



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: La traduction des métaphores a l'exemple du "Prochain Episode" de Hubert Aquin

Author: Joanna Warmuzińska

Citation style: Warmuzińska Joanna (2003). La traduction des métaphores a l'exemple du "Prochain Episode" de Hubert Aquin. W: K. Jarosz (red.), "La traduction littéraire" (S. 28-42). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Warmuzińska

La traduction des métaphores à l'exemple du *Prochain Épisode* de Hubert Aquin

Le traducteur de l'oeuvre littéraire affronte dans son travail plusieurs problèmes traductologiques importants parmi lesquels il faut distinguer la façon particulière de l'organisation du texte qui relève de ce que R. Jakobson rappelle la fonction poétique¹. A celle-ci s'associe incontestablement la notion de métaphore en tant que manière « d'exprimer des phénomènes complexes et abstraits par des termes les plus simples, de base et concrets »². En dépit de l'opinion présentée entre autres par M. Snell-Hornby que la métaphore, « étroitement liée avec la perception sensuelle », est par sa définition intraduisible³, il existe des théories qui affirment qu'en réalité la métaphore, comme l'ont prouvé G. Lakoff et M. Turner⁴, repose sur les expériences universelles et communes et par conséquent est limitée par un nombre réduit des notions. Il est donc possible d'établir des régularités et, ce qui en résulte, des procédés utiles pendant la traduction de ce procédé stylistique. Réfléchissons donc quels sont les procédés auxquels pourraient avoir recours les traducteurs confrontés à des métaphores à la lumière des théories traductologiques modernes, pour analyser ensuite la mise en pratique de ces moyens à l'exemple de nos propositions de la traduction des fragments choisis du roman *Prochain Épisode* de l'écrivain canadien-français Hubert Aquin.

¹ R. Jakobson: *W poszukiwaniu istoty języka*. T. 2. Warszawa: PIW 1989, p. 86.

² E. Tabakowska: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Kraków: Universitas 2001, p. 91.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, p. 150.

Le style artistique, propre aux oeuvres littéraires, peut être caractérisé comme «une façon particulière de former la matière linguistique, l'organisation sonore de la langue et son instrumentalisation, puis le style est un répertoire des signes culturels consciemment utilisés»⁵. L'importance accordée au style dans le contexte de la traduction est présente dans plusieurs ouvrages traductologiques, entre autres chez A. Popović, selon lequel la traduction littéraire est «une double confrontation des conventions stylistiques :

a) de la convention de l'auteur de l'original à celle de son destinataire virtuel, appartenant à la littérature formulée dans la langue de départ,

b) de la convention du traducteur à celle de son destinataire potentiel qui se trouve dans la sphère de la littérature d'arrivée»⁶.

Pour traduire les moyens stylistiques, tels que par exemple les symboles, les métaphores, les comparaisons, les épithètes etc., on utilise des stratégies diverses. M. Krysztofiak⁷ énumère trois possibilités de traduire les métaphores :

1. La traduction au sens strict --- l'image de la métaphore de départ est présentée à l'aide de l'image identique de la métaphore dans le texte d'arrivée.

2. La substitution --- l'image de la métaphore de départ est remplacée par une autre image dans le texte d'arrivée.

3. La paraphrase --- la métaphore de départ est traduite comme une non-métaphore dans la langue d'arrivée.

Selon H. Lebidziński⁸, le traducteur possède deux possibilités de la traduction des métaphores. La première, celle de la tropisation, consiste dans le remplacement d'une expression qui n'est pas une métaphore dans l'original par la métaphore dans la traduction ; la deuxième, celle de la détropisation, est un procédé inverse. Dans le cas des stratégies mentionnées ci-dessus il est indispensable de changer des accents au niveau du style.

G. Lakoff et M. Johnson soulignent que la métaphore repose sur la compréhension et sur l'expérience d'une certaine catégorie des choses exprimées par les termes appartenant aux autres choses⁹. Pour eux, ainsi que pour les conceptualistes en général, il existe une différence entre **les métaphores conceptuelles** (*conceptual metaphors*) et **les métaphores d'image** (*image metaphors*)¹⁰. Les premières consistent à remplacer un domaine ou bien une

⁵ M. Krysztofiak: *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 1996, p. 84.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, p. 85.

⁸ H. Lebidziński: *Przekładoznawstwo ogólne wobec teorii enrii*. Warszawa: PWN 1989, pp. 125-130.

⁹ G. Lakoff, M. Johnson: *Metafory w naszym życiu*. Przeł. T. Krzeszowski. Warszawa: PIW 1988, p. 27.

¹⁰ E. Tabakowska: *Językoznawstwo...*, p. 93.

structure par l'autre, tandis que les secondes s'appuient sur la confrontation des deux images concrètes. Les métaphores d'image sont généralement très difficiles à transmettre pendant la traduction vu qu'elles sont présentes uniquement dans la culture dans laquelle elles ont été créées.

