

**RÉACTION, RÉFRACTION, RÉSISTANCE:  
TRADUCTION DES ŒUVRES FRANÇAISES EN  
TAMOUL (1920-2010)**

**[Reaction, Refraction, Resistance: Translation of French Works into Tamil  
(1920-2010)]**

Thesis submitted to Jawaharlal Nehru University in fulfilment of  
the requirements for the award of the degree of

**DOCTOR OF PHILOSOPHY**

By

**K. PUGAZHENDHI**

Under the guidance and supervision of

**Dr. S. SHOBA**



**CENTRE FOR FRENCH AND FRANCOPHONE STUDIES  
SCHOOL OF LANGUAGE, LITERATURE & CULTURE STUDIES  
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY  
NEW DELHI - 110067  
INDIA  
2017**



Centre for French and Francophone Studies  
School of Language, Literature and Culture Studies  
**JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY**  
New Delhi 110067

**C E R T I F I C A T E**

This is to certify that this Ph.D. thesis entitled: «**Réaction, réfraction, résistance : traduction des œuvres françaises en tamoul (1920-2010)**», submitted by K. PUGAZHENDHI under the supervision of Dr. S. Shoba, has been carried out in the Centre for French and Francophone Studies, School of Language, Literature & Culture Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi, India. This work is original and has not been submitted in part or full, for any other degree or diploma of any other university/ institution.

*K. Pugazhendhi*  
19-9-17

K. PUGAZHENDHI

*S. Shoba*  
Dr. S. Shoba **ASSISTANT PROFESSOR**  
(Supervisor) Centre for French & Francophone Studies  
School of Language, Literature & Culture Studies  
Jawaharlal Nehru University, New Delhi 110067

**Assistant Professor**  
Centre for French & Francophone Studies  
School of Language  
Jawaharlal Nehru University  
New Delhi-110067

*Dhir Sarangi*  
Prof. Dhir Sarangi **Chairperson**  
Centre for French & Francophone Studies  
School of Language, Literature and Culture Studies  
Jawaharlal Nehru University, New Delhi 110067  
Chairperson  
Centre for French and Francophone Studies  
School of Language, Literature, and Culture Studies  
Jawaharlal Nehru University,  
New Delhi – 110067

## **Reconnaisances et gratitude**

Remercier, à mon avis, c'est tenter de repayer ou de dédommager quelqu'un avec des mots en échange d'un bénéfice reçu. C'est un effort cérémonieux et égoïste d'établir un équilibre entre nous-même et notre bienfaiteur, de nous débarrasser à moindre frais de notre dette.

D'après moi, la seule manière d'être à la hauteur du service rendu, qu'il soit théorique ou pratique, consiste à rendre un service similaire à la personne qui nous a proposé son aide. Or dans la plupart des cas, dont le mien, cette opportunité ne se présente pas. Je ne peux pas rendre sous la même forme les bénéfices, les soutiens et les appuis que j'ai reçus pour accomplir cette thèse. Cela étant impossible, je ne peux donc qu'exprimer à mes bienfaiteurs ma reconnaissance et ma gratitude.

Il me faut exprimer tout d'abord ma plus profonde reconnaissance et toute ma gratitude à Dr. S. Shoba qui a accepté de diriger cette thèse, et qui, d'ailleurs, me guide dans le domaine de la recherche depuis mes premiers pas en master. Elle m'a toujours accordé son soutien moral et académique sans réserve, et c'est grâce à la confiance qu'elle a placée en moi et à sa patience infinie que j'ai pu arriver au bout de cette thèse.

Je tiens à témoigner ma reconnaissance infinie à Prof. N. Kamala pour ses précieux conseils sur la rédaction et le format de cette thèse.

Il me faut aussi faire part de ma reconnaissance et ma gratitude à Dr. Sushant Mishra qui m'a fourni des données essentielles sur l'histoire de la traduction en Inde, sans lesquelles le résumé que nous avons fait dans le premier chapitre aurait été incomplet.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance à Prof. Kiran Chaudhry qui m'a donné d'excellentes idées sur le format et sur la mise en page de cette thèse.

*A ceux qui sont issus d'un milieu socioéconomique défavorisé et qui parviennent tout de même à se frayer un chemin dans le monde universitaire.*

*En raison de mes convictions écologiques, j'ai choisi  
d'imprimer cette thèse en recto-verso en espérant que  
cela ne gêne pas les lecteurs.*

# TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE I : Histoire de la traduction: du général vers le spécifique</b>	<b>16</b>
1. Histoire de la traduction	17
1.1 La nécessité d'une histoire de la traduction	17
1.2 De la traduction à la littérature et à la linguistique	20
1.3 Les empreintes de la traduction dans l'Histoire	21
2. Histoire de la traduction en Occident	23
2.1 La traduction dans l'Antiquité	23
2.1.1 St. Jérôme: un traducteur ou un pieux	26
2.2 La traduction au Moyen-Age	31
2.3 La traduction à la Renaissance	33
2.4 Le XVII <sup>e</sup> siècle, la Renaissance de la traduction	38
2.5 La traduction au siècle des philosophes	44
2.6 La traduction au siècle des romantiques	49
2.7 La traduction au XX <sup>e</sup> siècle	55
3. La traduction ailleurs qu'en Europe.	64
4. La traduction en Inde	68
4.1 La traduction en sanscrit	68
4.2 La traduction littéraire en tamoul	69
4.2.1 Les jésuites	77
4.2.2 La colonisation française et les premiers échanges linguistiques	81
4.2.3 Entre les colonisateurs et les colonisés	83
4.2.4 <i>Les dôbachis</i> ou les interprètes	85
4.2.4.1 Un homme savant et curieux	88
4.3 La traduction entre tamoul et français au XIX <sup>e</sup> siècle	91
4.4. La traduction des œuvres françaises au XX <sup>e</sup> siècle	92
Pour conclure	96
<b>CHAPITRE II : La Réaction</b>	<b>101</b>
1. La réaction	102
1.1 La réaction et ses variations	102
1.2 La formation réactionnelle	104
1.3 La réactance	104
2. Les écrivains-traducteurs tamouls du XX <sup>e</sup> siècle	108

2.1 Subramanya Bharathi et les pensées françaises	109
2.1.1 Montesquieu et Bharathi	112
2.1.2 Voltaire et Bharathi	112
2.1.3 Jean-Jacques Rousseau et Bharathi	113
2.1.4 Victor Hugo et Bharathi	114
2.1.5 Proudhon et Bharathi	115
2.2 Pudhumaipithan et Maupassant	116
3. <i>La Réaction</i> des écrivains tamouls	120
3.1 La réactance de Pudhumaipithan	120
3.2 La formation réactionnelle de Bharathi	121
4. Les traducteurs de <i>la Réaction</i>	124
4.1 Shuddhananda Bharati	124
4.2 Mullai B. L. Muthiah	127
5. Les traductions de <i>la Réaction</i>	129
5.1 <i>Les Misérables</i> - ஏழை பஞ்சம் பாடு	129
5.1.1 Traduire pour nourrir l'aspiration à l'indépendance.	129
5.1.2 Le patriotisme et la poéticité de Shuddhananda Bharati	137
5.1.3 Allusion aux personnages historiques et politiques	142
5.1.4 La traduction des noms propres	146
5.2 <i>Nana</i> – நாநா et <i>Madame Bovary</i> – மேடம் பவாரி	151
5.2.1 Le titrage des chapitres	153
5.2.1.1 <i>Nana</i>	153
5.2.1.2 <i>Madame Bovary</i>	156
5.2.2 Le portrait des personnages masculins	158
5.2.2.1 La traduction de <i>Nana</i>	158
5.2.2.2 La traduction de <i>Madame Bovary</i>	159
5.2.3 Le portrait des personnages féminins	164
5.2.3.1 La traduction de <i>Nana</i>	164
5.2.3.2 La traduction de <i>Madame Bovary</i>	168
5.3 <i>Les trois mousquetaires</i> - நான்கு நண்பர்கள்	171
5.3.1 Le machisme tamoul	173
5.3.2 Le dernier souffle de <i>la Réaction</i> politique	176
5.3.3 Le retour du stigmaté féminin et du modèle de famille	177
Pour conclure	182
<b>CHAPITRE III : La Réfraction</b>	<b>187</b>
1. La réfraction: le terme et son appropriation	189

2. <i>La Réfraction</i> dans le contexte traductionnel tamoul	194
2.1 <i>La Réfraction</i> au XX <sup>e</sup> siècle tamoul	204
3. <i>La Réfraction</i> des titres dans la traduction	205
4. Les traductions de <i>la Réfraction</i>	207
4.1 <i>La tulipe noire</i> - மலர்களின் திருவிழா	207
4.1.1 <i>La Réfraction</i> des idées spirituelles	208
4.1.2 <i>La Réfraction</i> de la féminité et le machisme	214
4.2 Nouvelles de Maupassant traduites par Radhulan	221
4.2.1 <i>La Réfraction</i> dans la traduction des titres	228
4.2.1.1 Première collection de nouvelles	228
4.2.1.2 Deuxième collection de nouvelles	228
4.2.2 <i>La Réfraction</i> socioculturelle des personnages féminins des nouvelles	230
4.2.3 <i>La Réfraction</i> vers une parité homme femme	237
4.2.4 <i>La Réfraction</i> dans la traduction des noms propres	239
4.2.5 <i>La Réfraction</i> culturelle et géographique	247
4.3 Nouvelles de Maupassant traduites par Akilan	255
4.3.1 La réflexion sociale dans la traduction des titres	256
4.3.2 <i>La Réfraction</i> comme une conformité totale au contexte d'arrivée	258
Pour conclure	265

## **CHAPITRE IV : La Résistance** **268**

1. La résistance	269
1.1 La résistance chez l'homme	269
1.2 Les résistances littéraires indiennes au XX <sup>e</sup> siècle	270
1.3 Des écrivains résistants tamouls du XX <sup>e</sup> siècle	272
2. Les traductions de <i>La Résistance</i>	274
2.1 La traduction des titres et des noms propres de <i>La Résistance</i>	286
2.1.1 <i>L'étranger</i>	286
2.1.2 <i>Rhinocéros</i>	287
2.1.3 <i>La peste</i>	288
2.1.4 <i>Haute surveillance</i> et de <i>L'Augmentation</i>	290
2.2 Le lexique emprunté et <i>la Résistance</i> à l'emploi du tamoul classique	294
2.2.1 <i>L'étranger</i>	294
2.2.2 <i>Rhinocéros</i>	297
2.2.3 <i>Haute surveillance</i>	298
2.2.4 <i>L'Augmentation</i>	301



2.3 Le choc culturel comme instrument de <i>la Résistance</i>	303
2.3.1 <i>L'étranger</i> – la grossièreté et la sexualité	303
2.3.2 <i>Rhinocéros</i> – le thème de l'alcool et du comportement de femme	307
2.3.3 <i>La peste</i> – l'alcool	309
2.3.4 <i>Haute surveillance</i> - le racisme	311
2.4 Adaptation de <i>la Résistance</i> : un choix et non une nécessité	313
2.4.1 Adaptation dans la traduction de <i>L'étranger</i>	313
2.4.2 Adaptation dans la traduction de <i>Rhinocéros</i>	315
2.4.3 Adaptation des éléments étrangers dans la traduction de <i>La peste</i>	317
2.5 <i>La Résistance</i> pour la créativité et la compréhension	321
2.5.1 <i>L'étranger</i>	321
2.5.2 <i>Rhinocéros</i>	323
2.5.3 <i>La peste</i>	326
2.5.4 <i>Haute surveillance</i>	337
2.5.5 <i>L'Augmentation</i> et la compréhension	341
 Pour conclure	 347
 <b>CHAPITRE V : La voix des traducteurs depuis <i>la Réaction</i> jusqu'à <i>la Résistance</i></b>	 <b>350</b>
1. La voix des traducteurs pendant <i>la Réaction</i>	351
1.1 La voix du traducteur dans la traduction de <i>Les Misérables</i>	352
1.2 La voix du traducteur dans la version de <i>Nana, Madame Bovary</i> et <i>Les trois mousquetaires</i>	355
2. La voix des traducteurs pendant <i>la Réfraction</i>	358
3. La voix des traducteurs pendant <i>la Résistance</i>	366
4. Les voix depuis <i>la Réaction</i> jusqu'à <i>la Résistance</i>	380
 <b>CONCLUSION</b>	 <b>383</b>
 <b>BIBLIOGRAPHIE</b>	 <b>399</b>
 <b>ANNEXES</b>	
Annexe A	i-ii
Annexe B	i-xiii



# **Introduction**



La coutume exige que dans une introduction, le chercheur annonce l'objet de son étude, en présente les enjeux et les résultats, et décrive l'organisation de son propos, dans ses différents chapitres. Ceci n'est que partiellement le cas avec la nôtre. La rédaction de cette introduction s'est faite en parallèle des autres étapes de la recherche. Cela nous a permis d'avoir le recul nécessaire pour savoir quels éléments seront utiles au lecteur dans cette présentation de notre travail. Cependant, nous ne voulons pas tout dire au lecteur, de peur de lui ôter l'envie de lire la suite. Ce préambule ne nous empêche cependant pas de dire que cette étude a globalement pour objet l'histoire de la traduction du français vers le tamoul au XX<sup>e</sup> siècle.

«Vouloir écrire une histoire de la traduction, c'est essayer de répondre à toute une série de questions. Depuis quand traduit-on ? Pourquoi traduit-on ? A-t-on toujours traduit de la même façon ? Y-a-il des époques favorables à la traduction ? Et la liste pourrait s'allonger?<sup>1</sup>»

Certes, la liste des questions qu'on peut se poser est interminable. C'est en effet avec une telle série de questions et une telle soif de comprendre qu'on s'est lancé dans cette étude. Toute étude est sans doute une quête et toute quête cherche des réponses à des questions souvent liées à un «pourquoi ?». Ce «pourquoi ?» essaye de débusquer les raisons qui se cachent derrière cette quête. Notre recherche a, cela dit, débuté par une question négative: «pourquoi pas?». Pourquoi ne pas avoir des courants de pensées dans l'histoire de la traduction? Pourquoi les traducteurs ne rejoignent-ils pas une école de pensée de leur époque? Devant ces questions, il faut éviter les dénégations un peu trop faciles: «Si ! Des courants de pensées ont déjà existé dans l'histoire de la traduction, comme l'école de la traduction libre et celle de la traduction littérale ou encore l'école des belles infidèles et celle des fideles sans être belles». Cette opposition binaire entre différents termes ne fait que reconduire la division qui existe entre les traducteurs, de l'Antiquité jusqu'au siècle présent. Cela ne

---

<sup>1</sup> Van Hoof, Henri. Introduction. *Histoire de la traduction en Occident*. De Van Hoof. Paris: Duculot, 1991. p. 7. Imprimé.

représente d'ailleurs qu'une division quelque peu simpliste entre deux goûts, auxquels les traducteurs ainsi que les traductologues se seraient limités dans leur production théorique et pratique.

Par «courant de pensées» dans l'histoire de la traduction, nous entendons les réflexions, les manières et les choix des traducteurs, dans un contexte socio-historique particulier. Ces réflexions, ces manières et choix ne sont donc pas le résultat de l'individualité ou de la solitude du traducteur mais plutôt de la collectivité dans laquelle il se trouve. En d'autres termes, les éléments contextuels influencent le traducteur et celui-ci transmet à son tour cette influence aux lecteurs par le biais de sa traduction. Notre étude consiste donc à réfléchir sur la façon dont le contexte historique dans lequel vit le traducteur influence sa traduction, sans exclure pour autant l'existence de déterminations personnelles.

Une telle perspective englobe d'abord les faits historiques liés aux traductions. Ainsi, nous voulons faire une étude de l'évolution de la traduction qui inclut pleinement le contexte historique, de façon à découvrir la contribution de ce contexte à la traduction. Nous ne voulons pas étudier l'histoire de la traduction dépourvue de ce contexte historique, une histoire au sein de laquelle la traduction sera abordée en tant que produit isolé et indépendant. Pour ce faire, il est nécessaire d'accomplir trois tâches: il faut d'abord prendre les traductions qui ont été faites dans le passé et les lire attentivement; il faut ensuite connaître l'histoire de cette époque en général; il faut enfin voir s'il existe un rapport entre ce contexte historique et ces traductions. En effectuant ces trois tâches, nous croyons donc pouvoir atteindre l'objectif de notre étude.

## **L'objectif et l'étendue de notre recherche**

Nous connaissons en général la façon dont les œuvres européennes ont été traduites vers les autres langues étrangères ainsi que vers les langues indiennes. Mais nous connaissons peu sur la façon dont les œuvres étaient traduites des langues indiennes ainsi que des langues européennes à travers le temps.

En bref, cette étude a pour objectif de montrer l'influence des éléments extralinguistiques provenant du contexte d'arrivée sur le traducteur ainsi que sur sa traduction. En outre, elle vise principalement à démontrer que les idées et les théories en matière de traduction doivent être étudiées de façon spécifique dans le contexte indien, et surtout dans le contexte tamoul, une langue qui possède elle-même une longue tradition de traduction.

Il faut aussi prendre en compte le fait que la traduction entre langues indiennes pose d'autres enjeux que la traduction entre une langue européenne et une langue indienne. Pourquoi importerait-on une œuvre littéraire d'un pays aussi éloigné? Les raisons qui motivent l'importation d'œuvres littéraires venues d'un autre continent sont à chercher dans l'histoire de ces deux zones géographiques ainsi que dans l'histoire partagée entre les peuples qui habitent ces zones. Pour ces raisons, l'étendue de notre étude commencera par se pencher sur les deux histoires – européenne et indienne – de la traduction, avant de passer à l'étude de notre corpus.

Différentes recherches ont vu le jour sur la traduction entre les langues indiennes et la langue française. Par exemple, la thèse du Professeur Kichenamourthy, intitulée *Le genre romanesque tamoul et ses rapports avec la littérature française*, porte sur l'influence des œuvres françaises sur la littérature tamoule. La thèse de Dr. S. Shoba, intitulée *Traduction des ouvrages littéraires français et francophones en tamoul: influence, réception, et analyse critique*, porte sur l'influence et la réception des œuvres françaises et francophones dans le champ littéraire tamoul. Notre étude est toutefois la première à tenter d'établir une relation entre la traduction et le contexte historique, avec le but de faire ressortir différents courants de pensée dans l'histoire de la traduction tamoule au XX<sup>e</sup> siècle. Ceci sera fait par une étude des œuvres françaises traduites en tamoul tout au long de ce siècle et grâce aux découvertes et remarques que nous ferons pendant notre lecture approfondie de ces traductions.

## **Hypothèse**

Avec toutes nos découvertes et remarques, nous pensons pouvoir en premier lieu tracer une ligne d'évolution dans les tendances de la traduction, en y distinguant les

trois étapes que nous préférons appeler *la Réaction*, *la Réfraction* et *la Résistance*. En second lieu, nous comptons répondre à la question suivante: le contexte social, politique, culturel et historique influence-t-il la façon dont un traducteur littéraire fait ses choix? Ces choix vont du choix de l'auteur, de l'œuvre, des chapitres de l'œuvre, etc. jusqu'au choix du moment où il publie sa traduction. Si cette influence est perçue comme une influence réelle, les trois étapes que nous avons hypothétiquement formulées suite à notre étude des œuvres représentent à juste titre l'histoire de la traduction comme le fruit de cette influence multiple, à la fois sociale, politique, culturelle et historique. Avec une telle conclusion, peut-on dire que le contexte dans lequel le traducteur se trouve décide en quelque sorte du texte traduit ainsi que de la lecture qui en sera faite? Pour savoir si cette assertion peut être soutenue, nous passerons par les étapes suivantes.

## **Méthode de travail**

La première étape nous oblige de fouiller de vieilles bibliothèques abritant d'anciennes traductions. Une fois que nous sommes arrivés à cerner notre champ d'étude, nous devons encore choisir entre les traductions littéraires et les traductions non littéraires. Comme les traductions non littéraires sont peu liées au contexte historique, notre choix se porte sur les traductions littéraires qui ont été faites dans le passé. Ayant le tamoul comme langue maternelle et le français comme langue apprise, il nous a semblé opportun de travailler entre ces deux langues. Et plus spécifiquement encore, sur les œuvres françaises traduites en tamoul dans le passé. Le choix du vingtième siècle se justifie parce que c'est une époque récente, dont il est plus facile de connaître l'histoire. En outre, c'est aussi l'époque qui a vu le plus grand nombre de traductions. Nous pensons qu'on peut étudier l'histoire du présent vers le passé, récent dans un premier temps puis de plus en plus lointain, au lieu de commencer depuis l'origine de l'humanité.

Parmi les traductions sur lesquelles nous avons trouvées des informations, il y en a qui remontent à cent ans, d'autres qui n'ont que vingt ans. Bien que les renseignements existent, nous n'avons pas accès à toutes ces traductions, dispersées dans plusieurs bibliothèques à travers le sous-continent. Nous nous sommes donc



limités à trois bibliothèques ayant des collections importantes de traductions du français vers le tamoul: la bibliothèque de Sahitya Akademi à Delhi, celle de l'association tamoule de Delhi et la bibliothèque de l'Institut Français de Pondichéry.

Une fois notre corpus primaire établi à partir de ces trois bibliothèques, nous avons fait une lecture attentive de plusieurs de ces œuvres littéraires françaises traduites en tamoul, dont les parutions s'étendent sur une période de presque cent ans. Une fois que nous avons fixé les bornes temporelles de notre étude, nous avons trié ces traductions en y repérant certains éléments communs tels que le thème principal de la traduction, les auteurs traduits, etc. Mais c'est pendant notre deuxième lecture, plus approfondie, que nous avons remarqué des traits saillants dans les traductions qui s'expliquent par leur contexte historique, ce qui a par conséquent déplacé le point de départ et le point d'arrivée de notre recherche, de 1920 à 2010. Même si la traduction la plus récente de notre corpus date de 2005, nous avons l'espoir d'en trouver de plus récentes, et c'est pour cette raison que nous élargissons la fourchette temporelle jusqu'en 2010. La décision des bornes temporelles est suivie par la sélection difficile des traductions les plus pertinentes pour notre recherche.

«Etudier l'histoire de la traduction, en effet, équivaut en quelque sorte à reprendre l'histoire du monde, l'histoire des civilisations, mais par le biais de la traduction<sup>2</sup>»

Prendre tout en compte aurait sans doute rendu la recherche pratiquement interminable, ou aurait exigé des décennies de travail, bien plus que le temps qui nous est imparti. Pour cette raison, nous nous sommes limités à quelques traductions, faites entre le début du XX<sup>e</sup> et le début du XXI<sup>e</sup> siècle. Notre corpus comporte ainsi douze traductions dont la liste est fournie dans la bibliographie de notre travail. Une fois établi ce corpus, nous faisons une troisième lecture de chacune des traductions en analysant les différences et les similitudes, autant au niveau de la langue qu'au niveau des éléments culturels, idéologiques, politiques, philosophiques et sociaux.

Une fois faite cette troisième lecture, dont le but était d'établir précisément la relation entre le contexte socio-historique et les choix faits par les traducteurs (quelle œuvre

---

<sup>2</sup> Ibid. p. 7.

traduire? comment la traduire?), nous avons découvert certaines régularités permettant de faire un classement de ces œuvres. Et ces régularités ne sont pas non plus sans rapport avec l'époque où les traductions ont été réalisées et publiées. Le classement auquel nous sommes parvenus répartit ces traductions en trois catégories principales, auxquelles on a donné les noms suivants: *la Réaction*, *la Réfraction* et *la Résistance*. Avant de présenter brièvement les étapes qui seront suivies dans notre recherche ainsi que chacune de ces trois catégories, nous aimerions préciser que cette recherche comporte deux étapes essentielles et initiales: l'étude des traductions et des faits historiques qui en forment le contexte, et la mise en relation de ces traductions et de ces faits historiques d'une manière qui rende compte des régularités observées et des enjeux sous-jacents aux choix des traducteurs.

## **Division des chapitres**

Nous avons découvert que les œuvres françaises traduites en tamoul au XX<sup>e</sup> siècle ont été traduites de différentes manières et par différents traducteurs. Nous avons donc senti le besoin d'expliquer les enjeux sous-jacents aux choix des œuvres et aux choix des manières de traduire. Nous avons cherché ces explications dans le contexte historique où la traduction s'est produite. La plupart de ces éléments contextuels sont des éléments extralinguistiques provenant de la politique, de la société, de la culture, de la religion, etc. Ces éléments extralinguistiques ont joué aussi un rôle important dans l'arrivée des œuvres françaises sur le sol tamoul. Cela nous porte à croire que le traducteur anticipait aussi les attentes et les dispositions d'esprit de ses lecteurs, dans une relation parallèle à celle de l'auteur et de son lecteur.

Sachant tout cela, le traducteur devait faire le choix, le choix de répondre aux attentes de ses lecteurs ou de les décevoir. Ainsi le traducteur est vu comme un savant qui prend plusieurs facteurs en compte avant de traduire pour un public qu'il connaît bien. Et c'est le contexte historique qui fournit ces facteurs qui influent sur la traduction.

«When presenting an offer of information the source-text author takes account of the presumed interests, expectations, knowledge and situational constraints of the source-culture addressees. [...] In the case of a translation, the translator is a real receiver of the source text who then proceeds to inform

another audience, located in a situation under target-culture conditions, about the offer of information made by the source text<sup>3</sup>»

En tant que porteur du message de l'auteur, le traducteur peut augmenter ou altérer le texte à sa guise, en gardant à l'esprit qu'il est le premier lecteur et qu'il doit communiquer le texte aux autres lecteurs situés dans le même contexte que lui. De même que le traducteur connaît bien le contexte de ses lecteurs, nous aussi, nous sommes censés connaître le contexte historique des lecteurs, de façon à avoir une meilleure compréhension de la traduction ainsi que du traducteur. Connaître une configuration historique nous conduit inévitablement à rechercher les causes qui déterminent cette configuration particulière et celles qui expliquent les configurations encore antérieures. Ainsi, nous avons senti le besoin de donner un aperçu global de l'histoire de la traduction, avant de nous lancer dans l'étude des œuvres traduites au XX<sup>e</sup> siècle. C'est cet aperçu historique qui constituera la première étape de notre recherche, de façon à donner aux lecteurs un cadre conceptuel englobant de différentes perspectives historiques sur la traduction, ainsi que sur les théories de la traduction et sur les manières de traduire. Cela nous permettra aussi de faire une présentation comparative des réflexions et des manières de traduire dans le monde occidental (surtout en France) et dans le sous-continent indien (plus particulièrement au Tamil Nadu), objet du premier chapitre de notre thèse «Histoire de la traduction: du général vers le spécifique».

