction purement ethnographique, une nuance qui sera discutée au chapitre quatre.

Le refus de souscrire aux oppositions binaires de la traduction est encore mis en évidence lorsque l'autrice discute du « right to non-translation » (Saint-Loubert, 2020 p.75). Le choix conscient de ne pas traduire une expression créole intraduisible « corresponds to a view of

translation that should not aim for transparency » (Saint-Loubert, 2020 p.91). En outre, l'intraduisibilité souligne « the unintelligibility of the world as a Caribbean condition, which entails living in the contact zone of colonial and neocolonial encounters » (Saint-Loubert, 2020 p.91). La non-traduction et le recours aux notes en tant que seuils du texte « can serve as sites of resistance to advocate new rites/rights of passage for Caribbean singularities and untranslatabilities when they are carried across other cultures » (Saint-Loubert, 2020 p.63). Saint-Loubert nous invite à ne plus percevoir l'intraduisibilité, et du fait même, la non-traduction comme « an avowal of failure or defeat, but as a natural, constitutive element of globalization. » (Saint-Loubert, 2020, p.204) L'étude de Saint-Loubert sur le paratexte en tant que seuil révèle un grand nombre d'enjeux politiques et idéologiques qui émergent durant la traduction d'œuvres caribéennes. Ses recherches remettent en question certaines idées reçues sur la note de bas de page et proposent des solutions originales pour accorder de la visibilité au créole.

Bien que nous soyons loin d'être arrivés à un consensus, les recherches effectuées au cours des dernières années à propos de la traduction des œuvres littéraires anglo-caribéennes soulignent l'avancement des discussions et des réflexions proposées par les critiques vingt-cinq ans plus tôt. Les universitaires continuent de militer pour la réévaluation de l'opposition binaire qui domine la traduction et contribuent aux débats actuels grâce à leurs recherches à propos du système de publication et des techniques de traduction qui remettent en question ces concepts de la traduction que l'on croyait fondamentaux.

1.4 Conclusion

Cette synthèse des recherches à propos de la traduction de la littérature anglo-caribéenne contextualise l'état des réflexions et de leurs évolutions au cours des vingt-cinq dernières années. L'étude de la représentation de cette littérature dans la francophonie a révélé le manque de visibilité

dont souffrent les auteurs et autrices qui écrivent en créole vernaculaire. Les textes récents sur la traduction de langues créoles francophones vers d'autres langues sont abondants, une situation qui n'est pas tout à fait vraie pour le créole à base lexicale anglaise et qui souligne ce manque de visibilité. Cependant, de nouvelles traductions vers le français d'auteurs et autrices contemporains anglo-caribéens apparaissent toujours aujourd'hui, et ces ouvrages continueront, je l'espère, d'alimenter les recherches et les débats sur les enjeux de la traduction de la littérature anglo-caribéenne.

Les recherches des années 2000 ont aussi révélé que le caractère hybride des œuvres anglo-caribéennes écrites à la fois en créole et en anglais était problématique lorsqu'on tentait de trouver une langue ou un dialecte équivalent. Les universitaires ont donc convenu que les oppositions binaires qui dominent le discours sur la traduction ne sont pas compatibles avec le contexte postcolonial caribéen et que les discussions sur la nature de la traduction devaient s'éloigner de cette dualité. Grâce à leurs expériences et observations, ils ont présenté des suggestions et recommandations qui prônaient une approche créative à la traduction du vernaculaire créole. Les universitaires appuient aussi les efforts de décentrement du système de diffusion des œuvres qui proviennent des caraïbes anglophones. Repenser le processus de publication pourrait améliorer la visibilité des littératures créoles, mais aussi leur perception en tant que langue à part entière.

Ces pistes de discussions ont continué au cours de vingt dernières années. Bien que le débat à propos de la nature de la traduction ne soit pas clos, les recherches récentes prouvent la pertinence et l'efficacité des méthodes qui s'éloignent des oppositions binaires. Plutôt que de se limiter à un équivalent, une langue de départ/d'arrivée, les traducteurs et traductrices devraient être libres de se lancer dans un projet de recréation ou réinvention de la langue. Les critiques soutiennent aussi les efforts de décentrement opéré par les petites maisons d'édition qui se spécialisent dans la diffusion

d'œuvres antillaises. Les chercheuses comme Saint-Loubert nous invitent aussi à repenser la perception des implications idéologiques et politiques qui sont en jeu lorsqu'on a recours aux notes de bas de page ou tout autre appareil paratextuel.

C'est donc à partir de ces conclusions que j'étudierai la représentation du créole trinidadien dans l'œuvre d'Earl Lovelace et dans sa traduction française. Quelles sont les caractéristiques qui distinguent le créole trinidadien de Lovelace de l'anglais standard? Comment l'auteur a-t-il voulu que le lectorat perçoive le vernaculaire? Quelles sont les approches et techniques utilisées par les traducteurs et la traductrice pour résoudre les difficultés mentionnées plus tôt? Leurs stratégies suivent-elles une logique binaire? Ou ont-ils/elles décidé de contourner les problèmes identifiés plus tôt et d'expérimenter avec des stratégies originales? Toutes ces questions m'aideront à effectuer une étude qui, je l'espère, contribuera aux débats contemporains à propos de la traduction de la littérature anglo-caribéenne.

Chapitre 2 : Le créole trinidadien dans *The Dragon Can't Dance* et *La danse du dragon*

Le roman *The Dragon Can't Dance* d'Earl Lovelace a été publié pour la première fois en 1979. Le lectorat est plongé dans l'univers des habitants de Calvary Hill, un quartier défavorisé de Port-d'Espagne à Trinidad et Tobago. Ce récit fictif dans une mise en scène réaliste raconte les aventures d'Aldrick, le dragon du carnaval, ainsi que des membres de sa communauté, alors qu'ils sont confrontés à des changements sociaux et personnels. Les personnages principaux sont présentés dans des chapitres qui portent les noms de leurs rôles durant le Carnaval. Il y a Miss Cleothilda, la reine de la troupe, Fisheye, le badjohn, Philo, le chanteur de calypso, Sylvia, la princesse, et Pariag, le spectateur. Les personnages secondaires, comme Guy, l'homme qui s'occupe de collecter les loyers du quartier, ou Miss Olive, la voisine de Miss Cleothilda, n'ont pas de rôles. Toutefois, tous ces personnages s'expriment en créole trinidadien, une langue vernaculaire différent de celle du narrateur omniscient qui a langage qui se rapproche de l'anglais standard. La majorité du récit est centré sur les évènements entourant la période du Carnaval. Durant cette période festive, les personnages doivent s'adapter à un monde en pleine évolution dont l'avenir est incertain. Le roman explore les différents choix des personnages, tels que le succès personnel ou la solidarité envers la collectivité, la rébellion ou l'obéissance, ainsi que l'impact que ces décisions ont sur la communauté.

Dans ce chapitre j'étudierai la représentation du vernaculaire dans le roman *The Dragon Can't Dance* et sa traduction française *La danse du dragon* publiée en 1984. J'analyserai les variations linguistiques du vernaculaire représenté dans le roman, les fonctions du vernaculaire, et

mettrai en relief la diversité de voix dans la version originale du roman. Ensuite, j'étudierai les modes de représentation du vernaculaire dans la traduction et les effets qui en découlent.

2.1 La représentation du vernaculaire dans *The Dragon Can't Dance*

Earl Lovelace a recours à plusieurs techniques pour représenter le vernaculaire dans son roman. Ces procédés font ressortir l'aspect oral du vernaculaire et permettent de différentier la voix des personnages de la voix du narrateur. Dans cette partie, j'étudierai les variations morphosyntaxiques, les variations graphiques et les termes et expressions propres à Trinidad et Tobago.

2.1.1 Les variations morphosyntaxiques

Les acteurs principaux du roman, les habitants de Calvary Hill parlent le créole trinidadien entre eux. À première vue, cette langue semble informel lorsque comparé à l'anglais standard trinidadien. Cependant, l'application des variations linguistiques insérées par l'auteur est systématique, ce qui sous-entend le respect d'une forme en ce qui concerne la parole des personnages. Dans cette partie, je vais étudier l'utilisation du verbe *to be*, l'accord des verbes au présent de l'indicatif et la construction des phrases interrogatives et négatives.

2.1.1.1 Le verbe *to be*

La première variation linguistique que j'aimerais souligner est celle de l'auxiliaire dans certains contextes en créole. Dans le cas des phrases au présent continu, le verbe *to be* en tant qu'auxiliaire est. Dans le monde littéraire anglophone, l'élision du pronom et de l'auxiliaire dans la construction verbale *to be* + — *ing* apparaît souvent dans les dialogues pour représenter le caractère informel des conversations courantes. Cependant, Lovelace a choisi de ne pas utiliser cette technique et d'éliminer l'auxiliaire pour recréer précisément l'anglais créole trinidadien. L'auxiliaire est absent, peu importe le verbe et la personne :

> « I getting too old to be jumping when she calls. I getting too tired to fix on my face a smile that I don't feel » (Lovelace, 1979, p.12)
>
> « They helping to make steelbands respectable » (Lovelace, 1979, p.55)
>
> « You know, with all this talk you talking, I feel you more hot than sweet. » (Lovelace, 1979, p.127)
>
> « That fellar just playing a game. He not one of us again. » (Lovelace, 1979, p.150)

Cette particularité apparaît aussi dans la construction verbale sujet + *to be* + *going to*, qui utilise le verbe *to go* au présent continu. En anglais, cette construction verbale remplace souvent l'auxiliaire *will* dans les phrases au futur :

> « I going to ask her the question. » (Lovelace, 1979, p.12)
>
> « I going to carry you home. Come. It ain't my business, you know, but I going to have a talk with him anyway. » (Lovelace, 1979, p.39)

Après avoir repéré ce systématisme à travers la parole des habitants de Calvary Hill, on pourrait conclure que l'accord des verbes au présent continu en anglais créole trinidadien tel que représenté par l'auteur ne requiert pas l'auxiliaire *to be*, alors qu'il est obligatoire en anglais standard. L'absence de l'auxiliaire pourrait donc souligner l'importance du participe présent dans les énoncés. En effet, son absence ne va pas modifier le sens de la phrase ou nuire à la compréhension. Si le participe présent apparaît, il n'y a pas de confusion ou de perte de sens en ce qui concerne les intentions des locuteurs lorsqu'ils énoncent une phrase au présent continu sans l'auxiliaire.

Or, au présent, les choses sont plus compliquées. Dans certains cas, le verbe *to be* n'apparaît pas dans l'énoncé :

> « I mean you a little on the big side » » (Lovelace, 1979, p.96)
>
> « She not so bad, you know, Caroline? » (Lovelace, 1979, p.128)
>
> « I really tired, you know » (Lovelace, 1979, p.192)

Dans d'autres cas, il est présent et accordé :

> « The Indian is a threat to them, he ain't no threat to me » (Lovelace, 1979, p.102)
>
> « 'I'm sorry,' he said. » (Lovelace, 1979, p.194)

Le verbe *to be* est notamment présent lorsqu'il est employé dans une phrase négative sous la forme contractée *ain't, qui* est souvent considérée informelle lorsque comparée aux formes, *isn't* et *aren't*. Il y a une préférence évidente pour la forme *ain't*, et elle est utilisée peu importe la personne :

> « I ain't see no dress » (Lovelace, 1979, p.21)
>
> « Guy and Cleothild ain't folling me. » (Lovelace, 1979, p.102)
>
> « She ain't crazy at all » (Lovelace, 1979, p.126)

La contraction *ain't* est habituellement déconseillée dans les contextes académiques et est réservée pour les conversations courantes. Dû à son caractère informel, elle est souvent utilisée dans les textes littéraires comme marque de vernaculaire. La présence de cette contraction reflète bien la réalité linguistique des locuteurs du roman puisque les personnages ne se trouvent pas dans des situations formelles lorsqu'ils se parlent entre eux. Cette contraction devient donc la forme la plus appropriée ici. Par ailleurs, l'utilisation systématique de *ain't* et l'absence des contractions *isn't* et *aren't* dans le dialogue des personnages souligne une forte préférence pour cette forme dans les énoncés au négatif en anglais créole trinidadien.

On peut remarquer une autre préférence en ce qui concerne le choix de la forme verbale du verbe t*o be* lorsqu'il est présent dans l'énoncé : l'usage systématique de la forme *is* à toutes les personnes :

> « Miss Olive, we is all one people. » (Lovelace, 1979, p.11)
>
> « I is the same man. I is still Calvary Hill, no matter what you see me do, you is me and I is you. » (Lovelace, 1979, p.148)
>
> « You's a real princess, girl » (Lovelace, 1979, p.194)

Ce trait se manifeste aussi dans les phrases au passé. Il y a une préférence pour la forme verbale *was* et une absence de la forme verbale *were* :

> « We was speaking to them, shouting to them. We was saying to them, "Look at us! We is people ! We wasn't ready to take over nothing for we own self " » (Lovelace, 1979, p.180)

Il serait tentant de qualifier cette manipulation linguistique de « mauvais anglais », mais l'absence systématique des formes verbales *are* et *were* suggère la présence d'une règle établie qui reflète les particularités morphosyntaxiques de l'anglais créole trinidadien.

Finalement, le verbe *to be* est toujours présent et accordé dans les constructions par mise en relief, comme dans les exemples suivants :

> « Is not that I don't want you here, man » (Lovelace, 1979, p.38)
>
> « 'Maybe is not because I is Indian', he said to Dolly. » (Lovelace, 1979, p.139)
>
> « I mean, is your life for you to live. Is yours alone. » (Lovelace, 1979, p.145)

Ces cas sont particuliers, puisque contrairement aux exemples précédents qui omettent l'auxiliaire, l'unité grammaticale qui est éliminée de la phrase est le pronom personnel. Cependant, l'absence du pronom personnel n'apparaît que dans ces cas spécifiques, ce qui pourrait sous-entendre que les constructions par mise en relief ne requièrent pas le pronom *it* en créole trinidadien.

À première vue, les variations linguistiques qui se rapportent à l'utilisation ou à l'absence du verbe *to be* ont l'air informelles et aléatoires : dans une phrase, le verbe est absent, et dans l'autre, le verbe est présent, mais n'est pas accordé selon la norme. Cependant, étudier ces variations linguistiques de plus près révèle des préférences systématiques qui sous-entendent une forme favorisée par les locuteurs. L'auteur n'a pas donc fait d'erreur de grammaire et de syntaxe en manipulant le verbe *to be*, il a respecté les règles de ce dialecte.

2.1.1.2 L'accord des verbes

Autre qu'avec l'auxiliaire *to be*, certaines variations morphosyntaxiques sont visibles dans l'accord des verbes. Les personnages ont tendance à ne pas accorder les verbes à la troisième personne du singulier et préfèrent avoir recours à la forme verbale de base :

« He want to make peace with the bands » (Lovelace, 1979, p.52)

« He have a knife! » (Lovelace, 1979, p.44)

« What he ask for me for? » (Lovelace, 1979, p.137)

Cette préférence linguistique s'apparente à l'utilisation systématique de la forme verbale *is,* telle qu'étudiée à la partie 2.1.1.1. En effet, ces variations morphosyntaxiques suggèrent qu'en créole trinidadien, il n'y a qu'une forme verbale pour tous les pronoms au présent de l'indicatif. De ce fait, la forme verbale *is* est accordée avec les pronoms au pluriel et la forme verbale de base des autres verbes est accordée à la troisième personne du singulier.

Ces préférences sous-entendent que les règles d'accord des verbes de cette langue vernaculaire sont différentes de celles de l'anglais standard. On peut aussi déduire qu'une seule forme verbale au présent est suffisante pour la compréhension du message. La forme verbale de base et le contexte de la phrase contiennent les informations nécessaires pour déterminer qui fait l'action et quelle action cette personne est en train de faire. Tout comme les manipulations du verbe *to be*, l'accord des verbes au présent est une variation morphosyntaxique qui apparaît systématiquement dans la voix des personnages, ce qui sous-entend la présence et le respect d'une norme.

2.1.1.3 Les phrases interrogatives et négatives

La deuxième variation linguistique que j'aimerais souligner est la formation des phrases interrogatives et négatives. Les phrases interrogatives en créole trinidadien suivent des règles différentes de l'anglais standard. En premier lieu, on remarque que la tendance à omettre le verbe *to be* se retrouve aussi au mode interrogatif :

« You not what? You crazy or something? » (Lovelace, 1979, p.43)

« "I disturbing you?" Pariag asked, testingly. » (Lovelace, 1979, p.106)

« What we going to do now? » (Lovelace, 1979, p.168)

Par ailleurs, il n'y a pas d'inversion du verbe et du pronom dans les phrases interrogatives dans lesquelles le verbe *to b*e ou tout autre auxiliaire est présent :

> « What we is now, Reds? What we is? » (Lovelace, 1979, p.63)
> « Girl, how I could leave you alone? » (Lovelace, 1979, p.160)
> « I didn't tell you, Sylvia? » (Lovelace, 1979, p.191)

Les phrases interrogatives qui commencent habituellement avec l'auxiliaire *to do*, aussi appelées *yes/no questions*, omettent l'auxiliaire :

> « You want *them* to accept you? » (Lovelace, 1979, p.55)
> « You mean, not even in Diego Martin? » (Lovelace, 1979, p.211)

Peu importe la manière dont les phrases interrogatives sont formées, les manipulations syntaxiques sont minimales et les phrases ont l'air d'être au mode déclaratif. Il semblerait donc que la présence du point d'interrogation et de mots interrogatifs occasionnels soit suffisante pour formuler une question, et par conséquent, plus importante que l'ordre du groupe verbal. À l'oral, le point d'interrogation est représenté par l'intonation du destinateur. De ce fait, même si on ne respecte pas l'ordre verbal établi en anglais standard, l'intonation est suffisante pour faire comprendre au destinataire qu'on lui pose une question. On peut donc détecter les racines orales de l'anglais créole trinidadien à travers cette tendance linguistique.

Les phrases négatives en créole trinidadien suivent aussi des règles différentes de l'anglais standard. Comme mentionné plus tôt, les locuteurs préfèrent la contraction *ain't* dans les phrases négatives, ce qui force l'utilisation du verbe *to be* dans plusieurs cas. De ce fait, la tendance à ne pas utiliser d'auxiliaire n'est pas aussi systématique que dans les exemples précédents. Cependant, les phrases négatives au présent continu vont respecter les règles et préférences établies, donc le verbe *to be* n'est pas utilisé au présent continu :

> « They not *seeing* me, that is what it is. » (Lovelace, 1979, p.83)

« Aldrick, you not saying nothing? » (Lovelace, 1979, p.97)

On peut aussi détecter une autre tendance linguistique exprimée dans les énoncés au mode négatif. Les personnages ont tendance à utiliser le double négatif, ce qui consiste à employer la forme verbale au négatif, ainsi que l'adverbe *no* ou *nothing* dans la même phrase :

« They… we don't want no fighting in the band » (Lovelace, 1979, p.63)

« I can't get serious about no woman » (Lovelace, 1979, p.93)

« Aldrick, you don't have nothing to say. » (Lovelace, 1979, p.145)

« It ain't have no big shot here » (Lovelace, 1979, p.153)

« I don't want no advice from you. » (Lovelace, 1979, p.160)

En anglais standard, l'utilisation du double négatif est déconseillée. On favorise les adverbes *any, anything* ou *anyone* pour accompagner le groupe verbal afin d'éviter d'introduire deux marqueurs de négation dans la même phrase. Cependant, l'absence systématique de ces adverbes montre que le double négatif en créole trinidadien n'est pas dévalorisé.

En somme, les variations morphosyntaxiques étudiées dans cette partie révèlent un grand nombre de préférences linguistiques dans la parole des personnages. L'auteur a aussi fait en sorte d'appliquer ces traits systématiquement dans les dialogues du roman. De ce fait, les manipulations du verbe *to be* et la construction des phrases interrogatives et négatives suivent des tendances qui se rapprochent de très près à une norme. Le vernaculaire tel qu'exprimé dans *The Dragon Can't Dance* n'est donc ni arbitraire, ni informel.

2.1.2 Les variations graphiques

Les caractéristiques du vernaculaire observées sont des variations morphosyntaxiques. Bien que la grammaire et la syntaxe des personnages ne suivent pas toujours les règles de l'anglais standard, l'orthographe d'usage est habituellement respectée. Cependant, certaines phrases contiennent des mots dont l'orthographe varie de la norme pour représenter un marqueur d'oralité. Ces marqueurs

d'oralité sont beaucoup moins communs que les variations morphosyntaxiques et ils sont utilisés dans des contextes précis.

Au chapitre cinq, le discours rapporté des commerçants ambulants est rempli de marqueurs d'oralité. Dans le roman, ces personnages tentent d'attirer l'attention des passants dans la rue sans avoir de destinataire spécifique :

> « Boddles! Empty boddles! Buying empty boddles! »
>
> « Tha Princess Cenemar proudly presents-ah for your-ah weekend-ah entertainment-ah, tha wonderful-ah, tha marvellous-ah, tha magnificent, tha colossal-ah motion picture. » (Lovelace, 1979, p.73)

Les variations graphiques reproduisent la prononciation de certains mots, comme le son/t/de *bottles* qui devient/d/à l'oral. La graphie des mots *the* et *cinema*, ainsi que la répétition du son — ah reproduisent le rythme engagé d'un commerçant qui tente d'attirer des clients dans une foule. Ces marqueurs sont utilisés pour recréer l'atmosphère mouvementée et l'effervescence d'un marché.

Le dernier chapitre se concentre sur la vie de Philo après son succès comme chanteur de calypso. Durant une ellipse sur son passé, le narrateur rapporte le discours de la mère de Philo :

> « Your father didn't leave nutten excep' a cuatro without string and a rusty mout' organ… I can't even fine his tools. So all all-you could depend on to take you through this world is God, and good manners, since it look to me like non o' all-you intend to take een education. » (Lovelace, 1979, p.217)

Dans ce passage, l'oralité est exprimée avec l'élision et la graphie de certains mots (*nutten, fine, een*). Ces variations graphiques créent un rythme qui nous donne l'impression que ce discours émane d'une vieille dame au bout du rouleau qui répète ses conseils à ses enfants pour la centième fois. Les commençants du marché et la mère de Philo ne sont pas des personnages principaux et ils apparaissent dans des contextes spécifiques. Ces personnages ne sont donc pas présents pour la

majorité du récit. De ce fait, le vernaculaire parlé par ces personnages, qui contient un grand nombre de variations graphiques, n'est pas abondant dans le roman.

Les variations ne sont pas complètement absentes des dialogues. Dans certaines répliques, la graphie d'un des mots de la phrase peut varier de la norme :

> « That ain't nutten, man » (Lovelace, 1979, p.50)
> « That is another word he used to say, 'Neverhappen!' » (Lovelace, 1979, p.78)
> « You mean, we don't do nutten? » (Lovelace, 1979, p.180)

Comme dans les exemples précédents, les variations graphiques reproduisent la prononciation de ces mots. Cependant, il n'y a pas de préférences ou de règles qui émergent en ce qui concerne les marqueurs d'oralité. Par exemple, le mot *nutten* apparaît à quelques reprises, mais nous avons vu plus tôt que le mot *nothing* est aussi utilisé plusieurs fois par les personnages lorsque le double négatif est dans leurs énoncés. Les variations graphiques sont beaucoup moins systématiques que les variations morphosyntaxiques.

Ces observations à propos des variations graphiques dans *The Dragon Can't Dance* reflètent bien les intentions d'Earl Lovelace en ce qui concerne la représentation du créole trinidadien et de ses locuteurs. Dans une entrevue avec Maria Grau-Perejoan en 2016, Lovelace réagit au traitement des langues vernaculaires dans le monde romanesque :

> « In fiction writing, those who are presented not speaking standard English generally have the words they speak rendered phonetically—dat for that, mus for must etc.—as one indication of their class or foreigner status. » (Grau-Perejoan, 2014, p.209)

Il poursuit avec la façon dont il a décidé de représenter le vernaculaire dans ses romans :

> « I am saying that the people who speak Creole are not necessarily uneducated and so I do not use phonetic spelling to indicate the Creole speaker, I look at the rhythm of the language and the construction of sentence » (Grau-Perejoan, 2014, p.209)

Ces révélations peuvent expliquer l'usage très limité de la graphie phonétique, puisque cette technique d'écriture n'est pas favorisée par Lovelace. La représentation du vernaculaire dans le

roman n'est donc pas un simple travail de mimèsis orale, mais suppose des choix conscients de la part de l'auteur.

2.1.3 Les marqueurs de créolité

La dernière technique de représentation du vernaculaire que j'étudierai dans *The Dragon Can't Dance* est la présence de marqueurs lexicaux de créolité. Lovelace représente le créole trinidadien dans la narration et dans les dialogues en introduisant des termes et expressions propres au pays. Dans les premières pages du roman, le narrateur introduit les *steelbands* au lectorat :

> « With Carnaval now, they troop off street corners, desert their battlefield and territory, and turn up the hill to the steelband tent to assemble before steel drums cut to various lengths and tuned and fashioned to give out the different tones – bass, alto, cello – instruments that had their beginning in kerosene tins, biscuit drums, anything that could sound a note, anything that could ring. […] Hours, hours; days, days; for weeks they beat these drums, beat these drums, hammering out from them a cry, the cry, the sound, stroking them more gently than they will ever caress a woman; and they have it. At last, they have it. They have the tune that will sing their person and their pose, that will soar over the hill, ring over the valley of shacks, and laugh the hard tears of their living when, for Carnival, they enter Port of Spain. » (Lovelace, 1979, p.4)

Selon les dictionnaires Oxford, Collins et Merriam-Webster (Annexe A), la graphie standard de ce mot est *steel band.* Toutefois, la graphie du terme favorisée par l'auteur apparaît dans des références qui sont habituellement ciblées pour le grand public, tel que les blogues et forums, les nouvelles locales et les sites d'informations (Annexe B). Contrairement aux textes scientifiques, tout le monde peut avoir accès à ces ressources sans avoir besoin d'être inscrit dans une institution universitaire. On pourrait donc en déduire que *steelband* est la graphie privilégiée en créole trinidadien de tous les jours, ce qui expliquerait le choix de l'auteur de ne pas utiliser la graphie des dictionnaires d'anglais standard.