Les métaphores sont divisées traditionnellement à l'aide d'une échelle typologique sur laquelle d'une part on met les métaphores « usées » (lexicalisées) et de l'autre côté des métaphores « créatives » et originales. Entre ces deux catégories il existe une multitude de métaphores intermédiaires, appelées différemment par les théoriciens. Les métaphores « usées » ne constituent pas de procédés poétiques, mais résultent de l'extension de la signification. Leur usage est « conventionnel, inconscient, automatique et d'habitude inaperçu »¹¹. Les métaphores originales ressemblent aux précédentes à ceci près que l'extension de la signification n'est pas devenue conventionnelle. E. Tabakowska souligne que leur intraduisibilité ne découle pas de l'incorrection grammaticale mais des limites cognitives¹².

M. Snell-Hornby rappelle la vérité connue très bien aux théoriciens de la traduction : la traduisibilité des métaphores est relative et dépend de « la structure et de la fonction de la métaphore dans le texte en question »¹³.

Dans ce contexte E. Tabakowska propose comme méthode la plus effective de la traduction des métaphores l'approche qui se base sur le modèle cognitif avec l'accent mis sur la traduction des métaphores liées avec le schéma conceptuel du récepteur (ang. *container*). Nous l'analyserons de plus près en l'illustrant par des exemples des métaphores provenant du roman *Prochain Épisode* de Hubert Aquin. Mais, avant de le faire, il convient de présenter en premier lieu quelques informations concernant l'auteur et son oeuvre, car — comme le souligne M. Kryzstofiak — la signification du texte littéraire installée à des niveaux divers de l'oeuvre et dans le contexte extratextuel, devrait être analysée par le traducteur avant le processus de traduire. La biographie de H. Aquin est assez significative et a sans doute une grande influence sur l'oeuvre de l'écrivain.

Hubert Aquin (né le 24 octobre 1929 à Montréal) obtient en 1951 la licence de philosophie à l'Université de Montréal. Puis, il profite d'une bourse du gouvernement provincial et passe trois ans à Paris où il étudie les sciences

¹¹ G. Lakoff, M. Turner: *More Than Cool Reason*. Chicago: The University of Chicago Press 1989, p. 80.

¹² E. Tabakowska rappelle l'exemple fameux provenant de la poésie de Dylan Thomas. Le poète utilise l'expression : *Three farmyards away* pour décrire une certaine distance, ce qui provoque la création d'une image assez particulière — la distance est mesurée par le nombre des cours. Cette image pourrait susciter une certaine confusion si le lecteur provenait de la culture où par exemple la cour mesurerait un mile exactement (comp. E. Tabakowska: *Jezykoznawstwo...*, p. 95).

¹³ Ibidem, p. 96.

politiques. Une fois rentré au Canada, Aquin s'occupe des activités différentes (courier en valeurs immobilières, journaliste, professeur) et travaille à Radio-Canada et l'Office National du Film tout en s'engageant dans l'action politique par l'adhésion au mouvement séparatiste (il occupe les postes de choix dans le Rassemblement pour l'Indépendance National — R.I.N.). Le moment décisif de sa vie est lié avec son arrestation pour port d'armes en juillet 1964 à la suite de quoi il est interné à l'Institut psychiatrique Albert-Prévost à Montréal. Pendant le séjour dans cette institution il écrit son premier roman, *Prochain Épisode* dont la parution en 1965 devient l'événement artistique de l'année. En 1967, Aquin devient directeur national du R.I.N. L'année prochaine, il publie son deuxième roman *Trou de mémoire*. Il écrit plusieurs télé-théâtres et publie en 1969 son troisième roman, *L'Antiphonaire*. Parallèlement à son activité littéraire, Aquin participe au mouvement séparatiste. En 1971, l'écrivain publie *Point de fuite*, un recueil de lettres, de récits et d'essais, et en 1974 paraît son dernier roman, *Neige noire*. L'année prochaine, il obtient le poste de directeur littéraire des Éditions La Presse, mais suite à sa protestation contre le refus de la direction de publier des oeuvres québécoises, il est congédié de son poste en 1976. Le 15 mars 1977, il se suicide¹⁴.

Son premier roman intitulé *Prochain Épisode* est une sorte d'anti-roman autocritique. L'action se passe principalement en Suisse, mais comporte également des passages lyriques qui s'associent au Québec. L'auteur essaie de construire un roman d'espionnage qui est également une oeuvre présentant «l'amour-révolution»¹⁵ et la description de la création romanesque. Après quelques scènes inspirées par la réalité dans laquelle le roman est écrit, le narrateur passe aux considérations sur la manière dont il va créer le roman d'espionnage. Ainsi, «on est par le fait même engagé dans la première ambiguïté, celle entre l'auteur réel et le narrateur fictif, qui sera bientôt suivie d'une autre, entre le narrateur-écrivain et le héros agissant, deux ambiguïtés qui ne se résoudront jamais entièrement jusqu'à la fin du roman»¹⁶. L'intrigue d'espionnage est la suivante: le héros, qui est membre du mouvement séparatiste québécois, reçoit de sa compagne et amante, appelée K, la mission de tuer l'agent ennemi H. de Heutz. Il y échoue et devient prisonnier de son adversaire dans le château d'Echandens. Toutefois, après ce premier

¹⁴ Dans la note biographique de l'auteur nous nous sommes appuyée sur des ouvrages suivants: L. Mailhot: *La littérature québécoise*. Montréal: Presses Universitaires de France 1975, pp. 97-98; G. de La Fontaine: *Hubert Aquin et le Québec*. Montréal: Les Éditions Parti pris 1977, p. 61; *Literatura francuska*. Red. A. Adam, G. Lermnier, E. Morot-Sir. Warszawa: PWN 1980, p. 705.