Une fois posé le cadre de notre recherche, nous prendrons en compte les points saillants des différences entre les manières de traduire de la tradition tamoule et celles de la tradition française. A l'aide de ces points saillants, nous commencerons notre étude analytique et comparative des traductions que nous avons choisies dans notre corpus. Ces douze traductions sont réparties en trois groupes. Le nombre d'œuvres est approximatif, parce que chaque traduction n'est pas exactement la traduction d'une seule œuvre; certaines traductions sont des recueils de nouvelles de Maupassant, qui peuvent compter jusqu'à une dizaine de nouvelles. Il est donc plus juste de dire que nous avons pris comme corpus douze ouvrages contenant plusieurs traductions. La répartition de ces douze ouvrages en trois catégories n'est pas laissée au hasard; elle a

---

<sup>3</sup> Nord, Christiane. *Translation as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997. pp. 34-35. Google Book Search. Web. Consulté le 2 Janvier 2016.

été faite en fonction des choix des œuvres en premier lieu, et puis en fonction des manières dont les traductions ont été faites, et enfin, selon l'époque dans laquelle ces traductions ont été faites. Une fois cette répartition soigneusement réalisée, nous commencerons la deuxième étape de notre recherche qui constituera également le deuxième chapitre de notre thèse.

### ***La Réaction (1920-1960)***

Une réaction présuppose une action qui a eu lieu dans un premier temps et sans laquelle la réaction n'aurait pas eu lieu. Or la réaction est aussi causée par un environnement ou par un entourage, comme la réaction de notre santé face à un nouveau climat. Ainsi, le climat colonial et la rupture qu'il a entraînée avec les racines culturelles et littéraires tamoules a engendré une réaction chez les écrivains tamouls ainsi que chez certains traducteurs. Par conséquent, la littérature tamoule a connu une profonde réforme et un renouvellement radical, à la fois linguistique et thématique. Les écrivains ont abordé des thèmes jusqu'alors non traités par les hommes de lettres tamouls. Par exemple, les écrits de Subramanya Bharathi sur la liberté, l'épanouissement des femmes et l'abolissement de la hiérarchie des castes ont causé une agitation sans précédent chez les lecteurs tamouls. Dans cette nouvelle vague littéraire, les écrivains sont même allés jusqu'à emprunter de nouveaux genres et de nouvelles idées aux littératures étrangères. Cette recherche d'un appui extérieur à sa propre littérature s'explique par une réaction. Cette réaction est à la fois une réaction envers la situation sociopolitique et une réaction envers la perte de l'identité socioculturelle du fait de la situation coloniale qui durait depuis plus de deux siècles. Ainsi, nous avons constaté des réactions, chez les hommes de lettres et chez les traducteurs, envers la situation qui les influençait politiquement, socialement et culturellement. Les traductions des quartes œuvres que nous avons choisies de cette époque sont: *Les Misérables*, *Nana*, *Madame Bovary* et *Les trois mousquetaires*. Les deux romans, *Les Misérables* et *Les trois mousquetaires* nous apparaissent comme un choix volontairement politique de la part du traducteur qui a choisi de traduire des œuvres de révolte et d'action alors que le choix de traduire *Nana* et *Madame Bovary* nous apparaît comme une réflexion assez obsessionnelle sur la vie des femmes. Il nous reste à découvrir la cause de cette obsession en lisant les traductions. En tout cas,

les traducteurs ont choisi de traduire des œuvres qui traitent soit de la vie des femmes soit de la révolte et de l'action politique. Nous avons même trouvé des informations sur la traduction de *Comte de Monte-Cristo* avant ces traductions mais malheureusement nous ne sommes parvenus à trouver aucune copie de cette traduction. Cependant ces quatre traductions que nous avons sélectionnées sont, autant que nous le sachions, les plus à même d'illustrer les influences sociopolitiques et socioculturelles de cette époque.

Afin d'expliquer cette influence sociopolitique et socioculturelle dans les pensées des traducteurs tamouls de cette époque, nous aurons besoin d'emprunter quelques définitions à la psychologie et à la sociologie. En outre, pour arriver à définir la réaction chez les traducteurs, nous emprunterons aussi quelques idées aux domaines de sciences dures qui ont peu de rapport avec la traduction mais qui nous aideront à parvenir à une définition spécifique de la réaction chez les traducteurs, en fonction de notre point de vue de l'acte traduisant dans un contexte sociopolitique et culturel.

La lecture de ces quatre œuvres ainsi que de leurs traductions nous a révélé que cette réaction avait chez les traducteurs des variations et des nuances. Alors qu'elle a débuté comme une adaptation sociopolitique vers le contexte d'arrivée, Elle a pris différentes formes vers le milieu du siècle. Ces nouvelles formes d'adaptation annoncent la tendance suivante, *la Réfraction*.

### ***La Réfraction (1960-1980)***

Un écrivain prend toujours en compte le public pour lequel il écrit. De la même manière, lorsqu'un traducteur traduit, il envisage un public qui va lire sa traduction. Cette prise en compte du public cible par le traducteur pousse le traducteur à faire certaines modifications. Ces modifications anticipent une réception prévue par le traducteur. En outre, il est possible que le traducteur ait lui-même choisi de traduire telle ou telle œuvre, parce qu'il pense qu'elle sera reçue de telle ou telle manière par le public visé. Les choix dans l'acte de traduire ainsi que le résultat d'un acte traduisant dépendent par conséquent de la perception que le traducteur a du public récepteur. Avec une telle perception de ses lecteurs, le traducteur est influencé depuis

le moment où il choisit le texte à traduire jusqu'au jour de la publication de sa traduction.

Nous constatons ainsi qu'à partir des années soixante, les œuvres les plus traduites sont celles de Maupassant. En outre, c'est une époque qui a vu naître un nouveau genre littéraire tamoul, la nouvelle. Les nouvelles passionnent les écrivains et les traducteurs tamouls. Pour cette raison, nous avons plus de deux recueils de nouvelles traduits dans cet intervalle. Les traducteurs ont aussi raccourci les nouvelles, qui sont déjà des récits courts. Cette censure nous conduit à nous demander si les traducteurs voulaient que les lecteurs ignorent certaines parties de ces œuvres. Est-ce parce que ces parties pourraient les offenser? Ou est-ce parce que ces parties sont considérées par le traducteur comme inutiles pour le contexte d'arrivée? Est-ce parce que ces parties ne conviennent pas au message que le traducteur voulait communiquer aux lecteurs à travers le texte traduit? C'est avec ces questions en tête que nous avons lu les quatre traductions, dont trois sont des recueils de nouvelles de Maupassant. Nous avons donc essayé de voir le rapport entre le contexte socioculturel de l'époque et les modifications et suppressions exercées par le traducteur. D'après nous, les raisons probables derrière cette altération des textes sont: le contexte et la réception. Ces deux éléments jouent un rôle majeur dans le façonnement du texte traduit. Quand le traducteur fait la traduction en vue de ces deux éléments, sa traduction devient une réfraction, le titre du troisième chapitre de notre thèse.

Les quatre traductions que nous avons lues pour cette partie de notre recherche nous ont révélé que les traducteurs de cette époque ont altéré seulement certaines parties du texte ou même seulement certains textes. Même parmi les nouvelles de Maupassant, ils n'ont altéré que certaines nouvelles, laissant les autres presque identiques à l'original. Ce choix de retoucher certains textes et de laisser les autres intacts nous pousse à faire une évaluation réfléchie du contexte de réception du texte. C'est en ayant ce contexte en tête que le traducteur choisit les textes à traduire ainsi que la manière de les traduire. C'est donc une adaptation mais une adaptation ayant pour but d'influencer le lecteur d'une certaine manière. Alors que jusqu'aux années soixante-dix cette tendance de réfracter le texte est très à la mode chez les traducteurs tamouls, nous avons aussi constaté des traductions vers le début des années quatre-vingt qui sont plus fidèles au texte source. Leur fidélité est rigoureuse au point que le

texte est une traduction mot à mot de l'original. Cette émergence d'une fidélité absolue envers le texte source nous conduit à la troisième étape, *la Résistance*.

### ***La Résistance (1980-2010)***

Dans les années quatre-vingt au Tamil Nadu, on constate davantage de traduction d'œuvres philosophiques et de théâtre français moderne. A part quelques auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, les autres auteurs traduits sont du vingtième siècle. Ainsi de deux œuvres d'Albert Camus, *L'étranger* et *La peste*, la première a été traduite par V. Sriram et la deuxième par Mme Madanakalyani. La pièce *Rhinocéros* a aussi été traduite par T. S. Dakshanamurthy. Enfin, on peut citer un recueil de deux pièces, *Haute surveillance* et *l'Augmentation*, traduites par Ramesh et Prem. L'arrivée des œuvres modernes françaises annonce aussi une nouvelle tendance dans le choix des textes à traduire. Nous avons donc eu la curiosité d'étudier de près la manière de traduire propre à cette époque, de façon à mieux comprendre cette nouvelle tendance, objet du quatrième chapitre de notre thèse. Notre lecture de ces quatre traductions a révélé que les traducteurs sont restés très fidèles envers le texte et le message de l'auteur. Leur fidélité au message de l'œuvre nous conduit à penser qu'ils étaient, en tant que premiers lecteurs de l'œuvre originale, très convaincus par ce message. Ce message est aussi transmis par le style de l'auteur; les traducteurs, de leur part, ont choisi de reproduire ce style de la façon la plus exacte possible. Notre lecture nous a aussi donné le sentiment de l'existence d'une sorte d'inconfort chez les traducteurs de cette époque. La plupart d'entre eux semblent peu soucieux de la réception de leur ouvrage, tout en voulant faire entrer dans la littérature tamoule ces auteurs jusqu'alors inconnus. Ils essaient presque tous d'éduquer le lecteur par leurs notes en bas de page, leurs préfaces et leurs postfaces, tout comme ils essaient de s'expliquer par des textes écrits par leurs soins. Cet inconfort est nouveau parmi les traducteurs que nous avons choisis pour notre étude.

«Deux partenaires sont en effet mis en relation par l'acte de traduire, l'étranger – terme couvrant l'œuvre, l'auteur, sa langue – et le lecteur destinataire de l'ouvrage traduit. Et entre les deux, le traducteur qui transmet, fait passer le message entier d'un idiome dans l'autre. C'est dans cette inconfortable situation de médiateur que réside l'épreuve en question.<sup>4</sup>»

---

<sup>4</sup> Ricœur, Paul. *Sur la traduction*. Paris: Bayard, 2004. pp. 8-9. Imprimé.

Plusieurs questions ont surgi dans notre esprit afin de comprendre cet inconfort et cette fidélité, dans ces traductions, à la langue, au style et au message de l'auteur. Nous nous sommes demandé si ces traducteurs voulaient rester fidèles à l'œuvre étrangère qu'ils ont traduite ou bien s'ils voulaient maintenir l'œuvre étrangère dans la position d'œuvre étrangère. Voulaient-ils que leurs lecteurs découvrent ces œuvres étrangères telles qu'elles sont sans les assimiler aux œuvres littéraires tamoules? En somme, l'étrangeté et l'étranger sont les deux termes qui nous semblent aptes pour définir cette tendance de la période entre 1980 et 2010. Les traducteurs traduisent les œuvres étrangères telles qu'elles sont sans les adapter ni les réfracter pour le public visé. Pour les offrir telles quelles sont, pour apprendre à leurs lecteurs de nouvelles pensées et de nouvelles façons de dire une histoire ou un message, ces traducteurs ont essayé de garder le style authentique de l'auteur. Cette authenticité fait aussi une distinction entre les œuvres traduites et les œuvres produites au sein de la littérature tamoule, d'où notre réflexion sur une forme de résistance. Mais résistance à quoi? Est-ce une résistance à l'influence littéraire d'une œuvre étrangère? Est-elle une résistance aux normes et aux choix qui prévalaient auparavant dans la tradition de la traduction tamoule? Est-ce une résistance à l'idée de toujours plaire au lectorat en ne lui servant que ce qui lui fait plaisir, sans que le traducteur ait sa liberté de traduire et de servir ce qu'il veut servir à son public? Notre étude attentive des traductions tentera de répondre à toutes ces questions dans les pages à venir.

Maintenant que nous avons présenté les trois étapes majeures de notre recherche, nous voudrions aussi préciser que, dans le cinquième chapitre de notre thèse intitulé «La voix du traducteur: depuis *la Réaction* jusqu'à *la Résistance*», nous prendrons en compte les écrits qui sont propres aux traducteurs. En d'autres termes, nous allons aussi étudier les préfaces, les postfaces et les notes en bas de page laissées par les traducteurs de chaque tendance. Ces textes, sauf pour ceux qui proviennent d'une œuvre originale étrangère (les textes traduits), sont des écrits originaux dont les auteurs sont les traducteurs eux-mêmes. Cet espace est celui occupé exclusivement par les idées des traducteurs. Ces textes expriment souvent les idées du traducteur sur l'œuvre et sur l'auteur qu'il a traduits. Mais parfois, nous avons aussi croisé certains textes où le traducteur a parlé non pas pour convaincre le lecteur ou pour se justifier, mais plutôt pour parler d'une façon philosophique d'idées politiques et littéraires sans grand rapport avec l'œuvre qu'il a traduite. Ainsi, l'étude de ces écrits



nous révélera aussi les idées qui étaient les leurs. Même si cette partie de notre étude court le risque d'être bref par rapport aux autres chapitres, en raison du corpus limité, nous croyons fort qu'il est essentiel d'aborder ces écrits pour mieux confirmer notre hypothèse.

Pour justifier les titres que nous avons choisis pour les trois étapes majeures de notre recherche, nous pouvons dire que la première époque (entre 1920 et 1960) est à nos yeux une époque qui a fait réagir les traducteurs: elle les a fait réagir contre la colonisation, elle les a fait réagir pour préserver une identité socioculturelle menacée et elle les a fait réagir face aux œuvres littéraires françaises dont les idées faisaient écho à leur situation. Nous avons donc nommé cette époque *la Réaction*.

Des années 1960 aux années 1980, les œuvres littéraires françaises choisies par les traducteurs sont souvent des nouvelles et des récits courts dont l'auteur est Maupassant, sauf pour le roman *La tulipe noire*. Dans le processus de traduction, ces récits courts ont subi une sorte de remodelage, de façon à être rendus acceptables aux lecteurs tamouls. Le traducteur a beaucoup retouché le texte original dans la traduction. Leur traduction devient plus qu'un simple transfert linguistique, elle est faite en vue d'une réception particulière, d'où le nom *la Réfraction*.

La troisième époque, qui commence en 1980 et dure jusqu'en 2010, a connu des traductions qui sont des verres colorés, dans le sens que Mounin donne à cette expression: des traductions qui ressemblent comme deux gouttes d'eau au texte original. Cette ressemblance nous apparaît comme une double résistance; une résistance envers les normes qui existaient auparavant dans la tradition de la traduction tamoule et une résistance envers les normes littéraires qui n'abordaient pas de thèmes tels que l'absurde, l'existence et l'illusion. De ce fait, nous avons choisi de nommer cette époque *la Résistance*.

## **Méthodologie**

L'histoire étant un élément indispensable pour construire le cadre conceptuel de notre recherche dans le premier chapitre, nous nous appuyerons sur des œuvres d'histoire de

la traduction. Pour en savoir plus sur l'histoire de la traduction en Occident nous consulterons principalement le livre d'Henri VAN HOOFF<sup>5</sup>, *Histoire de la traduction en Occident*, ainsi que celui de Paul A. Horguelin<sup>6</sup>, *Anthologie de la manière de traduire*. En ce qui concerne l'histoire de la traduction en tamoul, nous consulterons plusieurs documents et quelques anciennes œuvres tamoules telles que *Tolkappiyam*<sup>7</sup>, *Aganaanuru*<sup>8</sup>, etc. En outre, nous étudierons les livres tels qu'*A Study of Kamba Ramayana* de V.V.S Aiyer<sup>9</sup>. Ensuite, pour connaître les faits historiques de la traduction pendant la période coloniale, nous tenterons aussi de trouver des informations sur les Dobachis ou les interprètes tamouls dans les livres d'Alalasundaran<sup>10</sup> et de Cojande Darianadin<sup>11</sup>.

Comme il s'agit d'examiner les traductions qui ont été faites dans le passé, notre étude est principalement orientée vers le résultat de la traduction, c'est-à-dire que nous considérons la traduction comme un produit. Cette approche implique nécessairement une étude du texte original ainsi que du texte traduit, et il nous faudra voir de près les techniques et la créativité linguistique employées par les traducteurs<sup>12</sup>. Ensuite, il faut comparer ces textes traduits aux textes originaux.

La réalisation de cette recherche se fera par conséquent d'abord par une étude comparative entre le texte original et les textes traduits. Afin de faciliter la compréhension des lecteurs non tamoulphones, lorsque nous présenterons les extraits

---

<sup>5</sup> Van Hoof, Henri. op. cit. 1991.

<sup>6</sup> Horguelin, Paul A. *Anthologie de la manière de traduire*. Montréal: Linguatch, 1981. Imprimé.

<sup>7</sup> Valarmathi M. Ed. *Proceedings of a Seminar-cum-workshop on Translation, Theory and Application*. Chennai: International Institute of Tamil Studies, 2001. Imprimé.

<sup>8</sup> Puliyur, Kesigan. *Agananooru part -2: original with the interpretation*. Chennai: Saratha, 2010. Imprimé.

<sup>9</sup> Aiyer, V. V. S. *A study of Kamba Ramayana*. Madras: A Delhi Tamil Sangam Publication, 1950. Imprimé.

<sup>10</sup> Alalasundaram R. *The Colonial world of Ananda Rangapillai 1736-1761(A classified compendium of his Diary)*. Pondicherry: The Author, 1998. Imprimé.

<sup>11</sup> Darianadin, Cojande. *Les deux premiers Modeliars de la compagnie des Indes orientales*. Pondichéry: Imprimerie Sandhanam, 1975. Imprimé.

<sup>12</sup> Holmes, James S. «The Name and Nature of Translation Studies». *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Première édition. Amsterdam: Rodopi, 1988. pp. 67-80. Imprimé.

illustrant notre hypothèse, nous offrirons aussi une retraduction vers le français en dessous des textes traduits en tamoul. Cette étude comparative comprendra aussi un point de vue historique, qui essaiera d'établir les liens qui existent entre les faits historiques, les faits biographiques du traducteur et la façon dont la traduction est accomplie.

Dès le deuxième chapitre, nos efforts de caractériser les traductions des œuvres françaises en tamoul faites au XX<sup>e</sup> siècle nous conduiront à emprunter divers concepts à d'autres domaines comme la psychologie, la physique et la sociologie. Cependant chaque fois que nous constaterons une similitude ou une ressemblance entre les concepts historiques que nous avons abordés dans le premier chapitre et les façons dont la traduction se faisait en tamoul au cours du XX<sup>e</sup> siècle, nous nous référerons aux œuvres mentionnés plus haut.

Puisque nous avons aussi choisi de lier les contextes social, politique, culturel et historique à la traduction, notre étude sera aussi de nature analytique et critique. Une telle étude nous conduira à démontrer notre hypothèse. Pour le savoir encore mieux, passons au premier chapitre de notre thèse.



**CHAPITRE I**  
**Histoire de la traduction: du général**  
**vers le spécifique**

Première étape de notre recherche, ce chapitre entreprendra de démontrer l'importance qui doit être accordée à l'étude de l'histoire de la traduction. Cette importance, jusqu'ici ignorée en raison d'une sous-estimation du passé de ce métier, se voit de plus en plus reconnue dans les départements de traduction de plusieurs universités. A l'aide de plusieurs exemples tirés de l'Histoire en général, le lecteur peut comprendre à quel point notre grande Histoire est jalonnée de faits, de découvertes et d'événements importants en arrière plan desquels la traduction représentait un enjeu majeur.

Après être parvenus à démontrer l'attention sérieuse que mérite l'étude de l'histoire de la traduction, nous tâcherons de présenter un bref aperçu des faits historiques qui concernent la traduction en Europe et en Asie. Cet aperçu est nécessaire pour comprendre que chaque continent, chaque nation, chaque pays, chaque langue et chaque communauté linguistique a une histoire de la traduction différente et des idées distinctes sur cet ancien domaine. En commentant l'histoire européenne, nous tenterons de faire une analyse critique des tendances théoriques en matière de traduction qui existent depuis l'Antiquité, car il nous paraît important de présenter les idées occidentales sur la traduction avant de parler de leurs différences avec celles des pays asiatiques, notamment de l'Inde, et particulièrement du Tamil Nadu. Une mise en opposition des idées et des façons de traduire nous aidera à faire une comparaison des deux mondes à part et uniques.

Cela fait, nous essayerons d'introduire brièvement les traductions qui ont eu lieu dans l'Histoire de l'Inde. Dans l'étape suivante, nous décrirons en détail les idées et les

concepts à propos de la traduction qui existent dans le champ littéraire tamoul et qui ont eu la possibilité de façonner les tendances tamoules en matière de traduction. Enfin, nous entrerons dans le vif de notre sujet en nous penchant sur la traduction des œuvres françaises en tamoul au XX<sup>e</sup> siècle. Alors qu'il existe plus de soixante-dix œuvres françaises traduites en tamoul, nous nous limiterons à analyser seulement les douze œuvres que nous avons choisies comme corpus pour notre recherche.

Il faut aussi mentionner que ce chapitre a pour but principal de construire une souche conceptuelle sur laquelle notre étude des traductions des œuvres françaises en tamoul fera pousser ses branches, ses feuilles, ses fleurs et enfin ses fruits. Cela dit, commençons par nous pencher sur l'importance de l'histoire dans l'étude traductologique.

## **1. Histoire de la traduction**

### **1.1 La nécessité d'une histoire de la traduction**

Conformément, peut-être, à une tradition ancestrale de l'humanité, chacun tend à déclarer que sa culture est l'une des plus anciennes, et sa langue aussi. Cette déclaration, qu'elle soit naïve ou chauvine, ou même fondée sur un fait historique, sera probablement acceptée sans débat ou passera pour inoffensive. Mais il n'en est pas de même quand on réclame l'ancienneté des concepts ou des idées résultant des réflexions profondes sur une science ou un art; il faudra des preuves bien solides pour intimider les critiques ou les iconoclastes.

De la sorte, une recherche ayant pour but de fournir l'histoire de la traduction dans une langue quelconque doit en principe commencer par une introduction des preuves historiques de l'existence de la traduction ainsi que de sa pratique dans cette langue. Avant d'en arriver là, la trajectoire de notre recherche commencera avec l'importance de connaître l'histoire de la traduction en générale et surtout l'histoire de la traduction dans une langue particulière.

Alors que la traduction a envahi presque tous les aspects du monde actuel, peu sont ceux qui s'interrogent sur le comment de la continuité de cette activité dont les origines remontent très loin dans le passé de chaque communauté linguistique. La contemplation silencieuse ou le manque d'importance accordé à cette activité nous paraît lié à la méconnaissance de son histoire.

Un regard du passé, une vue d'ensemble de l'histoire de cette activité, constituera donc à nos yeux un travail important en vue d'une théorie moderne de la traduction, travail indispensable non seulement pour des recherches en traductologie mais aussi dans l'histoire de la littérature, de l'écriture, de la culture et des idées de façon générale. Cette connaissance historique peut aussi nous aider à orienter ou même à perfectionner la pratique de la traduction aujourd'hui. Elle peut également nous aider à éviter les erreurs qui ont déjà été commises dans le passé.

L'exemple d'une telle erreur et d'une telle correction se trouve dans l'histoire de la traduction de la langue française elle-même; les toutes premières traductions en français vulgaire des œuvres de l'Antiquité faites au Moyen-Age sont à présent appelées *les translations*, et ceux qui ont réalisé ces traductions sont nommés aujourd'hui *les translateurs*. Alors que leurs traductions sont peu acceptées aujourd'hui, elles ont été fort utiles pour orienter les traductions faites plus tard, pendant la Renaissance. Les travaux des translateurs servaient de base aux traducteurs de la renaissance ainsi qu'à leurs successeurs. Mais l'objectif des *translateurs* était plutôt de communiquer le message, par leurs traductions vulgaires des textes, au public qui ne connaissait pas le latin.

«Au souci qu'ont eu nos vieux « translateurs » d'être utiles, s'est ajouté souvent un autre souci – qui les pousse également à adultérer leur texte- celui de se mettre à la portée de leur public.<sup>13</sup>»

Ainsi, même les mauvaises traductions sont utiles dans l'objectif de perfectionner le travail plus tard. Il ne faut pas non plus ignorer le fait que le traducteur subit des influences sociopolitiques qui orientent le fruit de sa besogne. Par là on peut dire

---

<sup>13</sup> Chavy, Paul. «Les premiers translateurs français». *The French Review*. American Association of Teachers of French. Vol. 47. No. 3. (1974): p. 559. Web. Consulté le 3 janv. 2016.



qu'une étude historique de la traduction nous révélera aussi la traduction dans son contexte sociopolitique et socioculturel, sous une nouvelle lumière.

Si l'on parle de la traduction comme d'une activité en partie façonnée par son contexte sociopolitique ou socioculturel, il faut accepter que ce soit une activité à la fois individuelle et collective, dont les origines se situent dans une époque lointaine, aussi lointaine que l'époque de l'origine de la politique, de la culture et de la société elles-mêmes. Elle est individuelle parce que, dans la plupart des cas, la traduction d'une œuvre, quelle qu'elle soit, est réalisée par un individu qui y met ses connaissances et ses expériences individuelles, et elle est collective parce que ces connaissances et ces expériences individuelles ont été acquises grâce à une vie collective qui en est la vraie source. Depuis que l'homme exerce cette activité, il pense et se questionne sur la meilleure façon de la faire. C'est pourquoi la traduction a aussi, réciproquement, contribué au façonnement de l'humanité.