En outre, l'auteur ne donne pas de définition technique sur la nature d'un *steelband*. L'auteur décrit activement ce que les membres du groupe font pour se préparer au Carnaval. Il forme aussi un lien entre ce terme et la réalité sociale des personnages du roman : les membres du

groupe n'achètent pas leurs *steel drums*, ils doivent construire leurs instruments à l'aide des matériaux qu'ils trouvent ici et là. Ceux qui ne connaissent pas les *steelbands* et leurs significations peuvent donc avoir une idée générale de leurs rôles dans la culture du pays. Les membres du groupe ne font pas que jouer de la musique en guise de divertissement, leurs chansons sont aussi une représentation de leurs conditions de vie.

Le terme créole *bad John* est introduit dans le titre du chapitre quatre, *The Bad John*. L'orthographe du terme utilisée par l'auteur dans le roman est particulière, mais pour des raisons différentes que dans l'exemple précédent. Ce terme ne se trouve pas dans les dictionnaires d'anglais standard, mais il est courant dans le vocabulaire des locuteurs de créole trinidadiens. Il apparaît même à plusieurs reprises dans un autre roman de Lovelace, *Is Just a Movie*, mais l'orthographe de ce terme est *badjohn*. L'auteur a changé l'orthographe du terme dans *The Dragon Can't Dance* puisque le vrai nom du personnage Fisheye est Belasco John. Il fait donc une allusion au nom du personnage dans la graphie de ce terme.

Comme le terme *steelband*, *bad John* n'est pas italisé ou explicité dans le roman. Le chapitre quatre raconte le passé de Fisheye, le *bad John* auquel le titre fait référence, et retrace les actions qui lui ont donné une mauvaise réputation. Le lectorat peut donc s'imaginer le portrait d'un *bad John* grâce à la représentation de Fisheye par l'auteur, sans avoir besoin de définition spécialisée. De ce fait, il n'y a pas de perte de sens pour le lectorat lorsque les termes créoles réapparaissent dans la narration ou les dialogues.

Les marqueurs de créolité et la façon dont ils sont introduits permettent à l'auteur de représenter le créole trinidadien et d'éduquer le lectorat sur la culture du pays. En outre, l'absence de définitions opacifie le texte lorsque les termes et expressions trinidadiennes sont utilisés, et le contexte permet au lectorat d'éviter les problèmes de compréhension. La manière dont Lovelace

insère les marqueurs de créolité est donc un procédé de représentation du vernaculaire qui est exceptionnellement enrichissant.

2.2 Les fonctions du vernaculaire dans *The Dragon Can't Dance*

Le vernaculaire employé par les personnages dans *The Dragon Can't Dance* assume plusieurs fonctions qui laissent sous-entendre les intentions de l'auteur. J'aimerais en souligner deux qui me semblent les plus importantes : les fonctions identificatrice et idéologique.

2.2.1 La fonction identificatrice

La fonction identificatrice telle qu'énoncée par Gillian Lane-Mercier et Judith Lavoie « consiste à indiquer de façon emblématique le statut même du sujet d'énonciation » (Lane-Mercier, 1989, p.165), elle est donc « identificatrice de la provenance régionale ou du statut social du locuteur » (Lavoie, 1994, p.129). J'aimerais aussi ajouter à la définition de cette fonction la spécification d'identité locale, telle qu'énoncée par Guyanne Wilson. En effet, « l'anglais créole trinidadien est un élément central de l'identité locale, une fonction qui n'est pas assumée par l'anglais standard trinidadien » (Wilson, 2020, p., 464). Le vernaculaire est marqué par les variations linguistiques identifiées plus tôt. Le lectorat reconnaît donc que les dialogues qui contiennent ces variations appartiennent aux habitants de Trinidad et Tobago qui proviennent de quartiers défavorisés, comme Calvary Hill.

L'aspect local de l'identité est mis en évidence lorsque l'on compare les voix des nombreux personnages qui habitent le quartier de Calvary Hills avec celle du seul autre personnage qui ne fait pas partie de cette communauté, l'avocat qui apparaît au chapitre quatorze. La grande majorité des dialogues sont entre les habitants de la colline. Ils utilisent tous le créole trinidadien de façon constante. Entre la voix de l'avocat qui n'apparaît que dans un seul chapitre, et celle des autres personnages, la différence est frappante :

> « The authorities trusted these men to fail, that is why they made no move to stop them. They trusted that they would be unable to make of their frustration anything but a dragon dance, a threatening gesture; that is why they did not attempt to stop them. » (Lovelace, 1979, p.175)

Dans ce passage, on peut remarquer l'absence complète d'élision et du double négatif. Le lectorat apprend aussi que bien que l'avocat soit allé étudier le droit à Oxford et qu'il soit retourné à Trinidad pour servir sa communauté, sa voix est très différente de celles des gens qu'il tente d'aider (Lovelace, 1979, p. 174-175). La différence entre sa parole et celles des autres personnages laisse sous-entendre qu'il n'a pas vécu la même expérience que les habitants de Calvary Hill, ce qui nous renvoie à la fonction identitaire locale du vernaculaire. Dû à la singularité de la voix de l'avocat, le lectorat ne l'associera pas aux autres locuteurs du créole trinidadien, qui ont un passé et des conditions de vie fortement différentes.

2.2.2 La fonction idéologique

La deuxième fonction du vernaculaire dans ce roman est idéologique. L'auteur « prend une position idéologique critique » (Lavoie, 1994, p., 134) lorsque ses personnages emploient le créole trinidadien dans leurs dialogues. Dans le cas de *The Dragon Can't Dance*, on peut identifier l'idéologie et les opinions de Lovelace sur cette langue. Puisque les personnages principaux et secondaires utilisent tous l'anglais créole trinidadien, l'auteur n'associe pas le vernaculaire à un certain type de personnage. Les personnages qui sont présentés sous un angle antagoniste, comme Miss Cleothilda, Guy et Philo (après son succès), utilisent le même dialecte que les autres membres de la communauté. Même Pariag, l'Indien qui est constamment aliéné par les habitants du quartier, partage cette langue. L'anglais créole trinidadien n'est pas associé à un groupe qui représente la perfection ou l'imperfection ; dans ce roman, l'anglais créole trinidadien est la norme pour les personnages.

En revanche, le narrateur utilise un langage qui se rapproche de l'anglais standard. Cependant, le narrateur ne rejette pas le vernaculaire. Au contraire, il intègre à plusieurs reprises les nombreuses variations morphosyntaxiques présentées à la partie 2.1 :

> « Sylvia ain't have no man » (Lovelace, 1979, p.16)
>
> « This was their night: they was ripe. They was ready. » (Lovelace, 1979, p.108)
>
> « and he smiled, the smile warming him, he didn't regret nothing. » (Lovelace, 1979, p.197)

Le lectorat a donc l'impression que le narrateur, qui est habituellement la voix d'autorité dans le monde romanesque, n'est pas déconnecté de la communauté de Calvary Hills. En outre, les variations morphosyntaxiques atténuent la relation hiérarchique entre la voix des personnages et celle du narrateur.

La relation entre la voix du narrateur et celle des personnages laisse sous-entendre qu'Earl Lovelace ne voit pas l'anglais créole trinidadien comme une langue inférieure à l'anglais standard. Au contraire, l'anglais créole trinidadien est habituellement parlé par les habitants de Trinidad et Tobago, il est donc logique que les habitants de ce pays parlent cette langue lorsqu'ils sont représentés dans une œuvre. On peut donc déduire qu'Earl Lovelace a une attitude fortement favorable quant à l'utilisation de l'anglais créole trinidadien et des autres langues vernaculaires dans le monde littéraire, même s'il ne va pas jusqu'à représenter un narrateur qui parlerait exactement comme les personnages.

2.3 La diversité des voix

Dans *The Dragon Can't Dance*, les habitants de Calvary Hills parlentt tous la même langue. Cependant, ces personnages ont chacun leur propre voix. Dans les premières pages du roman, la présentation de Miss Cleothilda, la dame qui joue le rôle de la Reine de la troupe durant le carnaval, souligne une certaine ironie en ce qui concerne la condition de vie des personnages.

On apprend rapidement qu'elle est métisse et qu'elle adopte un air de supériorité dans sa communauté :

> « the Hill knew what she knew: that to her being a queen was not a masquerade at all, but the annual affirming of a genuine queenship, that she accepted as hers by virtue of her poise and beauty, something acknowledged even by her enemies, something that was not identical with her mulattohood, but certainly impossible without it. » (Lovelace, 1979, p. 10-11)

Cette description laisse sous-entendre que Miss Cleothilda utilise sa couleur de peau comme justification de sa supériorité. Cependant, immédiatement après cette introduction, le lectorat est témoin d'un échange entre Miss Cleothilda et sa voisine Miss Olive :

> « "You hear rhythm, Miss Olive? You hear song? Carnival' she would cry out. 'Bachanal! Trinidad! All o' we is one.' […] 'Miss Olive, we is all one people. No matter what they say, all o' we is one.' » (Lovelace, 1979, p.11)

L'expression *all'o we is one* est utilisée plusieurs fois par Miss Cleothilda dans le roman. Selon Diana Brydon, cette expression a une signification particulière pour les personnages du roman. Elle exprimerait « the pride in surviving a history of oppression, the potential sense of national cohesion, the assertion of an alternative identity based on rituals of defiance » (Brydon, 2019, p.319). Cette définition de *all o' we is one* vient directement à l'encontre de la description de Miss Cleothilda, bien que ce soit elle qui ait prononcé ces mots, ce qui souligne l'ironie de son échange avec Miss Olive. Le narrateur ne dit pas directement que Miss Cleothilda se sent supérieure dû à sa couleur de peau, c'est l'autre voisine, Miss Caroline, qui, à travers sa parole, vient révéler la contradiction et confirmer les soupçons :

> « You don't have eyes in your head to see that is because the woman skin lighter than yours and mine she feels she better than people on this hill. » (Lovelace, 1979, p.13)

Miss Cleothilda utilise cette expression pour camoufler son air de supériorité durant la période du carnaval, un moment où le sentiment de communauté est à son apogée, afin de conserver son statut plus que symbolique de Reine de la troupe. Lovelace critique et dénonce l'attitude de Miss

Cleothilda lorsque Miss Caroline souligne l'ironie de sa parole. Cependant, l'expression *all'o we is one* « garde son potentiel révolutionnaire en tant que force porteuse de changements » (Brydon, 2019, p., 320) lorsque les gens incarnent les valeurs réelles véhiculées par ces mots.

Aldrick, le personnage principal et le dragon du carnaval, réussit à échapper à l'illusion de Miss Cleothilda. Lorsque Pariag, un Indien qui habite le quartier, mais qui est aliéné par la communauté, s'achète une bicyclette pour son commerce, les habitants de la colline deviennent craintifs, une crainte alimentée par Miss Cleothilda et Miss Olive. Elles soulignent l'importance des valeurs de la non-possession et de l'égalité :

> « And if one thing you can depend on is the equalness of everybody » (Lovelace, 1979, p.95)

Immédiatement après, le lectorat est témoin d'un énoncé qui va directement à l'encontre de ce qui a été dit :

> « If a man had money he didn't go and buy things to show off. You, Miss Cleothilda, you buy nice curtains and you have radio and furnitures, but I don't call that showing off – you always had them. » (Lovelace, 1979, p.95)

La justification de Miss Olive ne tient pas la route. Les rideaux et meubles de Miss Cleothilda sont des objets matériels qui lui permettent d'assumer une supériorité qui la hisse au-dessus des autres habitants de la colline. Cette contradiction est encore une critique de l'hypocrisie de la situation. Aldrick est capable de dévoiler la mascarade et refuse d'intervenir :

> « Let the Indian buy his bike. Guy and Cleothilda ain't fooling me. The Indian is a threat to them, he ain't no threat to me. » (Lovelace, 1979, p.102)

Il se rend compte que les actions des gens comme Guy et Cleothilda, qui tentent de hiérarchiser le quartier et de se placer au sommet de la pyramide, heurtent la communauté et son potentiel.

À travers les contradictions révélées par la variété des voix des différents personnages, Lovelace reconnaît l'individualité de chaque personnage. Les membres de la communauté ont tous

leurs propres buts et motivations qui les différentient les uns des autres. En effet, bien que Miss Cleothilda utilise l'expression *all'o we is one* de façon ironique, cette approche peut être perçue comme un « ultimate statement of individual difference, in which each person is equally valuable and equally unique » (Brydon, 2019, p., 320). Lovelace réussit aussi à illustrer et à défendre ses opinions en ce qui concerne la situation économique et sociale des personnages représentés dans le roman. Les gens opprimés, comme les habitants de Calvary Hill, possèdent un potentiel, une passion, une force, qui est la clé de leur propre liberté. Cette force doit être célébrée pour combattre les vrais ennemis de la communauté. Cependant, celle-ci est inutile lorsqu'elle est utilisée contre ses pairs.

Lovelace a représenté le créole trinidadien dans son roman *The Dragon Can't Dance* comme une langue à part entière qui suit ses règles. Les variations morphosyntaxiques sont systématiques dans les dialogues et l'auteur n'a pas recours à la mimèsis orale comme stratégie principale. Le vernaculaire a pour fonction d'identifier le statut social des ceux qui le parle et de souligner l'opinion de l'auteur sur le créole trinidadien. Bien que tous les personnages principaux utilisent la même langue, le vernaculaire permet à Lovelace de souligner l'individualité de chacun.

32.4 La représentation du vernaculaire dans *La danse du dragon*

Dans cette partie, je m'attarderai au vernaculaire tel que représenté dans la traduction française *La danse du dragon* par Hélène Devaux. J'étudierai la stratégie de traduction utilisée par Devaux pour recréer l'anglais créole trinidadien en français. Ensuite, j'évaluerai les effets de ses techniques en lien avec les fonctions du vernaculaire relevées à la partie 2.2.

2.4.1 Les variations morphosyntaxiques

Dans *La danse du dragon*, le créole trinidadien des dialogues est remplacé par une variété de français qui est fortement laxiste en ce qui concerne le respect des règles de grammaire. Tout

comme Lovelace, Devaux utilise des variations linguistiques pour exprimer la langue des personnages.

Sur le plan morphosyntaxique, on peut repérer des préférences en ce qui concerne la construction des phrases négatives et interrogatives. Les personnages ont tendance à complètement omettre l'élément de négation « ne » dans les phrases négatives :

> « J'sais pas qui c'est ces sacrés bonshommes dans la Montagne » (Lovelace, 1984, p.72)
>
> « Ça fait rien s'il te plaît pas, mon vieux. » (Lovelace, 1984, p.113)
>
> « La vie est pas facile ici. La vie elle rigole pas avec moi. » (Lovelace, 1984, p.164)

Dans les phrases interrogatives, les personnages ont tendance à utiliser la forme interrogative directe qui emploie les formules « qu'est-ce que » ou « qu'est-ce qui » :

> « Et qu'est-ce que tu pourrais dire, toi? » (Lovelace, 1984, p.27)
>
> « Qu'est-ce qu'il a le loyer? » (Lovelace, 1984, p.109)
>
> « Qu'est-ce que je pouvais faire? Qu'est-ce que t'aurais fait, hein, mon ami? » (Lovelace, 1984, p.162)

Dans les phrases qui n'utilisent pas la forme interrogative directe, les personnages ne vont pas inverser le sujet et le verbe. De ce fait, le point d'interrogation est le seul marqueur d'interrogation dans les phrases sans pronom interrogatif :

> « T'as l'argent de ton loyer? » (Lovelace, 1984, p.109)
>
> « Tu comprends c'que j'veux dire? » (Lovelace, 1984, p.160)
>
> « Tu vas tuer un agent? » (Lovelace, 1984, p.172)

Comme dans la version originale du roman, on peut repérer des traits qui apparaissent dans la construction des énoncés au mode négatif et interrogatif. La traductrice a donc appliqué ces variations linguistiques systématiquement dans le vernaculaire des personnages. Par ailleurs, elle a réussi à recréer la tendance du texte de départ de ne pas inverser le pronom et le verbe dans les phrases interrogatives. Elle a aussi recours à une variation différente lorsqu'elle élimine l'élément

de négation « ne » dans les phrases négatives. L'étude de ces techniques de traduction révèle les efforts de la traductrice de recréer les préférences linguistiques du créole trinidadien et de compenser les variations morphosyntaxiques qui ne peuvent pas être reproduites en français.

Cependant, le procédé qui domine la traduction française est l'élision. Devaux l'utilise pour recréer l'oralité dans la voix des personnages dans plusieurs contextes. Dans la plupart des cas, le son qui est éliminé dans l'élision est le e caduc (/ə/). Ce son est omis lorsque le mot « que » est suivi d'un pronom personnel :

> « J'vois qu'vous tous vous jouez le dimanche matin devant chez l'cordonnier. » (Lovelace, 1984, p.74)
>
> « Faut qu'j'apprenne à sentir » (Lovelace, 1984, p.133)
>
> « I' faut qu'tu vois ça » (Lovelace, 1984, p.196)

Le e caduc est aussi absent dans la préposition « de » :

> « T'es parti d'chez toi? » (Lovelace, 1984, p.41)
>
> « T'as d'l'argent? » (Lovelace, 1984, p.210)
>
> « C'est d'l'action ça, non? » (Lovelace, 1984, p.183)

Dans certains cas, le son /ə/ au milieu d'un mot est élidé :

> « Ça la r'garde. » (Lovelace, 1984, p.34)
>
> « I' doit dev'nir fou! » (Lovelace, 1984, p.154)
>
> « Tu f'rais mieux d'partir, Philo » (Lovelace, 1984, p.167)

L'élision de la lettre « e » comme technique de représentation de l'oralité est répandue en français. Cependant, Devaux l'utilise sur des sons qui ne sont pas habituellement élidés à l'écrit. La traductrice élimine le son /l/ entre le pronom à la troisième personne du singulier et le verbe. Devaux a aussi recours l'élision pour représenter le son /z/ entre les pronoms au pluriel et les verbes par la lettre « z ». L'élision est aussi présente même si les deux mêmes lettres se suivent :

> « I' z'aident à faire du steelband une musique bien… et nous… de nous des gens bien… » (Lovelace, 1984, p.61)

« Moi, j'jouent, tu sais, j'suis un as! » (Lovelace, 1984, p.74)

« Ce jeune gars, i'parle bien, pas vrai? » (Lovelace, 1984, p.192)

Lorsque deux pronoms personnels se suivent, on a une élision double :

« Chaque fois qu'il est saoul i'm'bat. » (Lovelace, 1984, p.35)

« J't'assure, vieux. » (Lovelace, 1984, p.46)

« I's'passera quelque chose » (Lovelace, 1984, p.177)

L'élision de ces sons évoque le procédé de représentation du vernaculaire étudiée à la partie 2.1.1.1. Dans le roman original, Lovelace élimine à plusieurs reprises le verbe *to be* de la phrase. Or, cette variation morphosyntaxique se traduit mal de l'anglais au français puisqu'elle pourrait causer des problèmes de compréhension majeurs pour le lectorat. Dans la traduction française, on remarque l'élimination d'un autre élément : les sons. La comparaison de ces deux techniques de représentation du vernaculaire souligne encore une fois un effort de compensation de la part de la traductrice.

Bien que l'élision soit utilisée dans la voix des personnages de façon continue tout au long du roman, son application n'est pas systématique. Il y a plusieurs instances dans lesquelles le son /ə/ n'es pas élidé.

« T'es sûr que t'en veux pas une autre? » (Lovelace, 1984, p.210)

« Man'zelle Clothilde, je sais pas… Je sais pas » (Lovelace, 1984, p.103)

Ces oublis, volontaires ou non, ne remettent pas en question la qualité de la traduction et des efforts d'Hélène Devaux. Au contraire, la traductrice a tenté de recréer une langue qui n'existe pas en français pour s'assurer de représenter la voix des habitants de Calvary Hill pour un lectorat francophone en la distinguant du français standard.

2.4.2 Les variations graphiques

Comme dans le texte original, certaines parties de *La danse du dragon* contiennent des dialogues dans lesquels on retrouve des variations graphiques. La traductrice a réussi à recréer les variations graphiques étudiées à la partie 2.1.2. Dans la voix des marchands, elle substitue le son/t/par le son/d/et accentue la fin des mots pour créer un rythme :

> « Boudeilles »
>
> « un fil-me magni-fi-que, merv-eilleux, for — mi-da-bleu, fan-tas-ti-queu. » (Lovelace, 1984, p.80)

Dans le discours de la mère de Philo, la traductrice va plutôt utiliser l'élision pour représenter les variations graphiques de l'auteur :

> « Vot' père »
>
> « pa'ce qu'i' me paraît » (Lovelace, 1984, p.236)

Dans le texte original, les mots *nothing*, *find* et *an* sont orthographiés différemment de la norme (*nutten, fine, een*) afin de recréer la manière dont ils sont prononcés à l'oral. Or, la prononciation de l'équivalent français de ces mots correspond à leur graphie. Tenter de faire varier l'orthographe du mot « trouver » risque de ne pas bien représenter la façon dont on prononce ce mot à l'oral. La traductrice élimine donc le son /R/, pour recréer la parole de la mère de Philo, ce qui souligne encore un effort de compensation.

Cependant, Devaux va aussi changer l'orthographe de certains mots dont la graphie ne varie pas de l'anglais standard dans le texte de départ. Dans la traduction, *Miss* devient « Man'zelle » et le nom du personnage Fisheye devient « Zyeux d'Morue ». La traductrice ajoute la lettre z pour souligner la façon dont ces mots sonnent à l'oral. Les variations graphiques des noms de personnages qui apparaissent souvent durant le récit, comme Zyeux d'Morue, Man'zelle Clothilde et Man'zelle Olive, peuvent donner l'impression que cette stratégie de traduction est

favorisée par la traductrice. Cependant, Devaux ne va pas changer l'orthographe de tous les mots des dialogues. La majorité des mots sont orthographiés selon les normes d'écriture françaises, et les techniques de traduction qui apparaissent de façon systématique sont la construction des phrases négatives et interrogatives, ainsi que l'élision. La traduction contient donc un peu plus de variations graphiques que le texte de départ, mais ce n'est pas la stratégie de traduction favorisée par Devaux.

2.4.3 Les marqueurs de créolité

Dans la version originale du roman, les marqueurs de créolité jouent un rôle crucial en ce qui concerne la représentation de la culture et de la population de Trinidad et Tobago. Devaux a utilisé plusieurs stratégies pour la traduction des termes en créole trinidadien.

Le terme *steelband* est laissé tel quel et n'est pas italisé, mais il est accompagné d'une note de la traductrice lorsqu'il apparaît pour la première fois dans le roman. Cette note n'offre pas de traduction équivalente pour *steelband*, elle va plutôt donner une définition technique et expliquer brièvement les origines du terme. La non-traduction de ce terme conserve l'aspect identitaire des locuteurs du créole trinidadien lorsque ce terme est utilisé dans les dialogues et la narration. La traductrice a quand même jugé pertinent d'inclure de l'information supplémentaire pour le lectorat francophone pour s'assurer qu'il n'y a aucune perte de sens.

Dans certains cas, Devaux a traduit des termes créoles trinidadiens en français. Le terme *all'o we is one* étudié à la partie 2.3 est traduit par « nous zot c'est on sèl moune ». Cette expression est aussi accompagnée d'une note de la traductrice :

> « *"Nous ne faisons qu'un". Titre d'un célèbre calypso. (NDT). » (Lovelace, 1984, p.12)

La note contient une traduction en français standard de l'expression et une explication du choix de substituer le créole trinidadien par une variété de créole à base lexicale française, qui n'est pas

habituellement associée à Trinidad et Tobago. La traductrice a donc effectué des recherches afin de trouver le titre d'un calypso qui partage la signification de cette expression. Le calypso est un aspect culturel majeur de Trinidad et Tobago puisque ce genre musical est originaire de ce pays (Caudeiron, 2014). Ce choix de traduction souligne des efforts de compensation afin de souligner l'origine trinidadienne de cette expression.

Cependant, la traductrice ne va pas mettre en évidence tous les marqueurs de créolité du texte de départ. Le terme *bad John* est traduit par « mauvais garçon » (Lovelace, 1984, p.44) et n'est pas accompagné de note de la traductrice. La traduction de ce terme cause des pertes en ce qui concerne l'allusion au nom Belasco John et la représentation de la manière spécifique dont les locuteurs du créole trinidadiens désignent un certain type de personne. Malgré cet oubli, la traductrice a quand même réussi à repérer certains marqueurs de créolité du texte de départ et a employé des techniques afin de recréer leur importance culturelle dans le roman.

2.4.4 Les fonctions du vernaculaire

Les techniques de traduction utilisées par Devaux afin de représenter le vernaculaire ont révélé des efforts de compensation pour recréer le créole trinidadien en français. Dans cette partie, je vais étudier les résultats de ces procédés en ce qui concerne les fonctions identificatrice et idéologique.

La fonction identificatrice du vernaculaire est toujours présente dans la traduction française. Le langage utilisé dans les dialogues ne suit pas les mêmes règles du français standard, et les personnages expriment des préférences linguistiques qui apparaissent systématiquement dans le roman. La traductrice a recréé certaines variations linguistiques du texte de départ et en a conçu d'autres en guise de compensation. Elle a aussi reproduit la différence du niveau de langue entre le discours de l'avocat étudié à la partie 2.2.1 et la parole des autres personnages. Cette

stratégie de traductions souligne l'appartenance des personnages principaux au quartier de Calvary Hill.