¹⁵ L. Mailhot: *La littérature québécoise...*, p. 75.

¹⁶ G. de La Fontaine: *Hubert Aquin...*, p. 61.

échec, il parvient à désarmer son adversaire et à le faire prisonnier grâce à une ruse: il lui présente sa propre triste histoire inventée sur le champ ce qui provoque un moment d'inattention de H. de Heutz. Ensuite, le héros principal conduit son prisonnier dans le bois de Coppet, où ce dernier lui raconte une histoire qui ressemble étrangement à celle que le héros avait utilisée lui-même pour se libérer. Surpris par cette coïncidence et plein de compassion pour son adversaire, le héros n'arrive pas à presser la gâchette. Ainsi un complice de H. de Heutz, une femme aux cheveux blonds, a le temps d'intervenir et le héros est forcé à s'enfuir. Il élabore un nouveau plan de supprimer H. de Heutz et se décide à revenir au château pour attendre son adversaire. Après le retour de celui-ci, le héros rate le deuxième attentat, dérouté par l'identité énigmatique de son ennemi qui semble être son double. Le héros arrive en retard à l'hôtel où K lui a fixé le rendez-vous et, atterré, revient à Montréal où il est emprisonné (probablement suite à une trahison), tout comme l'écrivain, dans un institut psychiatrique. La boucle est ainsi bouclée. Le héros principal rejoint la situation initiale du narrateur et la révolution demeure toujours le «prochain épisode» de son action.

H. Aquin utilise dans son oeuvre un temps-espace multiple, à savoir: la rédaction de son oeuvre en clinique (l'auteur se base sur ses propres aventures après son arrestation pour port d'arme), la mémoire et l'intrigue inventée. L'auteur subit toute une série de dédoublements: de l'auteur il devient le narrateur de son livre et du narrateur le héros révolutionnaire — personnage fictif. Ceci provoque une confusion constante étant donné que le lecteur ne sait pas exactement qui parle. Toutefois, après une lecture approfondie, il s'avère que c'est toujours l'auteur qui s'exprime par le biais de la fiction littéraire. C'est la lecture attentive et la reconstruction par le lecteur de la prise de conscience des sentiments qui animent l'auteur/narrateur/personnage qui permet de décoder le message caché par H. Aquin. Comme le prouve G. de La Fontaine, le processus de décodage du message transmis dans le roman est possible grâce aux indices de l'auteur concernant les procédés de codage. Bien sûr, la tâche du lecteur n'est pas simple — parfois il faut pénétrer plus profondément dans «la teneur *cryptique* de la *dérive noématique* de l'écrivain»¹⁷. Le décodage effectué par le lecteur consiste d'abord à diriger son attention sur les procédés techniques utilisés par l'auteur, puis à se rendre compte que le roman d'Aquin constitue un reflet de la réalité. La réalité est présentée par l'écrivain comme «une réalité à multiples niveaux dont les contours mouvants et mystérieux sont illuminés par l'analogie et la métaphore»¹⁸.

¹⁷ Ibidem, p. 31.

¹⁸ K. Jarosz: *La fonction poétique dans l'oeuvre romanesque de Hubert Aquin*. Katowice: Uniwersytet Śląski 1987, p. 20.

L'oeuvre de H. Aquin se caractérise entre autres par son souci de parfaire la forme ou la manière de s'exprimer. Ainsi le lecteur est invité à accepter le rôle de récepteur (décodeur) et à se laisser guider par la composition du texte esthétique. Aquin souligne plusieurs fois que c'est la façon de dire qui l'intéresse le plus: «L'idée d'écrire un roman me vient plus par la forme que par le contenu. Je ne cherche pas quoi dire mais comment le dire. [...] Pour moi, un romancier doit courir après les formes. Le contenu, il l'a en lui et il le sort dans la forme choisie», dit-il¹⁹.

Qui plus est, l'auteur opte non seulement pour la prédominance des formes mais également pour leur éclatement même, ce qui est caractéristique de l'esthétique baroque. P. Smart remarque que le roman aquinien relie deux champs difficiles à concilier: la prépondérance de la fonction poétique à l'aspect historique et révolutionnaire. Aquin réussit à construire «[un] dialogue amoureux et lucide entre un auteur et un peuple²⁰», ce qui — toujours selon P. Smart²¹ — est possible grâce au dynamisme de son style baroque. Au catalogue de procédés auxquels recourt H. Aquin il convient d'ajouter encore l'ambiguïté comme valeur esthétique qui a pour conséquence la polysémie. Ainsi, comme on l'a déjà dit, l'auteur utilise la première personne du singulier pour désigner le narrateur du journal intime, le héros du roman écrit par celui-là ainsi que l'auteur lui-même, ce qui a pour effet la confusion et l'ambiguïté.