Louis G. Kelly souligne l'importance de la traduction en ce qui concerne la naissance et le développement de la civilisation occidentale en disant que toute l'Europe occidentale doit sa civilisation aux traducteurs. Depuis l'empire romain jusqu'à présent où nous nous réjouissons d'un commerce international, tout est devenu possible grâce à la traduction<sup>14</sup>. Même si sa constatation peut nous paraître un peu exagérée, il faut au moins accepter qu'il n'ait pas tout à fait tort de le dire.

Si la vie sociopolitique de l'homme exerce une influence sur la traduction, la traduction elle-même doit avoir une existence sociopolitique dans la vie quotidienne de l'homme. Nous pouvons certes fournir des statistiques sur la présence massive de la traduction dans notre vie quotidienne aujourd'hui. Mais analyser ses débuts parmi les hommes et son évolution tout au long des siècles offre des perspectives plus fructueuses. Ainsi, toute production issue de la traduction peut être perfectionnée. D'ailleurs, cette connaissance de l'histoire de la traduction peut même aider à améliorer la qualité des œuvres littéraires à venir.

---

<sup>14</sup> Kelly, Louis G. *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West*. Oxford: Basil Blackwell, 1979. p. 1. Imprimé.

## 1.2 De la traduction à la littérature et à la linguistique

L'importance de la traduction dans la littérature va sans dire. Plusieurs chefs-d'œuvre littéraires sont nés grâce au croisement entre des langues qui étaient auparavant étrangères les unes aux autres. Ces langues devaient donc entrer en contact et ce contact a eu lieu par une liaison intermédiaire, une sorte de porte d'entrée entre elles. Or, tout homme ne peut pas avoir accès à cette porte. Afin d'avoir accès à cette porte d'entrée et ainsi de fournir l'occasion à la littérature de renaître dans une nouvelle langue, nous avons besoin d'avoir la clé de cette porte, la traduction. Bien que très souvent négligée, la traduction est au cœur même des littératures, non seulement dans le cas des grandes œuvres mais aussi pour les articles de journal, les brochures, les publicités etc.

C'est grâce à la traduction que nous pouvons avoir accès à cette connaissance non seulement d'une littérature née dans une autre langue mais aussi des mœurs et des éléments culturels véhiculés à travers le texte traduit. Cela entraîne aussi de nouvelles orientations et de nouvelles tendances dans la culture réceptrice qui se sert de ces idées reçues soit pour les adapter aux siennes soit pour les accepter telles qu'elles arrivent.

Parfois, ce croisement entre langues sert à enrichir une langue à l'aide d'une innovation linguistique tels que le néologisme, ce phénomène marque même l'évolution de certaines langues. Pour l'expliquer mieux, il faut inévitablement parler, dans les termes techniques de la traduction, du transfert du message d'une langue que l'on appelle «langue de départ» à une autre langue que l'on appelle «langue d'arrivée». Si la langue d'arrivée s'avère lacunaire dans le vocabulaire pour pouvoir communiquer le message dans toute sa saveur, il faudra que celui qui fait le transfert invente des mots qui n'existaient pas auparavant dans la langue d'arrivée. L'usage répété de ces mots fait entrer ces mots dans le lexique du groupe linguistique parlant cette langue, de sorte que les néologismes contribuent à l'évolution des langues d'une époque à une autre.

Toute étude philologique nous révélera à quel point la traduction a toujours contribué précieusement au développement des langues au cours de l'histoire. Les exemples ne manquent pas dans l'histoire des langues: les traductions des œuvres sanscrites ont aidé les autres langues indiennes à se doter, par emprunts et surtout par calque, d'un vocabulaire spécialisé. En Europe également, l'anglais s'est enrichi d'apports linguistiques externes: la moitié de son vocabulaire est issu de langues étrangères et a été façonné par des influences extérieures, comme les invasions, les colonisations et les échanges politiques et culturels. On peut sans doute parler du vocabulaire de la langue française qui s'est construit par le biais de la traduction grâce à un groupe de poètes, *la Pléiade*, qui a entrepris l'importation des mots du latin vers le français pour enrichir la langue d'arrivée. Et cela se faisait sans doute par le biais de la traduction.

Mais il est aussi important de noter que la langue, en plus de ses fonctions métalinguistique et esthétique, exerce aussi la fonction de refléter sa culture: c'est à la fois un moyen d'expression, la composante d'une identité culturelle et le reflet d'une vision du monde conditionnée par le contexte dans lequel elle est pratiquée. Parfois, il se produit des écritures dans une culture qui expriment les visions et les idées de cette culture et la traduction de ces écritures nous aidera à connaître le contexte sociopolitique dans lequel ces écritures se sont produites. Cet aspect de la traduction se révélera davantage si l'on connaît l'utilité historique du phénomène.

### **1.3 Les empreintes de la traduction dans l'Histoire**

Souvent la traduction nous fait découvrir l'histoire et elle fait passer des connaissances utiles d'une communauté linguistique à une autre. Selon un reportage de *London Translations*, une agence de traduction internationale, la traduction des lettres d'un soldat romain nous révèle des faits historiques importants, et au-delà du contenu strictement informatif, une telle traduction nous révèle les pensées et les sentiments de ce soldat ainsi que sa vision du monde. De cette manière, la traduction de l'histoire se fait par le biais de la traduction d'un document dans l'histoire.

Ce genre de fait nous pousse à nous poser la question: s'il n'y avait pas de traduction, aurions – nous une histoire du monde? Force est donc de constater que non seulement

l'Histoire de la traduction est importante, mais que la traduction est également importante en tant que telle pour nous aider à découvrir l'Histoire. De cette sorte, l'Histoire et la traduction se façonnent et s'influencent tour à tour.

En outre, comme les origines de la traduction remontent aussi loin que celles de la langue dans le passé, la traduction a eu une évolution aussi longue que cette dernière. Par conséquent, si une étude diachronique de la langue nous aide à analyser l'évolution de la langue, la même approche dans l'étude de la traduction nous fera découvrir les transformations successives de ce phénomène. Il faut avouer sans embarras qu'une véritable étude des évolutions en matière de traduction, définie à la fois comme réflexion théorique et comme exercice pratique, n'a pas encore été menée de façon satisfaisante. Pour parvenir à réaliser une telle étude, les hommes de lettres et les traducteurs de chaque langue doivent contribuer à la construction de l'histoire de la traduction de leur langue et de leur pays. Ainsi, avec l'ensemble des histoires de la traduction de chaque langue, on peut voir son évolution depuis ses origines.

De la même façon, analyser l'histoire de la traduction dans une langue particulière permet de mieux comprendre les faits historiques et sociopolitiques, et surtout la manière dont ces faits ont influencé l'individu qui s'est lancé dans l'aventure de traduction. Cela permet aussi aux traducteurs d'aujourd'hui d'être conscients qu'ils peuvent subir l'influence du contexte socioculturel ou sociopolitique qui est le leur quand ils choisissent de traduire une œuvre pour leurs contemporains. En outre, cette compréhension peut aussi nous rappeler l'utilité quotidienne de la traduction.

Si nous analysons chacune de nos activités quotidiennes et chacune des réalisations scientifiques ou artistiques, nous pouvons comprendre que tout existe grâce à la traduction. Même la parole, c'est la traduction de nos pensées. Chaque fois que nous énonçons quelque chose, nous nous exprimons en traduisant nos pensées en signes linguistiques vocaux. De la même façon, les tableaux de Van Gogh peuvent être vus comme une traduction, ou un reflet, de la maladie progressive dont il a été affecté. Ou encore, une invention scientifique résulte de l'incarnation d'une idée scientifique traduite *in concreto*. En bref, la traduction est tellement imprégnée dans la vie banale que nous la côtoyons tous les jours sans même nous en apercevoir. Même des utilisations simples de la langue comme des panneaux d'indication ou des cartes de

menu dans un restaurant sont des sortes de traduction. De ce fait, le passé de la traduction est autant essentiel que son présent.

Aussi, dans le cadre des recherches théoriques, il est impossible de comprendre les théories existantes de la traduction sans se tourner vers l'Histoire. Premièrement, il conviendrait de nous rappeler que les premières réflexions sur la traduction datent de deux millénaires et qu'elles sont reprises sans cesse par les théories modernes pour mieux affirmer leur point de vue. De la même façon, la pratique de la traduction en tant que métier nécessite aussi un retour vers les références qui se trouvent dans le passé. Même les traducteurs scientifiques gardent le glossaire ou les termes des traductions qu'ils ont déjà faites, pour s'en servir de références pour leurs futures traductions. Alors, dans le domaine de la traduction, le passé récent est aussi important que le passé lointain parce que le passé guide et aide à perfectionner les traductions de l'avenir.

Quand nous parlons de l'importance de l'histoire de la traduction dans le monde entier, l'idée inclut certes tous les types de traduction; traduction orale, traduction écrite et encore cette dernière se divise en traduction des textes pragmatiques, et traduction des textes littéraires, etc. Mais l'objet de notre recherche étant les textes littéraires français traduits en tamoul, nous nous limiterons d'abord à parler de l'histoire de la traduction écrite en Occident et puis en Inde, avant d'en arriver plus précisément à la littérature tamoule. Cela dit, commençons par l'étude de l'histoire de la traduction en Occident.

## **2. Histoire de la traduction en Occident**

### **2.1 La traduction dans l'Antiquité**

Dans le cadre de notre recherche, nous considérons comme «Occident» l'ensemble de trois pays majeurs que sont la France, la Grande Bretagne et l'Allemagne. Nous nous basons sur le livre *Histoire de la traduction en Occident* d'Henri VAN HOOFF tout au long de cette partie de notre recherche.

Bien qu'aujourd'hui nous concevions ces trois pays selon leurs frontières actuelles, un saut dans le passé de plusieurs siècles nous ramène à l'époque de l'empire romain. Donc, avant de parler de la traduction dans ces pays dans un passé récent, il nous semble nécessaire de commencer par l'origine des pensées en matière de traduction aux temps des Grecs et puis des Romains pour enfin arriver aux pays modernes dont les réflexions sur le sujet se fondent en grande partie sur les élaborations théoriques de l'Antiquité. Si les pensées actuelles en matière de traduction nous semblent solides, c'est qu'elles trouvent leurs fondations chez les penseurs grecs et romains.

Les Grecs avaient eu l'idée de classer l'interprétation d'un message en deux types: *metaphrasis* et *paraphrasis*. Le terme *metaphrasis* signifie en grec ancien «manière de s'exprimer en de nouveaux *termes* ou mots» ce qui est à-peu-près l'équivalent du concept sourcier ou de «traduction mot à mot» et l'équivalent formel tandis que le terme *paraphrasis* désigne, malgré le sens littéral, «phrase à phrase», le fait de «changer la formulation tout en gardant le même message», c'est-à-dire le fait de traduire l'idée pour elle-même, en s'éloignant du mot à mot. C'est l'équivalent de «belles infidèles», l'équivalent dynamique, ou du concept de ciblisme<sup>15</sup>.

Cette différence que les Grecs avaient constatée à leur époque a été retenue par les auteurs romains qui prenaient les Grecs comme modèles et qui avaient tant de respect pour leur savoir. Cicéron par exemple soutient ardemment, dans son œuvre *De Optimo Genere Oratorum*, l'équivalent dynamique ou les belles infidèles. Dans cette œuvre, Cicéron tente de définir les critères d'un bon orateur. Faisant cela, il présente lui-même la traduction d'un débat entre deux locuteurs de la langue attique, un dialecte très riche du grec ancien. Plus tard Cicéron justifie sa propre traduction en disant que la base d'un discours émouvant, c'est qu'il doit instruire, plaire et émouvoir les esprits de son audience, et cela ne peut être réalisé dans la traduction qu'en gardant «l'énergie et la saveur» du message, et non pas en traduisant mot à mot. Il a donc conçu le débat en tant qu'orateur et non en tant que simple interprète.

---

<sup>15</sup> Green Wood. Emily. «The Greek Thucydides: Venizelos' translation of Thucydides». *Thucydides and the Modern World: Reception, Reinterpretation and Influence from the Renaissance to the Present*. édité par Katherine Harloe et Neville Morley. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p. 162. Imprimé.

Cette remarque prend une résonance particulière dans le discours *De optimo genere oratorum*, et elle met en relief l'idée principale de l'auteur sur la manière de traduire et est plus tard devenu la devise cicéronienne en matière de traduction. Cicéron a traduit les discours de Démosthène et d'Eschine «non en interprète mais en orateur». Apprécions cela dans les mots de l'auteur lui-même.

«J'ai en effet traduit deux des plus éloquents des Attiques, Eschine et Démosthène,..... et je les ai traduits non en interprète, mais en orateur, avec la même présentation des idées et des figures, en adaptant les mots à notre propre langue.<sup>16</sup>»

Ce concept : «non verbum pro verbo» (pas de mot à mot) de Cicéron est repris plus tard, en apparence seulement, par un autre théoricien et praticien du domaine, Saint Jérôme, connu comme le grand traducteur de *la Vulgate*, «la traduction latine de la Bible» à partir de sa version grecque *la Septante*. D'ailleurs, en hommage à son travail de traduction du texte sacré, St. Jérôme est aussi surnommé patron de tous les traducteurs par beaucoup de théoriciens de la traduction.

Bien qu'admirateur de Cicéron et qu'adepte de l'idée «non verbum pro verbo», St. Jérôme n'a pas suivi à la lettre la méthode du «sens pour le sens» de Cicéron dans sa façon de traduire, du moins dans sa traduction de la Bible, *la Septante*, en latin. Pour lui, il s'agissait en premier lieu de traduire un livre de nature sacrée en tant que matériel de la Révélation. Il a donc conseillé une traduction mot à mot pour les textes sacrés afin de garder l'authenticité de cette révélation intacte, sans être altérée par l'interprétation personnelle du traducteur. Aussi, l'origine et l'histoire même du livre qu'il a traduit l'ont forcé à se rapprocher de la langue d'origine par une retraduction initiale dans la langue d'origine.

Avant de se lancer dans les préjugés sur le double rôle de St. Jérôme, il faut aussi considérer le fait que *la Septante* (la version grecque de la Bible) était déjà une traduction de l'original en hébreu qu'on appelle aussi *l'Ancien Testament*. Donc, ce que St. Jérôme a traduit, c'était un texte déjà traduit de la Bible hébraïque. C'est donc via une langue filtre que St. Jérôme a entrepris son travail de traduction. Cela explique

---

<sup>16</sup> Cicéron. Cité dans. *Cicéron, traducteur de Platon. L'expression de la pensée complexe en latin classique*. Roland Poncelet. Paris: De Boccard, 1957. p. 114. Imprimé.

en quelque sorte l'approche de la traduction littérale que Jérôme a adaptée pour traduire le texte sacré.

«Oui, quant à moi, non seulement je le confesse, mais je le professe... quand je traduis les Grecs – sauf dans les Saintes Ecritures, où l'ordre des mots est aussi un mystère – ce n'est pas un mot par un mot, mais une idée par une idée que j'exprime.<sup>17</sup>»

D'ailleurs, la Bible, dans sa forme grecque ou hébraïque, était si différente de l'éloquence latine que la traduction aurait dû causer de nombreuses difficultés à St. Jérôme dans son effort pour communiquer le message divin. Le tiraillement entre son penchant pour la culture romaine et la littéralité qu'il juge nécessaire dans la traduction se fait particulièrement sentir dans sa *Lettre 106*, dans laquelle Jérôme dit que, comme c'est un texte religieux (sacré), «où l'ordre des mots est un mystère», il est nécessaire de préserver les structures de la langue puisque cette préservation n'entraîne pas de modification du message.

Par le mot «mystère», St. Jérôme aurait entendu la polysémie des phrases qui sont interprétables de multiples façons. Donc, s'il en avait traduit l'esprit plus que la lettre, comme le préconise Cicéron, il n'aurait pu capter qu'un seul sens. Cela aurait été une traduction personnelle de la Bible. Mais St. Jérôme voulait garder cette richesse (mystère) des mots et des phrases. La seule façon de garder ce mystère, c'est donc de le traduire littéralement tel qu'il se présente, en un autre mystère. Malgré son origine païenne, St. Jérôme avait une compréhension étonnante de l'importance de traduire littéralement le livre sacré du christianisme. Aussi, un texte sacré, relevant de la métaphysique, a tendance à rester un mystère, c'est-à-dire au-delà de la compréhension humaine.

### **2.1.1 St. Jérôme: un traducteur ou un pieux**

L'approche entreprise par St. Jérôme en ce qui concerne la traduction de *la Septante* est absolument nécessaire pour mettre en lumière les principes que les traducteurs occidentaux portaient, et portent d'ailleurs aujourd'hui encore, pour la traduction des textes sacrés. Lorsqu'une traduction a lieu dans un cadre religieux qui découle des

---

<sup>17</sup> Jérôme. Cité dans. Paul A. Horguelin. op. cit. 1981. p. 23.



Saintes Ecritures (la Bible ou le Coran), le traducteur n'a guère accès à l'original qui est presque inexistant en raison de son ancienneté ou même en raison de l'incompréhension de la langue ancienne de l'original même, hébreu et araméen. Il n'avait devant lui que des traductions ou une collection de textes fragmentaires à partir desquels il devait retracer un équivalent de l'original.

Etant d'origine païenne, d'une croyance polythéiste puisant sa source dans le polythéisme grec, St. Jérôme a tenté d'éviter de faire un christianisme romanisé ou une romanité christianisée à travers sa traduction et a sincèrement essayé de traduire directement à partir de l'original de la Bible, en évitant l'influence de sa propre culture. En ce faisant, il a pensé pouvoir éviter les traductions existantes en d'autres langues et qui se seraient, à coup sur, imprégnées de leur culture d'arrivée.

Or, l'original faisant défaut, comment le père des traducteurs aurait-il pu le traduire mot pour mot en latin? Grâce à l'entreprise de la traduction de la Bible, le patron des traducteurs se sentait comme le vecteur de la transmission de la parole divine, et son statut se trouvait radicalement modifié en raison de sa fonction sacrée d'intermédiaire entre Dieu et les hommes. Du fait de la divinité révélée des textes sacrés, la position de Jérôme comme traducteur est aussi complexe que le texte biblique qui a déjà fait l'objet de plusieurs entreprises de traduction, dont *la Septante*.

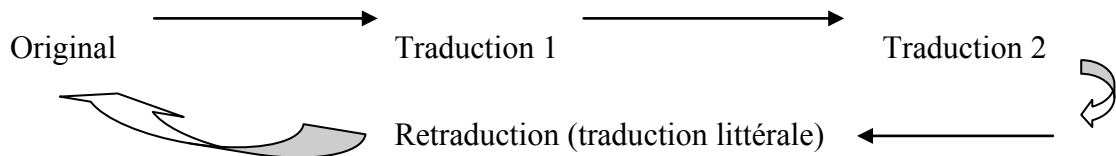
Dans son article «Un traducteur entre deux siècles: Le cauchemar de saint Jérôme», Anna Svenbro affirme que la traduction de la Bible de St. Jérôme n'est pas «une primo traduction, mais une retraduction, qui se pose d'emblée contre les précédentes<sup>18</sup>». Autrement dit, St. Jérôme voulait rédiger une version plus proche de la vérité, en s'opposant aux versions qui existaient avant la sienne.

Aussi dans une religion monothéiste, la parole divine se fait avec l'emploi de la première personne et n'est transmise que par les témoins qui sont les prophètes. Cela requiert du traducteur d'un tel message de se rapprocher de l'original plus que pour d'autres traductions. Ainsi, Saint Jérôme a traduit le texte sacré à l'envers et au lieu d'avancer dans la traduction, il a tenté de faire une marche en arrière, en retournant

---

<sup>18</sup> Svenbro, Anna. «Un traducteur entre deux siècles: le cauchemar de Saint Jérôme». *Revue de jeunes chercheurs en lettres*. N. 1. décembre 2006. Web. Consulté le 28 janvier 2016.

vers le texte original, pour se rapprocher de la divinité. Donc, même les structures des phrases et le choix des mots étaient un mystère pour lui. Et sa retraduction devait le ramener plus près de l'original. Or pour lui, la façon la plus efficace de faire une retraduction est la traduction littérale.



L'inquiétude, dans la traduction du texte biblique, chez Jérôme est donc non seulement une inquiétude liée aux questions esthétiques, mais aussi aux questions éthiques et religieuses, reposant sur la fidélité à la parole divine et par conséquent, soutenue par la littéralité de la traduction. C'est probablement pour cette raison que l'image de St. Jérôme, plus tard dans les peintures, est représentée comme un personnage divin de la mythologie ou un cardinal vêtu en pourpre.

St. Jérôme n'était pas un traducteur qui plaidait uniquement pour une traduction mot à mot, mais c'est plutôt un homme savant qui comprenait les complexités de la traduction mot à mot du texte. On constate donc qu'il explique les difficultés de la traduction mot à mot aussi et le recours inévitable à la traduction «sens pour sens» en même temps, c'est-à-dire la traduction de l'esprit du texte.

«Il est malaisé, quand on suit les lignes tracées par un autre, de ne pas s'en écarter en quelque endroit; il est difficile que ce qui a été bien dit dans une autre langue garde le même éclat dans une traduction. [...] Si je traduis mot à mot, cela rend un son absurde; si, par nécessité, je modifie.... j'aurai l'air de désertier le devoir de traducteur...<sup>19</sup>»

St Jérôme ne préconisait pas la traduction littérale sauf pour traduire des Saintes Ecritures ; en tant qu'un homme ecclésiastique, St Jérôme ne voulait pas concurrencer la parole de Dieu. Il ne voulait que la transmettre telle qu'elle a été confiée à l'humanité. De cette manière, il avait distingué deux façons de traduire: traduction «sensus exprimere de sensu» (sens pour le sens ou traduction libre) et «traduction des Saintes Ecritures» (littérale).

<sup>19</sup> Jérôme. Cité dans. Paul A. Horguelin. op. cit. 1981. p. 24.

Dans son commentaire à l'épître aux Ephésiens ainsi que dans sa lettre *De optimo genere interpretandi* Jérôme affirme, comme nous l'avons déjà cité, que l'ordre des mots dans les Saintes Ecritures couvre un mystère. Ce mystère, il voulait le transmettre en tant que mystère, suivant l'approche religieuse sincère d'un homme pieux, et non pas faire comme s'il s'agissait d'un message pleinement compréhensible.

Quant au point de vue de Cicéron, il lui semblait essentiel d'interdire le mot à mot dans la pratique de la traduction, non pas dans un but sémantique comme St. Jérôme, mais dans un but fonctionnel, celui d'émouvoir l'auditeur ou le lecteur tout en gardant la force du texte original. Ainsi, Cicéron déconseille la traduction mot à mot et ne conseille pas non plus une attention sincère à l'esprit du texte. Ce qu'il préconise, c'est seulement de traduire comme un orateur, c'est-à-dire de reproduire l'effet du texte même si le sens n'est pas tout à fait le même. Par contre, St. Jérôme conseille une grande attention à l'esprit et au sens du texte. Dans la traduction de textes religieux qui se prêtent à de multiples interprétations, il conseille de prêter sincèrement attention au caractère polysémique du texte tout en gardant l'ordre des mots. Quant aux textes non religieux, il dit prêter surtout attention au sens du texte, quitte à s'éloigner du texte original.

Il nous semble essentiel de mentionner ici, l'idée d'un autre penseur romain qui a commenté en matière de traduction, Horace, appartenant au même siècle que Cicéron, mais qui arrive chronologiquement plus tard. Il utilise, dans son œuvre *l'Ars Poetica*, le terme *fidus interpres* pour parler des traducteurs fideles à l'original. Cette expression *fidus interpres* est plus tard citée péjorativement par John Dryden: elle indiquait le traducteur très flatteur envers la langue. Alors que chez St. Jérôme qui arrive après Cicéron et Horace, *fidus* devient un adjectif plus louable, le bon interprète, en restant fidèle, devient un fidèle ecclésiaste.

Pour l'auteur de *la Vulgate*, la pratique de la traduction est le fruit d'une longue besogne. Aussi, la technique de la traduction chez St. Jérôme lui permet de mettre en évidence une place importante accordée au sens littéral. Dans son ouvrage *Le sens littéral des écritures* Olivier-Thomas Venard remarque que tout au long de *la Vulgate*, il y a cette impression que la traduction est effectuée selon trois concepts de base.

Premièrement, le sens de la suite des mots et des énoncés de la langue est admiré en fonction du message précis qu'il porte dans l'emploi singulier d'un contexte donné. Deuxièmement, comme les mots sont toujours perçus comme des éléments d'une articulation, Jérôme traduit, suivant la maxime de Cicéron (non adnumerare sed tanquam appendere), «Je n'ai pas compté les mots mais je les ai pesés». Troisièmement, Jérôme a perçu le mot non pas comme une unité autonome mais comme une unité qui se joint à une autre, celle de la phrase et ainsi pour lui la sainte écriture entière est une seule unité qui a un seul sens. Pourtant, ce sens est toujours insaisissable car les mots sont polysémiques dans leur nature. Chaque mot reçoit sa lumière de cette grande unité de l'œuvre prise en compte comme un ensemble et reçue dans le culte chrétien.

Cette opposition binaire, entre la traduction mot à mot et la traduction du sens, est une invention qui a suivi l'arrivée du christianisme en Europe. On peut même aller jusqu'à dire que c'est en traduisant la Bible que St. Jérôme a mis en valeur la traduction mot à mot. La sacralisation des mots dans le domaine de la traduction est donc le produit de la religion. En revanche, la sacralisation du sens est le produit de la culture païenne dont Cicéron était le représentant.

L'histoire de la traduction en Europe va désormais tourner autour de ces deux notions bases fondées vers le IV<sup>e</sup> siècle. Tout ce que nous verrons en sont différentes expressions et différentes manières de les présenter sous des métaphores réfléchies. Est-ce que cela indique une stagnation de la pensée occidentale dans le domaine de la traduction ? Est-ce du au fait que l'histoire de la traduction représentée aujourd'hui n'est qu'une série de reprises des mêmes idées fondées il y a à peu près deux mille ans? N'est-il donc pas le temps de sentir le besoin d'inclure les pensées venues d'autres zones géographiques et religieuses?