La fonction identificatrice du vernaculaire concerne la région dont les locuteurs proviennent, un aspect qui peut être facilement perdu lors de la traduction. En effet, le créole trinidadien n'a pas d'équivalent en français, le vernaculaire exprimé dans *La danse du dragon* serait donc techniquement une variété de français qui n'aurait pas d'appartenance à un point géographique spécifique. Cependant, les stratégies de traduction que Devaux a utilisées pour conserver l'essence culturelle des marqueurs de créolité étudiés à la partie 2.4.3 indiquent au lectorat que les personnages sont des citoyens de Trinidad et Tobago. Elle a conservé la graphie de *steelband*, et la note de la traductrice qui l'accompagne fournit des renseignements sur l'origine et la définition de ce terme. La traductrice a effectué des recherches sur les titres de calypso pour la traduction de l'expression *all'o we is one* afin de conserver les relations au pays. Les stratégies de traductions de Devaux ont donc réussi à recréer l'aspect identitaire local de la fonction dans sa version du vernaculaire des personnages.

La fonction idéologique concerne l'opinion favorable de l'auteur sur le vernaculaire et de son utilisation dans le monde romanesque. Dans le texte de départ, la voix du narrateur, qui contient des variations morphosyntaxiques, atténue la hiérarchie entre le narrateur et les personnages. Dans la traduction, Devaux n'a pas vraiment inclus de variation linguistique dans la voix du narrateur. Les exemples étudiés à la partie 2.2.2 sont traduits en français standard. Les élisions qui sont habituellement présentes dans la voix des personnages sont absentes et l'élément de négation « n' » est utilisé :

> « Sylvia n'a pas d'homme » (Lovelace, 1984, p.18)
> « ils étaient au point. Ils étaient prêts. » (Lovelace, 1984, p.117)

« il sourit, son sourire le réchauffa, et il n'eut pas de regret. » (Lovelace, 1984, p. 214)

Le lien entre le narrateur, les personnages du roman et le vernaculaire est donc absent de la traduction. Cependant, je crois qu'il serait injuste de conclure que Devaux considère les langues vernaculaires comme inférieur au français littéraire et qu'elle a produit une traduction qui va à l'encontre de l'idéologie de l'auteur.

La fonction idéologique du vernaculaire dans *La danse du dragon* est représentée par les nombreux efforts entrepris par Devaux pour s'assurer d'exprimer l'anglais créole trinidadien dans sa traduction. Elle n'a pas éliminé le vernaculaire dans la voix des personnages pour en faire un roman en français normatif. Elle n'a pas hésité à manipuler la syntaxe des phrases et elle a entrepris des efforts de compensation pour tenter de recréer une langue orale qui n'a pas de direct équivalent en français. Devaux utilise les variations morphosyntaxiques systématiquement dans les dialogues entre les personnages, ce qui donne l'impression que sa version du vernaculaire suit une norme.

Par ailleurs, la traductrice n'a pas eu recours aux variations graphiques comme stratégie de traduction principale. Malgré les ajouts étudiés à la partie 2.4.2, les variations morphosyntaxiques et l'élision sont les procédés qui sont favorisés par Devaux. De ce fait, elle a entrepris un projet qui correspond aux objectifs de l'auteur étudiés à la partie 2.1.2. Elle n'a pas effectué un travail de mimèsis orale et sa version du vernaculaire contient des caractéristiques qui apparaissent systématiquement, ce qui sous-entend le respect de règles différentes du français standard. Toutes choses considérées, la perte de l'atténuation de la hiérarchie entre le narrateur et les personnages n'est pas suffisante pour affirmer que Devaux a une opinion négative du vernaculaire dans le monde romanesque. Le vernaculaire de la traduction exprime donc dans l'ensemble une fonction idéologique similaire à celle du créole trinidadien dans le texte de départ.

2.5 Conclusion

Dans ce chapitre, j'ai étudié la manière dont Earl Lovelace a représenté le créole trinidadien dans *The Dragon Can't Dance*. Les personnages ont des préférences linguistiques qui sont récurrentes dans leur parole, ce qui sous-entend le respect de règles différentes de l'anglais standard. Le créole trinidadien du roman a pour fonction d'identifier l'appartenance et les origines culturelles des personnages, tout en soulignant la diversité au sein d'une communauté, ainsi que d'indiquer l'opinion favorable de l'auteur du vernaculaire dans le monde romanesque. J'ai ensuite étudié les stratégies de traduction que Devaux a utilisées afin de représenter le vernaculaire dans la version française, *La danse du dragon*. La traductrice a réussi à recréer ce systématisme des variations morphosyntaxiques dans la parole des personnages. De ce fait, le vernaculaire de la traduction suit lui aussi des règles différentes de la norme. L'étude des stratégies de traduction révèle que la version française du vernaculaire exerce des fonctions identificatrice et idéologique semblables à celles du texte de départ. Les efforts de compensation de la traductrice permettent de maintenir les liens entre le vernaculaire, la condition des personnages et leur lieu d'origine, et suggèrent une opinion favorable du vernaculaire.

Chapitre 3 : Le créole trinidadien dans *Is Just a Movie* et *C'est juste un film*

Ce chapitre sera consacré à l'étude de la représentation du créole trinidadien dans le roman *Is Just a Movie* publié en 2011 et dans sa traduction française. La version française de ce roman, *C'est juste un film*, a été publiée en 2017 en France et a été traduite par Alexis Bernaut et Thomas Chaumont. Earl Lovelace raconte l'histoire des habitants de Cascadu, un village fictif établi à Trinidad et Tobago. Kangala, le narrateur du roman, est un poète et chanteur de calypso qui tente de préserver le mouvement des droits civiques, bien que ses chansons sur la révolution n'aient pas beaucoup de succès auprès de sa communauté. Le récit s'étend sur plusieurs dizaines d'années et le narrateur introduit les autres personnages dans des ellipses consacrées à leur passé. Il rencontre Sonnyboy, un révolutionnaire qui a une réputation de *badjohn,* sur un plateau de tournage d'un film américain, ainsi que Sweetie-Mary, la compagne de Sonnyboy, lorsque les deux hommes forment une amitié. Kangala raconte l'histoire de son cousin Franklyn, qui a perdu la vie durant la révolution, et de l'impact de sa mort sur sa tante, Magenta. Elle rencontre Clephus et sa présence l'aide à surmonter son deuil. Kangala présente ses amis Dorlene et Claude, frère et sœur qui ont grandi à Cascadu, mais qui ont été aliénés de la communauté, dû à un évènement survenu durant leur enfance. Kangala éprouve de l'amertume lorsque Dorlene, dont il est aussi amoureux, annonce ses fiançailles avec son rival Clayton Blondell. Au cours de l'histoire, les personnages font face aux changements socio-économiques engendrés par la révolution du Black Power et la mondialisation. Lovelace utilise la comédie et le réalisme fantastique pour construire un récit authentique et engagé.

Dans ce chapitre, j'étudierai les différentes techniques de l'auteur pour représenter le créole trinidadien à l'écrit et les fonctions exprimées par cette représentation. J'étudierai ensuite les techniques de traduction de Bernaut et Chaumont afin de recréer cette langue en français et les fonctions de cette nouvelle version du vernaculaire.

3.1 La représentation du vernaculaire dans *Is Just a Movie*

Dans cette partie, je vais étudier les stratégies de représentation du créole trinidadien d'Earl Lovelace dans le roman *Is Just a Movie*. Je vais d'abord étudier les variations morphosyntaxiques présentes dans la voix des personnages qui parlent le créole trinidadien. Je vais ensuite comparer leurs paroles avec celles des personnages qui n'utilisent pas le vernaculaire en tout temps. Finalement, je vais observer les marqueurs de créolité dans la narration et les dialogues, ainsi que la façon dont ils sont insérés dans le texte.

3.1.1 Les variations morphosyntaxiques

Comme dans le roman étudié au chapitre deux, les variations morphosyntaxiques sont le procédé principal pour représenter le vernaculaire chez les personnages qui parlent le créole trinidadien. Leurs voix contiennent des variations linguistiques qui sont hors de la norme établie par l'anglais standard en ce qui concerne l'utilisation du verbe *to be* et la construction des phrases négatives et interrogatives.

3.1.1.1 Le verbe to be

La plupart des préférences linguistiques relevées au chapitre 2 apparaissent dans le vernaculaire des habitants de Cascadu. Les personnages ne vont pas utiliser le verbe *to be* dans plusieurs cas où il est obligatoire en anglais standard. Les phrases au présent continu ne contiennent aucun l'auxiliaire, peu importe le sujet :

« Lystra always saying that. » (Lovelace, 2011, p.75)

« Yes, Miss Lady, is you I watching » (Lovelace, 2011, p.94)

« We striking » (Lovelace, 2011, p.114)

« People laughing at you » (Lovelace, 2011, p.134)

Cette préférence souligne encore l'importance du participe présent dans l'énoncé. Notons que l'absence de l'auxiliaire n'entraîne pas de perte de compréhension. De même, l'auxiliaire *to be* est omis en fonction attributive :

« Whatever little repairs, I right here to fix them » (Lovelace, 2011, p.127)

« They just jealous. » (Lovelace, 2011, p.134)

« You damn right, I betting. » (Lovelace, 2011, p.209)

Cependant, il est présent dans d'autres cas :

« Donny, Sonnyboy is no revolutionary, he is a badjohn. » (Lovelace, 2011, p.185)

« I am not well. I am a sick woman. » (Lovelace, 2011, p.217)

Lorsque le verbe est présent, les personnages ont tendance à ne pas utiliser les formes verbales *are* et *were*. Ils vont plutôt employer les formes verbales *is* et *was* lorsque le verbe est accordé à la deuxième personne :

« I thought you was running away with me. » (Lovelace, 2011, p.128)

« Wait! You is … don't tell me – calypsonian? Kangkala? » (Lovelace, 2011, p.220)

La manipulation du verbe *to be* est donc toujours une technique de rédaction pour recréer l'oralité d'une langue vernaculaire à l'écrit. L'auteur suit les mêmes règles qu'il a établies dans le passé lorsqu'il écrit les passages en créole trinidadien, ce qui sous-entend encore le respect d'une norme et des choix conscients de sa part.

3.1.1.2 L'accord des verbes

On peut repérer une préférence linguistique dans les phrases au présent de l'indicatif sans le verbe *to be*. Les personnages n'accordent pas le verbe à la troisième personne du singulier et préfèrent utiliser la forme verbale de base :

> « Yes. But you keep it. She ask about you. » (Lovelace, 2011, p.76)
> « you must listen to what Mr Mitchell tell you » (Lovelace, 2011, p.35)
> « Everybody have to work things out for himself » (Lovelace, 2011, p.78)

L'absence de l'accord à la troisième personne du singulier sous-entend que cette forme verbale est la norme en créole trinidadien. Cette préférence est aussi exprimée dans certaines phrases au passé. Dans certains cas, les personnages vont inclure le verbe et l'accorder :

> « You vexed with me? » (Lovelace, 2011, p.129)
> « You was shy? » (Lovelace, 2011, p.320)

Dans d'autres, ils vont inclure le verbe, mais ils ne vont pas l'accorder au passé :

> « Ma write a letter. » (Lovelace, 2011, p.75)
> « I tell you already » (Lovelace, 2011, p.120)
> « What happen, Mr Brown? » (Lovelace, 2011, p.188)

La tendance linguistique à favoriser l'utilisation de la forme verbale de base indique que les règles du créole trinidadien sont différentes de l'anglais standard en ce qui concerne l'accord des verbes à la troisième personne du singulier et au passé. Cette préférence suggère aussi que la forme verbale de base est suffisante pour la compréhension de l'énoncé.

3.1.1.3 Les phrases négatives et interrogatives

On peut repérer les mêmes préférences linguistiques étudiées au chapitre 2 dans la construction des phrases interrogatives et négatives. On respecte la règle établie, donc l'auxiliaire est absent des phrases interrogatives au présent continu :

> « King, how you feeling? » (Lovelace, 2011, p.15)

« So what you doing then? » (Lovelace, 2011, p.40)

« What they buying? » (Lovelace, 2011, p.136)

Dans la construction des questions fermées, les personnages ont tendance à omettre les auxiliaires *to do* ou *to have* :

« You want me to do it alone? » (Lovelace, 2011, p.114)

« You never hear of it, the Battle of Nariva? » (Lovelace, 2011, p.116)

« You want to take me back home? » (Lovelace, 2011, p.129)

Les auxiliaires dans les phrases interrogatives ne sont pas toujours absents. Lorsqu'ils sont présents dans l'énoncé, les personnages ont tendance à ne pas inverser le sujet et le verbe :

« Jazzy, why you don't stop beating around the bush and tell me what you have to tell me? » (Lovelace, 2011, p.15)

« So how I will see you, then? » (Lovelace, 2011, p.116)

« King, what it is she want? » (Lovelace, 2011, p.84)

L'auteur évite de changer l'ordre des éléments de la phrase. Le point d'interrogation indique donc que l'énoncé est une question dans les phrases qui ne contiennent pas d'adverbes ou d'auxiliaires d'interrogation.

Les phrases négatives suivent elles aussi la même tendance d'omettre l'auxiliaire au présent continu :

« And I not using any fancy language. » (Lovelace, 2011, p.141)

« If you know they not going to be there, what you carrying mud for? » (Lovelace, 2011, p.246)

« You not getting younger, you know. » (Lovelace, 2011, p.292)

L'auxiliaire et le verbe sont généralement présents dans la construction des phrases négatives aux autres temps verbaux, notamment lorsque les personnages ont recours à la contraction *ain't* :

« How come you ain't get hold yet? » (Lovelace, 2011, p.9)

« Is a lucky thing you ain't have none. » (Lovelace, 1979, p.190)

Finalement, les personnages ont tendance à utiliser le double négatif :

> « Nothing ain't wrong with you. » (Lovelace, 2011, p.113)
> « Nobody doesn't know you. » (Lovelace, 2011, p.177)
> « Well, thank God nobody ain't get kill. » (Lovelace, 2011, p.187)

Les locuteurs du créole trinidadien ne vont donc pas proscrire certaines manipulations qui sont informelles en anglais standard, comme la contraction *ain't* et le double négatif.

Les variations morphosyntaxiques dans la voix des personnages sont les mêmes que celles étudiées au chapitre deux. Les manipulations du verbe *to be* et la construction des phrases interrogatives et négatives ne respectent pas les règles de l'anglais standard, mais vont bel et bien suivre une forme propre au créole trinidadien. Le vernaculaire du roman *Is Just a Movie* est donc représenté comme une langue à part entière, qui respecte ses propres règles de grammaire. Cette représentation souligne donc que l'auteur a encore une fois réussi à utiliser une langue vernaculaire dans un contexte littéraire sans avoir effectué un simple travail de mimèsis orale.

3.1.2 La diversité des voix

Dans le roman *Is Just a Movie*, l'application des variations morphosyntaxiques dans les dialogues semble un peu moins systématique que dans les exemples étudiés au chapitre deux. En effet, certains personnages ne vont pas utiliser les préférences linguistiques du créole trinidadien en tout temps et vont préférer s'exprimer en anglais standard. Dans cette partie, je vais étudier la voix des personnages principaux qui ont tendance à parler l'anglais standard et la voix de Kangala, le narrateur du roman, en tant que personnage.

3.1.2.1 Les voix de Dorlene et Claude

Certains personnages secondaires qui ne sont pas natifs de Trinidad et Tobago ne vont évidemment pas utiliser les variations morphosyntaxiques du créole trinidadien. Cependant, deux personnages

principaux qui ont grandi à Cascadu vont eux aussi adopter un langage qui se rapproche de l'anglais standard dans certains contextes. Je vais donc identifier ces personnages, ainsi qu'étudier les raisons qui pourraient expliquer la présence de l'anglais standard.

Le premier personnage principal qui a tendance à parler l'anglais standard est Dorlene Cruickshank, « the most beautiful woman in Cascadu » (Lovelace, 2011, p.186), selon Kangala. Bien que Dorlene ait grandi à Cascadu, elle se démarque des autres habitants du village dû à un évènement fortuit. Sa famille s'est retrouvée en possession d'un piano après un accident. Il s'est détaché d'un camion de livraison qui se dirigeait en haut d'une colline, avant de s'écraser dans leur véranda. La propriétaire du piano n'est jamais revenue pour le reprendre (Lovelace, 2011, p.187). La simple présence de ce piano a des conséquences considérables sur l'enfance de Dorlene :

> « It was the prestige of this possession that her parents would take to heart and set themselves apart from the town and encourage Dorlene to think she was better than other people » (Lovelace, 2011, p.189)

Ses bonnes notes aux examens lui ont permis de poursuivre ses études à l'école secondaire catholique St-Joseph's Convent à Port-d'Espagne. Bien qu'elle aurait pu se bâtir une carrière dans la capitale, Dorlene a décidé de prendre un emploi à la bibliothèque d'un village voisin. Elle veut aussi conserver ses liens avec son lieu de naissance. En effet, elle « returned on weekends to Cascadu, where she attended the Roman Catholic church, distant, remote, pious, chaste » (Lovelace, 2011, p.192). La représentation de Dorlene suggère donc qu'elle désire toujours faire partie de cette communauté malgré l'isolement causé par le piano.

Dorlene va à la fois parler l'anglais standard et le créole trinidadien. Elle utilise l'auxiliaire au présent continu, ainsi que les formes verbales *are* et *were.* Elle va aussi inverser le sujet et le verbe dans la construction de ses questions :

> « And I thought you were a calypsonian. » (Lovelace, 2011, p.195)

> « Why are you getting angry? » (Lovelace, 2011, p.197)
>
> « Clayton and I are getting married. » (Lovelace, 2011, p.206)

L'anglais standard dans la voix de Dorlene souligne les circonstances de son enfance. Elle a effectué des efforts pour exceller à l'école afin de satisfaire les attentes causées par la possession du piano. Ses performances académiques lui ont permis de suivre une éducation qui n'est pas habituellement accessible aux habitants de Cascadu et d'adopter les règles de l'anglais standard. Toutefois, les liens qu'elle a conservés avec le village vont aussi exercer une influence sur sa voix. Elle n'élimine pas le créole trinidadien de son lexique et elle s'exprime parfois en utilisant les préférences de cette langue vernaculaire :

> « Donny, you think something wrong with me? » (Lovelace, 2011, p.199)
>
> « What you going to do with me? » (Lovelace, 2011, p.197)

La voix hybride de Dorlene évoque l'histoire du personnage. L'anglais standard représente l'isolement causé par le sentiment de supériorité imposé par ses parents, et le créole trinidadien est la relation qu'elle a voulu maintenir avec Cascadu.

Le second personnage principal qui a tendance à utiliser l'anglais standard est le frère de Dorlene, Claude. Comme sa sœur, l'enfance de Claude a été grandement affectée par la possession du piano. Malgré ses efforts académiques qui lui ont permis d'obtenir une bourse pour étudier au Saint Mary's College, il n'apprécie pas le sentiment de supériorité de ses parents. Il n'est pas d'accord avec sa mère lorsqu'elle compare leur statut à celui des autres villageois :

> « he felt that theirs was not a life from which he had been saved, but an adventure of which he had been robbed. » (Lovelace, 2011, p.233)

L'isolement de Claude fait naître en lui un désir d'appartenance à la communauté du village. Il a toutefois réussi à se trouver un emploi au ministère de l'Agriculture à Port-d'Espagne (Lovelace, 2011, p.193). Contrairement à Dorlene, Claude ne revient pas à Cascadu régulièrement :

> « As far as I knew he had, in the last years, not frequented the place where he was born and spent his early years. » (Lovelace, 2011, p.219)

Sa carrière n'a toutefois pas corrompu ses valeurs. En effet, « Claude didn't just love those he called *the people*; he wanted to be one of them » (Lovelace, 2011, p.231). Il forme une amitié avec Kangala, ce qui lui permet de reformer des liens avec le village. Le refus de Claude de se sentir supérieur aux autres souligne que l'isolement causé par le sentiment de supériorité de ses parents durant son enfance a alimenté son désir de faire partie de la communauté de Cascadu.

La voix de Claude est hybride comme celle de Dorlene. Par exemple, il inverse le sujet et le verbe dans les phrases interrogatives et utilise l'auxiliaire au présent continu :

> « Is there nothing we can do? »
> « A little spray below where the ants are climbing » (Lovelace, 2011, p.239)

Dans ce passage, Claude tente de régler un problème de fourmis dans le cadre de son emploi au ministère de l'Agriculture, ce qui pourrait suggérer qu'il a décidé d'adopter l'anglais standard en contexte professionnel. Cependant, dans la même conversation, il omet l'auxiliaire :

> « They going to clean out the hives » (Lovelace, 2011, p.239)

L'emploi prestigieux de Claude n'a donc pas affecté ses opinions du vernaculaire. Au contraire, il utilise les préférences linguistiques du créole trinidadien dans différents contextes :

> « What you getting vex for? Is they, not me. » (Lovelace, 2011, p.237)
> « You is the boss » (Lovelace, 2011, p.284)
> « We looking for somebody » (Lovelace, 2011, p.220)

Le vernaculaire dans la voix de Claude souligne que ce personnage ne s'est jamais senti supérieur aux autres habitants du village, malgré l'influence de ses parents.

Les voix hybrides de Dorlene et Claude sont le résultat de l'isolement et du sentiment de supériorité de leurs parents. En excellant à l'école, ils ont pu recevoir une éducation avancée, ce

qui leur a permis de maîtriser les règles de grammaire de l'anglais standard. Cependant, Dorlene a décidé de revenir régulièrement à Cascadu et Claude a conservé son désir de faire partie de cette communauté. La possession du piano a eu pour conséquence d'isoler ces deux personnages des autres habitants du village, mais ils sont finalement revenus à Cascadu et se sont intégré à la communauté. Le vernaculaire dans les voix de Dorlene et Claude symbolise la relation entre ces deux personnages et leur lieu de naissance. L'utilisation non systématique des variations morphosyntaxiques du créole trinidadien dans la voix de Dorlene et Claude serait donc intentionnelle.

3.1.2.2 La voix de Kangala en tant que personnage

Kangala est le narrateur et le personnage principal du roman, il possède donc deux voix différentes. Dans les dialogues, il utilise généralement le créole trinidadien, mais on remarque qu'il va aussi utiliser l'anglais standard lorsqu'il s'adresse à certains personnages. Dans cette partie, je vais étudier la voix de Kangala en tant que personnage et les contextes dans lesquels il a tendance à utiliser l'anglais standard.

Lorsque Kangala apparaît en tant que personnage dans le récit, il s'exprime en utilisant les variations morphosyntaxiques du créole trinidadien. Par exemple, il omet l'auxiliaire au présent continu et utilise la forme verbale *is* à la deuxième personne du singulier lorsqu'il s'adresse à Jazzy, le propriétaire de la tente à calypso, et son ami Sonnyboy :

> « How I feeling? Since when you is a doctor, Jazzy? » (Lovelace, 2011, p.15)
> « If you know who she is, then what you asking me? » (Lovelace, 2011, p.184)

Kangala préfère donc utiliser le créole trinidadien lorsqu'il est en présence des gens qui lui sont familiers. Cependant, comme Dorlene et Claude, Kangala connaît les règles de l'anglais standard.

Il utilise notamment la forme verbale *are* lorsqu'il s'adresse au directeur américain et aux autres acteurs durant le tournage d'un film :

> « we are human who would each like to leave our individual mark » (Lovelace, 2011, p.28)
>
> « You are among the best actors in the world. » (Lovelace, 2011, p.29)

Kangala utilise donc l'anglais standard en présence du directeur du film qui ne parle pas le créole trinidadien. Il utilise aussi les formes verbales *were* et *are* et il inverse le verbe et le sujet lorsqu'il pose une question en présence de Dorlene et de Claude :

> « What were you taught? What were we all taught? » (Lovelace, 2011, p.203)
>
> « And you are? » (Lovelace, 2011, p.221)

Toutefois, ces cas sont isolés et Kangala préfère s'exprimer en créole trinidadien avec ces mêmes personnages dans le reste des dialogues.

Kangala est donc un personnage qui possède une connaissance des règles de l'anglais standard, mais qui décide d'utiliser le créole trinidadien pour communiquer. Sa connaissance des deux langues lui permet d'utiliser l'anglais standard en présence du directeur durant le tournage du film puisque ce dernier ne maîtrise pas le créole trinidadien. Dans ce passage, il tente de militer contre une injustice dont il est témoin et de défendre ses opinions, ce qui sous-entend que la décision d'utiliser l'anglais standard est motivée par un désir de se faire comprendre clairement, plutôt qu'une obligation d'accommodement. Par ailleurs, Kangala s'exprime majoritairement en créole trinidadien en présence de Dorlene et de Claude, deux personnages qui utilisent aussi l'anglais standard. Kangala sait que ces personnages connaissent le vernaculaire et il ne va généralement pas tenter d'adapter son langage lorsqu'ils s'expriment en anglais standard avec lui. La représentation de Kangala en tant que personnage souligne donc que les gens qui parlent une langue vernaculaire n'ont pas nécessairement de faibles aptitudes langagières.

L'étude de la diversité des personnages révèle les différentes façons dont le créole trinidadien et les gens qui le parlent sont représentés dans le roman. Le vernaculaire dans les voix de Dorlene et Claude symbolise une relation avec le village de Cascadu qu'ils tentent de conserver, et souligne un désir de faire partie d'une communauté dont ils ont été isolés durant leur enfance. Dorlene, Claude et Kangala connaissent les règles de l'anglais standard, mais ils ne vont pas éliminer le vernaculaire de leur lexique. Par contre, Kangala n'utilise l'anglais standard que dans des contextes précis. Ces personnages peuvent passer de l'anglais standard au créole trinidadien sans difficulté, ce qui souligne leur maîtrise de ces deux langues et leurs aptitudes linguistiques.

3.1.3 Les marqueurs de créolité

L'étude des marqueurs de créolité au chapitre deux a révélé que ces termes étaient une technique de représentation du créole trinidadien qui permettait au lectorat de s'éduquer sur la culture de Trinidad et Tobago. Dans cette partie, je vais étudier les marqueurs de créolité dans la narration et les dialogues du roman *Is Just a Movie* et la façon dont ils sont insérés.