Parmi les procédés techniques utilisés par l'auteur, il faut énumérer en premier lieu le procédé que l'on pourrait nommer **la métaphore de la plongée**²². Cette technique rend possible les changements constants et les dédoublements du narrateur en créateur de l'oeuvre romanesque et en héros principal ainsi que le lieu d'action, l'hôpital où l'auteur demeure emprisonné, en Suisse (dans le passé) où les événements fictifs ont lieu.

Le roman commence par la métaphore suivante:

- (1) Cuba **coule** en flammes au milieu du **lac** Léman pendant que je descends au **fond** des choses. Encaissé dans mes phrases, je glisse, fantôme, dans les **eaux** névrosées du **fleuve** et je découvre, dans ma dérive, le dessous des **surfaces** et l'image renversée des Alpes.²³

¹⁹ H. Aquin dans une interview accordée à J. Bouthillette, cité par: K. Jarosz: *La fonction...*, p. 17.

²⁰ P. Smart: *Hubert Aquin agent double*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal 1973, p. 128.

²¹ G. de La Fontaine: *Hubert Aquin...*, p. 49.

²² Nous utilisons dans ce travail la notion de la métaphore dans l'acception proposée par K. Jarosz: *La fonction...*, p. 44.

²³ H. Aquin: *Prochain Épisode. Roman*. Montréal: Le Cercle du Livre de France 1965, p. 7. Tous les soulèvements dans le texte original sont de nous.

Dans ce fragment initial le narrateur parle de sa descente au fond du lac Léman et du Rhône pour pouvoir observer de là-bas l'action du roman qu'il est en train d'écrire. Cette métaphore très significative renvoie à la situation du narrateur et également à celle de l'auteur, c'est-à-dire à celle de l'emprisonnement dans un hôpital psychiatrique. L'écrivain utilise aussi beaucoup d'autres expressions, comme par exemple une « cabine hermétique et vitrée »²⁴, pour la description de sa cellule dans laquelle il est « pris, coincé »²⁵. Le thème de l'emprisonnement et de la clôture apparaît plusieurs fois dans le roman. Le narrateur parle d'un « sous-marin clinique »²⁶ dans lequel il est séquestré. Puis il continue :

- (2) Il me reste encore soixante jours de résidence **sous-marine** avant de retrouver notre étroite interrompue ou de reprendre le chemin de la prison. D'ici là, je suis attablé au **fond du lac Léman**, **plongé** dans sa **mouvance fluide** qui me tient lieu de subconscient, mêlant ma dépression à la dépression alanguie du **Rhône** cimbrique, mon emprisonnement à l'élargissement de ses **rives**.²⁷

Le thème de l'emprisonnement qui renvoie d'ailleurs à la biographie de l'auteur peut avoir aussi une dimension plus vaste et s'étendre aux Québécois qui se sentent, eux aussi, soumis à un oppresseur. La métaphore de la plongée est liée aussi aux vocations contradictoires qui déchirent l'auteur : la thématique personnelle à laquelle il essaie de renoncer, l'envie de créer une oeuvre de pure fiction et l'effet d'ambiguïté entre l'autobiographie et l'imaginaire²⁸.

Laissons pour l'instant l'analyse littéraire de l'oeuvre aquinienne et revenons aux constatations des linguistes cognitifs concernant les métaphores, présentées entre autres par E. Tabakowska²⁹. G. Lakoff et M. Johnson énoncent une théorie intéressante selon laquelle toutes les métaphores reposent sur un schéma conceptuel simple, à savoir celui du récipient. D'après eux³⁰, ce schéma réside dans une des différenciations les plus simples dans l'expérience sensorielle : la capacité de séparer ce qui se trouve « en dehors », « à l'extérieur » de ce qui se trouve « à l'intérieur ». Ainsi, les trois notions entrent en jeu : « l'intérieur », « la frontière » et « l'extérieur ». Comme ce schéma se base sur l'image de l'espace limité simple, on utilise souvent des images plus complexes pour

²⁴ Ibidem, p. 14.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, p. 10.

²⁷ Ibidem, p. 11.

²⁸ Pour la métaphore de la plongée dans l'oeuvre aquinien comp. : K. J a r o s z : *La fonction...*, pp. 44–46.

²⁹ E. Tabakowska : *Językoznawstwo...*, p. 150.

³⁰ G. Lakoff, M. Johnson : *Metafory...*, pp. 52–53.

décrire ce phénomène, ce qui entraîne ensuite la création des métaphores diverses, parfois vraiment complexes.

Quelles relations existent-elles entre cette conception et les métaphores présentes dans l'oeuvre de H. Aquin? Il nous semble légitime de constater que la métaphore de la plongée que nous venons de décrire, et dont nous avons donné plus haut les exemples, peut être en fait traitée comme la métaphore du récipient, selon la typologie de G. Lakoff et M. Turner. Dans les exemples cités ci-dessus se dessine nettement l'opposition entre ce qui se trouve « en dehors », donc, dans le cas d'Aquin, à la surface de l'eau, et ce qui se trouve dans ce monde « sous-marin ». Cette plongée au fond du lac peut être comprise comme la fuite symbolique du narrateur. Ainsi, l'auteur crée deux mondes -- celui de l'hôpital, de l'emprisonnement à la fois dans le sens exact et figuré, et celui situé en dehors du lac dans lequel le narrateur situe l'action. « La frontière » entre le monde « sous-marin » et le monde externe est donc ici suffisamment pertinente pour justifier le recours à la métaphore du récipient et, par conséquent, son analyse cognitive.