En observant les évolutions sémantiques qui se sont succédé, bénignes en apparence, mais d'importance colossale, on voit plus ou moins ce qui a contribué à la disparition de la véritable conception romaine et antique, alors que celle-ci a servi de base pour toute une évolution des théories mais dans une direction religieuse. Cette véritable conception païenne était d'avoir les deux approches traductionnelles: littérale et libre,

et de les employer selon le choix et le type du texte, sacré ou littéraire, que le traducteur entreprend de traduire.

Les nouvelles idées de la traduction qui émergent à l'époque médiévale s'écartent un peu de celles de l'Antiquité. C'est que la place culturelle et politique du traducteur, à l'époque de St. Jérôme, n'était pas la même que dans l'Europe médiévale. Aussi, force est de constater que ce n'était pas seulement au temps de Cicéron que le but de la traduction littéraire était celui d'offrir au lecteur cible le goût du texte source.

## **2.2 La traduction au Moyen-Age**

La seule différence qu'on remarque au Moyen-Age, c'est que les nouvelles nations issues du morcellement de l'Empire romain commençaient à traduire les œuvres de l'Antiquité dans les langues vernaculaires. Dans ces efforts traductionnels pour construire une nouvelle nation, les œuvres scientifiques occupent une place importante. En effet, des traités de guerre, de médecine ou encore de chirurgie, de l'époque grecque et romaine, étaient traduits pour enrichir la culture générale et aussi les connaissances nécessaires pour bâtir une nouvelle nation. Les traductions de cette époque sont appelées «les translations» et les traducteurs «les translateurs». Ils produisaient des versions approximatives de l'œuvre originale, surtout pour ceux qui ne pouvaient pas lire le latin. Il n'y avait pas de procédé fixe ou d'approche de la traduction très définie et propre à cette époque. Mais leur but était aussi, en plus de traduire, d'enrichir les langues vernaculaires en tant que précurseurs des traducteurs de la Renaissance. Les translateurs utilisaient des procédés comme bon leur semblait. Mais dans leur déséquilibre, même s'ils n'étaient pas toujours cohérents dans leur méthode de traduction, ils avaient leurs propres raisons et justifications.

«...nos premiers « translateurs » français n'étaient pas des naïfs, [...] La plupart mettaient en œuvre des moyens fort bien appropriés au but qu'ils s'étaient fixé.<sup>20</sup>»

Il n'y a pas eu de grands changements théoriques en matière de traduction. L'héritage théorique des Anciens était toujours aussi important et la pomme de discorde restait la

---

<sup>20</sup> Chavy, Paul. Cité dans. *ibid.* p. 26.

même: c'était toujours la traduction de la Bible qui nourrissait les disputes entre les deux groupes de partisans: les tenants d'une fidélité maximale et les tenants d'une plus grande liberté.

Longtemps fragile dans l'Empire romain, le christianisme devient religion officielle sous le règne de Constantin et s'installe progressivement comme religion établie après la chute de l'Empire romain. Mais les conflits sur la traduction de ses textes sacrés restent vifs à la période de la Réforme au seizième siècle. Cette époque a aussi connu l'affirmation progressive des langues vernaculaires, dans des usages profanes mais aussi dans des usages sacrés, le latin n'apparaissant plus nécessairement comme la seule langue légitime en matière religieuse.

Malgré les interdictions de l'église catholique, la Bible se traduisait en plusieurs langues vernaculaires. L'accès des gens du peuple à la parole divine représentait une menace à l'hégémonie du pouvoir du pape, tout comme celui-ci menaçait le pouvoir des monarques.

Inutile de mentionner à quel point l'invention de l'imprimerie a contribué à la diffusion de nouvelles idées et de nouvelles traductions. C'est aussi l'époque de la naissance de nouveaux théoriciens tels qu'Etienne DOLET (1509-1546) qui, pour ses traductions libres des textes sacrés, a été accusé d'hérésie et condamné à mort. Malgré les risques auxquels les traducteurs de la Bible étaient exposés, leur travail continuait en cachette.

En 1536, un érudit anglais, nommé William Tyndale fut conduit près de *Vilvoorde*, en Belgique d'aujourd'hui, afin d'y être pendu en place publique. Il fut déclaré coupable d'hérésie et condamné à être pendu jusqu'à ce que mort s'ensuive avant d'être brûlé sur un bûcher. Tyndale était un célèbre savant de son époque mais ni sa réputation ni son amitié intime avec Thomas Cromwell, le ministre d'Henri VIII, n'ont réussi à lui sauver la vie. Tyndale, grand réformateur des idées et promoteur du changement du point de vue religieux en Europe occidentale, fut le premier à traduire en anglais des dogmes importants de l'Ancien et du Nouveau Testament, rejetant de ce fait la version biblique autorisée par le roi. Ses tentatives pour traduire les textes sacrés du grec et du latin vers l'anglais lui ont forgé une grande réputation, notamment en

Allemagne et en France. Ses travaux ont également fait de lui l'ennemi des contre-réformateurs. Lorsqu'il s'est publiquement opposé au divorce du roi Henri VIII avec la reine Catherine d'Aragn, son destin a été scellé. Ainsi, d'une part la monarchie se mettait souvent à traduire et à interpréter la Bible pour affirmer son pouvoir et, d'autre part, les hommes du clergé entendaient également témoigner avec force de leur prééminence sur le pouvoir politique en imposant leur interprétation de la Bible comme la seule qui valût. La traduction du texte sacré a aussi trouvé un autre refuge, celui des protestants. Les réflexions quant à la question de la traduction restaient donc enlisées dans le tourbillon religieux depuis le Saint patron des traducteurs.

### **2.3 La traduction à la Renaissance**

Les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles sont une période à observer attentivement dans l'histoire de la traduction en Europe. Le XVI<sup>e</sup> siècle a vu l'émergence de deux mouvements particulièrement importants, l'humanisme et la Réforme, qui ont tous les deux laissé des traces profondes dans les réflexions autour de la traduction; c'est aussi l'époque de l'émancipation de la langue française, qui était jusque-là peu considérée, au profit du latin. Ensuite c'est au XVII<sup>e</sup> que se sont développés la science et l'engouement pour le nouveau monde, et cet engouement, grâce à des savants tels que Galilée, Newton, etc., a profondément bouleversé la conception du monde partagée par les individus.

Le XVI<sup>e</sup> siècle a aussi vu naître un nouveau mouvement intellectuel, la Renaissance. Ce mouvement, qui a d'abord pris son essor en Italie, s'est répandu dans toute l'Europe et a commencé à influencer la traduction aussi. Berceau de la langue latine, l'Italie continuait à produire des œuvres littéraires et réflexions théoriques en latin. Mais les royaumes et les régions, y compris la France, commençaient à produire leur propre littérature dans leur langue en traduisant copieusement du latin et du grec.

A la différence des *translateurs*, les traducteurs de la Renaissance produisaient des traductions très librement adaptées des textes originaux pour en faire des œuvres littéraires conformes au goût et à la morale de leur temps. Le verbe «traduire» a été introduit pour la première fois par Estienne Robert en 1539 et Etienne Dolet a inventé

deux autres mots de la même famille: la traduction et le traducteur. Deux écoles continuaient à se disputer quant aux manières de traduire: l'école marotique, qui voulait adapter librement les œuvres traduites, et l'école de la Pléiade, qui voulait enrichir la langue française en empruntant auprès des Anciens - les auteurs grecs et latins. Malgré les différences entre ces deux groupes de traducteurs, la traduction s'exerçait d'une façon organisée et ambitieuse. La théorie de la traduction, qui jusqu'ici ne reposait que sur des anecdotes et des petits écrits d'auteurs grecs ou latins et de translateurs médiévaux, donnait désormais lieu à des œuvres entières. Et ces œuvres étaient produites, dans la plupart des cas, par des traducteurs religieux. *De la manière de bien traduire d'une langue dans une autre* de Etienne Dolet et *La défense et illustration de la langue française* de du Bellay sont les deux chefs d'œuvre les plus célèbres et les plus emblématiques de ces réflexions. En outre, en plus de traduire les Anciens, les traducteurs de la Renaissance traduisaient aussi les œuvres étrangères de leur époque écrites en d'autres langues comme l'espagnol et l'italien.

Bien que les traducteurs de la Renaissance aient établi des règles strictes en matière de traduction, il existait un écart considérable entre la théorie et la pratique. La théorie est restée un idéal qui n'était pas suivi de façon absolue dans la pratique du métier.

Tout ce qu'on peut constater dans les travaux des traducteurs de la Renaissance, c'est la conscience qu'ils avaient de leur mission et de leur fonction. Leur mission était d'enrichir la langue et la littérature. Ils étaient pour la plupart des vulgarisateurs des textes latins et ils traduisaient les textes grecs par le biais du latin. On peut aussi donc dire que le latin jouait le rôle d'une langue filtre entre le grec et le français. Par exemple Claude de Seyssel, humaniste et latiniste, ignorait complètement le grec; il a donc demandé à Jean Lascary, qui connaissait bien le grec, de traduire les textes de Xénophon en latin. Et puis, il a traduit les versions latines en français. Un autre traducteur, Antoine Macault, a lui aussi choisi de traduire les textes grecs par le biais de la langue latine; «Pour les textes grecs, Macault s'est toujours servi de versions latines<sup>21</sup>».

---

<sup>21</sup> Horguelin, Paul A. op. cit. 1981. p. 49.



Même si le terme «langue filtre» n’existait pas à l’époque, l’exercice de la traduction ne se faisait donc, dans la plupart des cas, que par le moyen d’une langue intermédiaire. La première raison pour laquelle la traduction des textes grecs se faisait en passant par le latin, c’était parce que les traducteurs de la Renaissance croyaient que la langue française, qu’ils jugeaient pauvre, ne pouvait pas transmettre directement les messages et le style des textes grecs; il était donc nécessaire de les traduire d’abord en latin avant de les traduire en français, qui dérive du latin. Ainsi la Bible a d’abord été traduite dans une nouvelle version latine faite par Erasme avant d’être vulgarisée en allemand par Luther. La traduction de la Bible faite par Luther en allemand est considérée comme fondatrice de la langue allemande moderne. En même temps, cette traduction était aussi fondatrice du protestantisme en Europe. En ce qui concerne les humanistes, ils ont choisi de traduire les philosophes grecs à des fins d’élévation morale et ils ont souvent cité Cicéron dans leurs explications sur la manière de traduire. De cette façon, l’idée cicéronienne de la traduction («traduire en tant qu’orateur et non pas en tant que traducteur») a trouvé un nouvel essor pendant la Renaissance. La traduction de cette époque subissait donc deux réformes: une réforme religieuse et une réforme linguistique.

Aussi, la majorité des traducteurs de cette période étaient inquiets de ne pas parvenir à se faire comprendre et s’adressaient, dans leurs notes ou leurs commentaires de traduction, directement aux lecteurs et parfois au commanditaire de leur traduction. Par exemple, s’ils traduisaient pour un prince ou un roi, ils se justifiaient auprès du pouvoir politique en commentant leurs choix de traduction. Dans la plupart des cas, ils ont parlé à leurs lecteurs supposés comme «amy lecteur». Ainsi de Jean Colin, dans sa traduction de Cicéron, a dit:

«Si la grace qui est en aucuns genres d’escripre aux latins se pouvoit rendre aux traductions françoyses, ce seroit un merueilleux plaisir, ainsi que tu sçais, **lecteur amy.**<sup>22</sup>»

Aussi, Jean Lalemant, qui a traduit Démosthène directement du grec, a aussi laissé un commentaire de sa traduction. Voici ce qu’il présente dans la préface:

---

<sup>22</sup> Colin, Jean. Cité dans. *ibid.* p. 50.

«Si je l'eusse voulu scrupuleusement translater et quasi de mot a mot, a peine eussé-je esté entendu, et mais réputé trop religieux translateur [...] **Le lecteur** aura esgard ad ce que je n'ay ni trop extravagué hors du texte ni suivi de trop près le pas d'autrui.<sup>23</sup>»

Ou encore de Jean-Pierre de Mesmes, dans son avertissement aux destinataires de sa traduction de *La Comédie des Supposez* de L'Arioste, dont l'original était en italien:

«Vous pourrez trouver (**amys lecteurs**) au commencement et à la fin de quelques pages de ceste comédie le françois ne correspondre pas mot pour mot à l'italien...<sup>24</sup>»

Ainsi, on constate que les traducteurs de la Renaissance se rapprochaient de plus en plus du lecteur et cherchaient à se faire comprendre de ceux à qui ils destinaient leur traduction. Jacques Amyot, précepteur d'Henri II, a traduit pour le futur roi les auteurs grecs et a laissé une note dans ses traductions pour le roi. En somme, conscients de la faiblesse de leur langue et de celle de leurs lecteurs, les traducteurs de la Renaissance se sont jugés responsables de leurs traductions. Aussi, dans la plupart des notes, on remarque le mot «confesser» souvent utilisé, comme si les traducteurs se sentaient coupables de ne pas être à la hauteur des attentes du lecteur.

En Grande Bretagne, à la différence de la France au début du XVI<sup>e</sup> siècle, beaucoup d'écrivains préféraient écrire en latin plutôt qu'en anglais, une langue plus vulgaire à l'époque. Ainsi, Thomas More a publié en 1516 *Utopia* en latin et puis Milton a publié son œuvre *Defensio pro populo Anglocano et Defensio Secunda* dans la même langue. Heureusement, l'arrivée de quelques esprits comme William Tyndale a modifié le scénario historique de la langue anglaise; il a entrepris de traduire en 1523 le Nouveau Testament en anglais vulgaire. Son œuvre était inachevée et a été reprise plus tard par Miles Coverdale qui l'a menée à son terme.

La rupture de l'Angleterre avec la papauté et le Vatican a facilité également la production littéraire en anglais. La Bible traduite par Miles Coverdale et publiée en 1535 est la première version intégralement traduite en anglais. Depuis, on constate de nombreuses versions anglaises du livre sacré publiées de façon ininterrompue

---

<sup>23</sup> Lalemant, Jean. Cité dans. *ibid.* p. 59.

<sup>24</sup> De Mesmes, Jean-Pierre. Cité dans. *ibid.* p. 61.

jusqu'en 1582. Parmi les traductions littéraires en Angleterre, on observe les traductions des œuvres de Virgile, poète latin, très appréciées et abondamment traduites par les traducteurs anglais, notamment la version de Hendry Howard. Ovide, un autre écrivain latin, se trouve parmi les auteurs latins les plus traduits à l'époque.

Ce qui est frappant dans les activités traductionnelles de l'Angleterre du XVI<sup>e</sup> siècle, c'est qu'ils ont traduit de nombreuses pièces de théâtre antiques. Des dramaturges comme Nicholas Udall et Richard Bernard ont traduit les œuvres complètes de Terence. Plus attirés par l'histoire de Rome, les historiens anglais traduisaient les auteurs latins, dont *The History of Twelve Caesars de Suétone* paru en 1606.

Nous pouvons supposer en rapprochant les faits que ces traductions de pièces antiques ont paru avant même la naissance du théâtre proprement anglais. Ces pièces de théâtre traduites en anglais ont donc sans doute été la base de la production ultérieure de pièces originales en anglais. La traduction de Nicholas Udall et Richard Bernard en est une preuve incontestable. De plus, les premières pièces de théâtre en anglais ont été produites après que ces traductions étaient arrivées en Angleterre. Il est également important de mentionner que des œuvres italiennes, espagnoles et françaises ont aussi été traduites en anglais à cette époque.

En somme, au XVI<sup>e</sup> siècle, le français a connu une réforme profondément linguistique et littéraire tandis que l'Angleterre a connu une réforme non seulement linguistique mais aussi, et principalement, religieuse, dans laquelle les traductions religieuses de Tyndale et Miles Coverdale ont joué un rôle central. La seule différence qui saute aux yeux, c'est que même à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les hommes de lettres français conservaient un sentiment d'infériorité pour leur langue vernaculaire par rapport au latin, alors qu'en Angleterre on constate à la même époque une confiance bien plus marquée pour la langue vernaculaire, l'anglo-saxon, employée de plus en plus avec fierté. En tout cas, les deux pays faisaient montre d'une grande ambition littéraire, avec l'objectif affiché de créer une littérature dans leur propre langue.

Si le XVI<sup>e</sup> siècle est caractérisé par l'émergence de travaux littéraires dans une ambiance plutôt chaotique, due à la faiblesse des langues vernaculaires, le XVII<sup>e</sup> siècle, du moins en France, a offert la tranquillité nécessaire pour la production

littéraire. De même la traduction, en tant que théorie et pratique, à côté de la langue française, était alors en plein essor. Le XVII<sup>e</sup> siècle français, comme on le dit souvent, était un siècle du goût en quête de raffinement dans toute sorte de création artistique, y compris la traduction. La France était en paix et jouissait d'une stabilité politique. Cela laissait donc assez de temps libre aux traducteurs pour réfléchir sur leur travail et leur but. Mais tout devait aussi plaire à la monarchie: la traduction était politiquement contrôlée, même si elle était religieusement plus libre que lors du siècle précédent.

## 2.4 Le XVII<sup>e</sup> siècle, la Renaissance de la traduction

Le XVII<sup>e</sup> siècle est aussi le siècle qui s'est engagé dans des discussions autour de la liberté, de la fidélité ou de l'infidélité des traducteurs envers les originaux, comme en témoigne l'expression «les belles infidèles», inventée au cours de ce siècle. Gilles Ménage, qui parlant d'une traduction faite par Perrot d'Albancourt, a décrit la traduction en ces termes:

«Lorsque la version du Lucien de M. d'Albancourt parut, bien des gens se plainquirent de ce qu'elle n'étoit pas fidèle, pour moi, je l'appelai la belle infidèle, qui étoit le nom que j'avois donné étant jeune à une de mes maitresses. Ce mot plaisoit si fort à M. Le Premier Président de Lamoignon, qu'il ne me voyoit jamais qu'il ne me parlât de la belle infidèle.<sup>25</sup>»

Même si les sources d'inspiration pour les œuvres littéraires restaient toujours les mêmes, les littératures grecque et latine, la langue française connaissait une nette évolution. La situation politique s'est révélée favorable à cette évolution. Richelieu a fondé l'académie française en 1635. Les traductions de classiques constituaient alors un apport considérable à la littérature française.

Si la langue française s'enrichissait progressivement, elle a été aussi contrôlée par l'académie française. Cette dernière a recruté des traducteurs qui continuaient à traduire les Anciens. Il s'agissait cette fois davantage d'une imitation des Anciens que d'une traduction de leurs œuvres parce que les traducteurs de cette époque croyaient qu'il était préférable de recréer librement les œuvres anciennes plutôt que de les

---

<sup>25</sup> Ménage, Gilles. Cité dans *De Cicéron à Benjamin*. Michel Ballard. France: Presse universitaire de Lille, 1995. p. 147. Imprimé.

traduire fidèlement. La servilité a été condamnée par Malherbe. Ses consignes aux traducteurs étaient très respectées par les écrivains du XVII<sup>e</sup> siècle.

La confiance placée dans la langue française devenait de plus en plus forte et s'est même transformée en une sorte de mépris pour les œuvres de l'Antiquité. Ainsi, on constate beaucoup de corrections apportées par les écrivains à la traduction des œuvres anciennes. Malherbe lui-même explique ses corrections dans la traduction de Tite-Live et conseille aux autres traducteurs d'en faire de même.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le XVII<sup>e</sup> siècle était un siècle de goût. Ce goût s'imposait dans toute création artistique. Les traducteurs devaient traduire selon ce goût classique. Ils devaient malgré eux altérer les traductions ou altérer les œuvres anciennes selon le goût de leurs contemporains. Par exemple, l'*Iphigénie* de Racine n'est pas la même que l'original d'Euripide. Alors qu'Iphigénie meurt à la fin dans l'original, elle est sauvée par les dieux dans la pièce de Racine. C'est donc davantage une nouvelle création, faite pour les contemporains de l'auteur, qu'une simple traduction. Les œuvres païennes ont été revêtues d'une coloration chrétienne. A ce pouvoir religieux s'est ajouté le pouvoir politique et le pouvoir des idées classiques, et tous se sont imposés ensemble à la production littéraire et à l'adaptation des œuvres anciennes. En dépit de toutes ces contraintes, les traducteurs cherchaient aussi à affirmer leur liberté et se disputaient entre eux, notamment sur la question de la fidélité. La fissure entre les fideles et les imitateurs du XVI<sup>e</sup> siècle n'a fait que s'agrandir au XVII<sup>e</sup> siècle. Cette fois, les imitateurs, en poussant leurs imitations jusqu'à en faire de nouvelles créations librement adaptées, sont devenus les infidèles et leurs œuvres sont devenues quant à elles «les belles infidèles». L'influence des normes classiques était prépondérante sur les traductions. Ces normes avaient un seul but, c'était celui de plaire. On peut donc dire que le seul but du traducteur, c'était de plaire; plaire au roi, plaire à la religion, plaire aux salons littéraires et plaire aux Français. Parlant du XVII<sup>e</sup> siècle, Henri Van Hoof le mentionne de la manière suivante:

«Le grand siècle imbu de sa supériorité, prétend mettre les Anciens au goût du jour. Le purisme et la mode font prendre à leur égard les pires libertés: on

les mutile, on les travestit, on les amende au nom de la politesse ou de la moralité.<sup>26</sup>»

Cette imitation exagérée était aussi due à une autre mode littéraire de l'époque: la préciosité. Alors que celle-ci a été condamnée plus tard, elle était au début présente jusque dans les traductions des Anciens. La préciosité se définissait comme la prétention à la perfection. Pour être parfait, les traducteurs s'éloignaient de l'original, jusqu'à prétendre que leur traduction améliorerait l'original et éduquait l'auteur de l'original. Dans sa traduction de l'*Octavius* de Minutius Felix, Perrot d'Ablancourt commente sur son travail:

«Traduire, dans sa conception, c'est faire l'éducation des Anciens, c'est leur apprendre la politesse du siècle, c'est en faire des gentilshommes.<sup>27</sup>»

La citation ci-dessus nous montre comment les auteurs grecs et latins étaient rendus par les traducteurs français du XVII<sup>e</sup> siècle. Si on analyse de près cet énoncé de d'Ablancourt, on peut y voir que les éléments historiques et sociaux transparaissent dans les œuvres originales. Autrement dit, «la politesse du siècle», «gentilshommes» étaient des éléments sociaux, en relation avec l'acte de traduire. En d'autres termes, le traducteur voulait rendre les auteurs grecs et latins socialement acceptables au XVII<sup>e</sup> siècle. C'est ce qu'Edmond Cary nomme le déterminisme sociotraductologique:

«Qu'il l'accepte ou qu'il s'en défende, le traducteur subit la pression de sa société, et lui échappe d'autant moins qu'il s'imagine la défier.<sup>28</sup>»

En tout cas, nous pouvons clairement observer que les réflexions autour de la traduction pendant ce siècle n'étaient pas liées aux problèmes linguistiques ni aux problèmes culturels mais plutôt aux problèmes sociaux.

Après tout, le XVII<sup>e</sup> siècle est aussi le siècle qui a vu apparaître des règles en matière de traduction. Antoine Lemaistre, qui a eu Racine pour élève à Port-Royal, a rédigé *Règles de la traduction française*. Il y énonce dix règles de traduction, exactement

---

<sup>26</sup> D'Ablancourt, Nicolas Perrot. Cité dans. Henri Van Hoof. op. cit. 1991. p. 48.

<sup>27</sup> Ibid. p. 49.

<sup>28</sup> Cary, Edmond. Cité dans. Michel Ballard. op. cit. 1995. p. 149.

comme les dix commandements de Moïse. De la même manière, on voit paraître neuf règles de traduction dans un traité dont l'auteur est Gaspard de Tende. Ce traité se révèle même une sorte de manuel de traduction. Tous ces efforts visaient à éliminer le latin et le vocabulaire étranger des traductions. Autrement dit, il s'agissait de rendre la langue française pure et aussi prestigieuse que le latin.

En rédigeant des règles, ces auteur-traducteurs allaient à l'encontre des tendances de leur siècle. Le XVII<sup>e</sup> siècle, qui plaidait autant pour la liberté du traducteur, jusqu'à soutenir l'infidélité envers les originaux, a donc vu aussi l'apparition de règles codifiées de traduction. Ce qui est étonnant, c'est d'associer ces deux idées dans une même tendance: la liberté et les règles strictes qui sont censées limiter cette liberté. Comment peut-on être libre si on doit suivre des règles? Comment peut-on obéir à de semblables contraintes et faire des belles infidèles en même temps? L'infidélité, n'est-ce pas la transgression d'un certain code moral? D'un côté, nous avons la liberté et l'infidélité, guidées par des principes esthétiques, et de l'autre, nous avons les règles de traduction ainsi que le respect des codes moraux de l'époque, qui tous les deux imposent un cadre contraint à la traduction. On voit donc que ces deux tendances s'opposaient et coexistaient à la même époque.

Le XVII<sup>e</sup> siècle témoignait donc de l'émergence d'une grande complexité, qui allait perdurer jusqu'à notre époque. Ainsi, «les belles infidèles» ne constituaient pas une théorie de la traduction aboutie mais l'ébauche d'une compréhension de la complexité de la théorisation de la traduction. Au même siècle, on voyait aussi des oppositions aux belles infidèles, des traités contre la liberté et l'infidélité du traducteur. Ces critiques des belles infidèles conseillaient de respecter les auteurs des originaux. En 1661, le traité de Pierre-Daniel Huet en est un exemple. Les traductions du XVII<sup>e</sup> siècle ont parfois pris l'allure de véritables adaptations sans être pour autant appelées «adaptations», un terme qui n'avait pas encore vu le jour. En bref, si le XVI<sup>e</sup> siècle a vu s'épanouir la traduction de la Renaissance, le XVII<sup>e</sup> siècle a connue une vraie renaissance de la traduction.