Dans le premier chapitre du roman, le narrateur se présente et son discours contient un grand nombre de marqueurs de créolité :

> « I am a true kaisonian. I reduce the powerful by ridicule. I show them their absurdities by parody. […] I am the Dame Lorraine presenting in caricature the grotesque of the wicked, the deformity of the stupid, the obzocky of gluttony. I show the oppressors themselves misshapen: gros toto, gros titi, gros bondage. » (Lovelace, 2011, p.3)

Le lectorat qui ne connait pas la culture de Trinidad et Tobago ne reconnaîtront pas les termes tels que *kaisonian*, *Dame Lorraine* ou *obzocky*. Toutefois, le contexte offre des indices. Par exemple, on peut déduire que le personnage de la Dame Lorraine est associée à la moquerie et au sarcasme. Les personnes qui ne reconnaissent pas les marqueurs de créolité sont donc capables de comprendre que Kangala est un poète engagé qui utilise l'ironie dans ses œuvres pour ridiculiser l'injustice et dénoncer les privilégiés. Le lectorat qui voudrait connaître le sens exact des marqueurs de créolité

sera obligé d'effectuer des recherches supplémentaires sur ces termes, mais cette étape n'est pas nécessaire pour la compréhension du récit.

L'auteur utilise le contexte afin d'informer le lectorat sur le sens des marqueurs de créolité sans inclure des définitions techniques, comme étudié au chapitre deux. Les marqueurs qui apparaissent à plusieurs reprises dans les dialogues et la narration sont introduits dans des contextes qui clarifient la signification des termes. Le terme *badjohn* est utilisé pour désigner deux personnages au début du roman :

> « On Main Street, two badjohns, Big Head and Marvel, had a fistfight that started in front the gambling club and ended up in front the rum shop » (Lovelace, 2011, p. 11-12)

On comprend donc que ceux qui sont appelés *badjohn* par les locuteurs du créole trinidadien sont des personnes qui ont une mauvaise réputation et qui ont un penchant pour la bagarre. Le terme *steelpan* apparaît dans un contexte qui informe le lectorat que le narrateur fait référence à un instrument de musique :

> « *And I could hear the metallic ring of the me, like a note struck on a steelpan* » *(Lovelace, 2011, p.*30)

Dans les pages suivantes, le terme *steelband* est utilisé pour la première fois et la façon dont ce marqueur est introduit clarifie certains aspects des *steelpans* pour ceux et celles qui ne connaissent pas ces instruments :

> « when he started to beat iron in the steelband, what he produced was not the insistent percussive sound to keep the band on the beat, but the discordant chiming clanging clataclanging that opened up the belly of the music to make woman start to wine, young cellars square off to fight and big men put their two hands on their head and weep. » (Lovelace, 2011, p.34)

Dans la première partie de ce passage, on apprend que ce terme fait référence à un groupe de percussion. La fin du passage révèle aussi que les *steebands* produisent une musique qui provoque de vives réactions, et qu'elle est associée à la condition de vie de la communauté.

Le terme *stickfight* est introduit dans une comparaison pour décrire les mouvements de Sonnyboy durant le tournage du film :

> « And he holds them spread out there above his head like a stickfighter whose charge is arrested by his parrying of a blow and he sways, stretching them away from his body like he crucifying a cross or like is Carnival day and he playing a big mas » (Lovelace, 2011, p.26)

Le lectorat apprend que le terme fait référence à un type d'art martial. Le narrateur mentionne aussi le Carnaval, ce qui révèle que les démonstrations de *stickfight* sont de coutumes durant cette période à Trinidad et Tobago. Lovelace insère les marqueurs de créolité dans des contextes qui révèlent la signification culturelle de ces termes.

Il n'italise pas les marqueurs de créolité et les références culturelles ne sont pas accompagnées de notes de bas de page. Lovelace ne traite pas les marqueurs comme des termes étrangers, ce sont des mots comme tous les autres. Les personnages et le narrateur sont trinidadiens, donc les marqueurs de créolité font partie de leur lexique courant. Le contexte est donc indispensable pour le lectorat qui ne reconnaît pas ces termes. Dans ce roman, Lovelace à recours aux marqueurs de créolité de la même manière que dans *The Dragon Can't Dance*. Cette technique lui permet d'informer le lectorat sur la façon dont un groupe désigne certaines choses, ainsi que sur le sens de certains termes et leurs liens avec la culture du pays, sans devoir fournir de définitions.

3.2 Les fonctions du vernaculaire dans *Is Just a Movie*

Comparée à *The Dragon Can't Dance*, la représentation du vernaculaire dans *Is Just a Movie* comporte quelques différences, notamment avec la diversité des voix des personnages. Dans cette partie, je vais donc étudier les fonctions identificatrice et idéologique du vernaculaire dans *Is Just a Movie.*

3.2.1 La fonction identificatrice

Dans le monde romanesque, le vernaculaire a pour fonction d'« indiquer de façon emblématique le statut même du sujet d'énonciation » (Lane-Mercier, 1989, p.165) et d'identifier « la provenance régionale ou [le] statut social du locuteur » (Lavoie, 1994, p., 129). Dans le roman *Is Just a Movie,* l'une des façons dont la fonction identificatrice du vernaculaire est exprimée est la présence des voix hybrides de certains personnages, telle qu'étudiée à la partie 3.1.2. Dorlene et Claude ont grandi à Cascadu et, malgré l'isolement causé par la possession du piano, les deux personnages expriment un désir de faire partie de cette communauté. Bien qu'ils connaissent les règles de l'anglais standard, ils décident d'utiliser le vernaculaire. Ce choix souligne que « l'anglais créole trinidadien est un élément central de l'identité locale » (Wilson, 2020, p. 464). Pour Dorlene et Claude, le vernaculaire dans leurs voix est une façon de s'identifier non seulement en tant que citoyen de Trinidad et Tobago, mais aussi en tant que membre de la communauté du village de Cascadu.

Les voix hybrides de Dorlene et Claude s'opposent à la voix d'un personnage secondaire, Clayton Blondell. Il a grandi à Laventille, un quartier défavorisé de Port-d'Espagne (Lovelace, 2011, p.219), mais il n'éprouve aucun sentiment d'appartenance envers son pays :

> « Me? Don't mix me up with you-all. I am African. » (Lovelace, 2011, p.179)

Clayton préfère respecter les règles de l'anglais standard, tel qu'utiliser l'auxiliaire au présent continu et la forme verbale *were* :

> « The brother is reprimanding me and he doesn't know me. He doesn't know anything about me. All I was trying to do was make a little conversation. […] We have lost respect for one another. And why? We were kings, man. » (Lovelace, 2011, p. 177-178)
>
> « We are the most complex people on the planet. » (Lovelace, 2011, p.179)

Clayton rejette son lieu de naissance et, du même coup, le créole trinidadien. Il n'utilise pas le vernaculaire parce qu'il ne veut pas qu'on l'associe à Laventille. La représentation de Clayton ainsi

que ses choix linguistiques soulignent la relation entre le vernaculaire et l'identité des personnages qui le parlent.

3.2.2 La fonction idéologique

Le vernaculaire dans la voix des personnages et du narrateur indique aussi la « position idéologique critique » (Lavoie, 1994, p., 134) de l'auteur en ce qui concerne l'utilisation du créole trinidadien et de ses locuteurs. Dans le roman, la fonction idéologique du vernaculaire est exprimée par la voix du narrateur et par la représentation des personnages qui ont une voix hybride.

La voix de Kangala en tant que narrateur est hybride. Dans la narration, il utilise à la fois l'anglais standard et le créole trinidadien. Dans certains cas, le narrateur utilise les formes verbales *are* et *were*, il n'omet pas l'auxiliaire au présent continu. Dans d'autres, il omet l'auxiliaire et le verbe *to be* :

> « and I am the dissident member they are ordering into exile. » (Lovelace, 2011, p.32)
>
> « But things didn't turn out how they were supposed to. » (Lovelace, 2011, p.267)
>
> « they just waiting for me to finish the song for me to disappear […] like they sorry for me » (Lovelace, 2011, p.18)
>
> « she in her yard » (Lovelace, 2011, p.93)

Le narrateur adopte aussi les préférences du créole trinidadien lorsqu'il accorde les verbes, et cette variation morphosyntaxique est abondante dans la narration. Il a tendance à utiliser la forme verbale de base à la troisième personne du singulier et dans les phrases au passé :

> « I don't even want to look at him, I so vex. » (Lovelace, 2011, p.19)
>
> « Lance have this pan, a carbide pan, big enough to sound » (Lovelace, 2011, p.40)
>
> « When he look around, it was his mother, behind him » (Lovelace, 2011, p.47)
>
> « And Sonnyboy hear the notes flying out like flocks of birds from the nest of the pan » (Lovelace, 2011, p.49)

> « He find a place to sit down and begin to call his bets with the careless confidence of a man who know what he doing » (Lovelace, 2011, p.56)
>
> « after he dig up the earth for worms to inspect and dissect » (Lovelace, 2011, p.231)

L'abondance de cette préférence souligne que le narrateur est aussi un personnage actif dans le récit et qu'il fait partie de la communauté de Cascadu. Le vernaculaire dans la voix du narrateur crée un effet similaire à celui étudié à la partie 2.2.2. Il y a une atténuation de la relation hiérarchique entre le narrateur, qui est habituellement la voix d'autorité, et les personnages.

À la partie 3.1.2.2, l'étude de la diversité des voix a révélé que les personnages qui utilisent le créole trinidadien n'ont pas nécessairement de faibles aptitudes linguistiques. Dorlene et Claude ont décidé de ne pas éliminer le créole trinidadien dans leurs voix, bien qu'ils aient appris les règles de l'anglais standard. Le discours de Kangala durant le tournage du film prouve qu'il connaît les règles de l'anglais standard. Par ailleurs, il est conscient que le directeur ne parle pas le créole trinidadien et Kangala n'a pas de difficulté à changer de langue pour se faire comprendre. Leurs voix se distinguent de celles des autres personnages qui n'utilisent pas le créole trinidadien, comme le directeur et Clayton Blondell. Le directeur engage des acteurs locaux, mais leur seul et unique rôle est de se faire tuer par les vedettes et de mourir silencieusement dans l'ombre (Lovelace, 2017, p. 27-29). Les acteurs doivent aussi porter des costumes stéréotypés (Lovelace, 2017, p.23) qui soulignent l'ignorance du directeur. La présence de Clayton à Cascadu n'est pas appréciée par Kangala et Sonnyboy en raison de son opinion sur les Trinidadiens. Le lectorat et les personnages apprennent aussi que Clayton est infidèle, au moment où il est sur le point de marier Dorlene à l'église (Lovelace, 2017, p.213), ce qui ternit sa réputation et le force à quitter le village. La représentation de ces deux personnages est négative et il s'avère qu'ils préfèrent parler l'anglais standard. La différence entre la représentation des personnages qui utilisent le créole trinidadien et

de ceux qui ne le parlent pas sous-entend l'opinion favorable de l'auteur sur le vernaculaire et de ses locuteurs.

Les fonctions identificatrice et idéologique du vernaculaire telles qu'énoncées par Lane Mercier et Lavoie sont exprimées par la représentation des personnages qui ont une voix hybride et de ceux qui ne parlent pas le créole trinidadien. Dans le roman, les différentes voix des personnages sont influencées par leurs identités. La voix du narrateur indique aussi au lectorat l'opinion favorable de l'auteur envers le créole trinidadien et des locuteurs.

3.3 La représentation du vernaculaire dans *C'est juste un film*

Dans cette partie, j'étudierai la représentation du vernaculaire dans *C'est juste un film*. Le roman, publié en 2017, a été traduit en français Alexis Bernaut et Thomas Chaumont. Je recenserai les techniques que les traducteurs ont utilisées pour recréer le créole trinidadien en français.

3.3.1 Les variations morphosyntaxiques et la diversité des voix

Dans *C'est juste un film*, les traducteurs n'ont pas eu recours à l'élision ni aux manipulations de l'auxiliaire. Les variations morphosyntaxiques se limitent à la construction des phrases interrogatives et négatives. Les personnages ont tendance à ne pas inverser le verbe et le sujet dans les phrases interrogatives :

> « Tu veux aller faire un tour? » (Lovelace, 2017, p.130)
> « Les choses vont mal mon garçon? » (Lovelace, 2017, p.155)
> « Tu sais ce qui lui fait de la peine? » (Lovelace, 2017, p.166)

Les personnages vont aussi éliminer l'élément de négation « ne » dans les phrases négatives :

> « Elle dit, si c'est pas à Noël, pour ce Carnaval, sûr. » (Lovelace, 2017, p.85)
> « J'y croyais pas. » (Lovelace, 2017, p.143)
> « Te tracasse pas avec la pêche, Clephus » (Lovelace, 2017, p.334)

Ces variations morphosyntaxiques recréent l'oralité des énoncés, comme étudiée au chapitre 2, sans entraver la compréhension du message.

Les choses se compliquent lorsqu'on observe l'application de ces variations morphosyntaxiques, puisque les personnages qui n'ont pas de voix hybride dans le texte de départ ne présentent pas toujours ces traits linguistiques. Dans certains cas, ils inversent le sujet et le verbe dans les phrases interrogatives :

> « Comment pouvez-vous vous attendre à ce qu'il soit moins que l'homme que vous dépeignez dans vos discours? » (Lovelace, 2017, p.106)
>
> « Tu es partie et tu es revenue. Que s'est-il passé? » (Lovelace, 2017, p.122)

Dans d'autres, ils utilisent le « ne » dans les phrases négatives :

> « Si ça ne tenait qu'à moi, je te garderais à l'affiche » (Lovelace, 2017, p.22)
>
> « Eh bien, ne restez pas là comme ça, aidez-moi à attraper ce poulet. » (Lovelace, 2017, p.105)
>
> « La mère n'a pas confiance en moi. Je ne suis pas comme toi, tu sais. » (Lovelace, 2017, p.119)

Les variations morphosyntaxiques sont donc moins systématiques que dans le texte de départ. Le vernaculaire de la traduction arrive à recréer l'aspect oral de la langue, mais il y a une perte en ce qui concerne la représentation du créole trinidadien comme langue qui suit ses propres règles de grammaire.

Le nombre limité de variations morphosyntaxiques et leurs applications dans la traduction compromettent l'étude de la diversité des voix. Les voix de Dorlene et de Claude sont hybrides dans la traduction. Ils utilisent les préférences mentionnées dans les paragraphes précédents lorsqu'ils construisent des phrases interrogatives et négatives, mais ils vont aussi respecter les règles du français standard dans certains cas :

> « Je ne crois pas que tu le comprennes, Donny. » (Lovelace, 2017, p.224)

« Que dirait ta famille? » (Lovelace, 2017, p.263)

« N'y a-t-il rien que nous puissions faire? » (Lovelace, 2017, p.265)

Toutefois, l'application non systématique des variations morphosyntaxiques insère les particularités du français standard dans la voix de certains personnages qu'ils qui parlaient exclusivement le créole trinidadien dans le texte de départ. De ce fait, les voix hybrides de Dorlene et Claude qui symbolisaient leur isolement et leur sentiment d'appartenance ne sont pas soulignées dans la traduction. Il y a donc une perte du lien entre l'identité et le vernaculaire.

3.3.2 Les expressions familières

L'emploi des variations morphosyntaxiques n'est pas la seule technique que les traducteurs ont utilisée pour tenter de recréer le créole trinidadien dans la version française du roman. L'oralité du vernaculaire est soulignée par les termes familiers dans le lexique des personnages :

« Depuis quand t'es toubib, Jazzy? » (Lovelace, 2017, p.21)

« Ça ne te mènera nulle part, tes histoires de lascar. » (Lovelace, 2017, p.85)

« Meuf, tu sais vraiment t'y prendre pour punir un homme. » (Lovelace, 2017, p.228)

Les personnages utilisent aussi des expressions du registre familier :

« Putain y a pas moyen » (Lovelace, 2017, p.59)

« Au cas où tu serais prête à tailler la route avec moi. » (Lovelace, 2017, p.142)

« J'ai la dalle […] Tu sais ce que Rosie a fait à manger? » (Lovelace, 2017, p.155)

L'utilisation des termes et expressions familières est un moyen de recréer l'aspect oral du vernaculaire à l'écrit, sans devoir enfreindre les règles de grammaire. Comme mentionné au chapitre 2, certaines manipulations morphosyntaxiques, telles que l'omission de certains verbes ou de l'auxiliaire, sont compliquées, voire impossibles à reproduire en français. Les traducteurs ont donc eu recours aux termes et expressions familières en guise de compensation.

Cette technique crée des pertes en ce qui concerne le pays d'origine des personnages, puisque ces termes sont tirés du lexique familier français. Cependant, on pourrait se questionner si ces termes et expressions sont aussi utilisés dans les pays francophones des Caraïbes. Peu importe la provenance des termes familiers, leur présence dans la traduction crée aussi de nouveaux effets. Par exemple, dans le texte de départ, Kangala utilise le terme « doctor » (Lovelace, 2017, p.15) lorsqu'il s'adresse à Jazzy. On remarque donc l'appauvrissement du vocabulaire des personnages, un effet qui n'est pas voulu par Lovelace. Ces techniques sont des efforts de compensation pour des pertes, mais elles en ont malheureusement causé d'autres.

3.3.3 Les marqueurs de créolité

Dans le texte de départ, les marqueurs de créolité et la façon dont ils sont introduits soulignent l'appartenance culturelle des locuteurs. Bernaut et Chaumont ont utilisé deux techniques pour traduire ces marqueurs ; ils italisent certains termes et ont recours aux notes. Dans la traduction, les marqueurs qui ne sont pas traduits sont en italique. Le terme *steelpan* est italisé et laissé dans la langue de départ. Il est aussi accompagné d'une note des traducteurs. Cette note offre « "tambour d'acier" ou "casserole d'acier" » (Lovelace, 2017, p.36) comme équivalents français et contient des renseignements sur les liens entre cet instrument de musique et la culture de Trinidad et Tobago. Les traducteurs ont aussi jugé pertinent de mentionner le terme *steelband* dans la note et de donner une définition, mais ils ne traduisent pas ce marqueur :

> « […] Instrument à percussion mélodique originaire et emblématique de Trinité-et-Tobago […] » (Lovelace, 2017, p.36)

Lorsque *steelband* est introduit dans la narration, il n'y a donc pas de note des traducteurs. Par ailleurs, le contexte ajoute les mêmes clarifications que celles mentionnées à la partie 3.1.3. Dans certains cas, le mot *pan* est utilisé seul et est habituellement traduit par « casserole » (Lovelace,

2017, p.47). Cependant, on apprend que le narrateur fait référence aux *steelpans* dans la note des traducteurs qui accompagne le terme lorsqu'il apparaît pour la première fois.

Bernaut et Chaumont ont manipulé le terme *stickfight* (*stickfighter*, *stickfighting*) à l'aide de différentes techniques. Ils traduisent ce terme par « escrimeur » (Lovelace, 2017, p.32) lorsqu'il apparaît pour la première fois et par « combats au bâton » (Lovelace, 2017, p.87) dans les pages suivantes. Ces équivalents ne sont pas accompagnés de note des traducteurs. Toutefois, le terme *stickfight* est laissé dans la langue de départ et est italisé un peu plus tard :

> « Sonnyboy se servait des mouvements et des danses du *stickfight*, le combat au bâton […] il réunissait sa grand-mère et d'autres membres […] pour reprendre les chants du *stickfight*, s'exercer aux postures du *stickfight* et réviser les mouvements de danse du *stickfight* » (Lovelace, 2017, p.161)

Bernaut et Chaumont ont décidé d'ajouter l'équivalent « combat au bâton », ainsi qu'une note des traducteurs qui offre une courte définition lorsque le terme apparaît pour la première fois. Dans le reste du roman, ce marqueur est parfois traduit et est parfois italisé. Parfois, les deux techniques sont utilisées dans le même paragraphe :

> « Et un qu'on appelait Cappo et qui se battait avec un bâton et jouait des percussions. »
> « lui marchait avec au ventre des tambours de stickfighters » (Lovelace, 2017, p.260)

Il est possible que les traducteurs aient décidé de traduire ce terme par souci de fluidité à certains endroits. Bien que la traduction de ces termes crée une perte en ce qui concerne le *stickfight* propre à Trinidad et Tobago, les traducteurs n'ont pas complètement éliminé le marqueur de créolité du roman.

À l'inverse, certains marqueurs de créolité sont traduits sans indications de leur charge culturelle. Par exemple, le terme *badjohn* est traduit par « petite frappe » (Lovelace, 2017, p.16) tout au long du roman et n'est pas accompagné de note des traducteurs. Le marqueur de créolité est remplacé par une expression familière qui provient du lexique français métropolitain. Le

lectorat n'est donc pas exposé à la manière spécifique dont les locuteurs du créole trinidadien désignent un certain type de personne. Malgré l'élimination du terme *badjohn*, les traducteurs ont effectué des efforts afin de préserver l'aspect culturel des autres marqueurs de créolité. Ils ont pris la peine de rédiger des notes des traducteurs afin de clarifier le sens des termes. La présence de termes créoles italisés souligne aussi qu'ils n'ont pas d'appréhension en ce qui concerne la non-traduction des marqueurs de créolité et de leur présence dans le texte.

Dans le roman *C'est juste un film*, la version du vernaculaire de Bernaut et Chaumont est représentée comme une langue qui souligne ses racines orales. Les variations morphosyntaxiques dans les phrases interrogatives et négatives accordent de l'importance à l'intonation de destinateur qui est représentée par la ponctuation. Les traducteurs ont eu recours aux expressions familières en guise de compensation pour les variations morphosyntaxiques qui ne peuvent pas être reproduites en français. Toutefois, l'application de ces techniques fait en sorte que le vernaculaire de la traduction n'est pas représenté comme une langue qui suit ses propres règles.

3.4 Les fonctions du vernaculaire dans *C'est juste un film*

Les fonctions du vernaculaire du texte de départ soulignent la relation entre l'identité et la langue, et expriment les opinions de l'auteur. Dans cette partie, j'étudierai les fonctions identificatrice et idéologique du vernaculaire, telles qu'énoncées par Lane-Mercier et Lavoie, et de la manière dont elles sont exprimées dans la version française du roman.

3.4.1 La fonction identificatrice

Les techniques de traduction utilisées par Bernaut et Chaumont atténuent la fonction identificatrice du vernaculaire dans le roman *C'est juste un film*. L'étude des variations morphosyntaxiques à la partie 3.3.1 a révélé que plusieurs personnages qui s'exprimaient en créole trinidadien dans *Is Just a Movie* ont une voix hybride dans la traduction. Dans le texte de départ, les voix de Dorlene et

Claude se distinguent des autres et leurs préférences linguistiques sont expliquées par l'isolement qu'ils ont vécu durant leur enfance et un désir d'appartenance à une communauté. Le choix de donner à ces personnages une voix qui utilise à la fois le créole trinidadien et l'anglais standard souligne la relation entre l'identité et le langue. Toutefois, ces liens ne sont pas mis en évidence lorsque d'autres personnages qui n'ont pas vécu l'isolation de Dorlene et Claude ont eux aussi une voix hybride.

Les traducteurs ont tout de même tenté de conserver l'identité créole du vernaculaire lorsqu'ils ont laissé certains marqueurs dans la langue de départ. Ils ont toutefois eu recours aux notes des traducteurs afin de clarifier la définition des termes. Par exemple, la note qui accompagne *steelpan* précise que cet instrument est « originaire et emblématique de Trinité-et-Tobago » (Lovelace, 2017, p.36). Les traducteurs ont aussi recours aux notes pour des termes reliés à la culture du pays, mais qui ne sont pas nécessairement des sociolectes et qui n'apparaissent pas dans les dialogues. Ces termes peuvent référer à la faune et la flore, aux mythes et légendes, aux évènements et personnages historiques, aux plats nationaux et à tout autre aspect culturel. Ces liens explicites entre la culture du pays et de ces termes peuvent, en quelque sorte, compenser les pertes causées par l'application des variations morphosyntaxiques dans les dialogues. Dans le roman *C'est juste un film*, la fonction identificatrice du vernaculaire est exprimée par les nombreuses notes des traducteurs qui informent le lectorat sur les aspects culturels de Trinidad et Tobago, plutôt que par la voix hybride des personnages.

3.4.2 La fonction idéologique

À première vue, la fonction idéologique exprimée dans la version du vernaculaire de Chaumont et Bernaut n'est pas en accord avec celle du texte de départ dû à certains choix de traduction. La voix de Kangala en tant que narrateur n'est pas hybride comme dans le texte de départ. Il s'exprime en

respectant les règles du français littéraire et n'applique pas les variations morphosyntaxiques étudiées à la partie 3.1.1. La relation hiérarchique entre les personnages et le narrateur n'est donc pas atténuée. Les traducteurs ont aussi utilisé des expressions et des termes qui proviennent de la France. Ils ont notamment remplacé le marqueur de créolité *badjohn* par l'une de ces expressions. Cependant, la présence du vernaculaire français métropolitain dans la voix des personnages souligne l'angle favorisé par les traducteurs. Ils ont entrepris ce projet en priorisant la compréhension et la fluidité pour le lectorat qui parle le français métropolitain.

Les traducteurs n'ont toutefois pas complètement gommé la visibilité du vernaculaire. Ils ont utilisé quelques variations morphosyntaxiques qui diffèrent de la norme du français standard et ont laissé certains marqueurs de créolité dans la langue de départ. Bernaut et Chaumont ont aussi eu recours aux notes afin de clarifier certains termes pour le lectorat. Ces notes peuvent compenser certaines pertes causées par les choix de traduction qui favorisent la compréhension pour le public cible, car elles établissent un lien explicite avec le pays avec des définitions. Ces démarches soulignent que les traducteurs n'ont pas éliminé le vernaculaire des dialogues et ont tenté de conserver une certaine relation créole dans la version française du roman. Le choix de donner priorité au lectorat de la France peut être motivé par une multitude de raisons, et les efforts des traducteurs prouvent qu'un point de vue négatif de la culture et de la langue de Trinidad et Tobago n'en était pas une.