Ayant démontré la signification possible des métaphores aquiniennes citées plus haut, réfléchissons maintenant comment le traducteur du roman *Prochain Épisode* pourrait les traduire de manière à garder leur caractère et leur spécificité. Remarquons d'abord que l'auteur utilise le champ lexical homogène, c'est-à-dire le vocabulaire qui s'associe incontestablement à l'eau et la plongée (les mots soulignés dans les fragments déjà présentés). Le traducteur devrait donc maintenir et transmettre pendant la traduction cette homogénéité du vocabulaire.

La traduction du premier fragment (1) pourrait donc être la suivante :

- (1) Kuba tonie w płomieniach pośrodku Jeziora Lemańskiego, gdy ja schodzę do **głębi** rzeczy. Otoczony mymi zdaniem, jak widmo wnikam w neurotyczne **wody** rzeki i **dryfując** odkrywam odwrotną stronę **powierzchni** i odwrócony obraz Alp.

Ce fragment mérite l'attention. Premièrement constatons que notre proposition de la traduction semble maintenir le lexique aquatile. Ainsi, dans la traduction, nous avons : les verbes *tonąć* (dans l'original : *couler*), *dryfować* (*une dérive*), et les substantifs : *jezioro* (*un lac*), *głębia* (*un fond*), *woda* (*l'eau*), *powierzchnia*³¹ (*une surface*). Pendant la traduction peut apparaître le problème du choix d'un équivalent pour le mot *le dessous*. Le polonais offre plusieurs possibilités : *spód*, *dolna część*, *dół*, *odwrotna strona*. Dans ce cas, nous opterions pour la dernière possibilité comme la plus appropriée au con-

³¹ Tous les équivalents polonais proviennent de : *Wielki słownik francusko-polski*. Warszawa : Wiedza Powszechna 1982.

texte. Ce qui frappe aussi dans ce fragment c'est : *l'image renversée des Alpes*. K. Jarosz est d'avis que « le paysage des Alpes n'est rien d'autre que l'image renversée de la demeure aquatile du producteur du récit. Les sommets enneigés de montagnes sont les abîmes en hauteur tout comme le fond du lac est un abîme en profondeur. [...] Les Alpes ne sont au fond que le reflet de la prison aquatile du narrateur »³². Comment traduire le mot *renversée* et ne pas perdre ce sens profond ? Parmi quelques possibilités (entre autres : *odwrócony* (*do góry nogami*), *wywrócony*, *przewrócony*) nous avons opté pour la première — *odwrócony* comme reflétant le mieux cette nuance de signification (il s'agit d'une image renversée comme si la surface du lac était un miroir). En ce qui concerne la métaphore de la plongée présente dans ce fragment, il nous semble qu'elle est transmise dans notre proposition de la traduction étant donné que, conformément à l'original, celle-ci est saturée du lexique «aquatique».

Passons maintenant à la traduction possible du deuxième exemple cité ci-dessus :

- (2) **Przede mną jeszcze sześćdziesiąt dni pobytu pod wodą, zanim odnajdę nasz przerwany uścisk lub powrócę na więzienny szlak. Na razie siedzę przy stole w głębi Jeziora Lemańskiego zanurzony w jego płynnych wodach, które zastępują mi podświadomość, łącząc moje załamanie nerwowe ze słabnącą depresją cymbryjskiego Renu i moje uwięzienie z poszerzaniem się jego brzegów.**

Ce fragment est très intéressant. Remarquons d'abord la présence du vocabulaire renvoyant à la métaphore de la plongée (les mots soulignés dans le texte original cité plus haut). Ce qui attire l'attention, c'est l'utilisation par l'auteur de l'opposition entre «le fond» qui «tient lieu de subconscient» et le monde extérieur où se passe l'action du roman d'espionnage³³. Cette métaphore ressemble, à notre avis, au schéma proposé par G. Lakoff, donc à la métaphore du récipient, car la distinction entre ce qui est clos (se trouve dans l'eau) et ce qui se trouve en dehors, se dessine nettement. La traduction que nous proposons garde, nous semble-t-il, cette image complexe.

Analysons encore un exemple analogue :

- (3) **Coincé dans ma sphère close, je descends, comprimé, au fond du lac Léman et je ne parviens pas à me situer en dehors de la thématique fluante qui constitue le fil de l'intrigue. Je me suis enfermé dans un système constellationnel qui m'emprisonne sur un plan strictement littéraire, à tel point**

³² K. Jarosz: *La fonction...*, p. 56.