A peine le mouvement de la Renaissance s'était-il éteint que le goût classique a résonné dans toute l'Europe et s'est répandu en Angleterre aussi. Si le XVI<sup>e</sup> siècle est un siècle qui a misé sur la quantité en matière de traduction, le XVII<sup>e</sup> siècle s'est

tourné vers la qualité, cette qualité demeurant évidemment subjective. Le latin, dont l'importance a décliné vers la fin du siècle en France, se retrouvait à la mode en Angleterre pendant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Le progrès scientifique y a amené la révolution industrielle et l'Angleterre était politiquement agitée pendant le règne d'Elisabeth I.

Le calme politique qui régnait dans la France de Louis XIII et de Louis XIV a permis aux artistes de réfléchir sur leur création et de mettre par écrit leurs réflexions. L'Angleterre, agitée par la révolution contre la dictature, puis secouée pendant la révolution industrielle, a aussi donné naissance à des pensées fécondes. Le seul fait que le nombre d'imprimeries a doublé et même triplé vers le milieu du siècle en est la preuve. Plus de cinquante imprimeries rien qu'à Londres avaient besoin d'être alimentées par des écritures et des traductions, ce qui attirait entre autres les traducteurs, comme des mouches vers le miel, et les encourageait à mieux exercer leur profession.

Cependant, la production écrite se faisait majoritairement en latin. La première raison de la prédominance du latin, c'est que les écrivains anglais considéraient la langue latine comme la langue scientifique. Si nous observons minutieusement les sujets des œuvres de cette époque et la langue dans laquelle elles étaient produites, nous pouvons remarquer que les écrits qui portaient sur la Raison et la science se faisaient en latin: *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguini* de William Harveyet, *La théorie de fluxions* de Newton ont été rédigés en latin. Tout cela était parce que, à la différence de la France qui avait récemment fondé une académie pour la codification de sa langue, l'Angleterre n'avait fondé qu'une académie pour le progrès de la science, la *Royal Society*, qui n'acceptait que les traités de science rédigés en latin.

Au siècle précédent, les traducteurs avaient fait beaucoup de travail mais leurs traductions étaient fragmentaires. Ils avaient rarement traduit des œuvres complètes. Mais l'anglais du XVII<sup>e</sup> siècle a connu des traductions de qualité dans lesquelles les traducteurs cherchaient non seulement à égaler les Anciens mais aussi à les dépasser parfois. Georges Chapman, né au siècle précédent, a achevé la traduction de l'*Odyssey* et l'*Iliade* d'Homère, qu'on a surnommé «The Prince of Poets» en anglais. Il a intitulé l'ensemble *The Whole Works of Homer*. Les œuvres de Virgile ont été



traduites abondamment et répétitivement dans le même siècle: L'*Eneide* de Virgile traduit par George Sandys, *Les Géorgiques* traduits par Thomas May. Pourtant les auteurs latins les plus connus ont dû attendre la fin de siècle pour être traduits.

Plus encore que la France, l'Angleterre comptait enrichir sa langue par la traduction. Même John Dryden, maître incontestable de la poésie moderne anglaise, a traduit les auteurs latins d'une façon infidèle. Cependant, ses traductions ont eu un grand succès parmi ses contemporains. Toutes ces traductions minutieuses étaient considérées comme une sorte d'enrichissement des œuvres de l'Antiquité par les écrivains anglais. Cette insolence que nous avons constatée chez les classiques, en France, est donc arrivée aussi en Angleterre. Par conséquent, la qualité de la traduction était considérée comme meilleure qu'à d'autres époques et même meilleure que l'original. Dans les mots de Roscommon, Duc de Bakinghamshire:

«From hence our generous emulation came,  
We undertook, and we perform'd the fame,  
But now, we shew the world a nobler way,  
And in translated verse do more than they<sup>29</sup>»

En plus de traduire les Anciens, Dryden s'est consacré aussi à la traduction des œuvres européennes de son époque: l'*Amphitryon* de Molière et le *Decamerone* de Boccace. A un moment donné, Dryden en a eu assez de se borner à la traduction: il se disait qu'après tout une traduction ne serait jamais comme une œuvre originale. Dans la préface de sa traduction de l'*Enéide*, Dryden s'exclame donc:

«But Slaves we are; and labour on another Man's Plantation; we dress the  
Vine-yard, but the Wine is the Owners<sup>30</sup>»

Outre la traduction des œuvres européennes, les Anglais se sont aussi attelés à la traduction des œuvres de l'Orient ainsi que de celles d'outre-Atlantique. En effet, la colonisation européenne avait déjà fait arriver des œuvres qu'on commençait à traduire dans le vieux continent. *History of Algiers and Slavery there* de Manuel

---

<sup>29</sup> Roscommon. Cité dans. *The Works of the English Poets*. Édité par. Samuel Johnson. London: Rivington and Marshall, 1790. Vol.15. p. 80. Imprimé.

<sup>30</sup> Dryden, John. Cité dans. *English Translation Theory 1650-1800, Approaches to Translations Studies*. De T.R. Steiner. N. 2. Amsterdam: Van Gorcum, 1975. Google Book Search. p. 73.Web. Consulté le 4 Mars 2016.

Arand, ou *Commentaries of Peru in Two Parts* de Garcilosa, tous deux traduits de l'espagnol.

En ce qui concerne la traduction des œuvres religieuses, la version autorisée de la Bible par le roi Jacques 1<sup>er</sup> avait été réalisée par un comité formé par le roi lui-même. Le comité a entrepris de traduire tous les écrits qui se trouvaient éparpillés auparavant et il a rédigé une version unifiée du texte sacré. C'est ce que nous appelons aujourd'hui la *King James Version of the Bible*, qui demeure la version la plus connue du monde anglophone. L'entreprise de traduction s'est étendue sur sept ans, et les travaux de Wycliff et ceux de Tyndale ont été pris en compte, alors qu'ils avaient été auparavant condamnés pour leurs écrits sur la religion chrétienne.

Pour résumer en quelques lignes l'histoire de la traduction en Angleterre et en France au XVII<sup>e</sup> siècle, la théorie de la traduction ou même les réflexions sur le sujet demeuraient en Angleterre aussi fragmentaires et anecdotiques que celles de l'Antiquité. Par contre, en France, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, des traités et des écrits ont été exclusivement consacrés à ce sujet. Autrement dit, la France a dès lors commencé à produire de vraies théories de la traduction tandis que l'Angleterre ne produisait encore que des commentaires sur la traduction. Même Dryden, l'un des traducteurs les plus connus du siècle dont les idées demeurent intéressantes, n'a écrit que des notes sur la traduction dans la préface des traductions qu'il avait faites. Ainsi, par rapport à la France, l'Angleterre a un retard d'un demi-siècle à rattraper en ce qui concerne les théories sur la traduction.

## **2.5 La traduction au siècle des philosophes**

Le XVIII<sup>e</sup> siècle français est de façon générale un siècle d'échanges intellectuels. Les encyclopédistes cherchaient la connaissance partout. L'homme savant, avant d'essayer de connaître le monde extérieur, essayait de se connaître d'abord et s'interrogeait sur la vie sociale plutôt que sur les idées métaphysiques. En outre, l'absolutisme s'est atténué, et les écrivains et les traducteurs subissaient moins l'autorité politique qu'auparavant. Tout écrivain et tout traducteur se voyait aussi un peu philosophe. Les échanges intellectuels mentionnés plus haut étaient permis par

l'échange d'idées par-delà les frontières, ce qui donnait un rôle clé aux traducteurs. Avec la Révolution qui couvait sous les idées des philosophes, les traducteurs importaient et promouvaient des idées étrangères.

En plus de traduire les Anciens, les traducteurs ont choisi aussi de traduire les œuvres étrangères. Parmi les littératures étrangères traduites, on observe plus d'œuvres anglaises que celles des autres pays européens. Si la France a influencé politiquement et intellectuellement toute l'Europe, elle a aussi subi l'influence anglaise à son tour.

Dans la phase précédant le romantisme, les écrivains questionnaient toutes les institutions politiques en comparant la France avec l'Angleterre. Voltaire, Diderot, Montesquieu n'arrêtaient pas de critiquer le système politique et religieux qui existaient jusqu'à-là en France. La littérature anglaise, par la traduction, est arrivée en France et le lectorat français découvrait ainsi le monde anglais. Shakespeare a été traduit une dizaine de fois dans le même siècle, suivi par Richardson, Alexander Pope, etc. Si le XVIII<sup>e</sup> siècle français a été un siècle profondément critique, c'est aussi parce que les œuvres traduites ont été questionnées et mises à l'épreuve de leur réception. Elles étaient tout d'abord francisées ou gallicisées avant d'être mises sur le marché. Les idées arrivaient non seulement d'outre-manche mais aussi d'outre-Atlantique et mettaient la France en relation amicale avec le jeune continent américain qui subissait la colonisation de plusieurs pays européens en même temps.

Il n'y a pas eu de rupture nette dans les théories en matière de traduction en France entre les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. *Les belles infidèles* restaient toujours dominantes parmi les deux courants de traduction. La réception des œuvres étrangères était plus que jamais prisee en France. Outre la réception d'œuvres anglaises ou américaines, le romantisme français a aussi fait découvrir la littérature allemande. Les traducteurs faisaient passer ces œuvres étrangères par ce qu'on peut appeler un filtre culturel, c'est-à-dire une acclimatation culturelle nécessaire au public français. C'était une sorte d'adaptation des œuvres étrangères au goût français pour éviter le choc culturel que les lecteurs français de l'époque auraient pu ressentir.

La littérature anglaise était plus que jamais traduite en français, davantage même qu'au siècle précédent. Milton et Alexander Pope ont été traduits à plusieurs reprises

au XVIII<sup>e</sup> siècle. Par la traduction de la littérature anglaise, on a aussi découvert un nouveau genre littéraire: le roman. *Robinson Crusoe* ou encore *Les voyages de Gulliver* ont été traduits en français par l'abbé Desfontaines. Parmi les pièces de théâtre anglaises, la comédie de Richard Sheridan *The School of Scandal* a été traduite et rebaptisée tantôt *Les mœurs du jour*, tantôt *L'Ecole de la médisance*. Ainsi, même les titres des traductions ont été adaptés au goût culturel du peuple français.

La traduction des œuvres allemandes en France était moins courante par rapport à la littérature anglaise. Goethe et Schiller ont été amenés à la portée du public français. *Les souffrances du jeune Werther* est une traduction faite par Seckendorff du roman *Die Leiden des jungen Werther* de Goethe. Parmi les littératures jusqu'ici inexplorées, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'Europe, les œuvres portugaises et russes ont été aussi traduites. Antoine Gallant, qui connaissait si bien l'arabe, a traduit pour le public français les *Mille et une nuits* ainsi que les *Contes arabes* entre 1704 et 1717.

Comme les Lumières croyaient fort que l'écrivain et le traducteur devaient suivre leur logique et la Raison et devaient aussi s'inquiéter du progrès social et scientifique pour le bien-être de l'homme, on peut observer dans ce siècle que les traducteurs se souciaient peu de traduire les textes religieux et préféraient rendre accessibles des textes de nature philosophique et scientifique. La Bible publiée au début du XVIII<sup>e</sup> siècle est restée longtemps la version majoritairement utilisée avant qu'une autre version française, fondée sur les textes originaux, ne paraisse en 1738. Mais jusqu'à la fin de siècle, les traductions de la Bible sont demeurées rares. Par contre, les textes scientifiques ont été traduits de plus en plus. *L'Opticks* de Newton a été traduit en 1720, *l'Abrégé anatomique* de Liorenze Heister a été traduit en 1724. C'est donc la science qui a attiré les traducteurs, plus que la religion, laissée de côté.

En ce qui concerne la production de la théorie sur la traduction, Etienne de Silhouette, Charles Batteux et D'Alembert ont présenté de sincères réflexions sous forme de règles ou de principes. En gros, les philosophes conseillaient aux traducteurs d'exprimer aussi leur voix en traduisant et de ne pas être trop soumis à l'auteur d'origine. Le texte ci-dessous, tiré des *Lettres persanes* de Montesquieu, résume cette pensée sous forme de dialogue:

«[...] Il y a vingt ans que je m'occupe de faire des traductions.  
—Quoi? Monsieur, dit le géomètre, il y a vingt ans que vous ne pensez pas?  
Vous parlez pour les autres, et ils pensent pour vous ?  
—Monsieur, dit le savant, croyez-vous que je n'aie pas rendu un grand service au public, de lui rendre la lecture des bons auteurs familière ?  
—Je ne dis pas tout à fait cela: j'estime autant qu'un autre les sublimes génies que vous travestissez. Mais vous ne leur ressemblerez point : car, si vous traduisez toujours, on ne vous traduira jamais.<sup>31</sup>»

Ainsi, la subjectivité du traducteur avait pris une place importante dans les réflexions sur la traduction en France au XVIII<sup>e</sup> siècle et préparait le terrain pour un débat en faveur d'une place pour le traducteur dans sa traduction.

Si nous nous déplaçons en Angleterre au même siècle pour y voir ce qui se passait au niveau de la politique, de la littérature et des pensées, nous verrions que les deux parlements, celui de l'Ecosse et celui de l'Angleterre, ont été réunis, de sorte que le royaume de l'Angleterre est devenu le Royaume-Uni de la Grande Bretagne, qui lui-même deviendrait bientôt l'Empire britannique, à la faveur de son expansion coloniale au-delà de l'Europe. Du coup, les écrivains écossais et les écrivains irlandais ont trouvé leur place dans la littérature anglaise.

Toutefois les Anciens ont continué à être traduits et retraduits. Pope a publié une traduction d'Homère et sa traduction est restée la seule qui valût pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle. Les œuvres françaises aussi trouvaient leur place dans la traduction en Angleterre. Molière, Voltaire, et Perrault étaient parmi les auteurs connus par le biais de la traduction en Angleterre.

Les œuvres espagnoles et allemandes étaient en revanche peu traduites. L'Angleterre était fort influencée par la France et s'intéressait peu aux autres littératures européennes. Si la France a connu le classicisme et les Lumières successivement au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Angleterre a subi l'influence simultanée de ces deux mouvements au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les philosophies rationnelles et le classicisme cohabitaient à la même époque. En réaction contre le rationalisme, les partisans du spiritualisme traduisaient des œuvres religieuses. John Wesley a traduit l'*Imitatio*

---

<sup>31</sup> Montesquieu. Cité dans. *Œuvres complètes de Montesquieu*. Avec commentaires d'Edouard Laboulaye. Paris: Garnier Frères, 1875. p. 398. Imprimé.

*Christi* de Thomas. Plusieurs versions du Nouveau Testament ont aussi été publiées dans la deuxième moitié du siècle.

Si la France a publié son Encyclopédie, l'Angleterre a aussi publié son premier dictionnaire de la langue anglaise au XVIII<sup>e</sup> siècle, *Dictionary of the English Language*, publié par Samuel Johnson en 1769. Ce même auteur a aussi traduit son dictionnaire en français, sous le titre *Grammaire de la langue anglaise*, avant de le traduire également en allemand. A l'instar de la France, l'Angleterre a commencé à travailler pour le rayonnement de sa langue dans les pays européens.

Les traducteurs anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle étaient des hommes qui imitaient l'œuvre originale avec une responsabilité morale qu'ils jugeaient devoir à la fois à l'auteur et au lecteur. Le courant dominant du siècle était la domestication. Alors qu'ils réécrivaient les Anciens pendant le siècle précédent selon le goût du temps, ils réfléchissaient au XVIII<sup>e</sup> siècle à la durabilité de leur traduction, au-delà de leur époque. En considérant qu'ils seraient fidèles aux auteurs traduits s'ils parvenaient à rendre le caractère intemporel de leur œuvre, ils se montraient honnêtes à la fois envers l'auteur, à qui il était donné de rayonner au-delà de son temps, et envers le lecteur, qui avait accès à des œuvres étrangères comme si elles appartenaient à la littérature indigène grâce au processus de domestication entrepris par le traducteur. D'où plusieurs traductions de l'œuvre d'Homère par Pope. Alexander Tytler a rédigé des principes pour la traduction. Les commentaires de Pope sur ses propres traductions étaient fort utiles aux traducteurs contemporains.

Les traducteurs anglais étaient aussi des versificateurs, qui rendaient les traductions des Anciens dans une langue poétique. Philip Francis a fait une traduction poétique, en vers, d'Horace et Smart a, quant à lui, traduit Horace en prose ainsi qu'en vers pour une deuxième fois. Ainsi, les traductions ont été utilisées comme des moyens pour enrichir le style poétique de l'anglais, et les traductions des auteurs latins devenaient des nouvelles créations à part entière, qui résisteraient à l'usure du temps.

En ce qui concerne la théorie de la traduction, George Cambell a réfléchi, dans le deuxième tome de sa traduction de la Bible, aux problèmes auxquels il a dû faire face en traduisant le texte sacré. Nous constatons donc ici une tentative, encore

rudimentaire, de formuler une nouvelle doctrine en matière de traduction, une ébauche théorique qui prendra encore un demi-siècle pour trouver une forme plus aboutie.

## 2.6 La traduction au siècle des romantiques

La France du XIX<sup>e</sup> siècle, marquée par une succession de régimes différents (monarchie constitutionnelle, Empire et Républiques) après la grande rupture de la Révolution, perdait la stabilité politique qui avait été la sienne pendant les deux siècles précédents. Après la chute du premier Empire, les traducteurs, étroitement surveillés pendant les années napoléoniennes, retrouvaient avec soulagement davantage de liberté dans le choix des œuvres et des manières de traduire. L'Allemagne avait fondé l'école romantique depuis quelques décennies et cette école gagnait la France ainsi que le reste de l'Europe.

Les romantiques se retournaient vers un passé idéalisé dans lequel ils projetaient leur gloire passée. Les traducteurs, suivant les courants littéraires, ont eux aussi commencé à traduire de plus en plus les Anciens. En ce qui concerne les pensées et les théories en matière de traduction, les Allemands précédaient les autres au XIX<sup>e</sup> siècle. Les romantiques allemands voyaient la traduction comme un moyen d'enrichir leur littérature et aussi de construire une identité nationale. En outre, ils croyaient que les traducteurs avaient pour tâche d'emmener le lecteur vers l'auteur, dans le cas des traductions des œuvres de l'Antiquité, au lieu d'emmener l'auteur vers le lecteur, comme le faisaient les traducteurs des siècles précédents.

En ce qui concerne cette rencontre entre l'auteur et le lecteur, le théoricien allemand de la tautologie Friedrich Schleiermacher a parlé, dans son discours sur la traduction, du choix que le traducteur était obligé de faire. André Lefèvre, plus tard au XX<sup>e</sup> siècle, dans son livre intitulé *Translating Literature: The German Tradition*, traduit l'énoncé de Friedrich Schliermacher de la façon suivante:

«Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him: or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him. The two roads are so completely

separate from each other that one or the other must be followed as closely as possible<sup>32</sup>»

Il est donc clair que Schleiermacher regardait l'acte de traduire comme le déplacement nécessaire soit du lecteur soit de l'auteur. Pour lui, la traduction était donc liée au changement spatio-temporel. Le travail du traducteur transcendait le transfert linguistique auquel la traduction est souvent réduite et devenait comme un véhicule spatio-temporel transportant le lecteur ou l'auteur. Tout comme Schleiermacher, Goethe s'est exprimé sur la traduction et son opinion est assez similaire à celle de Schleiermacher:

«There are two maxims in translation: one requires that the author of a foreign nation be brought across in such a way that we can look on him as ours; the other requires that we should go across to what is foreign and adapt ourselves to its conditions, its use of language, its peculiarities.<sup>33</sup>»

En France aussi, Madame de Staël, qui est connue pour son œuvre épistolaire, partageait l'avis des romantiques allemands. Elle estimait que les littératures étrangères enrichiraient la littérature du pays si ce dernier recevait ces œuvres par le biais de traductions. Pour elle aussi, la traduction était un moyen d'enrichir la littérature de la nation.

La fidélité dans la traduction, qui a été rejetée pendant deux siècles, est revenue à la mode au XIX<sup>e</sup> siècle. Les belles infidèles, vénérées pendant longtemps, ont fait face à un contre-modèle: la traduction mot-à-mot. En d'autres termes, la littéralité. Le traducteur était considéré comme un archéologue de l'Antiquité et sa traduction était vue comme un moyen de découvrir l'histoire, en se servant de l'original comme d'un fossile. On a appelé cette tendance «la traduction archéologique», selon le terme inventé par Delcourt, ou encore «la traduction reconstitution historique», selon le terme de Mounin<sup>34</sup>. La transposition dans le temps ou le déplacement temporel a eu

---

<sup>32</sup> Schliermacher, Friedrich. Traduit et cité dans. *Translating Literature: The German Tradition from Luther to Rosenzweig, Approaches to Translation Studies*. D'André Lefèvre. No. 4. Amsterdam: Van Gorcum, 1977. Google Book Search. p. 74. Web. Consulté le 10 Mars 2016.

<sup>33</sup> Goethe, Johann Wolfgang von. Traduit et cité dans. *ibid.* p. 39.

<sup>34</sup> Vrinat-Nikolov, Marie. *Miroir de l'altérité: La traduction*. Grenoble, Université Stendhal: Ellug, 2006. p. 152. Imprimé.



lieu, mais à sens unique. Le lecteur était emmené aux temps de l'auteur et non l'inverse.

Leconte de Lisle, membre de l'Académie française, chef de l'école parnassienne, en est venu à occuper une place prééminente dans le champ traductionnel du siècle en traduisant les œuvres d'Homère littéralement. Sa traduction a recréé le style de l'écrivain, et a fait découvrir aux lecteurs la culture, les pensées, la vie de l'époque où se déroule la guerre de Troie. Ainsi, il réussit à convaincre tous les autres traducteurs de la nécessité de traduire littéralement pour faire découvrir l'Antiquité.

En outre, on constate que les écrivains ont plus que jamais participé à la traduction des œuvres étrangères. Les poètes étaient traduits par les poètes, les dramaturges par les dramaturges. Goethe a été traduit par Nerval, Poe par Charles Baudelaire et Milton par Chateaubriand. Dans ce siècle d'inventions scientifiques et de révolution industrielle, on aperçoit de plus en plus d'hommes littéraires s'engageant à traduire les œuvres étrangères. Comme la Pléiade, les romantiques français du XIX<sup>e</sup> siècle ont aussi commencé leur carrière de lettre ou leur passion pour la littérature par le biais de la traduction. La traduction était devenue pour eux un moyen d'initiation à l'écriture qu'ils allaient développer plus tard dans leur vie.

Les penseurs du XIX<sup>e</sup> siècle parlaient aussi de l'internationalisation de la littérature. A l'époque où l'expansion de l'industrie était en plein essor, la classe bourgeoise, qui faisait florès grâce à la première mondialisation du capitalisme et au libre-échange qui permettait le développement du commerce, a commencé à voir les œuvres littéraires comme une source de revenu. Par conséquent, le journalisme, publié par plusieurs maisons d'éditions, s'imposait petit à petit comme une vraie profession. De ce fait, la presse eut aussi une influence sur d'autres genres littéraires, poussés à se soumettre aux critères issus du monde de l'impression et de la vente. Il y avait désormais des nouvelles, des feuilletons, des poèmes qui se publiaient en feuilleton et en série.

Les échanges entre les langues et les pays se multipliaient et croissaient sans cesse. Les organisations internationales se créaient à toute vitesse, surtout par le biais de conférences organisées entre les pays européens suite à la guerre franco-prussienne de 1870. La langue française conservait son monopole jusqu'à la fin du siècle. Même le

congrès qui fixa l'armistice franco-allemand s'est déroulé en français, la langue des vaincus. Tout cela donnait un rôle important au traducteur du XIX<sup>e</sup> siècle.

En plus des œuvres littéraires du continent européen, les traducteurs cherchaient à traduire les œuvres littéraires des autres continents comme l'Amérique, l'Asie et l'Inde. Ce qui motivait cette passion ou cet intérêt, c'était premièrement l'expansion du commerce français qui amenait des œuvres américaines et russes à la portée du public français. Les œuvres de Poe et de Mark Twain ont eu une place importante dans l'histoire de la traduction au XIX<sup>e</sup> siècle. Tolstoï et Dostoïevski ont été traduits pour le public français. Les littératures qui étaient jusque-là inconnues des lecteurs français arrivaient en France grâce aux échanges internationaux et à l'exposition universelle qui a lieu à Paris en 1889. D'ailleurs, la compagnie des Indes Orientales était déjà bien établie dans le comptoir de Pondichéry et les missionnaires et les officiers français communiquaient avec les indigènes par le moyen de la traduction.

La grande expansion coloniale française a facilité l'importation d'œuvres exotiques venues d'Orient qui n'étaient jusque-là connues que par les chroniques de voyageurs comme Marco Polo. L'entreprise coloniale a aussi facilité l'expansion de la religion chrétienne, d'où la traduction de la Bible dans les langues orientales. Par conséquent, l'arrivée du christianisme en Asie a aussi eu pour résultat d'introduire en Europe des connaissances relatives aux religions orientales comme le Bouddhisme, le Jaïnisme et l'Hindouisme. Les traducteurs dans les colonies françaises n'étaient pas des traducteurs professionnels mais plutôt des hommes initialement venus pour des raisons administratives, politiques ou religieuses qui se devenaient traducteurs dans un deuxième temps, soit par intérêt personnel, en effectuant leur mission à côté, soit par intérêt commercial, faisant fond sur l'intérêt croissant pour l'Orient en France pour vendre ces œuvres exotiques. Ainsi, des œuvres tamoules et sanskrites sont arrivées au XIX<sup>e</sup> siècle en France grâce à ces traducteurs dont l'objectif était avant tout de connaître l'Orient par sa littérature et par ses diverses religions.

Il est singulier de remarquer que tout homme littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle qui a traduit un auteur d'une langue étrangère l'a fait par une traduction littérale. René de Châteaubriand a passé trente ans à traduire Milton, aux termes desquelles il est parvenu à en faire une traduction littérale. Leconte de Lisle a aussi recommandé les

traductions littérales, comme nous l'avons déjà mentionné. Cette époque, qui est revenue à la traduction littérale après l'Antiquité où les traducteurs l'ont délaissée depuis Saint Jérôme, est surnommée le «Retour du Pendule» par Paul Horguelin dans son livre *Anthologie de la manière de traduire*.