Les tentatives de compensation des traducteurs sont aussi visibles sur la première de couverture du livre. Dans le titre original, *Is Just a Movie*, le pronom *it* est absent dû à la tendance d'omettre le pronom dans les constructions par mise en relief étudié au le chapitre 2. La présence du vernaculaire dans le titre original est un choix qui souligne la position idéologique de l'auteur. Cependant, la version française du titre, *C'est juste un film*, ne contient pas de variation

morphosyntaxique, qui est d'ailleurs exceptionnellement difficile à reproduire en français. De ce fait, la déclaration de l'auteur n'est pas communiquée au lectorat francophone. Toutefois, la couverture du livre (Annexe C) contient des éléments qui renforcent la relation entre le roman et la culture créole. Le sous-titre « Traduit de l'anglais (Trinité-et-Tobago) » précise la provenance de la variété d'anglais du roman original. Cet ajout accorde non seulement de la visibilité au pays de l'auteur, mais laisse aussi sous-entendre au lectorat francophone que l'anglais parlé à Trinidad et Tobago n'est pas le même que l'anglais standard. La simple présence de ce sous-titre vient ajouter beaucoup d'information sur le créole trinidadien, et pourrait, en quelque sorte, compenser les pertes sur l'idéologie de l'auteur causées par les difficultés de traduction du titre.

Les fonctions identificatrices et idéologiques du vernaculaire dans *C'est juste un film* sont surtout exprimées par l'utilisation des notes des traducteurs. Les notes accompagnent les marqueurs de créolité et expliquent l'envergure culturelle de ces termes. Elles sont des techniques compensatoires pour les pertes causées par certains choix de traduction.

3.5 Conclusion

En conclusion, le vernaculaire dans le roman *Is Just a Movie*, est toujours représenté comme une langue à part entière qui a ses propres règles de grammaire, différentes de l'anglais standard dû à l'utilisation systématique de variations morphosyntaxiques dans la voix des personnages qui s'expriment en créole trinidadien. L'auteur souligne que la maîtrise de cette langue est un atout linguistique avec les voix hybrides de Dorlene, Claude et Kangala. Ces techniques révèlent que la fonction identificatrice du vernaculaire est exprimée par le lien étroit entre l'identité et la langue, une relation soulignée encore une fois par les voix hybrides. La fonction idéologique du vernaculaire est exprimée par la caractérisation des personnages selon la langue qu'ils utilisent.

La version du vernaculaire de Bernaut et Chaumont contient moins de variations morphosyntaxiques que dans le texte de départ et l'application de celles-ci n'est pas systématique. Les traducteurs ont plutôt souligné l'aspect oral de la langue avec des expressions familières. Les fonctions identificatrice et idéologique du vernaculaire ne sont pas exprimées par la voix et la représentation des personnages, mais par le paratexte. Bernaut et Chaumont ont eu recours aux notes des traducteurs pour accompagner certains marqueurs de créolité et plusieurs termes relatifs à la culture, l'histoire et la géographie de Trinidad et Tobago. Ces notes forment un lien explicite entre ces termes et la culture du pays, qui pourrait en quelque sorte, compenser pour les pertes identifiées plus tôt.

Chapitre 4 : Discussion

L'étude de la représentation du créole trinidadien dans les romans de Lovelace et dans ses traductions françaises en dit beaucoup sur les intentions de l'auteur et sur les difficultés que Devaux, ainsi que Bernaut et Chaumont ont rencontrées durant leurs projets. Une grande partie de mes réflexions se sont basées sur des observations qui provenaient directement des romans et des traductions étudiées. Dans ce chapitre, j'analyserai donc les données récoltées et les conclusions tirées dans les chapitres deux et trois. Je comparerai d'abord la représentation du vernaculaire dans les deux romans de Lovelace entre eux et avec les autres œuvres anglo-caribéennes étudiées par les traductologues. Ensuite, j'étudierai les stratégies utilisées par Devaux, Bernaut et Chaumont et les comparerai à celles observées dans d'autres traductions de romans créolisés. Les techniques soulignées sont les variations morphosyntaxiques, la traduction (ou non-traduction) des marqueurs de créolité, le paratexte et les expressions familières qui proviennent d'une autre région.

4.1 Le vernaculaire créole dans la fiction

Dans cette partie, je comparerai la manière dont Lovelace a représenté le créole trinidadien dans les romans *The Dragon Can't Dance* et *Is Just a Movie*. Les deux romans de Lovelace ne sont qu'un échantillon minuscule parmi le corpus des romans postcoloniaux qui contiennent du vernaculaire. J'effectuerai donc une étude à propos des différentes manières dont le vernaculaire est représenté par les autres écrivains et écrivaines anglo-caribéens.

4.1.1 Le créole trinidadien dans *The Dragon Can't Dance* et *Is Just a Movie*

Un peu plus de trente ans se sont écoulés entre la publication de *The Dragon Can't Dance* et *Is Just a Movie*, et malgré l'écart de temps, la manière dont Lovelace a représenté le créole trinidadien dans ces romans est remarquablement constante. Dans les deux romans, les variations

morphosyntaxiques qui caractérisent l'aspect oral du vernaculaire se retrouvent systématiquement dans la voix des personnages. Les règles qui entourent les manipulations verbales et la construction des phrases interrogatives et négatives sont des attributs qui distinguent le créole trinidadien de l'anglais standard. Ces variations morphosyntaxiques étudiées aux chapitres précédents sont les mêmes dans les deux romans. En outre, l'auteur évite d'utiliser les variations graphiques. Dans *The Dragon Can't Dance*, ce procédé n'apparaît qu'à quelques moments spécifiques, et dans *Is Just a Movie*, il est complètement absent. Lovelace incorpore aussi des marqueurs de créolité qui ont une charge culturelle qui pourrait être perdue pour le lectorat international. Cependant, bien que l'auteur n'ait pas eu recours aux notes de bas de page, les marqueurs de créolité apparaissent dans des contextes qui clarifient le sens des termes, ce qui permet d'éviter des pertes de compréhension. La constance de Lovelace, témoignée par son utilisation systématique des mêmes techniques tout au long de sa carrière, souligne l'envergure de sa position idéologique. Il est resté fidèle à ses opinions sur le vernaculaire dans la littérature, tel qu'étudiées aux parties 2.1.2 et 2.2.2, et il a réussi à recréer le créole trinidadien sans avoir recours à la mimèsis orale.

Au-delà de la grammaire, Lovelace représente aussi le créole trinidadien avec ses personnages. Dans *The Dragon Can't Dance*, les habitants de Calvary Hill parlent tous le créole trinidadien. L'avocat qui utilise l'anglais standard se distingue donc des personnages principaux et secondaires, et sa voix souligne son écart avec la communauté locale. Dans *Is Just a Movie*, Dorlene et Claude ont une voix hybride. Ils connaissent les règles de l'anglais standard dû à leur isolement, mais la présence de créole dans leurs voix représente aussi leur relation avec Cascadu. Dans les deux cas, la voix de ces personnages reflète leurs passés et leurs expériences. Cette caractérisation souligne que Lovelace associe langue à l'identité. Le vernaculaire permet aussi d'identifier le statut social du locuteur, comme l'avocat qui ne parle pas en créole trinidadien. Toutefois, il n'apparaît

qu'à un passage, et il n'est pas représenté sous un angle négatif. En outre, il est impossible de savoir si l'avocat parle le créole trinidadien lorsqu'il n'est pas devant un juge. Dans *Is Just a Movie*, la relation entre le vernaculaire et le statut social n'est pas mise en évidence. Claude a un emploi au gouvernement, ce qui améliore son statut social, mais il n'élimine pas le créole trinidadien de son lexique. Dorlene n'est pas représentée comme ayant un statut social élevé, mais elle connaît les règles de l'anglais standard et du créole trinidadien. La façon dont les personnages des deux livres s'expriment n'est pas rattachée à leur statut social, mais à leurs expériences. La caractérisation de l'avocat, ainsi que celles de Dorlene et de Claude, indiquent que Lovelace préfère associer le vernaculaire à l'identité entière d'une personne plutôt qu'à son statut social uniquement.

La représentation du créole trinidadien dans ces romans est constante malgré l'écart de temps entre les publications. Les variations morphosyntaxiques systématiques sous-entendent le respect d'une norme. De ce fait, Lovelace traite le vernaculaire comme une langue à part entière. La caractérisation de ses personnages souligne aussi la relation entre la langue et l'identité. Toutefois, comment les langues créoles anglophones sont-elles représentées dans les œuvres des autres écrivains et écrivaines anglo-caribéens? Les recherches des experts et expertes révèlent un grand nombre de similarités, mais aussi quelques différences, entre les diverses approches de ces auteurs et autrices.

4.1.2 Le créole trinidadien de Sam Selvon

Les techniques de représentation du vernaculaire étudiées plus tôt ressemblent beaucoup aux procédés de « créolisation textuelle » (Buzelin, 2000, p.204) utilisés dans *The Lonely Londoners* et leurs similarités méritent d'être soulignées. Ce constat n'est pas surprenant puisque Selvon est l'un des premiers auteurs (aux côtés de Louise Bennet, Claude McKay et Wilson Harris) qui a eu recours

à un créole à base lexicale anglaise dans ses œuvres littéraires, et Lovelace provient de la génération qui le suit directement (Buzelin, 2005, p.20).

Dans les œuvres des deux auteurs, « la langue du récit se démarque avant tout sur le plan de la morpho-syntaxe verbale » (Buzelin, 2005, p.207). Buzelin dresse une liste des caractéristiques du créole trinidadien[10], telles que l'« absence de suffixe de temps ou de personne » et la « possibilité d'omettre la copule devant un adjectif ou un complément de lieu » (Buzelin, 2000, p.207). On retrouve aussi, entre autres, « l'omission quasi-systématique du morphème possessif, […] l'absence occasionnelle de déterminants, […] d'accord du nom en genre et en nombre ou de certaines prépositions » et l'utilisation de certaines tournures, des manipulations qui sont toutes dérivées du créole (Buzelin, 2000, p.207). Ces variations morphosyntaxiques sont donc la technique de représentation la plus fréquente dans l'œuvre de Selvon. Elles permettent de distinguer le créole trinidadien de l'anglais standard sans rendre le vernaculaire « incompréhensible pour le lecteur non-créolophone » (Buzelin, 2000, p.211). En outre, les variations morphosyntaxiques, surtout celles qui sont systématiques, ressemblent à des règles ou à une norme qui seraient propres au créole trinidadien, ce qui souligne l'influence que cet auteur a eue sur Lovelace et son écriture.

La représentation du vernaculaire des deux auteurs se ressemble aussi en ce qui concerne leur recours aux variations graphiques. Pour Selvon, la retranscription orale et phonologique est « un pan de la langue qu'il n'a pas essayé d'inscrire dans son roman » (Buzelin, 2000, p.209). Buzelin identifie quatre mots qui « apparaissent sous une forme non standard » (Buzelin, 2000, p.210), mais le reste du texte respecte les normes d'orthographes anglaises. Selvon a créé une

[10] Solomon, D. (1993). *The speech of Trinidad : a reference grammar*. University of the West Indies, School of Continuing Studies, St. Augustine.

langue vernaculaire qui évite d'être associée aux « connotations négatives » et aux « problèmes de lisibilité que ces stratégies sont parfois susceptibles de générer » (Buzelin, 2000, p.210). Le créole de trinidadien de Selvon est donc représenté non pas comme « un accent, mais une syntaxe et donc un rythme, un débit, des intonations que l'auteur nous donne à lire. » (Buzelin, 2000, p.210) Tout comme Lovelace qui n'a recours aux variations graphiques que dans des contextes précis, le projet de Selvon n'est pas une retranscription phonétique de l'oralité du créole trinidadien. La volonté de représenter le vernaculaire comme une langue à part entière et de ne pas avoir recours à la mimèsis orale est donc un point de vue idéologique qui était partagé par les deux auteurs.

Buzelin souligne ensuite que Selvon a recours aux marqueurs et créolismes lexicaux. Ces marqueurs sont des « termes évoquant la flore, l'alimentation ou les modes vestimentaires caribéennes », des « formules » qui « sont plus spécifiquement associées aux créoles de Trinidad, Tobago et Grenade », ou même « quantités d'expressions ou de lexèmes qui, loin d'être particulièrement trinidadiens, appartiennent à un registre plus diastratique que dialectal » (Buzelin, 2000, p. 208-209). En outre, « l'auteur a pris soin d'inscrire les créolismes lexicaux "opaques" dans des contextes explicites et/ou de façon si récurrente que les termes en deviennent peu à peu familiers. » (Buzelin, 2000, p.209) Le tissage de ces termes dans le texte permet aussi à Selvon de ne pas avoir recours au paratexte (Buzelin, 2000, p.210), comme les notes, parenthèses, caractères italiques ou glossaires. En effet, la façon dont Selvon a recours à ces termes et expressions dans la narration et les dialogues fait en sorte que « le récit se suffit à lui-même. » (Buzelin, 2000, p.210) Lovelace, qui lui n'italise pas les marqueurs de créolité et préfère les insérer pour la première fois dans des contextes qui facilitent la compréhension, utilise une technique qui s'apparente fortement à celle de Selvon.

Les procédés de représentation du vernaculaire des deux auteurs se ressemblent aussi sur le plan de la narration et des dialogues. Buzelin mentionne que « les parlers illégitimes e*t a fortiori* les langues vernaculaires accèdent rarement à la narration », ce qui n'est pas le cas ni dans *The Lonely Londoners* (Buzelin, 2000, p.205) ni dans les deux romans de Lovelace. Le narrateur « n'hésite pas à moduler son discours en fonction de l'identité du personnage » (Buzelin, 2000, p.217) auquel il fait référence et il « ajuste peu à peu sa voix, la rend légèrement plus créolisée qu'à l'habitude et emprunte des expressions qui semblent tout droit sorties de la bouche de ce personnage » (Buzelin, 2000, p.217). Le lectorat du roman est donc témoin d'« un réagencement à la fois des structures discursives caractéristiques du récit romanesque et des normes tacites d'inscription des parlers "illégitimes". » (Buzelin, 2000, p.222) La modulation du langage du narrateur a permis à Selvon « de représenter (dans les dialogues) puis à subvertir (dans la narration) les rapports de force sociolinguistiques hors-textuels. » Cette représentation du créole trinidadien remet en question « la distinction entre la "littérature en dialecte" regroupant des textes intégralement écrits en dialectes et le "dialecte en littérature", regroupant les textes dans lesquels le dialecte est en contraste avec d'autres registres » (Buzelin, 2000, p.223). Il est donc clair que Lovelace avait les mêmes intentions que Selvon lorsqu'il a écrit ses deux romans en créole trinidadien et qu'il a décidé d'insérer des variations morphosyntaxiques dans la voix des narrateurs. Les auteurs comme Selvon et Lovelace ne vont pas seulement établir leur position idéologique, qui est de valoriser la présence des langues créoles vernaculaires dans la littérature, ils contribuent au démantèlement d'un système de classification binaire des œuvres littéraires qui contiennent du vernaculaire.

La comparaison de la représentation du créole trinidadien de ces deux auteurs souligne que les opinions quant à la perception de cette langue n'étaient pas uniques à Lovelace. En effet, ils ont

tous les deux « choisis de faire du créole la norme, de donner pour ainsi dire au lecteur l'impression qu'un tel choix allait de soi. » (Buzelin, 2000, p.212) Il existe donc des œuvres anglo-caribéennes d'auteurs qui ont connu un succès international qui représente le créole trinidadien comme une langue différente de l'anglais standard et qui suit ses propres règles. Cette représentation réfute la perception négative du vernaculaire, considéré comme du « mauvais parler », par le lectorat, les maisons d'édition et même quelques critiques.

4.1.3 Les langues créoles à base lexicale anglaise dans la littérature

D'autres écrivains et écrivaines anglo-caribéens représentent le vernaculaire dans leurs œuvres de leurs propres façons. Les recherches sur le sujet indiquent des similarités et des différences entre leurs techniques et celles de Selvon et de Lovelace. Dans son article « Spécificité de l'oralité caraïbe : quels choix de traduction? », Priska Degras étudie les techniques de représentation dans le roman *Palace of the Peacock* (1960) de Harrris. Comme les deux auteurs trinidadiens, Harris a recours aux variations morphosyntaxiques telles que :

> « les formes verbales particulières, l'absence, parfois, du verbe dans la phrase, en tant que verbe auxiliaire ou lexical, ou l'absence de la marque de la troisième personne du singulier ; l'utilisation particulière des pronoms personnels sujets et compléments, le remplacement du démonstratif par un pronom personnel complément, ou l'absence de sujet ». (Degras, 2000, p.43)

Degras note que ces tournures ne sont « pas tout à fait systématiques » (Degras, 2000, p. 42-43). Elles sont toutefois récurrentes et cohérentes (Degras, 2000, p.42), et de ce fait, indiquent « une communauté d'expression et de culture », et non « un signe d'incompétence linguistique ou une incapacité à maîtriser le code de la langue officielle » (Degras, 2000, p.43). Harris se distingue de Selvon et Lovelace par l'utilisation « des graphies particulières, comme celle de "make" transformée en "mek" » (Degras, 2000, p.43). Toutefois, l'usage de cette graphie ne semble pas aléatoire puisqu'elle indique « une prononciation partagée par la plupart des personnages »

(Degras, 2000, p.43). Les instances de graphie particulière sont motivées par Harris, elles ne sont pas là que pour recréer un son. L'auteur, par son usage des variations graphiques, crée des liens entre les personnages qui ont recours à cette prononciation, soulignant encore une fois la relation entre l'identité et la langue.

La représentation du vernaculaire d'écrivains et écrivaines anglo-caribéens se distingue de celle de Selvon et de Lovelace par la présence de paratexte. Dans le roman *The Jumbie Bird* (1961) d'Ismith Khan, Judith Misrahi Barak note que l'auteur « laisse les termes hindis en italiques dans son texte » et a recours à « des incises ou des parenthèses » (Misrahi Barak, 2015). De ce fait, l'« étrangeté » de ces mots est visible, sans pour autant causer de problèmes de compréhension pour le lectorat (Misrahi Barak, 2015). L'Inde et le hindi sont intégrés dans les Caraïbes, plus précisément à Trinidad et Tobago pour le contexte du roman, mais sont toujours « visibles dans le texte et peuvent être identifiés comme tels » (Misrahi Barak, 2015). L'usage du paratexte par Khan fait en sorte que les « différences sont renforcées, soulignées, au lieu d'être gommées, sans être source d'aliénation. » (Misrahi Barak, 2015). L'auteur guyanais David Dabydeen a lui aussi recours au paratexte dans son recueil de poésie *Slave Song* (1984). Dans la première partie, les poèmes sont écrits en créole guyanais, un créole à base lexicale française. La deuxième partie est en anglais, et on y retrouve des « (end)notes and translations » (Saint-Loubert, 2020, p.51). En outre, l'auteur insère aussi une postface dans laquelle il justifie « his subversive, somewhat pernicious use of paratext to elicit critical response to his poems from the reader » (Saint-Loubert, 2020, p.52). Dabydeen ne veut pas que ses poèmes se lisent « passivement », au contraire (Saint-Loubert, 2020, p.52) :

> « One has to shed one's protective sheath of abstracts and let the tongue move freely in blood again. One has to get accustomed to the unsheathing of the tongue and the contact with raw matter ». (Dabydeen, 2005, p.13)

Bien que les intentions de Khan et de Dabydeen ne soient pas tout à fait en accord quant au rôle du paratexte, les deux auteurs y ont recours afin de souligner ce qui est différent, ce que le lectorat pourrait considérer d'« étranger ». Leurs techniques semblent bien différentes de celles de Selvon et de Lovelace, qui préfèrent avoir recours au contexte plutôt qu'au paratexte pour les termes propres au créole trinidadien. Toutefois, cette absence de définition pragmatique pourrait sous-entendre un refus de la part des auteurs d'accommoder le lectorat pour lequel le contexte ne serait pas suffisant, et ainsi, de conserver l'aspect d'« étrangeté » souligné par les techniques de Khan et de Dabydeen.

Le vernaculaire reste visible même lorsque ces différences sont intégrées subtilement, comme l'a fait l'autrice haïtienne américaine Hedwige Danticat. Sa langue maternelle n'est pas l'anglais, « though she published her fictional work in this language » (N'Zenou-Tayo et Wilson, 2000, p.84). N'Zengou-Tayo et Wilson notent qu'elle a donc recours au créole et au français et elle « transpose » leur syntaxe en anglais (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.84). Notamment, elle a tendance à traduire et ré-écrire des « Haitian proverbs and popular sayings » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.89). Toutefois, les transpositions syntaxiques structurelles sont réécrites dans la grammaire et l'orthographe de l'anglais standard, même pour les dialogues. Dans son roman *Breath, Eyes, Memory* (1994), Danticat met en scène quelqu'un qui mentionne que des personnages parlent le créole haïtien, mais qui « reports the direct speech in Standard English » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.86). L'autrice veut donc accorder à cette langue de la visibilité en même temps de s'éloigner de la « connotation of low-status associated with Creole » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.86). Des procédés similaires sont en jeu dans le roman *The Farming of Bones* (1998). Saint-Loubert remarque que le titre du roman « corresponds to a loose contextualization of 'travay tè pou zo' in kreyòl, explained as 'the farming of bones' » (Saint-Loubert, 2020, p.86). La

traduction de ce proverbe haïtien souligne la subtilité des techniques de Danticat. Le lectorat qui ne connaît pas le proverbe auront sans doute l'impression de lire de l'anglais standard, bien que la langue du roman « retains layers of Haitian Kreyòl » (Saint-Loubert, 2020, p.86). Cette subtilité s'apparente aussi aux « différences » étudiées dans le paragraphe précédent :

> « Her translation into English of the Haitian proverb thus preserves the essence of the original image and its connotations of violence and possible death, while eluding complete assimilation when carried across into English, as the title remains enigmatic. » (Saint-Loubert, 2020, p.87)

Danticat souligne cette opacité lorsqu'elle a recours aux « dashes, ellipses or typographical blanks among other techniques » (Saint-Loubert, 2020, p.86), des *lacunae*[11]. Cette technique représenterait « having no identity, or as having one filled with holes » (Saint-Loubert, 2020, p.86). L'écriture de Danticat est donc, pour le lectorat non haïtien, reconnaissable, mais évoque aussi « a sense of unfamiliarity and the uncanny » (Saint-Loubert, 2020, p.89). La stratégie de représentation du vernaculaire de Danticat, quoique différente de celles étudiées plus tôt, déstabilise elle aussi « the normative, if not the somewhat repressive nature of a monolinguist approach. » (Saint-Loubert, 2020, p.89)

Cette étude souligne les stratégies variées de représentation des langues créoles à base lexicale anglaise des écrivains et écrivaines anglo-caribéens. Cependant, les auteurs et autrices qui n'utilisent pas les mêmes techniques n'ont pas nécessairement des intentions ou opinions différentes quant au vernaculaire. Que ce soit par l'utilisation motivée de variations graphiques chez Harris, par le paratexte chez Khan et Dabydeen qui souligne la différence, ou par les procédés de transposition structurelle un peu plus subtiles de Danticat, le point de vue idéologique de ces

---

[11] Chancy, M. J. A. (1997). *Framing silence : revolutionary novels by Haitan women*. Rutgers University Press, New Brunswick, p. 16.

écrivains et écrivaines sur le vernaculaire est semblable à la vision partagée de Selvon et de Lovelace. Les créoles à bases lexicales anglaises ne sont pas un dialecte inférieur à l'anglais standard, mais bien des langues à part entière. Ces langues vernaculaires font partie de l'identité d'une personne et ne devraient pas être seulement associées à un statut social peu élevé.

4.2 La traduction des langues créoles à base lexicale anglaise en français

Les traducteurs et traductrices des œuvres anglo-caribéennes sont donc contraints de recréer les nombreuses caractéristiques linguistiques insérées dans le texte, sans déformer l'idéologie des auteurs et autrices. Dans cette partie, je comparerai les traductions de Devaux et de Bernault et Chaumont entre-elles, et entre les autres ouvrages anglo-caribéens traduits en français. J'étudierai aussi les stratégies de traduction en relation avec les recommandations et les réflexions des critiques étudiées au chapitre un.

4.2.1 Les variations morphosyntaxiques

Les traducteurs et traductrices des œuvres anglo-caribéennes ont accompli la tâche laborieuse de recréer une langue vernaculaire qui n'a pas d'équivalent en français. Les techniques de traduction en jeu pour recréer les particularités linguistiques des langues vernaculaires sont variées, mais elles manifestent toutes un certain effort de compensation.