³³ C'est une partie intégrante de la situation narrative. La plongée dans l'eau du narrateur se lie métaphoriquement à son emprisonnement dans l'hôpital psychiatrique grâce à la connotation : la cure psychiatrique — la descente dans les profondeurs de l'inconscient.

d'ailleurs que cette **séquestration** stylistique me paraît confirmer la validité de la symbolique que j'ai utilisée dès le début : **la plongée**. **Encaissé** dans ma **barque** funéraire et dans mon répertoire d'images, je n'ai plus qu'à continuer ma **noyade** écrite. **Descendre** est mon avenir, **plonger** ma gestuaire unique et ma profession. **Je me noie**.³⁴

Ce fragment contient les éléments appartenant non seulement à la métaphore de la plongée (comme : *fond du lac Léman, la plongée, barque, noyade, plonger, je me noie*), mais également ceux qui se réfèrent à l'image d'un emprisonnement, d'une séquestration. Ainsi, le narrateur parle d'une sphère close dans laquelle il est « coincé », il se plaint de ne pas pouvoir sortir « en dehors » de son emprisonnement. Toute cette métaphore que l'on peut nommer, suivant l'appellation de G. Lakoff, celle du récipient, renvoie à l'incapacité du narrateur de se libérer de la thématique personnelle. Finalement, il se décide à continuer son oeuvre mêlant la fiction avec l'autobiographie. Cette image est très riche en significations et importante pour comprendre l'intention du narrateur, donc le traducteur doit être très attentif et conscient de cette richesse d'images. Ce qui importe ici, c'est donc la transmission la plus fidèle possible des images dont fourmille ce fragment. Pour ce faire, il faut avant tout mettre l'accent sur la traduction des mots que nous avons soulignés dans la version originale comme étant les plus importants pour transmettre l'image métaphorique.

Voyons donc quelle pourrait être la traduction de ce fragment :

Zakleszczony w mej zamkniętej kuli schodzę, **ściśnięty**, do głębi Jeziora Lemńskiego i nie potrafię umiejscowić się **na zewnątrz** płynnej tematyki tworzącej nić intrygi. **Zamknąłem** się w systemie konstelarym, który mnie **więzi** w planie czysto literackim do tego stopnia, że owo stylistyczne **uwięzienie** wydaje się potwierdzać znaczenie symboliki **zanurzenia**, której używałem od początku. **Zamknięty** w mej śmiertelnej łodzi i w mym repertuarze obrazów mogę jedynie kontynuować moje pisemne **topienie się**. **Zejsście** jest moją przyszłością, **zanurzenie** moim jedynym rytuałem i moją profesją. **Topię się**.

Il nous semble que notre proposition de la traduction garde l'image complexe inventée par l'auteur. Ajoutons que la métaphore utilisée ici c'est une métaphore d'image et non pas une métaphore conceptuelle (selon l'appellation de G. Lakoff et M. Turner), donc ce qui est important, c'est de transmettre cette image complexe dans la traduction.

Nous avons souligné l'importance de garder le vocabulaire qui crée une image spécifique. N'oublions pas que le vocabulaire aquatique qui est la base

³⁴ H. Aquin: *Prochain Episode...*, p. 22.

de cette image apparaît plusieurs fois dans le roman d'Aquin, même dans les descriptions qui à première vue n'ont rien de commun avec « la plongée » symbolique « au fond du lac Léman », comme c'est le cas du fragment suivant :

- (4) K et moi, **inondés** de la même tristesse **inondante**, nous nous sommes étendus sous le drap frais, nus, anéantis voluptueusement l'un par l'autre, dans la splendeur ponctuelle de notre poème et de l'aube.

Cette scène est très riche en significations. En premier lieu, le narrateur-écrivain y décrit la rencontre avec son amante K, la « femme blonde », qui participe aussi dans le mouvement révolutionnaire. Mais si l'on analyse cette situation en profondeur, il est clair que cette K mystérieuse n'incarne pas uniquement une femme, mais également la patrie (c'est pour cela que l'amante est appelée K — ce qui fait penser à l'initiale du Québec). G. de La Fontaine démontre la complexité des significations de ce fragment ainsi que des fragments précédents de celui-là en constatant que « „la confusion ne manque pas entre les divers thèmes et niveaux entremêlés de la communication : auteur-narrateur-héros, roman-action révolutionnaire, angoisse personnelle-collective devant la paralysie individuelle-nationale, aspiration à la libération par l'amour-la mort”. Ce sont les éléments susceptibles [...] d'orienter le lecteur vers les significations latentes : l'amante-pays retrouvée, l'errance méditative dans la nuit d'une ville d'exil, la descente jusqu'à l'eau matricielle et l'heure du réveil, la nuit d'amour, „notre poème” [...]»³⁵.

Ce qui frappe dans ce fragment du roman, c'est que l'auteur utilise toujours le vocabulaire renvoyant à la métaphore de la plongée. Ainsi le narrateur-héros et K sont « inondés de la même tristesse inondante ». Voilà comment on pourrait traduire ce fragment :

K i ja, **skapani** w tym samym **zalewającym** nas smutku, położyliśmy się pod chłodnym prześcieradłem, nadzy, wzajemnie unicastwieni rozkoszą, w punktowej wspaniałości naszego poematu i świtu.