Dans ce tourbillon théorique et politique, la traduction religieuse en France a perdu un peu de son sérieux. Néanmoins, cette époque a connu plusieurs traductions de la Bible: une première faite en vingt-trois volumes par Eugene de Genoudeet, une autre publiée en dix-huit tomes par Samuel Cahen en 1852, et enfin une dernière faite vers la fin du siècle par M. Crampon. Si le nombre des traductions de la Bible était relativement moindre par rapport aux siècles précédents, c'est notamment parce que les traducteurs traduisaient aussi les livres sacrés d'autres religions. Des légendes bouddhistes et jaïnes étaient traduites en français à partir des originaux en tamoul.

En bref, alors que l'activité de la traduction était prospère, quoique politiquement contrôlée, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, et ce en raison de l'expansion de l'Empire français suite à la conquête napoléonienne, peu de réflexions théoriques étaient produites, si l'on excepte les commentaires d'écrivains sur leur propre traduction, comme Mme. De Staël, Châteaubriand, Victor Hugo, Gérard de Nerval ou encore Charles Baudelaire. Les préfaces et les notes de ces écrivains traducteurs allaient servir de véritable socle sur lequel les théoriciens du vingtième siècle construiraient leurs théories. Le XIX<sup>e</sup> siècle a toutefois vu paraître quelques livres entièrement consacrés aux théories et pensées de la traduction comme *Rudiments de traduction* de Ferry de Saint-Constant paru en 1808, comme la thèse de Vaultier *De la traduction*, ou encore comme *l'Histoire des traducteurs français* (au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles) de Henne Bert, paru en 1881.

Pendant que la théorie de la traduction se fortifiait dans l'Hexagone, des réflexions sur le même sujet prenaient aussi leur essor outre-manche. Sur la scène sociopolitique, le XIX<sup>e</sup> siècle anglais avait commencé avec le règne de George III et continuait avec la paisible ère victorienne, qui a coïncidé avec beaucoup d'inventions scientifiques. L'idéal anglais du XIX<sup>e</sup> siècle était l'homme scientifique dont le rapport à la société était différent de celui de l'idéal anglais des autres siècles. Grâce à la locomotive à vapeur, il allait à l'étranger et voyageait, et grâce au télégraphe il communiquait et il

établissait des liens avec d'autres intellectuels. La théorie de Darwin et celle d'Herbert Spencer avaient une grande influence sur lui. Cet idéal politique et scientifique a trouvé des échos dans l'évolution de la façon de traduire et de réfléchir sur le sujet.

Au niveau de la traduction, les Anciens étaient toujours regardés avec intérêt par les traducteurs anglais. L'*Odyssée* a été traduite à peu près une dizaine de fois dans ce même siècle. Comme en France, les Anciens étaient traduits et retraduits de façon répétitive. La traduction anglaise de l'*Odyssée* réalisée par William Maginn est encore aujourd'hui admirable. Les Anglais croyaient que la traduction répétitive d'une même œuvre leur ferait atteindre la perfection en matière de traduction. Et chaque traduction était considérée comme une étape dans ce cheminement vers la perfection. Cette idée reflétait en quelque sorte la pensée évolutionniste de Darwin.

De surcroît, la littérature française intéressait aussi les Anglais. Les œuvres de Montesquieu, celles de Zola et celles d'Alphonse Daudet intégraient le répertoire britannique. Parmi les échanges traductionnels entre l'Angleterre et la France, les textes sacrés demeuraient en bonne place, même si ceux-ci n'étaient pas autant traduits qu'auparavant. Toutefois, le pouvoir religieux, plus encore que le pouvoir politique, se permettaient de censurer des œuvres. Pour comprendre ce fait, nous pouvons considérer une anecdote historique intéressante: *Salomé*, une pièce de théâtre d'Oscar Wilde écrite d'abord en français puis traduite en anglais par Alfred Dougals, était interdite en France, tout comme sa traduction était interdite à Londres, et ce pour des raisons religieuses. L'histoire de cette œuvre et de sa traduction montre que la traduction, même au XIX<sup>e</sup> siècle, était sous la main pesante de la religion et de la politique. La pièce de théâtre a finalement été jouée à Londres en 1931, après près de quarante ans d'interdiction et trente et un ans après le décès de son auteur.

Quant aux littératures orientales qui arrivaient en Angleterre au XIX<sup>e</sup> siècle par le biais de la traduction, on peut notamment citer *Roman d'Antar* et *Arabian Nights*, toutes les deux traduites de l'arabe, ainsi que des pièces de théâtre venues de l'Inde, telles que les *Masterpieces of Hindu Theatre* traduites du sanscrit.

En ce qui concerne la traduction religieuse en Angleterre, *The Foreign Bible Society* a entrepris la mission de traduire la Bible pour le monde entier dans différentes langues.

En comparaison avec la France, l'Angleterre a traduit beaucoup de textes religieux pendant ce siècle, tout comme elle a découvert grâce aux traducteurs les textes sacrés d'autres religions.

## **2.7 La traduction au XX<sup>e</sup> siècle**

La première partie du XX<sup>e</sup> siècle est connue pour son histoire particulièrement tumultueuse et par les profonds bouleversements qu'elle a subis, tant au niveau politique qu'au niveau scientifique ou économique. Jalonnée par des révolutions et des guerres, la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle a vu une rapide évolution des pratiques de traduction. La traduction orale s'est revigorée et s'est avérée importante dans le monde entier. Alors que l'interprétation existait depuis l'Antiquité gréco-romaine, et même avant en Egypte uniquement pour les empereurs, les rois et les princes qui recevaient des visites des pays voisins ou des artistes étrangers, elle n'a jamais été servie autant qu'au XX<sup>e</sup> siècle.

A l'époque des Empires et des Monarchies, l'interprétation était une activité entreprise tantôt par loisir, tantôt pour des raisons religieuses. Les conditions dans laquelle l'interprétation a été exercée jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle ont toujours permis aux interprètes, qui traduisaient pour les nobles, ou aux missionnaires, qui traduisaient les paroles divines pour les hommes ordinaires, de bénéficier d'un temps relativement long pour mener à bien leur tâche. Même à l'époque de l'exploration de l'Amérique, après sa découverte au XIV<sup>e</sup> siècle, les explorateurs, qui étaient amenés à communiquer avec les indigènes, se servaient des interprètes pour expliquer aux Indiens d'Amérique les raisons pour lesquelles ils étaient venus dans leur continent. Avant le XX<sup>e</sup> siècle, l'interprétation a donc été exercée avec un délai relativement long. L'interprète prenait le temps nécessaire pour comprendre le message à transmettre et pour le restituer dans sa langue. On appelle ce type d'interprétation «interprétation consécutive».

En revanche, l'interprétation simultanée est née pour la première fois en 1927 pendant la conférence de *la Première Internationale* (Association internationale des travailleurs) où ont participé des locuteurs de différentes langues. L'interprétation

simultanée était nécessaire pour faire comprendre aux participants, provenant des pays différents, le compte rendu de la conférence ainsi que les décisions prises pendant la conférence sur les lois concernant les gens qui travaillaient comme mains d'œuvre dans les pays européens.

Paul Horguelin, dans son livre *Anthologie de la manière de traduire*, décrit le XX<sup>e</sup> siècle comme un âge d'or pour la traduction. En outre, il précise qu'il a fallu attendre la fin de la première moitié du siècle pour que cet âge d'or s'épanouisse véritablement. Cependant, il faut avouer que l'élaboration de nouvelles théories en matière de traduction s'est faite suite à de longs débats très animés qui ont eu lieu pendant la première moitié du siècle. Si la deuxième moitié du siècle peut être vue comme le véritable «âge d'or» de la théorie de la traduction, la première moitié a constitué la période préparatoire à cet âge d'or.

En plus du pouvoir religieux qui exerçait toujours son contrôle sur l'œuvre des traducteurs, le pouvoir politique, comme c'était le cas à l'âge classique, jouait aussi un rôle de censeur pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Par exemple, Walter Benjamin, un philosophe traducteur juif allemand, a traduit Proust et Baudelaire en allemand de 1919-30 et ses publications l'ont fait poursuivre par la justice allemande. Après le triomphe d'Hitler, il a été poursuivi par la Gestapo jusqu'en Espagne, ce qui l'a poussé à se suicider le 26 septembre 1940. Même si Walter Benjamin était poursuivi en raison de ses origines juives, c'est surtout ses publications en collaboration avec l'Institut de sociologie de l'Université de Frankfurt qui lui ont causé des ennuis. Par exemple en 1939, il a publié un essai sur les œuvres de Baudelaire après lequel il a dû se sauver en Espagne où il s'est suicidé.

Même si la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle était occupée par les guerres et les bouleversements sociaux qui ont affecté l'Europe, on y observe les germes des futures théories sous forme d'essais et d'articles. En 1903, S. Bellanger a publié un article intitulé «Châteaubriand, théoricien de la traduction» ; en 1946, Valery Larbaud a publié un article intitulé «Sous l'invocation de Saint Jérôme». Paul Mazon a traduit Homère et a publié ses traductions assorties de commentaires fort utiles à tout traducteur qui entreprend de traduire l'œuvre homérique en français.

Hors de France, on remarque au Canada l'arrivée de théoriciens de la traduction dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Henri Bourassa, un canadien francophone qui était un homme politique au parlement du Québec, s'est consacré à l'établissement d'un projet de centralisation des services de traduction. Pierre Daviault, un autre canadien francophone et théoricien de la traduction, a publié un texte intitulé *L'expression juste en traduction*. Le canadien Charles Michaud a publié un article intitulé «Traduction: matière et forme». Parmi les théoriciens les plus convaincants, on trouve Jean-Paul Vinay, auteur du livre *La stylistique comparée du français et de l'anglais*. Cette œuvre est aujourd'hui encore considérée comme un manuel très important dans l'analyse et la compréhension d'une approche linguistique de la traduction. Il a entrepris de rédiger cette œuvre avec Jean Darbalnet, directeur à l'époque du département des langues romanes de l'Université de McGill de Montréal. Quelques années plus tard, Jean Darbalnet a aussi entrepris de publier plusieurs articles qui expliquaient l'importance de la stylistique pour les traducteurs. Grâce à cette approche, il est facile de délimiter les unités de pensées et d'analyser la nature de chaque langue, l'anglais et le français. En bref, ces deux auteurs ont donné ses lettres de noblesse à l'approche linguistique de la traduction, qu'ils ont établie comme une filière à part entière de la traduction.

C'est là que la traduction a pris un aspect pédagogique. Jusqu'ici la traduction était pratiquée par à peu près n'importe qui, d'une manière orale ou écrite. On croyait dès lors qu'il était possible d'enseigner et d'apprendre la traduction par l'approche stylistique. Alors que l'approche linguistique ne prend en compte que la langue, seule substance que le traducteur doit travailler, la théorie interprétative, qui a émergé dans la deuxième moitié du siècle, a vu la traduction comme un acte qui n'est pas uniquement lié aux mots mais aussi aux connaissances que le traducteur possède sur l'univers qu'il traduit. L'interprétation de ces mots, à l'aide de ses connaissances, a une importance capitale dans le travail du traducteur. C'est ce qu'ont traité notamment Mounin et Danica Seleskocvitch dans leurs ouvrages respectifs *Les problèmes théoriques de la traduction* et *Interpréter pour traduire*.

La théorie interprétative considère le texte comme une entité ouverte, que le traducteur peut interpréter à sa façon et selon ses connaissances. De ce fait, il est possible de donner plusieurs interprétations d'un seul texte s'il est traduit par

plusieurs traducteurs différents. Si l'on compare les deux théories précédemment décrites, la théorie linguistique et la théorie interprétative, on constate que la première voit le texte comme une grande unité linguistique, divisible en plusieurs petites unités circonscrites et isolées qui font sens en tant que telles. Le sens du texte est donc décomposable en autant d'unités linguistiques qu'en compte le texte et peut être vérifié simplement à l'aide d'un dictionnaire, qui établit une relation stable et fixe entre un mot de la langue source et son équivalent dans la langue d'arrivée. En revanche, la théorie interprétative voit le texte comme une entité liée non seulement à la langue mais aussi aux circonstances sociales dans lesquelles l'individu se trouve, et ces circonstances sociales ont autant d'influence sur le traducteur que le sens dérivé de ce texte. Ainsi, dans la théorie interprétative, les éléments non linguistiques sont amenés à jouer un rôle clé dans la traduction. Par conséquent, la sociologie, l'anthropologie et l'ethnologie etc. font partie de l'étude de la traduction. La théorie interprétative considère donc que la traduction relève non seulement de la science, mais aussi des sciences humaines.

Une théorie inférentielle de la traduction a ensuite succédé à cette théorie interprétative. A la différence de la théorie linguistique et de la théorie interprétative, la théorie inférentielle met le traducteur au centre du débat. En d'autres termes, le sens ne réside pas seulement dans la langue, ni dans les circonstances dans lesquelles la traduction a lieu, mais c'est le traducteur qui, prenant en compte la langue et les circonstances, en fournit une interprétation, selon une logique d'inférence. Autrement dit, le raisonnement du traducteur exploite les signes linguistiques et les éléments non linguistiques pour arriver à une conclusion logique qui constitue le résultat de l'acte traduisant. La science du cognitivisme joue ainsi un rôle dans le façonnement de la théorie de la traduction. La *Gestalt théorie* est citée dans un article intitulé «L'opération traduisante entre raison et émotion» de Christine Durieux pour parler du rôle de l'inférence dans la traduction. Avec cette théorie inférentielle, la psychologie fait aussi son entrée dans le domaine de la traduction.

L'article «Translation as a Decision Process» de Jiří Levý, paru en 1967, décrit le processus de traduction comme une suite de décisions prises par le traducteur. Chaque choix est évalué et puis accepté par le traducteur avant de passer au choix suivant, et



ainsi de suite. La traduction est donc le résultat d'une suite de choix faits par le traducteur. Et il fait chacun de ses choix de façon inférentielle.

Si les théories d'inférence ou de décision sont fondées sur la logique et le raisonnement, il est également vrai que le traducteur, qui est un être humain, ne demeure pas toujours rationnel et logique. Par conséquent, il est très probable qu'il fasse aussi parfois des choix émotionnels. L'esprit humain agit comme un pendule qui vacille entre l'émotion et la raison selon son humeur et ses besoins.

À partir des années soixante, on s'intéressait donc au fonctionnement de la conscience et de l'esprit humain, dont la rationalité est limitée. En effet, la traduction est inévitablement une suite de décisions, mais ces choix ne sont pas l'aboutissement d'un processus de bout en bout rationnel. Il est donc impossible de faire appel à un raisonnement fondé sur des inférences rigoureuses. Ainsi, plusieurs objections conduisent à repenser la théorie inférentielle de la traduction.

Vu la diversité dans les réflexions et théories en matière de traduction au cours du XX<sup>e</sup> siècle, il est difficile de rédiger une histoire chronologique des théories de la traduction: celles-ci ont en effet évolué, non en ligne droite, mais en suivant des routes diverses et en prenant des directions différentes. Toutes ces théories existaient parallèlement dans le même cadre spatio-temporel, tout en s'influençant les unes et les autres.

C'est ainsi qu'on remarque aussi l'évolution de la traduction religieuse. Eugene Nida, un linguiste américain qui est aussi l'un des membres fondateurs de l'Association Wycliffe des traducteurs de la Bible aux États-Unis, a marqué la théorie de la traduction du XX<sup>e</sup> siècle. Son étude descriptive de la traduction et la différence qu'il établit entre l'équivalent dynamique et l'équivalent formel est une contribution non négligeable à la théorie de la traduction du XX<sup>e</sup> siècle. Tout en étant un traductologue inscrit dans une tradition religieuse, il a aussi produit une réflexion théorique sur la traduction, dont témoigne son livre *Towards a Science of Translation*. Toutefois, ses études des équivalents nous montrent que la théorie de la traduction était encore, dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, enlisée dans les théories de la linguistique. On en a du reste une confirmation dans le reproche qu'on lui fait s'être approprié la théorie sur

les structures des langues de Noam Chomsky pour produire sa pensée des équivalents.<sup>35</sup>

L'hégémonie de la linguistique dans la théorie de la traduction continue même après les années soixante. Dans son œuvre *La théorie linguistique de la traduction*, J. C. Catford a essayé de montrer que la traduction n'est *in fine* que de la linguistique appliquée. En reprenant l'idée des équivalents d'E. Nida, J.C. Catford explique que le travail de substitution dans la traduction peut se faire de deux façons: soit la traduction se fait par une substitution d'équivalents, soit elle se fait librement. Parce qu'il a trop donné d'importance à la linguistique dans l'étude de la traduction, la théorie de J. C. Catford a été rejetée par la plupart des théoriciens de son époque.

En outre, l'arrivée de la traduction faite par l'ordinateur a donné beaucoup d'espoir aux théoriciens se réclamant d'une approche scientifique de la traduction. On croyait que la traduction pourrait être réduite à la substitution mécanique d'équivalents faite par le biais d'une machine. L'échec de la traduction faite par une machine a eu pour conséquence de chasser la théorie linguistique de l'étude de la traduction. Ainsi, tout le monde s'accorde à dire qu'il demeure quelque chose d'insaisissable dans la traduction, qui ne peut être réduite à une opération mécanique.

Depuis les années soixante-dix, l'approche linguistique de la traduction a ainsi perdu son hégémonie et a cédé la place aux études sociopolitiques. En outre, l'arrivée de l'interculturalité dans les sciences humaines a permis l'émergence d'une approche culturelle de la traduction. Il faut ajouter qu'il n'y avait pas encore de nom générique pour désigner la discipline qui prend la traduction pour objet, quelle que soit l'approche qui en est faite. Plus tard, le terme de traductologie sera finalement adopté.

C'est en 1988, quand James Holmes a rédigé son article intitulé «The Name and Nature of Translation Studies», qu'on a vu les prémises d'une discipline dédiée uniquement à la traduction, indépendamment des autres filières qui proposent une réflexion sur la traduction. Holmes, qui employait en anglais l'appellation *Translation Studies*, a encore divisé ce domaine en deux branches: les *Descriptive Translation*

---

<sup>35</sup> Porter, Stanley E., and Hughson T. Ong. «Eugene A. Nida and Johannes P. Louw and Their Linguistic Contribution». *Pillars in the History of Biblical Interpretation*. Volume 2. Édité par Stanley E. Porter et Sean A. Adams. United States. Eugene: Pickwick Publications, 2016. p. 302. Imprimé.

*Studies* et les *Applied Translation Studies*. Le moment était donc venu de réclamer que l'étude de la traduction soit considérée comme une filière indépendante des autres filières et il fallait que ce nouveau domaine trouve un nom qui ne fasse pas allusion aux autres domaines de science ou de science humaine. Le terme français *la traductologie* a été introduit plus tard par un auteur francophone du Canada, Brian Harris, de l'Université de Montréal. Et il le définit de la façon suivante:

«Nous proposons donc un néologisme pour combler la lacune. Nous conserverons traduction pour l'opération que pratique le traducteur, mais adopterons traductologie pour toute référence à l'analyse linguistique du phénomène.<sup>36</sup>»

Bien que B. Harris ait défini la traductologie comme une étude des phénomènes de traduction fondée sur la linguistique, ce qui s'explique par le fait qu'il était lui-même linguiste, l'émergence des études interdisciplinaires et interculturelles a conduit d'autres domaines à s'intéresser à l'étude de la traduction. Ainsi, la traductologie couvre également aujourd'hui l'approche culturelle.

Dans les années quatre-vingt-dix, le théoricien américain Lawrence Venuti s'est intéressé aux *Cultural Studies*, qui l'ont influencé dans ses recherches sur la traduction. D'après lui, les textes provenant d'une culture marginale et traduits vers une culture puissante, sont profondément domestiqués, c'est-à-dire rédigés de façon à paraître avoir été directement écrits dans la langue d'arrivée, alors que dans le cas inverse, les textes des cultures supérieures sont traduits avec une telle minutie qu'ils donnent l'impression de demeurer des textes étrangers même après avoir été traduits vers une culture considérée inférieure. Ainsi, la recherche de Lawrence Venuti a marqué un tournant culturel important dans la traductologie. La dimension culturelle s'est ajoutée aux dimensions sociologique et politique dans le domaine de la traduction.

La notion de la culture, qui s'était déjà fait un chemin dans l'étude de la traduction, et la question de la hiérarchie culturelle, introduite par Lawrence Venuti, ont engendré ensemble un débat: quelle culture est forte ou supérieure et quelle culture est faible ou inférieure? Sont-ce les cultures des colonisateurs sont supérieures et celles des

---

<sup>36</sup> Harris, Brian. «La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique». *Cahier de linguistique*. n° 2. Montréal: Université du Québec à Montréal, 1973. p. 135. Imprimé.

colonisés, inférieures? Ce débat incite ainsi les théoriciens des pays anciennement colonisés à réécrire la théorie de la traduction du point de vue des colonisés.

Le débat sur la hiérarchie entre les cultures a ainsi eu pour conséquence de faire entrer le discours postcolonial, qui avait déjà pénétré les études littéraires, dans le champ des études sur la traduction. Tejaswini Niranjana, professeure de *Cultural Studies*, décrit dans son livre *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context* la traduction comme un acte politique qui tente de maintenir une relation de pouvoir et d'inégalité entre les peuples, les races et les langues. Et tout le point de vue philosophique de l'Occident à l'égard de la traduction a aidé les pouvoirs coloniaux à construire un «autre exotique», dont il ne connaissait l'histoire que de façon très superficielle. Ce faisant, les pouvoirs coloniaux se sont approprié les savoirs colonisés. La théorie de la traduction des colonisateurs prêtait peu attention à la qualité de la traduction, du moment que celle-ci avait été réalisée par leurs soins et dans leurs intérêts. L'acte de traduire est donc considéré comme un acte de pouvoir exercé sur l'autre. Les écrivains féministes ont ajouté à cela leur point de vue théorique sur la traduction.

La traduction même des œuvres féministes a fait l'objet de débats. Les féministes constataient que les textes féministes traduits rencontraient des résistances lors de leur réception dans certains pays. Cela même empêchait l'établissement d'un féminisme international. La féministe canadienne Bina Freiwald a parlé des obstacles existant dans la réception de textes féministes dans le monde anglo-américain. Selon Sherry Simon, professeure à l'université de Concordia et auteure de *Gender in Translation*, la traduction n'est pas un simple déplacement ou transfert linguistique mais implique également la création d'un certain sens. C'est aussi une diffusion de représentations collectives dans la société, sous forme de textes et de propos. Les autres traductologues qui partagent ce point de vue ont aussi soutenu l'idée que la traduction a une fonction active dans la société ainsi que dans la politique. La traduction est regardée par ces traductologues comme un discours sociopolitique, au sens le plus large du terme. Ces traductologues post-colonialistes se servent de cette conception de la traduction dans leurs recherches historiques, idéologiques, politiques, identitaires, particulièrement dans le contexte post-colonialiste.

De la même manière, en Inde, nous avons la théoricienne et féministe Gayatri Chakravarti Spivak, qui décrit la traduction comme un moyen de créer une solidarité entre les féministes à travers le monde, au-delà des différentes communautés linguistiques. Selon elle, le traducteur féministe doit se soumettre presque sexuellement au texte à traduire. Il s'agit de se laisser pénétrer par l'auteure féministe qu'on traduit, de façon à ressentir de l'intérieur l'oppression patriarcale subie par celle-ci. C'est cette soumission presque sexuelle qui aboutira à une meilleure compréhension de l'autre. Il s'agit donc *in fine*, dans une relation que Spivak décrit comme érotique, de convertir l'altérité en identité, de faire du même avec de l'autre, et ce par le biais de la traduction, comme on le voit dans l'extrait ci-dessous:

«The presupposition that women have a natural or narrative-historical solidarity, that there is something in a woman or an undifferentiated women's story that speaks to another woman without benefit of language-learning, might stand against the translator's task of surrender. Paradoxically, it is not possible for us as ethical agents to imagine otherness or alterity maximally. We have to turn the other into something like the self in order to be ethical.<sup>37</sup>»

Les théoriciens Susan Bassnet et Harish Trivedi ont publié ensemble *Post-colonial Translation, Theory and Practice*, un recueil d'articles concernant les pensées modernes de la traduction. Chacun des articles de ce recueil parle de cas de traduction dans les pays hors d'Europe et particulièrement dans les pays anciennement colonisés. Autrement dit, ces articles parlent du statut de la traduction et de la littérature à l'époque postcoloniale.

Récemment, Sushana Blum-Kulka, Professeur Emérite au département de communication et de journalisme à l'université d'Hébreu à Jérusalem, a défini la traduction comme un acte d'interprétation où le traducteur cherche à expliciter les énoncés compliqués des textes originaux, les remplaçant par des phrases plus simples et plus compréhensibles pour les lecteurs.

«The process of interpretations performed by the translator on the source text might lead to a TL [target language] text which is more redundant than the

---

<sup>37</sup> Spivak, Gayatri Chakravorty. *Outside in the Teaching Machine*. New York: Routledge, 1993. p. 183. Imprimé.

source text. This redundancy can be expressed by a rise in the level of cohesive explicitness in the TL text.<sup>38</sup>»

L'attention des traductologues s'est tournée dans les dernières années vers les anciennes colonies de l'Occident, c'est-à-dire vers les pays à l'extérieur de l'Europe où l'acte de traduction a des enjeux de soumission et de résistance. En plus de l'aspect proprement linguistique de la traduction, les théoriciens de la traduction se sont ainsi mis à inclure d'autres domaines tels que la sociologie, la culture ou l'étude postcoloniale.