Dans les œuvres de Lovelace, sur le plan morphosyntaxique, Devaux a majoritairement représenté les variations avec la construction des phrases négatives et interrogatives, ainsi que l'élision. Bernaut et Chaumont ont eux aussi eux recours à la réorganisation des phrases interrogatives et négatives. Les traducteurs et la traductrice évitent de jouer avec les temps verbaux et les règles d'accord et se concentrent plutôt sur la syntaxe en guise de compensation. En effet, certaines variations morphosyntaxiques présentes dans les textes de départ sont exceptionnellement

complexes, voire impossibles à reproduire en français, surtout celles qui affectent l'auxiliaire et l'accord des verbes. En outre, les variations morphosyntaxiques qui caractérisent le vernaculaire sont plus systématiques dans *La dance du dragon* que dans *C'est juste un film.* De ce fait, la représentation du créole trinidadien comme une langue qui suit ses propres règles est beaucoup plus visible dans la version de Devaux. Dans *Solos en Londres*, Maldonado va lui aussi avoir recours à des variations morphosyntaxiques différentes de celles de Selvon en guise de compensation. Toutefois, il est moins hésitant que Devaux, Bernaut et Chaumont à assouplir les règles de grammaire pour sa version du vernaculaire. Dans son article, Castillo Bernal étudie la façon dont le traducteur distingue la voix de chaque personnage et identifie les différentes techniques qu'il a utilisées. Maldonado recrée les omissions de l'auxiliaire dans la voix de Moses en éliminant les conjonctions de coordination. Il inverse aussi l'ordre des mots au lieu d'omettre les déterminants[12]. Dans la voix du personnage Tanty, le traducteur adapte plusieurs variations morphosyntaxiques en espagnol, telles que « [the] frequent omission of pronouns ("it") and verbal forms ("is") […], [the] lack of number agreement […] the verbal form "it have" » (Castillo Bernal, 2021, p.40). Maldonado n'hésite pas à s'éloigner de la norme de l'espagnol et de former des phrases qui ne sont pas nécessairement idiomatiques[13]. Cette décision est motivée par le désir du traducteur de permettre au lectorat « to identify the Otherness but not link the characters to a specific Spanish-

[12] Castillo Bernal remarque que le traducteur « uses a compensation technique by eliminating "that" (*periódicos dicen los caribeños piensan las calles* instead of *dicen que los caribeños piensan que las calles*). Similarly, the elimination of the article 'the' in the original is compensated by a change of word order: *la cosa primera.* » (Castillo Bernal, 2021, p.38)

[13] Les omissions sont recréées par: « *es eso que yo digo* (instead of *lo que yo digo*), *todos que vienen* (instead of *todos los que vienen*), *dicen tiene* (instead of *dicen que tiene*). The lack of number agreement is also adapted (*people does* as *gente viven*), and as to the verbal form "it have" (rather frequent in the speech of all West Indians in the novel), the Spanish resorts to the equally unidiomatic form *tiene*. » (Castillo Bernal, 2021, p.40)

speaking community. » (Castillo Bernal, 2021, p.34). Castillo Bernal souligne que ces techniques sont insérées systématiquement :

> « the translator chooses to leave out some of the markers in the original and then resorts to compensation by introducing his own features in the Spanish language, in order to create a similar effect which is consistent throughout the novel. » (Castillo Bernal, 2021, p.42)

La version du vernaculaire de Maldonado est propre au roman et est méconnaissable, sans être illisible pour le lectorat hispanophone non caribéen. La stratégie du traducteur lui permet donc de souligner les effets d'aliénation et de différence du texte de départ, en plus de suggérer un processus de création d'une langue nouvelle, différente des autres variétés d'espagnol. La conception d'un langage nouveau à partir de variations morphosyntaxiques différentes de celles de l'auteur est donc un moyen de recréer cet aspect du vernaculaire, mais son application doit être systématique pour produire les effets voulus.

Devaux a aussi eu recours à l'élision en guise de compensation pour les variations morphosyntaxiques du texte de départ, un procédé qui n'est pas évoqué par Bernaut et Chaumont. Dans son article, Priska Degras étudie cette technique, aussi utilisée par Jean-Pierre Durix dans la traduction du roman *Le Palais du paon* (1994), afin de recréer les particularités du vernaculaire de Harris. Selon Degras, « [l]'élision fait partie, en effet, des moyens les plus communs pour transcrire le langage parlé » (Degras, 2000, p.44) et a pour but de « signifier la particularité de cet échange verbal par rapport à une langue standard […], mais aussi marquer l'oralité par l'imitation » (Degras, 2000, p.44). Cette oralité est malheureusement « redondante [..] dans le texte français » (Degras, 2000, p.44) de Durix, et Degras en révèlent les limites :

> « elles […] ne peuvent, en revanche, signaler la dimension culturelle du texte, son inscription dans une géographie, un paysage, précis et distincts, ceux de la Guyane anglaise ou même, de façon plus large et plus vague, dans l'espace américain caraïbe. » (Degras, 2000, p.45)

L'élision est aussi problématique en ce qui concerne la perception du vernaculaire puisqu'elle pourrait indiquer « un certain niveau de langue, mais aussi [un] certain niveau social » (Degras, 2000, p.45). Cette technique s'éloignerait de la position idéologique de Lovelace qui était justement d'établir des liens entre la langue, l'identité des personnages et la culture de Trinidad et Tobago, et de ne pas associer le vernaculaire uniquement avec le statut social. J'hésitais à catégoriser l'élision de Devaux comme une variation graphique puisque si les lettres élidées étaient présentes, les mots respecteraient les normes orthographiques. Cependant, je dois avouer que certaines élisions, spécifiquement celles qui font en sorte que les deux mêmes consonnes se suivent, celles qui introduisent la lettre « z » entre le pronom et le verbe et celles au milieu d'un mot, sont quelque peu excessives et ressemblent beaucoup aux variations graphiques. De ce fait, les effets soulignés par Degras sont visibles dans le texte de Devaux. L'élision a permis à Devaux de compenser l'absence de certaines variations morphosyntaxiques du texte de départ et son application systématique suggère le respect de règles. Cependant, l'étude de Degras souligne les répercussions de cette technique sur la perception du vernaculaire par le lectorat, d'où l'importance d'avoir recours à une technique de compensation qui n'est pas directement opposée aux intentions et opinions des auteurs.

Les normes du français rendent la tâche de traduire les variations morphosyntaxiques ardue et elles forcent les traducteurs et traductrices à trouver des techniques compensatoires qui, quelquefois, causent des effets indésirables. Dans leur article, N'Zengou-Tayo et Wilson remarquent les choix de la traductrice Nicole Tisserand à propos des temps verbaux dans le roman *Le cris de l'oiseau rouge* (1997). Dans *Breath, Eyes, Memory*, Danticat a recours à un temps au passé, alors que la traductrice :

> « had to negotiate every now and then between three French past tenses. While the imperfect did not create any problem, the tense shift between past historic and 'passé composé' did not occur smoothly. It gave an impression of clumsiness in style whenever the past historic and the 'passé composé' were used concurrently. » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.80)

Les chercheuses ont l'impression que « a more consistent use of the 'passé composé/imperfect' would have been more effective because of the guarded tone of the original. » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.83). Il semblerait donc que la traductrice ait suivi les règles de temps et d'aspects du verbe des récits français, d'où la présence des différents temps au passé selon le contexte. En assouplissant les règles de l'aspect et en se limitant qu'à une paire de temps au passé, Tisserrand aurait pu recréer la « continuity of tone that is in line with the 'memoirs' genre implied in the English title » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.80). Cette technique aurait pu servir de compensation afin de représenter le vernaculaire dans le texte français, au lieu des suppressions du « ne » qui deviennent « problematic when original dialogues are written in Standard English. » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.86) L'étude de N'Zengou-Tayo et Wilson souligne encore que le choix de techniques compensatoires pour recréer le vernaculaire est crucial lors de la traduction de textes anglo-caribéens et suggère que les traducteurs et traductrices ne devraient pas hésiter à assouplir certaines règles.

On se demanderait donc si Devaux s'est tournée vers l'élision puisque les variations morphosyntaxiques françaises sont peu nombreuses et que la traductrice a voulu rendre le vernaculaire visible sans trop affecter les règles de grammaire, contrairement à Maldonado qui n'a pas hésité à sortir de la norme. On peut se poser la même question pour Bernaut et Chaumont, dont les variations morphosyntaxiques se concentrent sur la construction de certaines phrases, ou pour Tisserand qui n'a pas voulu assouplir les règles du temps et de l'aspect du verbe. Cette étude des différentes techniques de compensation pour les variations morphosyntaxiques des textes anglo-

caribéens souligne donc l'influence de la norme sur le processus de traduction, et les études comme celle de N'Zengou-Tayo et Wilson suggèrent que dévier des règles pourrait potentiellement avoir des résultats satisfaisants.

4.2.2 Les marqueurs de créolité

Les auteurs et autrices anglo-caribéens représentent le vernaculaire grâce aux termes et expressions propres à leurs pays d'origine. On se demande donc s'il faut laisser ces marqueurs ou les traduire. La façon dont Devaux, Bernaut et Chaumont se sont attaqués aux marqueurs de créolité est très similaire et illustre ces deux stratégies.

Dans les deux romans, certains termes, comme *steelband* et *steelpan*, apparaissent tels quels, mais ils sont accompagnés d'une note et dans *C'est juste un film*, les termes sont italisés, contrairement au texte de Lovelace. Dans d'autres cas, les marqueurs de créolité sont traduits en français. Le terme *badjohn* est traduit par « mauvais garçon » dans *La danse du dragon* et par « petite frappe » dans *C'est juste un film*. Le lectorat n'a donc aucune indication que les locuteurs du créole trinidadien ont un terme spécifique pour désigner ce type de personne. Le choix entre ces deux approches est une difficulté reconnue des traductologues. Dans son ouvrage, Buzelin explique que ses choix pour la traduction des expressions britanniques et trinidadiennes étaient dictés par les critères suivant :

> « le caractère plus ou moins connu et usité des termes originaux, leur place et leur rôle dans le texte de Selvon. Pour les éléments renvoyant à la culture trinidadienne, j'ai également pris en compte les commentaires fournis par les linguistes, critiques et lecteurs trinidadiens rencontrés au fil de cette recherche. » (Buzelin, 2005, p.152)

Les expressions et les termes britanniques[14] lui « semblaient pouvoir se passer de traduction », sauf s'ils faisaient référence « avant tout au tissu social » (Buzelin, 2005, p.152). Ces « termes moins courants,[15] mais dont le décodage était essentiel à la compréhension du roman ont été francisés, voire adaptés » (Buzelin, 2005, p.152). Pour « les icônes culturelles trinidadiennes », Buzelin remarque qu'elles se rapportent le plus souvent « à un point de vue sur les choses, une façon d'appréhender la réalité ». De ce fait, « elles correspondent donc moins à des noms qu'à des verbes et des adjectifs » (Buzelin, 2005, p.152), tel que l'expression *to lime* et ses dérivés[16] qui sont insérés systématiquement dans le roman de Selvon. Buzelin décide de ne pas « utiliser différents "équivalents" français » pour traduire ces termes et expressions et choisit plutôt d'« effectuer un nouvel emprunt », mais de modifier l'orthographe (Buzelin, 2005, p.153). Elle souligne que *to lime* « était sans doute tout aussi opaque pour le lecteur britannique de l'époque qu'il pourrait l'être pour le locuteur francophone » (Buzelin, 2005, p.153). Buzelin a aussi recours à l'autre technique pour les termes « plus généralement associés à la culture créole », sans être spécifiquement trinidadiens (Buzelin, 2005, p.154). Elle accorde « une attention particulière aux termes[17] se rattachant au champ lexical de la parole » pour souligner les « interactions et performances verbales » des personnages de Selvon et elle tire « profit des concordances formelles entre certaines expressions des lexiques créoles anglais et français, quitte à opérer parfois des glissements de sens. » (Buzelin, 2005, p.154) Buzelin a toutefois « délibérément évité les

[14]« telles que le *smog*, *la Royal Air Force*, *le fish and chips*, *le pub* et *le bingo* (institutions qui fleurissent dans plusieurs villes francophones de France et d'Amérique du Nord) » (Buzelin, 2005, p.152)

[15] « *the Employment Exchang*e, *the dole*, *the Local City Council application* sont donc devenus en français l'Agence pour l'emploi, l'allocation chômage, demande en HLM » (Buzelin, 2005, p.152)

[16] « *to lime*, *liming*, *a limer*, *coasting lime*, a lime... emblème du "*laid back, easy going way of life"* souvent associé à la société trinidadienne. » (Buzelin, 2005, p.152)

[17] « *oldtal*k est traduit par vieux parler, même si le sens n'en est pas tout à fait le même dans les deux langues, to *suck teeth* par faire tchip, *big mouth* qui fait référence à celui/celle qui parle trop et tout le temps par grande bouche, *grandcharge* par grandiseur, *boy/man* (souvent utilisé en interjection) par compère/ti-mâle. » (Buzelin, 2005, p.154)

expressions créolisées […] susceptibles de poser des problèmes de compréhension pour le lecteur non créolophone. » (Buzelin, 2005, p.154) L'étude de Buzelin souligne que la décision de traduire (ou non) les marqueurs de créolité dépend du contexte et des critères adoptés par la traductrice. Ses choix et explications suggèrent qu'elle accorde une certaine importance à la lisibilité et la compréhension, mais qu'elle n'est pas hésitante à conserver l'opacité du texte de départ.

Les stratégies de traduction des marqueurs de créolité sont une source de débat auprès des critiques. Dans son article, Misrahi Barak étudie la traduction du roman *The Counting House* (1996) de Dabydeen. Dans *Terres maudites* (2000), la traductrice Ananda Devi, « garde le terme créole originel dans sa traduction » (Misrahi Barak, 2015) dans certains cas. Dans d'autres, elle traduit les termes[18] et expressions dont les équivalents n'ont « plus aucune consonance caribéenne. » (Misrahi Barak, 2015) Toutefois, la traductrice effectue des efforts de compensation en créolisant « parfois des termes[19] standards » (Misrahi Barak, 2015). Misrahi Barak compare les techniques de Devi avec celles du traducteur Carl de Souza dans le roman *L'Oiseau zombie* (2001). La chercheuse remarque que « de Souza utilise les mêmes termes hindis que Kahn, mais sans mettre d'italiques, contrairement au texte originel » (Misrahi Barak, 2015). Elle trouve que « [la] traduction indianise le texte », puisque « le hindi est intégré au texte français et lui appartient contrairement au texte premier où les termes hindis appartiennent à l'ailleurs de l'Inde. » (Misrahi Barak, 2015) Ces deux techniques ont pour effet de « [gommer] toute dimension caribéenne de la langue », puisque le lectorat « qui ne saurait pas que le texte originel a été écrit par un auteur caribéen pourrait presque ne pas remarquer la Caraïbe, linguistiquement parlant. » (Misrahi Barak, 2015) Cette perte de visibilité s'effectue aussi sur le plan culturel. Dans *Le cri de l'oiseau rouge*,

[18] « *buckra* est traduit par "maître blanc" » [Devi, 2000, p.99]; *bubby* est traduit par "nichons" » [Devi, 2000, p.163] » (Misrahi Barak, 2015)
[19] « *God* [Dabydeen, 1996, p.160] devient *Bondié* [Devi, 2000, p.225] ; ou bien *bones* [Dabydeen, 1996, p.177] devient *zos* [Devi, 2000, p.247] » (Misrahi Barak, 2015)

Tisserand remplace certains termes[20] par des équivalents qui n'ont pas les mêmes « cultural features » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.87) du texte de départ. N'Zengou-Tayo et Wilson ont l'impression que ces glissements sont causés par un « insufficient knowledge of Haitian culture and languages (both French and Creole) » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.87) Les chercheuses soulignent d'autres instances où ce manque de familiarité est apparent, et elles proposent aussi des choix qui auraient pu accorder de la visibilité à la culture haïtienne, comme pour la traduction des *pwent names*[21], « which allude to an event occurring or a comment made at the time of the birth, [a] coded messages understood by members of the family or close neighbors. » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.87) Elles remarquent aussi que Tisserand aurait pu effectuer des références à la culture haïtienne à certains endroits, mais, pour des raisons de familiarité, ne l'a pas fait, tel est le cas lorsqu'elle traduit le terme[22] « "hills" by its hexagonal French equivalent "collines" » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.87). Ces deux recherches sur la traduction des marqueurs de créolité soulignent que la perte de visibilité du créole sur le plan linguistique et culturel est un enjeu et une difficulté que les traducteurs et traductrices rencontreront, d'où l'importance d'une bonne préparation.

L'étude des marqueurs de créolité révèle le nombre infini de complexités qui sont en jeu lors de leur traduction. Les choix sont dictés par des critères, qui sont établis par le traducteur ou la traductrice. Bien que la traduction d'un terme propre à un pays favorise la lisibilité et

[20] « "Old woman" is the translation of "granmoun" (older person or elder) which does not have a harsh connotation in Creole […] Though Atie's relation with her mother is difficult, the French translation "vieille femme" makes it more strident. » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.87)

[21] « "First-born" is translated "Premier-né" and "Enough-boys" by "Assez-de-gars". It would have been more accurate to translate the first one in Haitian French "Monpremier", and the second in Haitian Creole "Aselhom" or in its French spelling of "Acélhomme" found in many Haitian novels. » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.88)

[22] « instead of the Caribbean French "mornes", the translator missed the cultural connotation conveyed by the word in Haiti (filles des mornes), meaning "uneducated, cut off from civilization and progress, marginalized." » (N'Zengou-Tayo et Wilson, 2000, p.87)

l'accessibilité du texte, les critiques remarquent que cette méthode cause un grand nombre de pertes linguistiques et culturelles. De plus, l'étude de la traduction du roman de Khan souligne que la manière dont un terme non traduit est inséré doit être considérée. De ce fait, la présence d'italiques pour les marqueurs de créolité dans les traductions des œuvres de Lovelace pourrait avoir l'effet contraire de celui remarqué par Misrahi Barak, et ainsi causer un effet d'« étrangeté » absent des textes originaux. La stratégie qui favoriserait la visibilité du créole trinidadien serait donc de laisser le terme dans la langue de départ et de ne pas changer le paratexte. Or, qu'en est-il des notes? En effet, un grand nombre de marqueurs de créolité sont laissés tels quels, mais sont accompagnés de notes de bas de page dans *La danse du dragon* et *C'est juste un film*. Bien qu'elles soient parfois considérées comme un aveu de défaite, certains critiques nous invitent à repenser notre perception de cet appareil paratextuel.

4.2.3 Le paratexte

Les notes de bas de page sont insérées dans *La danse du dragon* et *C'est juste un film*, alors qu'elles sont absentes des romans originaux. Toutefois, la différence entre la quantité de paratextes dans les deux romans est énorme : le texte de Devaux compte neuf notes, alors que celui de Bernaut et Chaumont en compte 132. La traductrice a recours aux notes pour certains éléments culturels : trois noms de plantes, deux noms propres, deux instruments de musique (dont *steelband*), un plat et l'expression créole *all'o we is one.* Les notes sont généralement courtes et font moins d'une ligne de longueur. La seule exception est la note qui accompagne *steelband*, composée de deux phrases (Lovelace, 1984, p.7). Bernaut et Chaumont ont recours aux notes pour tous les éléments de la culture de Trinidad et Tobago, tels les expressions courantes, la faune et la flore, l'histoire, les arts, la cuisine, les toponymes, les noms propres, etc., et elles pourraient être vues comme la technique compensatoire de représentation vernaculaire principale dans le roman. Leur longueur varie ;

certaines notes offrent une traduction du terme et ne comptent que quelques mots, alors que d'autres comportent plusieurs phrases, comme celle qui accompagne le nom de la célébration de « Canboulay » (Lovelace, 2017, p.300) qui compte sept lignes. Bernaut et Chaumont ont aussi recours à la note pour expliquer un passage intraduisible :

> « "Raccourci." Il prononça ça *shot* [45]. […]
>
> 45 Jeu de mot intraduisible sur la proximité phonique entre *short* (court) et *shot* (indiquant qu'on lui a tiré dessus) » (Lovelace, 2017, p.129)

Ils vont même utiliser le paratexte pour clarifier des références littéraires du texte original, comme lorsque le narrateur mentionne Shakespeare :

> « 14 *Cf.* "Dormir, rêver peut-être" (*Hamlet*). » (Lovelace, 2017, p.34)

Ces deux instances ne sont pas reliées à la culture de Trinidad et Tobago, mais plutôt à des spécificités de la langue et littérature anglaise. Le nombre élevé de notes, ainsi que leur application, soulignent l'angle des traducteurs et de la maison d'édition. Ils ont entrepris ce projet en présumant que leur public cible, le lectorat français, n'avait non seulement aucune connaissance du pays, mais aussi de la langue et de la culture anglaises en général, et que l'absence de note causerait des problèmes de compréhension majeurs.

Maldonado a aussi recours aux notes dans *Solos en Londres*. Les vingt et une notes, quoiqu'un peu plus nombreuses, semblent avoir la même fonction que celles de Devaux et se rapportent aux « Caribbean terms [...] Caribbean music [...] English cultural references [...] London landmarks and companies [...] Songs and films of the time [...] Caribbean and English politicians » (Castillo Bernal, 2021, p.36). Le traducteur ne les utilise pas pour clarifier les expressions peu idiomatiques qu'il a intégrées dans sa version du vernaculaire. Le texte de Devi contient aussi des notes, mais la traductrice a confirmé qu'elles « étaient une suggestion – forte – de Dapper. »

(Misrahi Barak, 2015) La plupart du paratexte de *Terres maudites* « consists in explaining Indian mythology, the caste system, culinary utensils and dishes or garments. » (Saint-Loubert, 2020, p.161) On pourrait donc avoir l'impression que « [les] choix dictés par les éditions Dapper tirent le texte vers une approche plus ethnographique que littéraire » (Misrahi Barak, 2015), et on pourrait en dire de même pour les textes des autres traducteurs et traductrices mentionnés dans cette partie. Toutefois, Saint-Loubert croit qu'il serait possible d'exploiter le « digressive and subversive potential of footnotes in translation » (Saint-Loubert, 2020, p.34). Lorsque les traducteurs et traductrices décident d'avoir recours au paratexte, ils mettent en évidence les « cultural gaps and inadequacies (s)he faces when carrying across Caribbean literature. » (Saint-Loubert, 2020, p.24) La présence de notes souligne aussi « the porosity of the contact zone that the translator inhabits » (Saint-Loubert, 2020, p.25). De ce fait, les appareils paratextuels « manifest the singularity of cultures and invite dialogue and movement between two texts or two cultures that challenge existing boundaries, whether drawn or imaginary. » (Saint-Loubert, 2020, p. 28-29) Cependant, Saint-Loubert nous rappelle que ces additions sont coûteuses pour les maisons d'édition et « should not be taken for granted. » (Saint-Loubert, 2020, p.27) Selon la critique, les notes devraient être utilisées pour valoriser les différences et favoriser un échange dynamique entre deux cultures, mais elle est consciente qu'elles ne sont pas toujours insérées à ces fins, et soutient donc un « remapping of paratext away from ethnocentric and exoticizing practices. » (Saint-Loubert, 2020, p.22) Pour ce faire, les traducteurs et traductrices doivent percevoir l'espace caribéen « not in terms of exotic elements to be exaggerated or appropriated to the target culture, but as reflecting relationships to be uncovered, explored and represented in all their complexity. » (Wilson, 2000, p.28) Saint-Loubert souligne plusieurs instances dans lesquelles des auteurs et autrices anglo-caribéens, ainsi que certains traducteurs et traductrices, ont eu recours au paratexte de manière subversive.