Le plus important dans ce fragment, ainsi que dans d'autres de ce type, est de garder ce vocabulaire caractéristique lié à la plongée symbolique. Donc, les mots : *inondés* et *inondant* devraient être soigneusement traduits sans sortir du cadre de l'isotopie aquatique. Comme nous l'avons fait plus haut, nous proposons de les traduire de la manière suivante : *inondés* — non pas comme : *zalani*, mais plutôt : *skapani* (donc « mouillés », « baignés » ce qui est plus convenable dans ce contexte), et *inondante* — *zalewający (nas smutek)*, ce qui est lié incontestablement avec l'usage métaphorique de la plongée dans son romän.

³⁵ G. de La Fontaine: *Hubert Aquin...*, p. 56.

Après ces réflexions concernant le vocabulaire aquatique revenons aux métaphores de la plongée et du récipient, ainsi qu'à leur traduction possible. Le lecteur attentif du *Prochain Épisode* remarquera sans doute l'existence d'une certaine alternance : on peut discerner dans la structure du roman des noyades et des remontées successives. Les premières renvoient aux moments de dépression ou de désespoir du narrateur et sont consacrées aux réflexions, tandis que les secondes soit se rapportent aux moments de jouissance, soit décrivent les moments où le héros s'engage dans l'action. Si l'on prend en considération la métaphore de la plongée qui inaugure le roman (le fragment I cité plus haut), « il paraît logique que l'oeuvre est, métaphoriquement, située entre la demeure abyssale du narrateur et la surface du lac, lieu des exploits de sa créature »³⁶. Cette image fait incontestablement penser à la métaphore du récipient de G. Lakoff et M. Turner — nous avons ici le monde intérieur (les plongées du narrateur « au fond du lac Léman ») et le monde « en dehors » où se passe l'action du roman d'espionnage. En plus de cela, l'auteur utilise ce moyen pour pouvoir superposer et associer les lieux d'action différents comme la Suisse (l'action du roman d'espionnage), Montréal (où le narrateur est emprisonné) et le fond du lac Léman. En voilà un exemple :

- (5) Le ruban d'asphalte qui se faufile entre les Mosses et le Tornettaz me ramène ici, près du pont de Cartierville, non loin de la Prison de Montréal, à moins d'un quart d'heure en auto de mon domicile légal et de ma vie privée. Toutes les courbes que j'enlace passionnément et les vallées que j'escorte me conduisent implacablement dans cet **enclos** irrespirable peuplé de fantômes. Je ne veux plus rester ici. J'ai peur de m'habituer à cet **espace rétréci** [...]. Le mal que je ressens m'appauvrit trop pour que j'éprouve [...] le moindre soulagement. C'est pourquoi sans doute, chaque fois que je prends mon élan dans ce récit décomposé, je perds aussitôt la raison de le continuer et ne puis m'empêcher de considérer la futilité de ma course écrite dans l'ombre des Mosses et du Tornettaz, quand je songe que je suis **emprisonné dans une cage irréfutable**.³⁷

Ce fragment fait penser à la sinusoïde constante entre le fond du lac où demeure le narrateur et l'extérieur, c'est-à-dire les Alpes et les villes suisses. Une telle structure n'est pas un hasard. Il s'avère que la descente du narrateur dans le lac se lie avec les parties plutôt réflexives, tandis que la description des faits ayant lieu en dehors s'associe à l'action du roman d'espionnage. F. Iqbal est d'avis que « [la] fiction devient alors l'écran protecteur qui permet d'orienter vers l'extérieur l'énergie angoissée accumulée à l'intérieur. [...] Plus

³⁶ K. Jarosz: *La fonction...*, p. 47.

³⁷ H. Aquin: *Prochain Épisode...*, p. 47.

on progresse dans le récit, plus l'histoire fictive apparaît comme un moyen inventé pour exprimer la réalité pressentie.»³⁸

L'image complexe construite par le narrateur est composée de plusieurs parties qui s'entrelacent. Il y a donc une remarque qui concerne le lieu de l'emprisonnement du narrateur (sa situation actuelle), ses essais de créer l'oeuvre littéraire et son incapacité de le faire. Ce qui attire l'attention, c'est la présence des mots qui renvoient à l'image métaphorique du récipient : le narrateur parle de «l'enclos», de «l'espace rétréci» et de «la cage irréfutable» dans laquelle il est «emprisonné». Ainsi se dessine clairement l'image du narrateur qui se sent accablé, voire même écrasé. Le traducteur de l'oeuvre d'Acquin devrait donc s'efforcer de transmettre cette image complexe en mettant l'accent sur les mots soulignés dans la version originale. Notre proposition de la traduction, nous semble-t-il, reflète cette image :

Asfaltowa wstążka wijąca się między Mosses i Tornettaz doprowadza mnie aż tutaj, nieopodal mostu Cartierville, w pobliże montrealskiego więzienia i niecały kwadrans jazdy samochodem od mojego legalnego miejsca zamieszkania i mojego prywatnego życia. Wszystkie krzywe, które namiętnie splatam, i doliny, którymi podążam, prowadzą mnie niewzruszenie do owego dusznego **zamknięcia** zaludnionego zjawami. Nie chcę tu dłużej zostać. Boję się, że przyzwyczaję się do tej **ciasnej przestrzeni**. [...] Zło, które odczuwam, zbyt mnie zubaża, [...] bym odczuwał najmniejsze ukojenie. Dlatego też z pewnością, za każdym razem, gdy biorę rozpęd w moim rozłożonym na części opowiadaniu, szybko tracę motywację, by je kontynuować i nie potrafię przestać rozmyślać o jałowości mego pisanego wyścigu w cieniu Mosses i Tornettaz, kiedy pomyślę, że jestem **uwięziony** w niemożliwej do rozbicia klatce.