Cet élargissement à de nouveaux domaines désormais inclus dans le champ des études traductologiques montre que la traductologie est un domaine vaste et interdisciplinaire, dont l'étendue et l'ampleur vont peut-être continuer à croître dans l'avenir. En plus des disciplines telles que la sociologie, la psychologie, etc., il nous faut donc chercher à donner une plus grande profondeur historique à l'étude de la traduction, et ne pas la restreindre à l'histoire occidentale comme cela a généralement été fait, l'histoire de la traduction ayant été écrite par un Occident assez autocentré et peu ouvert aux traditions non européennes. Pour ce faire, il est nécessaire de faire une étude minutieuse de chaque culture et de chaque tradition pour savoir comment la traduction a été, en divers endroits, à la fois pratiquée, théorisée et inscrite dans un cadre culturel et sociopolitique précis. Ecrire une histoire unifiée et homogène de la traduction reviendrait à dissimuler une partie des faits concernant le sujet. Il faut donc écrire simultanément plusieurs histoires de la traduction pour avoir une idée plus ou moins complète de la nature du phénomène.

### **3. La traduction ailleurs qu'en Europe**

Ayant fait un résumé aussi bref que possible de l'histoire de la traduction en Occident, tant au niveau théorique que pratique, il est maintenant nécessaire que nous portions notre regard vers l'histoire de la traduction dans la tradition tamoule. Mais auparavant, il semble opportun de faire un bref point de synthèse sur l'histoire de la traduction hors d'Europe, afin d'avoir une idée englobante du phénomène, avant de

---

<sup>38</sup> Blum-Kulka, Shoshana. «Shifts of Cohesion and Coherence in Translation». *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge, 2000. p. 300. Google Book Search. Web. Consulté le 26 mai 2016.

nous tourner vers l'histoire de la traduction en Asie, en Inde, et enfin dans le contexte tamoul.

Il ne faut pas que le lecteur croie que le récit de l'histoire de la traduction dans les autres pays est un détour inutile dans le cadre de notre recherche. Donner une connaissance aussi complète que possible des différentes histoires de la traduction dans le monde est en effet un des buts de notre premier chapitre. En outre, connaître les autres histoires de la traduction nous aidera à mieux cerner le sujet, l'histoire de la traduction au XX<sup>e</sup> siècle en tamoul. Il est donc désirable de faire tout le chemin nécessaire pour arriver au sujet précis de notre étude.

Rédiger l'histoire de la traduction, c'est écrire incontestablement beaucoup plus que l'histoire de la traduction. La traduction étant un moyen nécessaire à l'échange des connaissances et des savoir-faire entre civilisations différentes, elle couvre d'une manière ou d'une autre l'histoire des divers aspects des sociétés, c'est-à-dire en définitive l'histoire du monde dans son entier. C'est pourquoi les réflexions sur l'acte de traduire ont été façonnées par tous ces aspects qui semblent, à première vue, n'avoir rien à voir avec la traduction. Mais ces aspects ont participé d'une façon directe ou indirecte au façonnement de la traduction. Dans son œuvre *Histoire de la traduction en occident*, Henri Van Hoof affirme que

«Vouloir écrire une histoire de la traduction, c'est essayer de répondre à toute une série des questions. [...] C'est-à-dire l'entreprise est vaste<sup>39</sup>»

L'auteur, qui couvrait uniquement l'histoire de la traduction en Grande-Bretagne, en France, en Russie, en Allemagne et aux Pays-Bas, n'aurait certainement pas pu couvrir toute l'histoire de la traduction dans un seul tome. Cela conduit à penser qu'une entreprise vaste, se penchant sur tous les pays existant sur terre, est nécessaire pour rédiger une histoire globale de la traduction.

Cela dit, il ne manque pas de preuves de l'existence de traductions réalisées hors d'Europe occidentale avant le VI<sup>e</sup> siècle, au sein des grandes civilisations qui se nourrissaient les unes et les autres par le biais de la traduction; selon certains

---

<sup>39</sup> Van Hoof, Henri. op. cit. 1991. p. 8.

documents historiques, on peut affirmer que la traduction des soutras en Chine peut dater d'avant le III<sup>e</sup> siècle au moins. En ce qui concerne les réflexions en matière de traduction, la Préface à la traduction des textes sacrés du bouddhisme de Zhi Qian est considérée par les historiens comme le premier article sur la traduction en Orient.

Le bouddhisme est un culte né en Inde au V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., dont le guide et prophète est Siddhârta Gautama (qui aurait vécu au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) et qui prendra plus tard la forme d'une religion instituée. Les canons de cette religion ont été inscrits, après la mort de leur chef spirituel, en sanskrit et en Pali. Ces textes sacrés ont été acheminés jusqu'en Chine par la route de la soie, avant de parvenir au Japon. Les traductions ont certainement eu lieu afin de faire rayonner la philosophie bouddhiste, à l'aide d'experts dans la langue d'arrivée, mais leur méthode de traduction nous reste inconnue jusqu'à présent.

D'ailleurs, dans le monde arabe, les califes abbassides, ainsi qu'un lignage de califes sunnites arabes, ont organisé au IX<sup>e</sup> siècle à Bagdad, leur capital, un comité de traduction appelé *Bayt al Hikma* (Maison de la sagesse) et dépêchaient des savants à Byzance pour qu'ils rapportent des manuscrits grecs très onéreux. Cet engouement pour la connaissance, par le moyen de traduction, se portait sur des ouvrages de médecine, de logique, de philosophie grecque, de littérature persane, d'astronomie indienne, etc. Ces traductions ont fait émerger une nouvelle culture arabe à la fois philosophique et scientifique appelée l'*adab*, donnant lieu à une renaissance scientifique et intellectuelle.

En outre, la pierre de Rosette peut être considérée comme la plus ancienne preuve de l'utilisation de traductions hors d'Asie. C'est un fragment de stèle découvert en Egypte, sur lequel est gravé un même texte traduit en trois langues différentes. L'inscription qu'elle porte est une ordonnance décrétée en 196 av. J.-C. à Memphis par Ptolémée V, un pharaon. Le décret est rédigé en deux dialectes (l'égyptien ancien et le grec ancien) et trois écritures (l'égyptien hiéroglyphique, l'égyptien démotique et l'alphabet grec).

L'inscription dans la pierre, qui porte une ordonnance rappelant le culte sacré du nouveau roi, aurait été réalisée après l'arrivée du roi Ptolémée V au pouvoir.



L'ordonnance semble avoir été rédigée par une communauté de prêtres assemblés à Memphis. Selon le calendrier chrétien, la date de réalisation de cette inscription serait le 27 mars 196 av. J.-C.

La Pierre de Rosette fait partie d'un genre d'inscriptions répandues, celles qui témoignent des dons et des exemptions d'impôts données par le souverain régnant à des religieux. Les échantillons les plus anciens de ces types d'inscriptions remontent à l'Ancien Empire, deux mille ans avant la Pierre de Rosette. Au début, ces ordonnances étaient annoncées par le roi lui-même, mais celle de la Pierre de Rosette a été réalisée par des prêtres, qui étaient parfois considérés comme les hauts responsables de la culture égyptienne. Ce décret explique que Ptolémée V a accordé un don généreux de monnaie et de grain aux temples dans la huitième année de son règne. En outre, il a fait creuser un canal dans une partie du Nil pour faciliter la vie des agriculteurs.

Cela dit, peut-on dire que cette œuvre de traduction fait partie de l'histoire de la traduction en Occident? L'Égypte, située sur la côte sud de la Méditerranée orientale a toujours fait partie du Moyen Orient et non pas de l'Occident. Certes, la découverte de cette Pierre a été faite par des Occidentaux, mais l'œuvre elle-même est incontestablement une production qui s'est faite hors d'Europe. N'est-il pas nécessaire d'inclure toutes ces traductions quand on parle de l'histoire de la traduction dans le monde entier? La Pierre de Rosette est une des preuves de ce que la traduction existait hors de l'empire romain, dans des formes tout à fait officielles, avec la permission des souverains. La loi qui pouvait contrôler la traduction faisait elle-même l'objet de traductions dans l'Égypte ancienne. Ce qui n'empêche pas que les pratiques de traduction soient demeurées sous le contrôle de la religion ou de la croyance égyptienne.

En tout cas, il ne nous échappe pas que ces faits historiques sont loin d'être inconnus, surtout si l'on s'intéresse à l'histoire de la traduction. Néanmoins, il nous semble nécessaire de les mentionner dans la construction des fondements de notre recherche, même si nous ne les étudions pas d'une façon approfondie. Après avoir donné un aperçu de la traduction dans les mondes hors d'Europe, nous allons nous pencher

brièvement sur la traduction en contexte indien avant de commencer notre étude du même phénomène en contexte tamoul.

## **4. La traduction en Inde**

Dans le contexte indien, l'histoire de la traduction commence depuis l'ère védique où le sanskrit avait ses variations dialectales répandues. A cette époque qu'on peut approximativement située vers II<sup>e</sup> millénaire avant J. –C., les upanisads et les vedas existaient plutôt sous une forme orale qu'écrite. La traduction de ces textes s'est donc passée oralement entre le sanskrit et ses dialectes parlés.

### **4.1 La traduction en sanscrit**

En raison de leur forme non-écrite, les textes oraux des upanisads et des vedas se prêtaient à diverses interprétations dans les dialectes du sanskrit. Il fallait alors aux érudits sanskrits empêcher ces mésinterprétations. Pour ce faire, ils ont créé des outils de traduction tels que *Nigantu*, *Nirurkta*, *Mimansa* et puis *Shiksha*. Ces outils ont été des passages par lesquels le lecteur peut avoir le sens exact des textes védiques. Par exemple, *Nigantu* était une sorte de lexique des mots utilisés dans les textes védiques, classifiés thématiquement avec des annotations rigides. *Nirurkta* était aussi un glossaire des mots archaïques, surtout ceux employés dans les védas, avec l'interprétation qui mène le lecteur au vrai sens des textes védiques. Après ces deux outils pionniers de la traduction et interprétation, arrive *Mimansa*, un traité sur les règles de la langue et des phrases. Ainsi, nous pouvons voir l'évolution dans le façonnement du métier de traduction commençant depuis l'interprétation des mots finissant par l'interprétation des phrases et textes. Le dernier outil qui a été inventé était *Shiksha*, celui qui normalise la prononciation des mots. C'est avec cet engin que les grammairiens-linguistes de l'époque voulaient fixer la transcription phonétique des textes védiques.

Ces outils développés à l'aube de la tradition écrite des langues en Inde, se sont fait imiter dans les autres langues indiennes. Ils ont été plus tard utilisés pour traduire des textes religieux et scientifiques depuis les langues indiennes vers les langues étrangères et vice-versa. Ainsi, les textes bouddhistes, qui existaient en prakrit oral,

ont été plus tard écrits en sanskrit. Ils ont été ensuite traduits vers tibétain et chinois vers le premier siècle J. C-. Pareillement, des textes grecs, au sujet des sciences, ont été traduits vers le sanskrit. Par exemple, *yavanajataka*, est considéré comme une traduction d'un texte grec sur l'astrologie.

En ce qui concerne le champ littéraire sanskrit, il a au début connu les vedas et les sutras avant de connaître les épopées, le *Ramayana* et le *Mahabaratha*, qui sont aussi connu sous l'appellation d'Ithihasa, entre le VI<sup>e</sup> et I<sup>er</sup> siècles avant J. C-. Parmi ces deux textes canoniques de la littérature sanskrite, le *Ramayana* a connu des créations prolifiques dans les autres langues indiennes. Ces créations étaient parfois si abusives qu'elles méritent aussi d'être appelées des appropriations, telle que la version de Kamban en tamoul.

## **4.2 La traduction littéraire en tamoul**

Avant de connaître l'histoire de la traduction dans la littérature tamoule, il nous semble souhaitable de présenter cette langue afin de donner une idée de son ancienneté et de son histoire.

Appartenant à la famille des langues dravidiennes, le tamoul est surtout parlé dans le Tamil Nadu, un état du sud de l'Inde. Au delà des frontières de l'Inde, la langue tamoule est aussi parlée au Sri Lanka et dans les pays avec une importante diaspora tamoule tels que la Malaisie, la Birmanie, les Fidji, ainsi qu'à l'île Maurice et à la Réunion. C'est une des langues les plus anciennes de l'Inde, qui existe aujourd'hui encore et est parlée par une importante population.

En raison de l'ancienneté de leur langue, les Tamouls se flattent de la richesse de leur littérature. La première œuvre littéraire tamoule date de l'époque *Sangam* (entre 300 av. J.C. et 33 ap. J.-C.). Ecrites en tamoul-brahmi, les premières inscriptions sur les pierres datent d'avant l'époque *Sangam* et sont aujourd'hui reconnues par l'UNESCO comme les plus anciennes inscriptions du sous-continent indien. Quand elles n'étaient pas gravées dans la pierre, les inscriptions se faisaient aussi dans les feuilles de cuivre et dans les feuilles de palmiers. Les inscriptions sur les pierres et sur les feuilles

métalliques duraient très longtemps, tandis que les feuilles de palmiers ne se conservaient guère plus de deux siècles. Pour cette raison, les écrits sur les feuilles de palmier étaient transcrits dans de nouvelles feuilles de palmiers tous les deux siècles. Ainsi, les textes que nous avons aujourd'hui de la littérature ancienne tamoule sont des textes recopiés de feuilles de palmiers en feuilles de palmiers par des spécialistes de la transcription. C'est grâce à cette méthode de transcription que nous avons accès à l'ancienne écriture malgré l'évolution de la langue jusqu'à sa forme actuelle.

Tout en faisant partie des langues classiques de l'Inde en raison de son ancienneté, qui remonte aussi loin que celle du sanscrit, la langue tamoule figure aussi parmi les langues contemporaines de l'Inde. Les tamouls de l'antiquité entretenaient d'intenses relations commerciales et culturelles non seulement avec les peuples des autres territoires indiens mais également avec les pays d'outre-mer. Pour cette raison, ils avaient grand besoin de se faire comprendre à ceux qui ne parlaient pas leur langue et aussi d'apprendre les autres langues pour comprendre les étrangers. *Manimekalai*, une œuvre littéraire tamoule écrite entre 890 – 950 ap. J.-C., comme d'autres œuvres littéraires tamoules, explique que des individus parlant dix-huit langues fréquentaient *Kaveri Poompatinam*, un des ports les plus anciens du Tamil Nadu, qui était un point de rencontre pour les commerçants venant de plusieurs pays. Il est aussi intéressant de noter que dix-huit langues différentes étaient en usage dans l'Inde ancienne.

L'époque tamoule de *Sangam* a ainsi connu la visite des Chinois, Arabes, Sri Lankais (qui sont appelés *Yavanar*<sup>40</sup> en tamoul) etc. pour des raisons politiques, culturelles et commerciales. Dans ces circonstances, pour comprendre et se faire comprendre, on avait besoin soit de parler plusieurs langues soit d'employer des hommes polyglottes, à même de jouer les intermédiaires. Un ancien poème tamoul écrit par un poète qui s'appelle மாமுலனார் *Mamoulanar* (approximativement 100 ans ap. J.-C.), dit qu'il faut recourir à la traduction si l'on dépasse les frontières tamoules du nord-ouest, correspondant aujourd'hui à la région de l'Andrapradesh.

பணிபடு சோலை வேக்கடத் தும்பர்

---

<sup>40</sup> «Yavanar» est un terme tamoul qui désigne principalement les Grecs mais il porte aussi le sens de «l'étranger». Le terme «Yaanaar» qui est aussi employé dans le sens de «L'étranger» est souvent confondu avec «Yavanar».

மொழிபெயர் தேயத்தர் ஆயினும் நல்குவர்<sup>41</sup> (அகநா.211)

Cette source nous montre que les Tamouls de l'époque étaient bien conscients qu'il existait d'autres langues que le tamoul au delà des frontières du Tamil Nadu et qu'il pouvait être nécessaire d'apprendre de nouvelles langues.

En outre, les preuves archéologiques telles que les pièces de monnaies romaines trouvées à *Poombukaar* témoignent de grands échanges commerciaux qu'entretenaient les Tamouls avec les Romains, les Chinois, les Arabes, etc. Ces échanges commerciaux, même si leurs objectifs étaient avant tout mercantiles, comme nous pouvons l'imaginer, ont probablement donné naissance aux échanges linguistiques entre les commerçants.

Alors qu'il n'y avait pas d'échanges littéraires au moyen de la traduction à cette époque avec les étrangers hors de l'Inde, la citation reproduite ci-dessus, issue de l'œuvre *Agananooru*, montre que les auteurs réfléchissaient déjà à la question de la traduction. C'est pourquoi on peut dire que les Tamouls étaient bien conscients de la nécessité des traductions. De ce fait, ils se sont peu à peu initiés à la traduction de textes rédigés dans d'autres langues indiennes, même s'ils ne portaient pas le même intérêt pour les langues étrangères au Sous-Continent. Leur traduction était loin d'être anarchique, dépourvue de règles. La traduction répondait à une définition précise. Par conséquent, afin de faire accepter un texte comme traduction, il fallait qu'il s'inscrive parfaitement dans cette définition.

Par le biais de la traduction, la littérature tamoule a depuis très longtemps contribué à faire découvrir aux Tamouls non seulement des œuvres étrangères, mais aussi des réflexions théoriques et pratiques sur la question de la traduction. Le mot மொழிபெயர்ப்பு *Mozhipeyarpu* signifie «traduction» en tamoul. Le terme est dérivé du poème cité ci-dessus, écrit à l'époque *Sangam* (entre 400 av. J.-C. et 300 ap. J.-C.), qui dit «pour traverser la frontière du nord-ouest, il nous faut connaître les autres langues que le tamoul» Nous pouvons en tirer la conclusion que les tamouls de l'époque étaient tout à fait conscients de la nécessité de connaître d'autres langues que la leur et qu'ils réfléchissaient à cette question de la traduction.

---

<sup>41</sup> Auteur inconnu. Cité dans. Puliur Kesigan. op. cit. 2010. p. 195.

La preuve la plus ancienne de ces réflexions, c'est l'œuvre de தொல்காப்பியம் *Tholkappiyam*, écrite à l'époque *Sangam*, un traité didactique sur les règles de la grammaire tamoule, accompagné d'un ensemble de réflexions sur la langue. Comme son auteur demeure inconnu, il est appelé Tholkappiar, ce qui veut littéralement dire *l'auteur de Tholkappiyam*. D'ailleurs, le terme *Tholkappiyam* signifie littéralement «œuvre ancienne». Et *Tholkappiyum* divise principalement les œuvres littéraires en deux sous-ensembles : முதல் *muthal* et வழி *vazhi*.

மரபு நிலை திரியா மாட்சிய ஆகி  
உரைபடு நூலதம் இருவகை நிலைய  
முதலும் வழியும் என நுதலிய நெறியின.<sup>42</sup> (தொல்.1593)

L'interprétation de la citation en français: Les œuvres produites sans enfreindre les règles de la tradition littéraire sont réparties en deux catégories: முதல் *muthal* (l'original) et வழி *vazhi* (la dérivation de l'original). *Muthal* est la source originale produite pour la première fois par un auteur, qui est le seul à recevoir la connaissance et qui expose cette connaissance sans être influencé par les pensées formulées par d'autres individus, ni par des éléments du monde terrestre ou matériel.

(வினையின் நீங்கி விளங்கிய அறிவின்  
முனைவன் கண்டது முதல் நூலாகும்.)<sup>43</sup> (தொல்.1594)

*Muthal*, c'est le premier livre composé par celui qui possède une grande connaissance non influencée par la pensée terrestre.

(வழி எனப்படுவது அதன் வழித்ததாகும்.)<sup>44</sup> (தொல்.1595)

*Vazhi* c'est l'œuvre née d'une autre œuvre ou bien dérivée de l'original

(வழியின் நெறியே நால்வகைத்து ஆகும்.)<sup>45</sup> (தொல்.1596)

<sup>42</sup> Tholkappiar. Cité dans. Muthukumaran S. Presidential address. M. Valarmathi. Ed. op. cit. 2001. p. XI.

<sup>43</sup> Tholkappiar. Cité dans. ibid. p. XI.

<sup>44</sup> Tholkappiar. Cité dans. ibid. p. XI.

<sup>45</sup> Tholkappiar. Cité dans. ibid. p. XII.

*Vazhi* se divise encore en quatre genres:

(தொகுத்தல், விரித்தல், தொகைவிரி, மொழிபெயர்த்து  
அதர்ப்பட யாத்தலோடு அனை மரபினவே.)<sup>46</sup> (தொல்.1597)

Ce sont : *thogutal*, *virithal*, *thogaiviri*, *mozhi peyarthal*.

Si nous considérons la signification que Tholkappiyar accorde au terme de «connaissance non influencée par la pensée terrestre», «வினையின் நீங்கி விளங்கிய அறிவின்», nous pouvons peut-être comprendre ce qu'il entendait par là. Le terme «pensée terrestre» signifie pour lui les pensées motivées par des intérêts matérialistes.

En d'autres termes, les pensées authentiques de l'auteur doivent être celles qui résultent d'une recherche de la vérité. Il parle donc de la pureté de la pensée qui est née chez un seul individu et cette pensée, couchée sur un support sous une forme écrite, devient l'original qu'il nomme *Muthal*, dont la traduction littérale est «le premier».

Ce traité sur la grammaire et la poétique, où l'auteur parle aussi de la dérivation qui peut aujourd'hui être comparée à la traduction ou à l'adaptation, est considérée comme une des premières œuvres de la langue tamoule. Alors que nous n'avons pas la date précise de la parution de *Tholkappiam*, V. V. S. Aiyer dans son livre *A Study of Kamba Ramayanam*, mentionne, pour la période des premières œuvres littéraires tamoules une fourchette allant de 600 av. J.-C. à 300 ap. J.-C., les siècles pendant lesquels la littérature tamoule connaît une période prolifique, avec la production de nombreuses œuvres littéraires telles qu'*Ettuthokai*, *PathuPattu*, les cinq grandes épopées de la littérature tamoule: *Cilappatikāram*, *Civaka Cintamani*, *Manimekalai*, *Kuntalakeci* et *Valayapathi*.

Après cet essor de la littérature tamoule, s'étalant sur une période de neuf siècles (600 av. J.-C. à 300 ap. J.-C.), le bouddhisme et le djainisme sont arrivés au Tamil Nadu et ont donné naissance à des œuvres religieuses par le biais de traductions entre le

---

<sup>46</sup> Tholkappiyar. Cité dans. *ibid.* p. XII.

sanskrit et le tamoul. Une collection de poèmes connue sous le nom de *Padhinenkeezhkanakku* (dix-huit œuvres) en est le fruit. Vers 900 ap. J.-C., une réinterprétation de la grande épopée sanskrite le *Ramayana* a été écrite en tamoul par le poète Kamban. Nous avons décrit son travail comme une réinterprétation, en évitant d'utiliser le terme de «traduction», parce que le *Ramayana* de Kamban, en dehors de l'intrigue, ne ressemble nullement à celui de *Valmiki*, l'auteur de l'original. Plusieurs savants de la langue tamoule sont d'avis que la réécriture ou la recréation du *Ramayana* par Kamban surpasse l'original. La comparaison que les savants de la langue tamoule font entre l'original et la réinterprétation porte non seulement sur les aspects linguistiques, mais aussi sur les aspects culturels et moraux. Lorsque V. V. S. Aiyer parle de l'œuvre de Kamban dans son livre, que nous avons mentionné plus haut, il écrit:

«I spoke of Valmiki's work as the original of Kamban's *Ramayana*. But Kamban has not translated Valmiki. He has merely taken the story immortalized by the Aryan sage and, though he has followed it closely enough in all its details, has written an entirely original poem.<sup>47</sup>»

Tous les savants littéraires tamouls voyaient, et d'ailleurs voient encore aujourd'hui, la réinterprétation de l'œuvre de Valmiki par Kamban comme une réécriture ou même une véritable recréation de l'original. Les hommes de lettres tamouls ont toujours considéré qu'il était impossible de traduire une œuvre poétique et qu'il fallait la rendre ou la réinterpréter dans la langue d'arrivée, avec la poéticité indigène et sans garder les traces de sa poéticité originale. Ils semblaient en quelque sorte être d'accord avec Samuel Taylor Coleridge qui pensait qu'il est difficile de traduire la poésie.

«Translation of poetry into poetry is difficult, because the translator must give a brilliancy to his language without that warmth of original conception, from which such brilliancy would follow of its own accord.<sup>48</sup>»

D'ailleurs, quand V. V. S. Aiyer parle de la traduction des œuvres dans les langues régionales de l'Inde, il mentionne qu'il y a une forte différence entre les traductions

---

<sup>47</sup> Aiyer, V. V. S. op. cit. 1950. p. 75.

<sup>48</sup> Coleridge, Samuel Taylor. Comp. *The Poetical Works of Coleridge, Shelley, and Keats*. Paris: A and W. Galignani. 1829. p. 169. Imprimé.



indiennes et européennes. La tradition indienne accorde plus de liberté aux traducteurs pour recréer l'œuvre originale dans les langues régionales.

«It is a curious fact that during the whole course of our long literary history, until very recent times, no Sanskrit classic has been literally translated into any of our vernaculars. The Ramayana, the Mahabharata, the Bhagavata, and the Skanda Purana have been among the literary treasures that poets from every part of India have attempted to render into their mother-tongues. But in no single vernacular is there a literal translation of any of these divine poems<sup>49</sup>»

C'est donc une adaptation libre des œuvres littéraires qui s'est pratiquée pendant des siècles.

Les poètes des langues régionales en Inde avaient plutôt tendance à réécrire les œuvres sanskrites. L'adaptation la plus ancienne d'une œuvre sanskrite en tamoul est le *Mahabharata* adaptée par Perun Devenar, qui aurait vécu en 200 après J.-C. Depuis, la littérature tamoule a connu l'adaptation d'œuvres telles que *Skanda Purana*, le *Ramayana* et puis les histoires de *Nala* et *Harishchandra*. Mais aucune de ces œuvres n'a été littéralement traduite. Il en va de même avec les autres langues régionales de l'Inde. Par exemple, la traduction de *Mahabharata* en télougou, faite par trois poètes: Nannaya, Tikkana et Yerrapragada, n'avait presque rien de commun, en dehors de l'histoire, avec le *Mahabharata* de Vyasa. De même, le *Rama charitra* de Tulsi das, en hindi *braj bhasha*, était plutôt une adaptation du *Ramayana* de Valmiki qu'une traduction. Même s'il n'existait pas de consensus écrit entre les poètes des différentes langues indiennes, ils ont toutes écrit une adaptation libre de l'original. Leurs styles, leurs images, leurs métaphores, leurs comparaisons, leurs descriptions ne ressemblaient pas à l'original. C'était leurs inventions. Ils ont même pris la liberté de couper certaines scènes qu'ils considéraient trop insolites dans la culture d'arrivée, de même qu'ils en ont ajouté d'autres à leur gré.