La traductologue étudie la notion du *détour*[23] de Glissant dans le paratexte de certains auteurs caribéens, dont les stratégies « are meant to reveal as much as they are intended to obfuscate. » (Saint-Loubert, 2020, p.58) Elle remarque cette manière subversive d'avoir recours au paratexte dans *Slave Songs* de Dabydeen et la traduction anglaise de *Solibo Magnifiique* (1988) de Patrick Chamoiseau. Dans l'une des postfaces de son recueil de poésie, Dabydeen prévient le lectorat que la traduction de la version anglaise du poème *For Ma* était vouée à l'échec (Saint-Loubert, 2020, p.59) et que « [the] Creole choreography becomes lame in translation. » (Dabydeen, 2005, p.59) L'auteur n'est pas hésitant à montrer comment le créole « cannot fit in with the normative precepts of a written standard. » (Saint-Loubert, 2020, p.59) Le paratexte de Dabydeen est donc un « lieu de résistance » à la manière traditionnelle dont les « singularités et intraduisibles » des Caraïbes sont recréées, et il souligne « possible and, at times, inevitable misconstructions and misrepresentations that such transfers entail. » (Saint-Loubert, 2020, p.63) Dans le texte de Chamoiseau, on remarque « the insertion of explicitly obtrusive footnotes that read like counterpoints to the Standard French (or here English) text » (Saint-Loubert, 2020, p.59) Dans sa note, l'auteur « opacifie » et « créolise » (Saint-Loubert, 2020, p.59) le texte :

> « *Or *mofwaza*, if that's any help. » (Chamoiseau, 1988, p.51)

L'ironie de la note de bas de page serait « a potential viable expression of Caribbean *détour* » (Saint-Loubert, 2020, p.60). Grâce à leur usage subversif des apparats paratextuels, « both authors dislodge former, traditional attempts to align Caribbean realities along Western standards, while staging the necessary reclaiming of those spaces. » (Saint-Loubert, 2020, p.60) Saint-Loubert croit que le travail de ces auteurs suggère, et même, encourage « a similar disobedience to assimilating, invisible models of textual transfers on the part of the translator. » (Saint-Loubert, 2020, p.62) Le

[23] Glissant, É. (1981). *Le discours antillais*. Éditions du Seuil, Paris, p. 28-36.

processus est loin d'être simple, et les traducteurs et traductrices doivent trouver un moyen de recréer « the text for the receiving audience, by privileging its accessibility, […] whilst simultaneously dislocating it in order to convey the original's refusal of transparency. » (Saint-Loubert, 2020, p. 62-63)

Saint-Loubert souligne le travail de traducteurs et traductrices qui seraient sur la bonne voie. Dans la traduction anglaise de la nouvelle *Encarnación Mendoza's Christmas Eve* (2001) de Juan Bosch, le traducteur John Gilmore insère une note pour le terme *batey* :

> « […] The nearest equivalent in the Anglophone Caribbean would be 'plantation yard', but this is not quite the same thing […] » (Bosch, 2001, p.70)

Saint-Loubert remarque que les choix de mots du traducteur s'éloignent du concept « d'équivalent parfait » et « underscores a Hispanic specificity within the Caribbean, while taking into consideration realities from the receptor culture […], without transplanting one reality onto another. » (Saint-Loubert, 2020, p.41) De ce fait, « the translator has opted for a footnote translating similarity whilst departing from strategies of assimilation ('not quite the same'). » (Saint-Loubert, 2020, p.41) Ensuite, dans la traduction anglaise du roman *Chronique des sept misères* (1987) de Chamoiseau, Linda Coverdale partage certaines techniques de traduction dans la postface. Elle a décidé, avec la permission de l'auteur, « to replace the original, authorial footnotes by comments re-inserted within the text proper or by endnotes of her choice » (Saint-Loubert, 2020, p.67). Toutefois, elle n'a pas éclairci ce qui était volontairement opaque dans le roman original, et « tried to obscure as she was revealing Chamoiseau's text for the Anglophone reader. » (Saint-Loubert, 2020, p.68) Finalement, dans la postface de *Solibo Magnificent* (1999), Rose-Myriam Réjouis mentionne certaines difficultés qu'elle et son collègue Val Vinokur ont rencontrées. La traductrice informe le lectorat que « Chamoiseau's text is already, in itself, a

translation » (Saint-Loubert, 2020, p.68) Le paratexte est donc un moyen de souligner « the blurry contours that exist between original and translation » (Saint-Loubert, 2020, p.69). La postface et autres apparats paratextuels pourraient donc être interprétés « as stages of translational performance, where the word is no longer simply carried across for the reader, but becomes transformative. » (Saint-Loubert, 2020, p.69) Réjoui présente leur travail « not simply as an end result (a translated text), but as a process as well. » (Saint-Loubert, 2020, p.70) Les traducteurs et traductrices pourraient donc aussi avoir recours au paratexte pour « divert – in the Glissantian sense of *détourner* –[…] textual thresholds away from teleological, normative understandings of translation » (Saint-Loubert, 2020, p.74) C'est donc par un usage non conventionnel du paratexte, qui conserve/insère une certaine opacité, ou bien qui soutient une vision de la traduction qui s'éloigne des concepts binaires traditionnels qu'on pourrait envisager les notes et autres intrusions comme moyen de résistance. Les travaux de ces traducteurs et traductrices « do offer a step in that direction. » (Saint-Loubert, 2020, p.74)

Pour en revenir aux traductions de Lovelace, les notes ne semblent pas être insérées de manières subversives. On se demanderait même si la présence de certaines est nécessaire. Dans *La danse du dragon*, le terme *moras* est accompagné de la note :

> « *Arbres à larges feuilles, appréciés pour l'ombre qu'ils procurent. » (Lovelace, 1984, p.75)

Le lectorat peut toutefois comprendre que ce terme fait référence à un arbre puisqu'on l'utilise dans la phrase :

> « […] épaules larges à force de tailler les cacaoyers et d'abattre les grands moras » (Lovelace, 1984, p.75)

Dans *C'est juste un film*, celle qui accompagne le terme *balata* est courte et simple :

> « 65 Arbre dont les fruits sont comestibles. » (Lovelace, 2017, p173)

Or, le passage dans lequel on retrouve le terme fait référence à ces fruits dans la même phrase (Lovelace, 2017, p 173-174). Ces notes éliminent aussi l'opacité du texte de départ, qui pourrait être ressenti par le lectorat anglophone peu familier avec la flore de Trinidad et Tobago. En outre, la note qui accompagne l'expression « il boitait comme Legba » (Lovelace, 2017, p118) se lit comme suit :

> « 42 Papa Legba est un *lwa* (ou *loa*), c'est-à-dire une divinité du vaudou. Il est le messager des dieux, assimilé, dans le vaudou syncrétiste à saint Pierre, qui détient les clefs du Paradis et de l'Enfer. » (Lovelace, 2017, p118)

À la lumière des observations faites dans cette partie, la note s'apparente plutôt à un usage traditionnel qui élimine toute opacité et suggère même une certaine assimilation, ce qui ne correspond pas vraiment à la vision du paratexte suggérée par Saint-Loubert. Pour refléter l'usage ironique de Chamoiseau, la note pourrait être à la deuxième personne, et ainsi s'adresser directement au lectorat. Elle pourrait aussi rester opaque en ne donnant qu'un contexte qui sous-entend l'existence d'un terme différent pour ces divinités (*lwa*), sans le mentionner. Ou bien informer le lectorat que Legba est un *lwa* sans en donner de définition. Elle pourrait complètement omettre cette dimension et plutôt expliquer pourquoi on compare ceux qui boitent à Legba sans être transparent à propos de son identité. Peu importe les possibilités, tenter de trouver des solutions reste une tâche infructueuse, faute de discussions à propos du rôle du paratexte et de sa perception par les traductologues, mais aussi le lectorat et les maisons d'édition.

4.2.4 Les expressions familières

La dernière stratégie de traduction que j'étudierai dans ce chapitre est l'insertion de termes familiers provenant d'une autre région dans la traduction, puisque, dans le cas du roman *C'est juste un film*, cette technique souligne le processus de « circulation verticale » (Saint-Loubert, 2020,

p.12) de la littérature caribéenne qui est critiqué par les traductologues. Bernaut et Chaumont ont recréé le vernaculaire en utilisant des termes et expressions familières qui proviennent de la France. Bien que Devaux ait aussi eu recours à ce procédé, les siens sont beaucoup moins régionalement codés que ceux des autres traducteurs :

> « Tu sais c'que c'est, mon vieux? » (Lovelace, 1984, p.162)
>
> « Regarde-moi la gueule de ce type » (Lovelace, 1984, p.171)

Bernaut et Chaumont ont recours à des emprunts de l'arabe avec « toubib », et vont même jusqu'à introduire l'argotisme du verlan, « meuf », deux termes rarement utilisés au Québec, même en contextes familiers. Devaux a aussi eu recours à un emprunt lorsqu'elle a traduit *all'o we is one* par « nous zot c'est on sèl moune ». La traduction du créole trinidadien vers le français est une tâche délicate, puisque la nouvelle version du vernaculaire n'aura pas d'appartenance à un point géographique spécifique. Cependant, l'emprunt de Devaux provient d'une langue créole à base lexicale française. Cette technique a donc permis à la traductrice de conserver une essence créole et d'associer sa version du vernaculaire à la région des Caraïbes, afin de compenser les pertes associées à l'identité spécifiquement trinidadienne de l'expression. Toutefois, les termes familiers utilisés par Bernaut et Chaumont dans *C'est juste un film* sont d'usage en France, donc le lectorat aura tendance à associer leur version du vernaculaire à ce pays. La présence de ces termes suggère fortement que le public cible était le lectorat de France aux yeux des traducteurs et de la maison d'édition.

Une technique similaire a été remarquée dans *Terres maudites*. Devi « va jusqu'à introduire un terme hindi à la place d'un terme standard dans le texte source. Ainsi, "washerwoman" est

traduit par *dhobi*[24] » (Misrahi Barak, 2015). Misrahi Barak souligne toutefois que ce terme fait plutôt référence au « nom de la sous-caste qui est associé à la personne qui lave les vêtements ». (Misrahi Barak, 2015). De ce fait, la traductrice insère « un élément qui n'était pas présent dans le texte premier, celui de la caste », ainsi que « sa propre lecture de la société indienne contemporaine » (Misrahi Barak, 2015) dans son roman. Cette technique a pour effet de « repousser la Caraïbe » pour se « se rapprocher de l'Inde » (Misrahi Barak, 2015). La présence de Devi, une traductrice mauricienne qui « a *de facto* une meilleure connaissance de l'Inde que l'écrivain du texte originel » (Misrahi Barak, 2015), est donc visible dans le texte. Toutefois, malgré la « dé-caribbeanization » du roman à quelques endroits, la traduction de Devi « does not subdue Dabydeen's treatment of inter-ethnic tensions observed in *The Counting House* […], nor does it transpose Guyanese realities onto a strictly speaking Mauritian background. » (Saint-Loubert, 2020, p. 167-168) En outre, Devi a donné à « la société indienne contemporaine davantage d'épaisseurs au prix d'un amenuisement de la Caraïbe », et a prouvé du même fait « que le texte second n'était pas la simple transposition du texte premier » (Misrahi Barak, 2015). Le travail de la traductrice est un exemple d'une tentative de créer des « confluences horizontales » (Misrahi Barak, 2015) entre les Caraïbes et l'île Maurice. Toutefois, cette relation horizontale ne s'applique pas à la traduction de Bernaut et Chaumont puisque les termes insérés proviennent de la France. Lorsqu'on compare le passage qui contient le terme « toubib » au texte original, on remarque les variations morphosyntaxiques dans l'écriture de Lovelace :

> « How I feeling? Since when you is a doctor, Jazzy? Tell me, Jazzy, how you expect me to be feeling? No encores, no appreciation. Most times I feel like I singing to myself. » (Lovelace, 2011, p.15)

[24] Dabydeen, D (2000). *Terres maudites*, (trad. Ananda Devi). Dapper, Paris, p.85.

> « Comment je me sens? Depuis quand t'es toubib Jazzy? Dis-moi, Jazzy, comment je devrais me sentir, à ton avis? Pas de rappel, pas de reconnaissance. La plupart du temps j'ai l'impression de chanter dans ma tête. » (Lovelace, 2017, p.21)

Toutefois, la version française semble suivre les règles du français standard, et ainsi, ce terme serait l'un des seuls éléments qui distingueraient le vernaculaire de la norme dans ce passage spécifique. On se demanderait donc si les traducteurs ont pris la décision d'insérer ce terme afin de respecter le processus de publication des maisons d'édition françaises, et des autres centres littéraires européens/nord-américains, qui représente « Caribbean literature in very specific, oriented ways, so that texts are deemed palatable for global, re-localized audiences. » (Saint-Loubert, 2020, p.12) En effet, insérer un terme qui est reconnu par la culture cible et qui est associé à un registre qui est habituellement exprimé à l'oral est une manière beaucoup plus « digeste » de représenter le vernaculaire pour le lectorat français que d'assouplir les règles d'accords et de conjugaisons, tel que souligné à la partie 4.2.1. Ces « dérapages » et « parasitages » éditoriaux sont aussi visibles dans le texte de Devi par « l'irruption renouvelée des exigences des Éditions Dapper » (Misrahi Barak, 2015). Saint-Loubert propose donc de se tourner vers les stratégies de publication de certaines maisons d'édition indépendantes afin d'éviter le processus dans lequel les « lignes verticales brouillent […] les lignes horizontales » (Misrahi Barak, 2015).

4.2.4.1 Les maisons d'édition

Ces maisons d'édition indépendantes suivent un processus de publication qui s'éloignerait du modèle vertical des grands centres littéraires. Mémoire d'encrier, situé à Montréal, a pour but de diffuser et promouvoir les voix du monde de manière authentique et publie donc les œuvres d'écrivains et d'écrivaines d'origines québécoises, autochtones, antillaises, arabes, africaines, etc.,

prônant ainsi les différences et la diversité culturelle[25]. La maison d'édition Peepal Tree Press, située à Leeds, publie les œuvres qui proviennent des Caraïbes, ses diasporas, mais aussi du Royaume-Uni[26]. Litradukt, situé à Streinhagen, se concentre sur les œuvres d'une région spécifique des Antilles et ainsi, « their catalogue solely relies on translations of contemporary Haitian fiction, a specificity that singles them out on the German book market » (Saint-Loubert, 2020, p.196). Isla Negra Editores, qui se concentre sur les Caraïbes hispanophones, est le sujet principal des observations de Saint-Loubert. Peu importe leur méthode, ces quatre maisons d'édition prouvent que « the complex transnational movements observed in the reception and diffusion of books, does not necessarily entail the mass consumption of readymade, exotic pictures of the Caribbean » (Saint-Loubert, 2020, p. 196-197). De ces stratégies de publication, la chercheuse souligne les éditions bilingues dans le corpus de certaines maisons d'édition. Mémoire d'encrier a publié la pièce de théâtre *Monsieur Toussaint/Misyé Tousen* (2010) de Glissant, dont la version en créole martiniquais traduite par Rodolf Étienne est située « on the right-hand side of the original in French. » (Saint-Loubert, 2020, p.198) Isla Negra Editores a publié les ouvrages bilingues *Postcards of El Barrio* (2002) de Willie Perdomo, traduit par Mayra Santos-Febres, et *Puertorican Obituary/Obituario puertorriqueño* (2000) de Pedro Pietri, traduit par Alfredo Matilla Rivas. Saint-Loubert souligne que les versions de ces œuvres « can be read completely independently from each other, as the publisher did not opt for a parallel presentation of the poems, whereby one text would find its echo on the facing page. » (Saint-Loubert, 2020, p. 220-221) Cette stratégie de publication inviterait une lecture « polyphonique » et « authentique » de ces textes, mais elle n'est pas courante dans le marché du livre et est « generally limited to two genres that are themselves considered

---

[25] Mémoire d'encrier. (s.d.). *Auteur/trice : Mémoire d'encrier*. Mémoire d'encrier. https://memoiredencrier.com/auteurs/memoire-dencrier/

[26] Peepal Tree Press. (s.d.). *About us*. Peepal Tree Press. https://www.peepaltreepress.com/about-us

literary hybrids and located at the crossroads between the written and the oral, namely poetry and drama. » (Saint-Loubert, 2020, p.199) Le constat de Saint-Loubert indiquerait donc que la publication de romans caribéens bilingues est extrêmement rare. Toutefois, les études de la chercheuse révèlent que les maisons d'édition indépendantes résistent au modèle de diffusion vertical par la publication de séries spéciales dont les titres « go against the flow of a given literary establishment and their criteria of publishing selection. » (Saint-Loubert, 2020, p.195)

La collection *Caribbean Modern Classics Series* de Peepal Tree Press contient des œuvres d'auteurs établis, tels que Harris et Lovelace (Saint-Loubert, 2020, p.196), dans lesquelles de nouveaux appareils paratextuels « has been added to offer a contemporary perspective on a given classic » (Saint-Loubert, 2020, p.195). Mémoire d'encrier a une collection similaire avec *Les Classiques*, qui inclut des ouvrages d'écrivains et écrivaines francophones et d'autres traduits vers le français (Saint-Loubert, 2020, p.196). Par la création de ces collections, les maisons d'édition soulignent « the need to regularly cast a new light on Caribbean literature so as to keep some of its classics alive and even restore them » (Saint-Loubert, 2020, p.195). Les séries spéciales favoriseraient non seulement la (re)diffusion de ces œuvres, mais aussi l'établissement d'un nouveau canon littéraire. Isla Negra Editores a deux collections qui offrent « new definitions of what a Caribbean literary canon should be constituted of. » (Saint-Loubert, 2020, p.214). *Los nuevos caníbales* rassemble les textes de la littérature cubaine, dominicaine et portoricaine en trois anthologies qui « bring together the three Hispanophone islands of the Greater Caribbean to dialogue with each other around a specific genre. » (Saint-Loubert, 2020, p.210). Les trois genres, les nouvelles littéraires, la poésie moderne et les *microcuentos* (Saint-Loubert, 2020, p.210), s'éloigneraient aussi du roman classique qui est généralement « the [norm] of a canon inherited from Western or Eurocentric literary practices » (Saint-Loubert, 2020, p.216). Cette collection

souligne trois genres littéraires qui existaient déjà depuis longtemps dans la région, mais qui ont été « effacés » et « marginalisés » par les normes des « asymmetrical processes of world literature circulation » (Saint-Loubert, 2020, p.216). La deuxième collection, *El canon secuestrado*, « illustrates this attempt at rehabilitating previously silenced or misheard voices. » (Saint-Loubert, 2020, p.217) Elle contient des ouvrages dont l'invisibilité a été causée, non pas par le système de publication, mais par un « maze of governmental red tape » (Saint-Loubert, 2020, p.218). Les titres de cette collection sont accompagnés de paratexte qui manifeste « the need to rehabilitate a formerly silenced voice and to reintegrate a heretofore estranged author in his own 'home' country. » (Saint-Loubert, 2020, p.218) Isla Negre Editore accorde de la visibilité aux écrivains et écrivaines contemporains et « remodèle » le canon littéraire caribéen en incluant et diffusant les voix qui étaient auparavant « effacées » (Saint-Loubert, 2020, p.215). De ce fait, les collections *Los nuevos caníbale* et *El canon secuestrado* de Isla Negra Editore « partake, at their own level, in the creation of new filiations for Caribbean literature. » (Saint-Loubert, 2020, p.217) Cette initiative de la maison d'édition encourage « the dismantling of some of the stereotypes traditionally associated with forms of authorization and canonization, whereby Europe is usually presented as *the* point of origin. » (Saint-Loubert, 2020, p.217) Bien qu'il soit un peu trop tôt pour affirmer que le canon proposé par Isla Negra Editores est reconnu par le marché du livre, le lectorat et les universitaires, l'étude de Saint-Loubert présente tout de même des résultats surprenants.

En effet, Carlos Roberto Gómez Beras, le fondateur de Isla Negra Editores, a vendu les droits de traduction de deux livres d'auteurs portoricains à une maison d'édition croate durant la Foire du livre de Frankfurt en 2011 et 2014, et a depuis décidé d'incorporer de la littérature non caribéenne dans son corpus (Serrata, 2016, p.3). De ce fait, l'ouvrage *A media voz, poesías escogidas*, traduit par María Teresa Reyes and Georges Ferdinandy, une version bilingue des

poèmes de László Deák, sont maintenant disponible pour le lectorat hispanocaribéen qui peut se familiariser avec cette littérature (Saint-Loubert, 2020, p.224). Saint-Loubert ajoute que l'emplacement du texte espagnol à la gauche du livre suggérerait « new modes of reading, in which the translation would not necessarily be considered as a derivative of the source text. » (Saint-Loubert, 2020, p.224) On se demanderait donc si un jour, qui sait, cette collaboration « inattendue » et « sans intermédiaire » (Saint-Loubert, 2020, p.225) pourrait culminer avec l'établissement d'un canon littéraire de l'Europe de l'Est, formé dans et pour les Caraïbes hispanophones. Le résultat de cet échange, ainsi que les toutes les démarches entreprises par Isla Negra Editores, contribuent donc à repousser l'influence des grands centres littéraires quant à l'établissement d'un canon.

Il semblerait donc que l'adoption d'un processus de publication similaire à celui des maisons d'édition soulignées dans l'étude de Saint-Loubert soit un moyen de résister au modèle de circulation vertical des grands centres littéraires. La présence de termes familiers du roman *C'est juste un film* et leur usage dans les passages suggère fortement que ce système a influencé le choix des traducteurs. Plusieurs critiques, comme Misrahi Barak, N'Zengou-Tayo et Wilson, ont aussi émis l'hypothèse que ce modèle était la source de nombreuses déviations et contaminations dans les traductions. Les initiatives des maisons d'édition indépendantes, telles que la publication d'ouvrages littéraires bilingues et la mise en place de collections qui ont pour but de conserver le canon caribéen ou d'en créer un nouveau, constituent une manière différente de faire les choses afin d'éviter les problèmes étudiés plus tôt. En outre, la collaboration entre les Caraïbes hispanophones et l'Europe de l'Est observée par Saint-Loubert est un résultat qui est à la fois positif et inattendu, et qui présente des solutions tangibles aux problèmes causés par le système de publication actuel.

4.3 Conclusion

Cette étude sur la représentation du vernaculaire dans *The Dragon Can't Dance* et *Is Just a Movie*, et dans les œuvres de la littérature caribéenne, nous en dit beaucoup sur la façon dont les écrivains et écrivaines désirent que le lectorat perçoive le créole dans leurs romans. Lovelace et Selvon ont eu recours à des stratégies similaires qui soulignent leur opinion favorable du créole trinidadien dans la littérature par rapport à l'anglais standard. Les auteurs et autrices, comme Dabydeen, Khan et Danticat, ont recours à des techniques différentes, sans pour autant exprimer une idéologie qui va à l'encontre de celle de Lovelace et Selvon. Les écrivains et écrivaines anglo-caribéens représentent le créole de leur pays comme une langue à part entière et non comme un simple dialecte associé à un registre inférieur qui ne suit aucune règle. Le vernaculaire est compréhensible, sans être complètement transparent.

L'étude de *La danse du dragon* et *C'est juste un film* souligne les difficultés et impasses rencontrées lors de la traduction de la représentation romanesque d'une langue créole à base lexicale anglaise. Les recherches des critiques sur le travail effectué par les traducteurs et traductrices d'œuvres anglo-caribéennes révèlent que les normes de la langue française sont un obstacle considérable, surtout en ce qui concerne la recréation de la créolisation morphosyntaxique. Plusieurs se demandent si l'assouplissement de ces règles pourrait pousser les traducteurs et traductrices à trouver d'autres solutions, au lieu d'avoir recours à des techniques compensatoires, comme l'élision ou l'insertion de termes provenant de la France, qui peuvent causer des problèmes pour la perception et la visibilité des langues créoles à bases lexicales anglaises. Les marqueurs de créolité ont été étudiés extensivement par les traductologues. Les multiples choix de traductions ou de compensations observés semblent tous avoir leurs avantages et inconvénients, ce qui nous invite à repenser le rôle et l'usage de techniques comme le paratexte et la non-traduction, et d'en faire

des outils de résistance face à l'assimilation. Malgré les suggestions et propositions des critiques, il semblerait que les difficultés associées à la traduction de la littérature anglo-caribéenne ne pourront être résolues sans une réforme du processus vertical de publication. Les initiatives des maisons d'édition indépendantes soulignées par Saint-Loubert pourraient contribuer à la déstabilisation de la diffusion qui favorise le lectorat qui provient des grands centres littéraires.

Bien que cette tâche semble colossale, voire vouée à l'échec, si l'on considère l'envergure de l'influence européenne et nord-américaine sur le marché du livre actuel, les études des critiques en disent autrement. Que ce soit par les recherches de Castillo Bernal qui soulignent l'écriture non idiomatique de Maldonado et la réception positive de *Solos en Londres*, ou celle de Saint-Loubert dans laquelle elle observe la collaboration unique et inattendue entre les Caraïbes hispanophones et l'Europe de l'Est, le résultat des efforts et des discussions entamées par les traductologues au cours des vingt-cinq dernières années est visible sur le terrain.

Conclusion

La représentation du créole trinidadien dans *The Dragon Can't Dance* et *Is Just a Movie* étudiée aux chapitres deux et trois indique la position esthético-idéologique de Lovelace. Ses choix sont motivés et le vernaculaire n'est pas un élément décoratif. Au contraire, l'auteur investit cette représentation de plusieurs fonctions. D'une part, il est intéressant de constater que Lovelace n'utilise pas le vernaculaire uniquement comme marqueur de statut social. Il fait de cette langue un véhicule de l'identité culturelle du locuteur et de sa place dans la communauté. Par ailleurs, le fait de l'inscrire dans la narration place le créole trinidadien à un statut comparable à celui de l'anglais standard, ce qui valorise et authentifie l'utilisation du vernaculaire dans la littérature.

Le créole trinidadien de Lovelace n'est donc pas représenté comme un dialecte inférieur à la norme ou de « l'anglais cassé ». L'étude comparative à la partie 4.1 révèle que cette opinion à propos du créole est partagée par les auteurs et autrices anglo-caribéens tels que Selvon, Dabydeen, Khan et Danticat, et qu'elle peut s'exprimer de différentes façons. Toutefois, les créoles à base lexicale anglaise souffrent toujours de problèmes de perception, tels que soulignés à la partie 1.3.2. On se doit donc de poursuivre les discussions à ce sujet dans l'espoir de changer les choses. À ce titre, nous avons tenté de montrer que la prise en compte des questions de lectorat et des dynamiques propres au marché du livre, notamment son caractère asymétrique, peut enrichir notre compréhension des enjeux auxquels font face ceux/celles qui produisent de la fiction caribéenne et ceux/celles qui traduisent celle-ci.

L'étude de *La danse du dragon* et *C'est juste un film* confirme que traduire les particularités du créole trinidadien et conserver les intentions de l'auteur tout en rendant le texte compréhensible pour un lectorat non caribéen est une tâche ardue. Devaux, ainsi que Bernaut et Chaumont ont tenté

de recréer le vernaculaire au meilleur de leurs capacités en ayant recours à des techniques compensatoires. Ces efforts indiqueraient que les traducteurs et la traductrice n'avaient pas nécessairement une opinion négative du créole trinidadien. Toutefois, les études effectuées par les critiques telles que Degras et Misrahi Barak nous rappellent que les meilleures intentions peuvent donner les pires résultats.

Les techniques de compensation de Devaux sont nombreuses. Elle a recours aux variations morphosyntaxiques et à l'élision pour recréer les caractéristiques linguistiques du créole trinidadien. Elle insère aussi un terme qui provient d'un créole à base lexicale française pour traduire l'expression *all'o we is one*, ainsi que des notes pour quelques termes, afin de conserver l'identité créole du texte. Toutefois, l'étude de Degras souligne que l'élision pourrait causer des problèmes de perception chez le lectorat francophone dû à la connotation associée à cette technique. Pour ce qui est Bernaut et Chaumont, leurs procédés se rapportent plutôt au lexique. Les variations morphosyntaxiques sont peu nombreuses lorsque comparées à la quantité de notes qui accompagnent les marqueurs de créolité et les termes non traduits. Bien que Saint-Loubert présente et encourage un usage différent et subversif du paratexte, les instances observées dans *C'est juste un film* aux chapitres trois et quatre s'apparentent à l'usage conventionnel de la note. Les traducteurs ont aussi inséré des termes de la France, ce qui suggère qu'ils ont favorisé la compréhension pour ce lectorat. Dans les deux traductions, on remarque que Devaux, Bernaut et Chaumont ont eu recours aux variations morphosyntaxiques afin de modifier la structure de la phrase, notamment par l'omission du « ne » au mode négatif, sans enfreindre les règles de grammaticales de conjugaison et d'accord. On se demanderait donc si l'utilisation de méthodes qui prônent la création ou l'assouplissement de la norme, comme suggérée par Buzelin, ainsi que N'Zengou-Tayo et Wilson, aurait pu donner des résultats différents dont les effets n'entreraient pas

en conflit avec l'idéologie de l'auteur. L'étude de Castillo Bernal nous prouve qu'aujourd'hui, de telles stratégies existent et qu'elles sont efficaces.