Remarquons que la traduction polonaise transmet la métaphore du récipient car elle crée l'image de la peur du narrateur devant l'espace clos (l'usage des mots tels que : *zamknięcie*, *ciasna przestrzeń*, *uwięziony*, *klatka*, qui comportent une constatation visiblement péjorative).

Ce fragment montre encore un autre problème intéressant que le traducteur du *Prochain Épisode* devrait également résoudre, à savoir la présence dans le roman du phénomène que J. Melançon appelle «la métaphorisation de je»³⁹. Ce procédé peut être défini comme la multitude des fonctions du pronom personnel *je* dans l'organisation narrative du discours ce qui peut provoquer l'ambiguïté en ce qui concerne la personne qui parle. Dans le fragment en question nous avons affaire à deux situations : les événements qui se déroulent

³⁸ F. Iqbal : *Hubert Acquin romancier*. Québec : Les Presses de l'Université Laval 1978, p. 20.

³⁹ K. Jarosz : *La fonction...*, p. 34.

en Suisse (attesté par la présence des noms propres — les Mosses, le Tornettaz) et l'emprisonnement à Montréal. Il faut souligner que l'ambiguïté disparaît toutefois dans ce cas-là, si l'on est conscient de la coexistence de deux récits : du roman d'espionnage et des réflexions du narrateur-auteur.

La spécificité du style de l'auteur qui est visible grâce à l'usage des procédés, tels que les métaphores, conditionne la réussite pendant la traduction. Toutefois, à cause de sa complexité cette réussite est très difficile à atteindre. Comme nous avons essayé de le démontrer, l'oeuvre aquinienne est pleine de significations et se compose d'images complexes parmi lesquelles l'une des plus importantes semble être la métaphore de la plongée. Grâce à elle, l'auteur parvient à mêler l'action du roman d'espionnage proprement dit avec ses réflexions concernant l'acte de création artistique et les remarques sur sa situation actuelle, y compris son emprisonnement, ce qui ressemble par ailleurs à la situation de l'auteur lui-même. L'analyse que nous avons esquissée est sans doute loin d'épuiser tous les problèmes concernant la traduction des métaphores dans le roman de Hubert Aquin en particulier et la traduction des métaphores dans les oeuvres littéraires en général. Néanmoins, il nous semble légitime de constater que la typologie des métaphores selon G. Lakoff et M. Turner sur laquelle nous nous sommes appuyée, et en particulier le concept de la métaphore du récipient, peut aider à traduire toute la complexité des images proposée dans le *Prochain Épisode* par H. Aquin.

Joanna Warmuzińska

Przekład metafor na przykładzie *Prochain Épisode* Huberta Aquin

Streszczenie

Autorka ukazuje możliwości tłumaczenia metafor na przykładzie fragmentów powieści *Prochain Épisode* kanadyjskiego pisarza Huberta Aquin. Wśród wielu propozycji dotyczących tłumaczenia tego środka stylistycznego na szczególną uwagę zasługuje teoria związana z językoznawstwem kognitywnym oparta na schemacie pojemnika. Analizowana powieść zbudowana jest wokół metafory zanurzenia (*la métaphore de la plongée*), która pozwala na połączenie wielu wątków, począwszy od intrygi szpiegowskiej, przez opis aktu tworzenia dzieła literackiego, aż po odwołanie do elementów autobiograficznych. Budowa metafory zanurzenia może być porównana ze strukturą kognitywistycznej metafory pojemnika. Wydaje się, iż zrozumienie związków zachodzących między nimi ułatwi tłumaczowi dzieła Huberta Aquin przekład metafor zawartych w powieści *Prochain Épisode*.

Joanna Warmuzińska

Translation of metaphors exemplified by Hubert Aquin's *Prochain Épisode*

S u m m a r y

The authoress shows possible versions of translating metaphors exemplified by the fragments of the novel entitled *Prochain Épisode* by the Canadian writer Hubert Aquin. Among a number of suggestions of how to translate this stylistic tool the theory connected with cognitive linguistics based on the scheme of a container needs special attention.

Aquin's novel is constructed around the metaphor of plunging (*la métaphore de la plongée*) allowing for making links among many plots, starting with a spy plot, through description of the act of creation of the literary masterpiece to the final reference to some autobiographic elements. The structure of the metaphor of plunging type can be compared with the structure of cognitive-linguistic metaphor of a container. It seems that understanding interrelations between them can make it easy for the translator to translate the metaphors found in Hubert Aquin's novel of *Prochain Épisode*.