Les glissements causés par la compensation mettent en évidence l'importance des discussions à propos de l'identité du traducteur ou de la traductrice puisque les effets résultent de leur choix. Les universitaires tels que N'Zengou-Tayo et Wilson, ainsi que ceux qui ont contribué à l'ouvrage *Faut-il se ressembler pour traduire?* s'entendent sur un point : l'expérience et la position idéologique du traducteur ou de la traductrice importent plus que sa provenance régionale. De plus, les études de Saint-Loubert et de Misrahi Barak montrent qu'aujourd'hui la vocation d'une maison d'édition est aussi importante et influe sur les choix du traducteur ou de la traductrice. Le rôle et la responsabilité de l'éditeur sont donc des éléments qui sont pris en compte lors des discussions à propos des choix et de la position idéologique des traducteurs et traductrices.

Les difficultés et enjeux contemporains de la traduction d'œuvres anglo-caribéennes semblent être, d'une part, associés aux choix des techniques et procédés utilisés et de leurs effets, et de l'autre, au système de diffusion. Bien que les universitaires tels que Buzelin et Saint-Loubert suggèrent des stratégies originales, elles s'éloignent de la norme du processus de publication, et du même coup, sont plus susceptibles d'être rejetées par les maisons d'édition et le lectorat des grands centres littéraires. La faible visibilité de la littérature anglo-caribéenne dans la francophonie observée par Buzelin a causé des lacunes sur le marché du livre et dans le domaine de la traductologie, tel qu'étudié à la partie 1.1. C'est pour cette raison que je suis convaincu qu'une meilleure diffusion de cette littérature qui donne plus de visibilité aux langues-cultures de la Caraïbe anglophone pourrait améliorer la perception des langues créoles à base lexicale anglaises auprès du lectorat, de l'éditeur et du monde universitaire, ainsi qu'alimenter les discussions

théoriques, lesquelles pourraient ensuite éclairer les choix des traducteurs et traductrices d'œuvres anglo-caribéennes.

Saint-Loubert présente les différentes voies de diffusion de certaines maisons d'édition indépendantes, ainsi que le résultat positif d'une collaboration inattendue. Toutefois, il faut se rappeler que le marché du livre est un secteur économique. Les petites maisons d'édition ont souvent un budget limité, et les obstacles économiques sont mentionnés à quelques reprises dans l'ouvrage de Saint-Loubert, notamment par Peter Trier (Saint-Loubert, 2020, p.195), fondateur de Lidtradukt et Jeremy Poynting (Saint-Loubert, 2020, p.196), fondateur de Peepal Tree Press. Augmenter le soutien économique pour les maisons d'édition indépendantes est donc une solution qui favoriserait les modes de diffusion horizontale de la littérature caribéenne et de ses traductions.

En France, les maisons d'édition peuvent demander des subventions pour la traduction d'œuvres du monde entier pour le lectorat français[27]. Au Canada, le Fonds du livre du Canada offre aussi du soutien financier pour les maisons d'édition indépendantes, qui incluent la diffusion d'œuvres et de traductions canadiennes. Toutefois, il y a quelques restrictions en ce qui concerne l'admissibilité des demandes. Les ouvrages étrangers sont admissibles, mais doivent être traduits par une personne qui détient la citoyenneté ou la résidence permanente canadienne. De plus, ces ouvrages ne comptent pas parmi le nombre de publications minimales requises pour les maisons d'édition qui soumettent une demande[28]. Au Québec, la Société de développement des entreprises

[27] Centre national du livre. (2024, juin). Aide aux maisons d'édition pour la traduction d'ouvrage en langue française. Ministère de la culture. https://centrenationaldulivre.fr/aides-financement/subvention-aux-editeurs-pour-la-traduction-d-ouvrages-en-langue-francaise

[28] Fonds du livre du Canada. (2024, 15 octobre). Lignes directrices sur la présentation des demandes – Soutien aux éditeurs : Soutien à l'édition. Gouvernement du Canada. https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/services/financement/fonds-livre/soutien-edition/lignes-directrices.html#a1

culturelles (SODEC) offre des subventions similaires[29]. L'Association nationale des éditeurs de livre (ANEL) a cependant émis des recommandations au début de l'année 2024. Elle demande au gouvernement du Québec de tripler le montant accordé par la SODEC, ainsi que d'élargir les critères d'admissibilité pour le crédit d'impôt pour l'édition de livres afin d'inclure notamment les traductions étrangères[30]. Cette démarche de l'ANEL suggère que le soutien financier présentement offert aux maisons d'édition indépendantes québécoises n'est pas suffisant et que celles qui se spécialisent en littératures étrangères sont en désavantage en ce qui concerne leur admissibilité à ces subventions. Les obstacles économiques ressentis par ces entreprises locales nuisent au développement d'un processus de publication comme celui étudié par Saint-Loubert.

Malgré l'envergure de la tâche qui est de repenser un tel système au grand complet, il est rassurant de savoir que certaines variables peuvent être influencées par le grand public. En effet, les professionnels et les universitaires peuvent tous contribuer à l'avancement de ces discussions en informant leurs pairs et le lectorat à propos des obstacles économiques ressentis par les maisons littéraires indépendantes, pour ensuite exprimer leur soutien de ces petites entreprises locales aux entités gouvernementales qui leur accorde une aide financière. C'est en continuant les recherches et les discussions que nous pourrons enfin voir, je l'espère, le développement et l'établissement de nouvelles pratiques éditoriales qui encouragent une approche traductive collaborative dans laquelle les voix de chacun(e) seront entendues.

---

[29] Société de développement des entreprises culturelles. (2024, avril). Aide aux entreprises du livre et de l'édition. Gouvernement du Québec. https://sodec.gouv.qc.ca/domaines-dintervention/livre/aide-financiere-2/entreprise-du-livre-et-de-ledition/

[30] Association nationale des éditeurs de livres. (2024, janvier). Consolider le secteur du livre et de l'édition : Recommandations de l'association national des éditeurs de livres. Gouvernement du Québec. https://www.finances.gouv.qc.ca/ministere/outils_services/consultations_publiques/consultations_prebudgetaires/2024-2025/memoires/memoire_anel.pdf

Références bibliographiques

Corpus primaire

Lovelace, E. (1979). *The Dragon Can't Dance* (éd. 1998). Faber and Faber, Croydon.

Lovelace, E. (1984). *La danse du dragon* (éd. 1988 ; traduit par H. Devaux). Hatier, Paris.

Lovelace, E. (2011). *Is Just a Movie* (éd. Kindle). Faber and Faber, Londres.

Lovelace, E. (2017). *C'est juste un film* (traduit par A. Bernaut et T. Chaumont). Le temps des cerises, Montreuil.

Corpus secondaire

Ouvrages de fiction caribéenne

Bosch, J. (2001). Encarnación Mendoza's Christmas Eve. Dans S. Brown et J. Wickham (dir.), traduit par J. Gilmore, *The Oxford Book of Caribbean Short Stories* (2e éd., p. 70-79). Oxford University Press, Oxford.

Chamoiseau, P. (1988). *Solibo magnifique*. Gallimard, Paris.

Chamoiseau, P. (1999). *Solibo Magnificent* (traduit par R.-M. Réjouis et V. Val). Granta, Londres.

Dabydeen, D. (2000). *Terres maudites* (traduit par A. Devi). Dapper, Paris.

Dabydeen, D. (2005). *Slave Songs*. Peepal Tree Press, Leeds.

Dabydeen, D. (1996). *The Counting House* (3e éd.). Peepal Tree Press, Leeds.

Jones, Ch. (2021). *How the One-Armed Sister Sweeps Her House* (Livre numérique). HarperCollins Canada. https://books.google.ca/books?id=eGXbDwAAQBAJ

Études critiques

Adam, N. (2020). « [P]laying ghetto » : Style Shifting to Jamaican Creole in Marlon James' A Brief History of Seven Killings. *The English Languages: History, Diaspora, Culture*, *6*, 26-42. https://jps.library.utoronto.ca/index.php/elhdc/article/view/35889

An Unconventional Love Story, Told In Trinidadian Dialect. (2020, 4 août). Electric Literature. https://electricliterature.com/an-unconventional-love-story-told-in-trinidadian-dialect/

Association nationale des éditeurs de livres. (2024, janvier). Consolider le secteur du livre et de l'édition : Recommandations de l'association nationale des éditeurs de livres. Gouvernement du Québec. https://www.finances.gouv.qc.ca/ministere/outils_services/consultations_publiques/consultations_prebudgetaires/2024-2025/memoires/memoire_anel.pdf

Bakhtine, M. (1987). *Esthétique et théorie du roman* (traduit par D. Olivier). Gallimard, Paris.

Balutet, N. (2016). Du postmodernisme au post-humanisme : présent et futur du concept d'hybridité. *Babel*, *33*, 19-47. https://doi.org/doi.org/10.4000/babel.4391

Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre, ou, L'auberge du lointain*. Éditions du Seuil, Paris.

Bertacco, S. (2020). Translation in Caribbean Literature. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, *24*(2 (62)), 17-34. https://doi.org/10.1215/07990537-8604454

Birju, A. A. (2023). *Changer la donne. Contre « l'intraduisibilité » de l'hétérolinguisme dans le théâtre trinidadien* [mémoire (maîtrise), University of Waterloo]. https://uwspace.uwaterloo.ca/items/e1ad0475-457e-4033-8a6b-d4348ce75548

Brydon, D. (2019). Trusting the Contradictions: Competing Ideologies in Earl Lovelace's The Dragon Can't Dance. *ESC : English Studies in Canada*, *15*, 319-335. https://doi.org/10.1353/esc.1989.0021

Buhl, V. (2021). Toutes les diversités (sociales) sont-elles bonnes à entendre? Dans É. Galliand (dir.), *Faut-il se ressembler pour traduire?* (p. 33-42). Double ponctuation, Paris.

Buzelin, H. (2000). The Lonely Londoners en français : l'épreuve du métissage. *TTR*, *13*(2), 203-243. https://doi.org/10.7202/037417ar

Buzelin, H. (2005). *Sur le terrain de la traduction : parcours traductologique au cœur du roman de Samuel Selvon, the lonely Londoners*. Éditions du Gref, Toronto.

Buzelin, H. (2006). Traduire l'hybridité littéraire Réflexions à partir du roman de Samuel Selvon: The lonely Londoners. *Target*, (18:1), 91-119. https://doi.org/doi.org/10.1075/target.18.1.06buz

Buzelin, H. et Winer, L. (2008). Literary Representations of Creole Languages: Cross-Linguistic Perspectives from the Caribbean. Dans S. Kouwenberg et J.V. Singler (dir.), *The Handbook of Pidgin and Creole Studies* (p. 637-665). https://doi.org/10.1002/9781444305982.ch26

Castillo Bernal, P. (2021). The translation of images and West Indian creole into Spanish in Sam Selvon's The Lonely Londoners. *Translation Spaces*. John Benjamins. https://doi.org/10.1075/ts.20020.cas

Caudeiron, D. (2006, 7 février). *Calypso*. The Canadian Encyclopedia. https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/calypso-emc

Centre national du livre. (2024, juin). Aide aux maisons d'édition pour la traduction d'ouvrages en langue française. Ministère de la culture. https://centrenationaldulivre.fr/aides-financement/subvention-aux-editeurs-pour-la-traduction-d-ouvrages-en-langue-francaise

Chancy, M. J. A. (1997). *Framing silence : revolutionary novels by Haitan women*. Rutgers University Press, New Brunswick.

Confiant, R. (2000). Traduire la littérature en situation de diglossie. *Palimpsestes*, (12), 49-59. https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1635

Denti, C. (2017). L'hétérolinguisme ou penser autrement la traduction. *Meta*, *62*(3), 521-537. https://doi.org/10.7202/1043946ar

Doughty, M. (2024, 24 mai). *Pan Trinbago : 51 steelbands for Steelpan is More Beautiful 2024*. Trinidad and Tobago Newsday. https://newsday.co.tt/2024/05/29/pan-trinbago-51-steelbands-for-steelpan-is-more-beautiful-2024/

D'un pays l'autre. (2018a). *Alexis Bernaut*. D'un pays l'autre. https://dunpayslautre.org/galerie-intervenants/bernaut-alexis/

D'un pays l'autre. (2018 b). *Thomas Chaumont*. D'un pays l'autre. https://dunpayslautre.org/galerie-intervenants/chaumont-thomas/

Emrit, R. C. (s.d.). *Steelband — The Beginning*. Best of Trinidad. http://www.bestoftrinidad.com/steelband.html

Ferguson, C. A. (1959). Diglossia. *WORD*, *15*(2), 325-340. https://doi.org/10.1080/00437956.1959.11659702

Fonds du livre du Canada. (2024, 15 octobre). Lignes directrices sur la présentation des demandes — Soutien aux éditeurs : Soutien à l'édition. Gouvernement du Canada. https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/services/financement/fonds-livre/soutien-edition/lignes-directrices.html#a1

Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (traduit par J. E. Lewin). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511549373

Glissant, É. (1981). *Le discours antillais*. Éditions du Seuil, Paris.

Grau-Perejoan, M. (2014). West Indian Writers Who Do Not "Translate As Well": The Case of Trinidadian Writer Earl Lovelace. *Tusaaji: A Translation Review*, *3*(1). https://doi.org/10.25071/1925-5624.40282

Grutman, R. (1996). Langues étrangères et savoir romantique : considérations préliminaires. *TTR*, *9*(1), 71-90. https://doi.org/10.7202/037239ar

Jones, M. (2000). Chamoiseau and Matura: Translators and Translations. *Palimpsestes*, (12), 61-70. https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1637

Lalla, B. (2014). Black Wholes: Phases in the Development of Jamaican Literary Discourse. Dans *Caribbean Literary Discourse : Voice and Cultural Identity in the Anglophone Caribbean* (p. 42-67). The University of Alabama Press. https://muse.jhu.edu/book/28918.

Lane-Mercier, G. (1989). *La Parole romanesque*. Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa.

Lavoie, J. (1994). Problèmes de traduction du vernaculaire noir américain : le cas de The Adventures of Huckleberry Finn. *TTR*, *7*(2), 115-145. https://doi.org/10.7202/037183ar

Lionnet, F. et Shih, S. (2005). Introduction : Thinking through the Minor, Transnationally. Dans *Minor Transnationalism* (p. 1-23). Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv1134gxq

Malena, A. (2000). Presentation. *TTR*, *13*(2), 9-10. https://doi.org/10.7202/037408ar

Maximin, C. (1991). *La parole aux masques : littérature, oralité et culture populaire dans la Caraïbe anglophone au XXe siècle*. Éd. Caribéennes, Paris.

Mémoire d'encrier. (s.d.). *Auteur/trice : Mémoire d'encrier*. Mémoire d'encrier. https://memoiredencrier.com/auteurs/memoire-dencrier/

Mencé-Caster, C. (2020). Traduire la Caraïbe Étude sur les modalités de la traduction des textes caribéens plurilingues. *Culture et Traduction. Au-delà des mots*, (5), 87-98. https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09205-6.p.0087

Miniatures — Éditions Magellan & Cie. (s.d.). *Miniatures*. Éditions Magellan & Cie. https://editions-magellan.com/collections/miniatures/

Misrahi Barak, J. (2015). Regards croisés et décroisés : translations indocéaniques et rencontres transatlantiques? Ananda Devi traduit David Dabydeen, Carl de Souza traduit Ismith Khan. *Interculturel Francophonies*, (28), 215-231. https://hal.science/hal-03067493/document

Nasta, S. (2002). *Earl Lovelace*. British Council Literature. https://literature.britishcouncil.org/writer/earl-lovelace

Newson, A. S. (1996). Grenada -- The Colour of Forgetting by Merle Collins. *LIterature Today*, *7*(2), 451. https://www.proquest.com/scholarly-journals/grenada-colour-forgetting-merle-collins/docview/209367999/se-2?accountid=12543

N'Zengou-Tayo, E., Marie-José ;. Wilson. (2000). Translators on a Tight Rope: The Challenges of Translating Edwidge Danticat's Breath, Eyes, Memory and Patrick Chamoiseau's Texaco. *TTR*, *13*(2), 75-105. https://doi.org/10.7202/037412ar

Pagnoulle, C. (2000). Profil et épaisseur des mots : Kamau Brathwaite, RêvHaïti. *Palimpsestes*, (12), 31-37. https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1632

Pan'tum. (2017, 13 novembre). *Better Use Of The Greens - Give It To The Steelbands* [billet de blogue]. *When Steel Talks*. Repéré à https://whensteeltalks.ning.com/forum/topics/better-use-of-the-greens-give-it-to-the-steelbands?commentId=2534462%3AComment%3A407378

Peepal Tree Press. (s.d.). *About us*. Peepal Tree Press. https://www.peepaltreepress.com/about-us

Raguet-Bouvart, C. (2000). Avant-propos. *Palimpsestes*, (12), 11-14. https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1629

Rodriguez, L. (2000). Langue, parole, traduction : balisage géolinguistique de « Summer Lightning » et « Country of the One Eye God » d'Olive Senior. *Palimpsestes*, (12), 91-97. https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1635

Rouanet, N. (2021). Amanda Gorman, c'est moi! Dans É. Galliand (dir.), *Faut-il se ressembler pour traduire?* (p. 65-74). Double ponctuation, Paris.

Saint-Loubert, L. (2020). *The Caribbean in translation : remapping thresholds of dislocation*. Peter Lang. https://doi.org/10.3726/b15104

Saint-Loubert, L. (2021). Se penser avec l'autre : Du « marché-monde » au « tout-monde » de la traduction. Dans É. Galliand (dir.), *Faut-il se ressembler pour traduire?* (p. 11-31). Double ponctuation, Paris.

Serrata, M. (2016). Algo de la historia de Isla Negra Editores. Dans *Programa actividades de la delegación de Isla Negra Editores en la FIL de RD 2016* (p. 3-5). Isla Negra Editores, San Juan.

Société de développement des entreprises culturelles. (2024, avril). Aide aux entreprises du livre et de l'édition. Gouvernement du Québec. https://sodec.gouv.qc.ca/domaines-dintervention/livre/aide-financiere-2/entreprise-du-livre-et-de-ledition/

Solomon, D. (1993). *The speech of Trinidad : a reference grammar*. University of the West Indies, School of Continuing Studies, St. Augustine.

Spivak, G. C. (2000). The Politics of Translation. Dans L. Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader* (p. 397-416). Routledge, Londres.

steel band. (s.d.). Dans *Collins Dictionary*. Harper Collins. https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/steel-band#:~:text=countable%20noun,music%20on%20special%20metal%20drums

steel band. (s.d.). Dans *Merriam-Webster*. Merriam-Webster. https://www.merriam-webster.com/dictionary/steel%20band

steel band. (s.d.). Dans *Oxford English Dictionary*. Oxford University Press. https://www.oed.com/dictionary/steel-band_n?tl=true&tab=meaning_and_use

Trinidad Express Newspaper. (s.d.). *One Carribean Media Limited*. Trinidad Express Newspaper. https://vibes.trinidadexpress.com/one-caribbean-media-limited/

Venuti, L. (1996). Translation, Heterogeneity, Linguistics. *TTR*, *9*(1), 91-115. https://doi.org/10.7202/037240ar

Verbeke, L. (2021). Nécessité de la ressemblance? : Réflexions d'une étudiante en traduction. Dans É. Galliand (dir.), *Faut-il se ressembler pour traduire?* (p. 83-89). Double ponctuation, Paris.

Wilson, E. A. (2000). Translating Caribbean Landscape. *Palimpsestes*, (12), 15-29. https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1630

Wilson, G. (2020). Variability and acceptability in Trinidadian English. *World Englishes*, *39*(3), 462-479. https://doi.org/10.1111/weng.12485

Annexes

Annexe A

Definition of 'steel band'

steel band

Word forms: steel bands

countable noun

A **steel band** is a band of people who play music on special metal drums. Steel bands started in the Caribbean islands.

Collins COBUILD Advanced Learner's Dictionary. Copyright © HarperCollins Publishers

steel band. (s.d.). Dans *Collins Dictionary*. Harper Collins.
https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/steel-band#:~:text=countable%20noun,music%20on%20special%20metal%20drums

steel band noun

: a band of steel drums

Examples of *steel band* in a Sentence

steel band. (s.d.). Dans *Merriam-Webster*. Merriam-Webster. https://www.merriam-webster.com/dictionary/steel%20band

steel band

NOUN

Factsheet Etymology Meaning & use Frequency

a. *Music* a band composed of musicians who play (chiefly calypso-style) music on steel drums; **1949–**
b. *Australian.* [**band** *n.*[2] II.12] , 'hard thin stratum of ferruginous and siliceous material lying below the sandstone roof and above the opal dirt' (J. S. Gunn *Opal Terminol.* (1971)).

steelband. (s.d.). Dans *Oxford English Dictionary*. Oxford University Press. https://www.oed.com/dictionary/steel-band_n?tl=true&tab=meaning_and_use

Annexe B

Steelband - The Beginning

"Pan as an item was not invented by any person. It evolved and there are a number of people, including myself, who advanced it through certain stages of that evolution." *(Elliott Mannette, October 25, 2000)*

Between 1838 and 1883, the beating of skin drums was an integral part of Carnival celebrations. When a ban on all drum-beating was imposed in 1884, Carnival celebrants had to look for an alternative to the skin drum. They turned to bamboo after they discovered that dried bamboo of various diameters produced different sounds, when cut to differing lengths and struck with wooden sticks. Bands that used bamboo to produce music were called *Tamboo Bamboo* bands and the first report of such a band taking part in Carnival was in 1891. With the passage of time, Tamboo Bamboo bands were integrated into Carnival and flourished until the 1930s.

With an innate sense of rhythm and a burning desire to express this feeling by beating on something other than bamboo and skin drums during Carnival, some poor, Black, skillful Trinidadians turned to metal containers for music in the 1930s. Although there are varying opinions as to when the first sound from beating on metal cans was heard, there is strong evidence that such a sound occurred in 1935 when the Gonzales (Port-of-Spain) Tamboo Bamboo Band hit the road during Carnival with a bass can. As word of this innovation spread, aspiring metal can players all over Trinidad began crafting the bottoms of any metal containers *(pans)* that they could put their hands on, by pounding and partitioning the flat ends with hammers and steel punches to create different sounds. This art would later come to be known as *tuning* and the players were called ***panmen***. By 1937, paint cans and cookie tin-cans were being played alongside Tamboo Bamboo bands during Carnival. In 1938, Victor "Toti" Wilson of the Calvary Tamboo Bamboo Band played a paint pan that had four notes tuned to the chimes of the clock at Queen's Royal College. By 1939, bands comprised of pans only began to form and were called ***steelbands***. They initially took on names from popular American movies and the first two steelbands in the history of Trinidad were ***Alexander's Ragtime Band*** and ***Hellyard***. In 1940, calypso music and the steelband began their long marriage when the Roaring Lion composed a calypso specifically for Alexander's Ragtime Band.

Emrit, R. C. (s.d.). *Steelband - The Beginning*. Best of Trinidad. http://www.bestoftrinidad.com/steelband.html

Like 0 4

Better Use Of The Greens - Give It To The Steelbands

Posted by Pan'tum - The Ghost Who Talks on November 17, 2013 at 11:21pm in Uncategorized

An idea came to me, and I am sure at least ONE person will cut it down; but here goes anyway:

Instead of having the Greens be the playhouse for those who really do not care about steelbands and pan, I suggest that the area be allotted to the member steelbands. Each steelband will have a "booth", so even if they did not get past the prelims, they would still have a presence at the rest of the Panorama. The steelbands would come up with their own concept, as to how they want to display their booths. For example, a steelband could design the inside of their booth, so that when you enter, the props and effects take you back to the 1940s or 50s. Or a band could set up a booth that would make you feel like you're 1000 years into the future. Another band could choose to run lectures or beginner lessons for tourists. The bands could also have pans right on the spot for sale, or have a mailing list or some other way to capture potential customers' contact info. Another band, could just have live entertainment, with their "stage side" providing music. Another band could have theatrical plays and acts, using members of their steelbands. So they would charge patrons to enter their booths; kind of like an "Art Fair" atmosphere, where every and anything pan-related will be featured. Of course, depending on the type of entertainment, the booths may have to be soundproof. We could have a booth with a talent show like X Factor, where members of steelbands could showcase their other "talents". Or we could make it like a Gong Show, where if the act gets enough boos, they hear the sound of a heavy bass pan. Every booth would have something for to wow the patron. The steelbands can be as flamboyant as they want, and the activities at this "Pan City", will coordinate with the Panorama activities, so that when the steelbands are performing on stage (or announcements), the other activities stop, and the video and audio feeds in the booths kick in, allowing patrons to still be in tune with what's going on in Panorama. Maybe I'm just a dreamer, but I will continue to imagine, for without the use of our imaginations, we will never see the untapped potential in the steelbands, their instrument, and their events, especially Panorama. By doing these things, we can really impact the lives of many people, and end the funneling of funds to FCL and others, who are no more creative than we are. Excuse the rawness of this idea; the thoughts were flowing, and I kept typing away as they came. (Your turn, dream-killer.)

Ghost Who Knows If We Think Outside The Box, The Possibilities Are ENDLESS!!!

Views: 1717

You need to be a member of When Steel Talks to add comments!
Join When Steel Talks

Pan'tum. (2017, 13 novembre). *Better Use Of The Greens - Give It To The Steelbands* [billet de blogue]. *When Steel Talks*. Repéré à https://whensteeltalks.ning.com/forum/topics/better-use-of-the-greens-give-it-to-the-steelbands?commentId=2534462%3AComment%3A407378

NEWS

Pan Trinbago: 51 steelbands for Steelpan is More Beautiful 2024

MELISSA DOUGHTY WEDNESDAY 29 MAY 2024

Pan Trinbago: 51 steelbands for Steelpan is More Beautiful 2024. Trinidad and Tobago Newsday. https://newsday.co.tt/2024/05/29/pan-trinbago-51-steelbands-for-steelpan-is-more-beautiful-2024/

Annexe C

Lovelace, E. (2017). *C'est juste un film* (trad. A. Bernaut et T. Chaumont). Le temps des cerises, Paris.