Si l'on analyse de près le phénomène d'adaptation comme une tendance dominante dans les langues indiennes, l'on doit premièrement comprendre que tous ces textes traduits, à l'époque *Sangam* puis vers le XI<sup>e</sup> siècle, sont des textes poétiques. Il n'y avait pas de texte en prose. La plupart des traducteurs étaient aussi des poètes.

---

<sup>49</sup> Aiyer, V. V. S. op. cit. 1950. p. 1.

Kamban était un poète, et l'auteur de plusieurs œuvres poétiques, tout comme Tulsi Das, le poète hindi et Nannaya, qui est même aujourd'hui surnommé Adikavi, ce qui veut dire ancien ou premier poète en télougou. Ainsi, presque tous les traducteurs étaient par ailleurs des poètes eux-mêmes.

La méthode pour rendre les originaux dans les langues d'arrivée était donc très différente de celle qu'on avait suivie en Europe. L'Europe a beaucoup vénéré la traduction littérale au temps de Saint Jérôme et a connu plus précisément deux tendances: la littéralité et la liberté (ce qui incluait toute traduction qui n'était pas littérale). L'Inde, au contraire, n'a connu que la traduction libre, qui consistait en une sorte d'adaptation ou de recréation de l'original, nécessitant de celui qui traduisait de réelles compétences littéraires.

En tamoul, si un poète tente de traduire en s'efforçant de rester le plus proche possible de la langue de départ, cette méthode constituera un carcan qui nuira à sa créativité, alors qu'il a toujours eu l'habitude de recréer le poème dans un esprit libre. En d'autres termes, les poètes sont des penseurs libres, et traduire en cherchant la fidélité au texte d'origine leur apparaît comme un obstacle à leur propre créativité poétique. Leur esprit perd son équilibre et le découlement naturel des mots en est perturbé. Cela revient à produire une pâle copie de l'original.

Conscients de cette impasse, les poètes indiens avaient choisi de réécrire à leur façon les œuvres originales. A la place de produire une copie bien inférieure à l'original, ils ont toujours choisi de faire une réécriture dont la qualité était même supérieure à celle de l'original. Ils se sont donc tous abstenus de faire une traduction littérale de l'original et ont employé toutes leurs facultés langagières et poétiques pour égaler ou même dépasser l'original. Néanmoins, ils ont tous gardé l'intrigue et l'histoire principale de l'œuvre et n'en ont manipulé que la poéticité.

Depuis l'époque de recréation de ces œuvres religieuses et poétiques (entre 600 av. J.-C. et 300 ap. J.-C.), la traduction en tamoul a fait une longue pause. Si des traductions ont eu lieu, c'était uniquement pour des raisons pragmatiques et religieuses (la propagation du bouddhisme et du jainisme), et non pour des raisons artistiques et littéraires. Cette longue parenthèse dans l'histoire de la traduction au Tamil Nadu

s'est refermée avec l'arrivée des jésuites, avant même les colonisateurs. Bien que les colonisateurs aient établi des interactions avec les indigènes dès le début, nous n'avons pas de traces de traductions sérieuses de cette époque, qui s'étale entre le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècles. Les jésuites, à la différence des colons venus faire fortune, ont accompli leur mission de diffuser la foi chrétienne par le biais de la traduction. Les jésuites ont donc joué un rôle important dans l'histoire de la traduction en Inde.

#### 4.2.1 Les jésuites

La véritable rencontre et les premiers échanges entre langues indiennes et langues européennes ont commencé avec l'arrivée des jésuites. Afin de savoir qui étaient ces jésuites et pourquoi leur arrivée a permis de tels échanges linguistiques dans le sous-continent, il nous faut connaître l'histoire du christianisme au XV<sup>e</sup> siècle en Europe.

L'arrivée du christianisme sur le sol du sous-continent s'est fait dans un contexte historique précis. Cette arrivée a certes permis des échanges linguistiques entre langues indiennes et européennes, mais ces échanges étaient essentiellement à sens unique, et ce pour des raisons religieuses.

Le christianisme du XV<sup>e</sup> siècle, sous l'autorité du pape, se voyait menacé par les écrits de Martin Luther, dont les thèses se répandaient rapidement dans l'Europe occidentale. Le nombre de ses partisans, qu'on appelait d'abord luthériens puis protestants, augmentaient de façon considérable. Plusieurs pays puissants comme l'Angleterre, la France et l'Allemagne se sont détachés de l'église romaine et ainsi du contrôle du pape. Rome n'entendait cependant pas se laisser dessaisir de son autorité sans réagir et, pour reconquérir le pouvoir qui était le sien, a entrepris de diffuser la foi chrétienne (et catholique, évidemment) dans le monde entier, en reconvertissant des individus passés au Protestantisme et en évangélisant les pays qui n'étaient pas encore chrétiens. Pour ce faire, le pape de l'époque, Paul III, a fondé à l'aide du théologien espagnol Ignace de Loyola un groupe de prêtres qui se donnaient pour mission d'évangéliser les pays hors d'Europe. Ce groupe était d'abord appelé *Regimini militantis ecclesiae* («Pour le Gouvernement de l'Église militante»), et a été

plus tard également nommé «la Compagnie de Jésus». Les membres de cet ordre sont appelés les Jésuites.

Ces soldats chrétiens, chargés d'une mission religieuse, étaient nombreux à se rendre en Inde après l'arrivée de François Xavier, ardent disciple d'Ignace de Loyola, le premier jésuite envoyé en Asie par l'autorité papale. Arrivé le 6 mai 1542 à Goa, capitale de la colonie portugaise en Inde, François Xavier y a passé trois ans à évangéliser des communautés de pêcheurs et à bâtir des églises, dont le nombre s'élevait à près de quarante. Avant de se rendre auprès du roi de Trivankoor, comme il avait prévu de le faire, François Xavier a quitté l'Inde en 1555, insatisfait de ses succès modestes, et s'est dirigé vers la Malaisie.

Les méthodes d'évangélisation de François Xavier sont considérées comme inefficaces parce que celui-ci a d'abord cherché à convertir la communauté de pêcheurs, inéduqués et incapables de comprendre la façon dont les jésuites s'expriment. En plus, François Xavier a voulu diffuser le christianisme en conservant la rigidité du dogme romain, à la différence de son collègue Matteo Ricci, envoyé en Chine, qui a adapté les rites aux coutumes locales.

A la différence des méthodes d'évangélisation de François Xavier, ses successeurs Nobili, Ricci et Beschi ont d'abord essayé de convertir les aristocrates. C'est à ce moment que les jésuites ont commencé à apprendre les langues locales pour faire comprendre les textes sacrés du Christianisme.

Un homme emblématique de ces échanges linguistiques et culturels était Roberto de Nobili, un jésuite italien qui s'est installé principalement dans le sud de l'Inde. Sa méthode d'évangélisation était une méthode d'adaptation du dogme aux sensibilités locales, méthode aussi appelée *accommodation*. Il commençait par accepter, et même adopter, les coutumes indigènes qu'il considérait comme bénignes pour le christianisme.

Arrivé en 1605 à Goa, Roberto de Nobili s'est déplacé plusieurs fois à l'intérieur de l'Inde après avoir fait un court séjour à Cochin. Ensuite, il s'est installé définitivement

à Madurai et il s'est fait appeler தத்துவ போதகர் *prêcheur de sagesse*. Il portait un dhoti, comme un *sanyasi* indien. Il a dialogué souvent avec les élites hindoues afin d'approfondir sa connaissance de la religion des indigènes et de leur langue.

A l'aide de son précepteur Shivadharm, De Nobili est devenu un fin connaisseur des langues et des littératures télougou, sanskrite et tamoule. Comme il voulait exposer la doctrine chrétienne en tamoul, il s'est mis à emprunter des mots à la langue tamoule en leur dotant d'un sens chrétien. Il a utilisé le mot கோவில், *le temple* pour désigner l'endroit où l'on fait la prière. அருள், *la grâce*, பிரசாதம், *la bénédiction*, குரு, *le chef* pour le prêtre ou précepteur, வேதம், *le veda* pour la Bible et பூசை, *la prière* pour la messe. Il portait même sur son torse, à la manière des brahmanes hindous, le cordon tressé à partir de trois fils, symbole de la *trimurti* (manifestation triple de la divinité suprême sous les formes de Brahma, Siva et Vishnu), mais en interprétant ce symbole comme une représentation de la trinité chrétienne (l'existence de trois personnes en Dieu: le Père, le Fils et le Saint-Esprit).

C'était un de ces rares Européens à avoir pu maîtriser les langues classiques de l'Inde, le Sanskrit et le tamoul. Il a composé des catéchismes, des œuvres et des discours philosophiques en tamoul et a ainsi beaucoup contribué au développement de la prose tamoule moderne. Après sa longue contribution au rayonnement du christianisme, il est mort en 1656 à Mylapore, une province près de Chennai, à l'âge de 79 ans.

A l'instar de De Nobili, plusieurs Jésuites ont adopté de telles méthodes d'adaptation à des fins évangélisatrices. Jean de Britto, un jésuite portugais qui s'est fait appeler அருளானந்தர், *Arulanandar* en tamoul, est arrivé à Madurai vers 1674. Né dans une famille de la haute noblesse du Portugal, Jean s'est inscrit dans la Compagnie de Jésus en 1662. Arrivé à Goa en 1674, il y a terminé ses études de théologie avant d'arriver au Tamil Nadu et de se mettre à l'étude de la langue tamoule. Britto a d'abord étudié minutieusement la structure sociale des castes et les règles strictes qu'elle impose à la vie sociale. Comme son prédécesseur Roberto de Nobili, qui est mort une quinzaine d'années avant son arrivée, Britto a adopté la vie des ascètes de la religion hindoue (*sanyasi*).

Les visites qu'il a rendues aux communautés chrétiennes de Gingy et Tanjore l'ont fait entrer en contact avec la langue et la culture tamoules. Mais avant de pouvoir contribuer avec tout son enthousiasme aux échanges culturels et linguistiques, il a été exécuté en 1693 par le roi de Maravar. Du fait de sa condamnation de la polygamie, Britto a poussé un certain Thadiyathevan, un prince des *Maravars*, sur le point de se convertir au christianisme, à répudier une de ses épouses, qui se trouvait être la sœur du roi de *Ramnad*. Britto apparaissait comme responsable de ce malheur, et il lui en a coûté la vie.

Après Britto, est arrivé Constanzo Beschi, qui est aussi connu sous le nom de வீரமாமுனிவர், *Veeramamunivar* au Tamil Nadu. Il est d'abord arrivé à Goa en 1710, puis à Madurai en 1711. Ses six premières années sur le sol indien, il les a passées à sillonner le Tamil Nadu pour rendre visite aux autres communautés de jésuites. Les églises qu'il a construites portent des noms tamouls: *Poondi Matha Basilica*, à Poondi, *Periyanayagi maadha* à Konakuppam, *Adaikala maadha* à Elakurichi.

Même s'il était avant tout un missionnaire de la compagnie de Jésus, il a aussi été accepté au rang des hommes de lettres tamouls, en raison de son importante contribution à la littérature tamoule. Ses œuvres sur la langue, la poésie, la prose, la grammaire, la lexicographie ainsi que ses traductions des œuvres tamoules ont toutes été reconnues par ses contemporains. Son œuvre est encore appréciée de nos jours, y compris ses poèmes consacrés à la religion chrétienne. Il avait également adopté l'habit de couleur safran, caractéristique des moines indiens.

Si *Tirukkural*, l'œuvre monumentale de la littérature tamoule, est aujourd'hui connue en Occident, c'est grâce aux travaux de traduction initiés par Constanzo Beschi. *Tirukkural*, également connu sous le nom de *Kural*, a été écrit par Tiruvalluvar. Cette œuvre fait partie de la littérature *Sangam*. Elle est composée de 1330 couplets consacrés aux divers moyens dont dispose l'humanité pour mener une existence paisible et digne.

Constanzo Beschi a traduit *Tirukkural* en latin en 1730. Cela a beaucoup contribué à faire connaître aux écrivains européens la richesse et la beauté des textes littéraires

tamouls. A notre avis, si Constanzo Beschi a choisi de faire la traduction en latin et non en italien, c'est parce que la langue latine était à l'époque une langue prestigieuse et reconnue dans l'Europe entière. Si le *Tirukkural* avait été traduit en une seule langue européenne moderne, l'œuvre n'aurait été accessible qu'à une seule communauté linguistique. En outre, la langue latine était aussi la langue de la religion chrétienne et de la Bible. Même si *Tirukkural* était une œuvre de nature philosophique et non religieuse, Constanzo Beschi lui a accordée l'importance qu'il aurait accordée à une œuvre religieuse. On en peut donc déduire que Constanzo Beschi voyait dans *Tirukkural* une œuvre aussi importante que la Bible. Ainsi, l'arrivée de jésuites a beaucoup contribué non seulement aux échanges culturels et linguistiques mais aussi à la diffusion d'œuvres littéraires tamoules.

Suite à l'arrivée des jésuites, l'arrivée de gouverneurs étrangers a augmenté les échanges linguistiques entre le français et le tamoul.

#### **4.2.2 La colonisation française et les premiers échanges linguistiques**

La plupart des Européens n'étaient pas venus en Inde dans le but prémédité de la coloniser. Mais une fois arrivés, ils ont changé d'avis en contemplant le calme, la simplicité et la richesse du sous-continent. Ainsi, l'arrivée des jésuites européens dans un esprit prosélyte est immédiatement suivie par l'arrivée des commerçants européens qui ont petit à petit colonisé les territoires indiens.

Le retour de Vasco de Gama en 1520 a ouvert la voie aux commerçants portugais sur la côte sud-ouest. Puisqu'on était contraint de passer par la voie maritime pour se déplacer entre l'Europe et l'Asie, c'est en Inde du sud que les commerçants portugais sont arrivés et se sont d'abord installés. Bien qu'ils se soient installés au début sur la côte ouest, afin de réduire le pouvoir de leurs principaux rivaux, les Arabes, c'est sur la côte est qu'ils ont établi leurs premiers comptoirs commerciaux. Ils ont donné le nom de «Pudhusheira» à l'endroit où ils se sont d'abord installés sur la côte est.

Après les Portugais sont arrivés les Danois qui se sont installés à «Pudhusheira» avec le but, non seulement de faire du commerce, mais aussi de s'établir durablement et de

coloniser la région. Mais l'invasion des musulmans en 1648 a détruit tout ce qu'ils avaient établi et construit jusqu'à-là.

Les Français sont arrivés les troisièmes en Inde du sud et, comme leurs prédécesseurs, ils ont commencé par occuper la côte ouest (Calicut et Mahe), avant de se rendre compte que c'est sur la côte est que se déroulaient principalement les échanges commerciaux entre l'Europe et l'Asie. Ils se sont donc installés plus tard à Maylapore, une ville à 100 km de Chennai, dans le sud du Tamil Nadu. La prospérité de leurs affaires a provoqué la jalousie des Danois et les a déterminés à entrer en guerre contre les Français. Vaincus par les Danois, les Français se sont déplacés plus au sud, à 150 km de Maylapore, dans ce qui allait devenir Pudhucherry. La suite de l'histoire fera de Pudhucherry la principale ville de la colonisation française en Inde. Les Français sont donc entrés en contact avec les Tamouls, les indigènes du territoire de Pudhucherry.

Une fois installés à Pudhucherry, les Français ont reçu du pouvoir royal des armes et des soldats, dans le but de construire une colonie et de conquérir d'autres territoires indiens. Petit à petit, ils ont ainsi multiplié leurs colonies: Karaikal et Mahe au Kerala, Enam en Andhra Pradesh et Chandornagore au Bengal.

Les Français administraient tous ces comptoirs commerciaux depuis Pudhucherry. Etant donné l'important développement de ces échanges commerciaux, la France a envoyé des gouverneurs et des officiers pour assurer le bon déroulement de ses affaires. François Martin était le premier gouverneur français, arrivé à Pudhucherry en 1675. Dès son arrivée, il a construit le fort Saint Louis, du nom du roi de la France de l'époque, pour faire de Pudhucherry une colonie française capable de se défendre contre d'éventuelles attaques. Il est aussi considéré comme le fondateur de la ville de Pudhucherry.

Bon administrateur et diplomate, François Martin a gouverné cette colonie française jusqu'en 1705. Après François Martin, la France a nommé Joseph François Dupleix comme Gouverneur. Avant d'arriver à Pudhucherry, celui-ci dirigeait la compagnie française à Chandornagore. Ses qualités de diplomate et de stratège lui ont valu le titre de Gouverneur à Pudhucherry. Les journaux d'Ananda Ranga Pillai, le secrétaire



personnel de Joseph François Dupleix, constituent un document précieux dans l'histoire de la traduction tamoule, que nous analyserons dans les pages qui suivent.

Le successeur de Joseph François Dupleix s'appelait Benoist Duma. Le roi de Tanjore lui a fait don du territoire de Karaikal. Ainsi, la colonie française en Inde s'agrandissait de jour en jour et exigeait un nombre croissant d'administrateurs à même d'assurer une bonne gestion des territoires. Cela a conduit à l'embauche d'indigènes et donc à davantage d'échanges culturels et linguistiques entre les Français et les populations locales.

### **4.2.3 Entre les colonisateurs et les colonisés**

Dans un contexte de conquête ou de colonisation, les traducteurs et les autorités locales étaient inévitablement amenés à collaborer. Les traducteurs, issus du peuple conquis ou colonisé et appartenant souvent à sa culture, se trouvaient ainsi devant un dilemme. Devenus consciemment ou inconsciemment des outils dans les mains du colonisateur, les traducteurs indigènes n'ont bien souvent pas pu participer aux actes de résistance menés par les autres indigènes, leurs compatriotes, contre les colonisateurs.

Au bout d'une certaine période, dans l'histoire de la colonisation, les colonisateurs se sont rendu compte de l'importance de s'agréger les services linguistiques (la traduction ou l'interprétation) d'indigènes compétents en la matière. Il a donc été demandé à certains indigènes de participer au succès de l'entreprise coloniale en expliquant la loi du colonisateur aux colonisés. Pour cette raison, les premières traductions ont surtout été orales et relevaient donc davantage de l'interprétation, avant que les colonisateurs, désirant légiférer sur tout un tas de domaines allant de la propriété foncière à la diffusion du baptême, n'éprouvent le besoin de faire traduire par écrit les documents juridiques et décrets afférant à ces questions. La traduction servait aussi à communiquer avec les autres autorités locales, européennes ou indigènes.

Nous pouvons nous demander comment les colonisateurs ont pu faire confiance à la loyauté des traducteurs indigènes. La sélection d'un intermédiaire entre le colonisateur et les colonisés s'effectuait soigneusement. Dans le cas de l'Inde, les Européens ont choisi de se servir des hommes venant de familles de marchands. Au début, les rapports entre les colonisateurs et les marchands indiens étaient dominés par des intérêts commerciaux. Ces rapports étaient égalitaires. Nos recherches nous ont ainsi permis de découvrir que François Martin, le premier gouverneur de Pudhucherry, avait tissé une amitié si profonde avec un certain Thanappa Mudeliar que ce dernier a donné à sa fille le prénom Françoise. François Martin a aussi accepté d'être son parrain.

Une étude historique intitulée *Les deux premiers Modeliars de la compagnie des Indes orientales*, publiée en 1975 par M. Cojande Dairianadhan, titulaire de Chevalier de palmes académiques et vice président de la Société Historique de Pudhucherry, nous décrit les relations amicales entre commerçants français et marchands indiens.

Ces deux Modeliars, Thannappa Modeliar et Mouthaiappa Modeliar, qui faisaient office d'intermédiaires entre les Français et les marchands indiens, étaient aussi les chefs des Malabars. Ils étaient depuis longtemps appelés *Modeliars* en français. Le mot *Modeliar* est une dérivation du mot *Moudel* qui veut dire «le premier». Le terme *Modeliar* était employé par la compagnie française avec cette seule signification, et non dans son acception habituelle dans la société tamoule, où il désignait une caste. *Moudeliar* était donc un titre d'honneur que les Français accordaient aux Indiens qui les avaient aidé à s'installer à Pudhucherry. Sans ces intermédiaires, il aurait été impossible aux Français d'établir des liens commerciaux en Inde, comme en témoigne le livre de M. Cojande Dairianadhan.

«Il est nécessaire que l'historien se penche sur d'autres cas, ceux des agents indiens du succès ou des déboires des marchands et des gouverneurs de Pondichéry, car, sans ces hommes, aucune action n'aurait pu être menée dans l'Inde par des étrangers sans relations directes avec les peuples<sup>50</sup>»

Le choix de recruter Thannappa Modeliar comme intermédiaire faisait suite à un conseil donné par les commerçants portugais, avec qui Thannappa Modeliar avait déjà

---

<sup>50</sup> Filliozat, Jean. avant – propos. Cojande Dairianadin. op. cit. 1975. p.1.

travaillé. De ce fait, celui-ci possédait en outre une bonne connaissance de la langue portugaise. Sur sa tombe située à Madras, Thannappa Modeliar est décrit comme «le fondateur de la compagnie française en Inde». En 1691, son fils, Mouthaiappa Modeliar, lui a succédé. Celui-ci servait le chevalier Hebert, alors gouverneur de Pudhucherry, avant que celui-ci ne l'accuse d'avoir révélé les secrets de la compagnie à un jésuite, justification du reste demeurée sans preuves concrètes.

Après Mouthaiappa Modeliar, c'est Nanniyappa Pillai qui a reçu le titre de Modeliar et a commencé à travailler avec chevalier Hebert.

Restés quelque peu méfiants à l'égard de Nanniyappa, qui était pourtant véritable cheville ouvrière du succès de la compagnie de l'Inde orientale à cette époque, les Français ont placé un catholique du nom de Savary à ses côtés. Celui-ci était censé avertir les Français dans le cas où il remarquerait des événements contraires aux intérêts français. Les jésuites avaient ainsi l'intention de faire succéder Savary à Nanniyappa.

A la fin, accusé à tort d'avoir révélé les secrets de la compagnie, Nanniyappa Pillai a été envoyé en prison. Son innocence a été prouvée après sa mort. Hebert a laissé ensuite la place à Pierre-Christophe Lenoir comme Gouverneur de Pudhucherry, et celui-ci a nommé Ananda Ranga Pillai comme Modeliar.

#### **4.2.4 *Les dôbachis ou les interprètes***

Au début, ces hommes qu'on appelait Modeliards étaient considérés comme des confrères par les colonisateurs français. Ces interprètes indigènes étaient traités sur un pied d'égalité par les administrateurs de la compagnie française. Mais les changements politiques et le pouvoir croissant conquis par les Français en Inde du Sud les ont peu à peu ravalés à une place secondaire, comme en témoigne le titre moins prestigieux dont on s'est mis à les affubler, «Dôbachi» ou «Doubashi», au lieu de Modeliar.

D'après nous, c'est un mot dérivé de deux mots hindi, *Do-* qui veut dire deux et *Basha-* qui veut dire langue. La combinaison de ces deux mots devient «Dubashi» ou «Dôbachi» et désigne donc un individu bilingue.

En plus du travail des tâches de traduction et d'interprétation, ces Dôbachis avaient aussi pour fonction de maintenir les relations diplomatiques entre les colonisateurs européens et les rois indigènes. Il ne faut pas non plus oublier que leurs conseils politiques étaient d'une importance capitale pour renforcer la colonisation française en Inde.

A titre d'exemple, on peut ici considérer la vie d'Ananda Ranga Pillai qui était à la fois courtier, interprète, diplomate, et intermédiaire entre les Français et les sociétés féodales indiennes de son époque. Une brève description de sa vie nous permettra de comprendre son ascension au rang de chef des Malabars. Issu d'une famille de marchands indiens riches de la région de Madras, il est arrivé à Pudhucherry en 1714. Son père Thiruvengada Pillai, beau frère de Nanniyappa Pillai, a été recruté suite à la disgrâce de ce dernier au poste de Dôbachi. A la mort de son père en 1726, Ananda Ranga Pillai a pris sa suite dans les services commerciaux et financiers: armement de navires et approvisionnement de produits artisanaux pour la Compagnie. Grâce à la multiplicité des domaines dans lesquels il excellait, Ananda Ranga Pillai a obtenu la faveur des Français. Fervent agent de la politique de Dupleix en Inde - gouverneur de 1742 à 1754 -, on lui a accordé en 1749 le titre de courtier officiel de la Compagnie. Ses rapports avec Dupleix ont néanmoins commencé à partir de 1750. Ananda Ranga Pillai était donc en quelque sorte l'homme derrière les succès de Dupleix.

Ananda Ranga Pillai s'est occupé d'un grand nombre de travaux pour le compte des autorités françaises, mais sa principale fonction demeurait comme traducteur et intermédiaire auprès des souverains hindous et des princes musulmans pour assurer la protection et l'agrandissement de la colonie française en Inde. Sa connaissance des langues (tamoul, français, telugu et persan) avait fait de lui un diplomate par excellence. Les systèmes politiques complexes des cours indiennes, à une époque où les Français ne connaissaient pas les langues et les coutumes de l'Inde, ont fait de lui un intermédiaire obligé. Ce rôle fondamental de passeur culturel et politique entre la société française et la société tamoule est à observer de près pour notre étude.

Tout en travaillant sincèrement pour les Français, Ananda Ranga Pillai rédigeait régulièrement un journal en secret dans lequel il relatait la vie quotidienne des hommes et le cours des affaires au sein de l'Administration coloniale française. La rédaction de ce journal étant tenue secrète, ce n'est que récemment que les historiens en ont pris connaissance. La mise par écrit de tous les événements par Ananda Ranga Pillai n'était pas une trahison contre les Français de son époque: ce journal est demeuré secret et n'a jamais été diffusé, en dépit des secrets d'Etat qui y sont parfois révélés. C'est un document de grande valeur historique, mais qui n'était pas destiné au public de son époque; il a été rédigé soit comme un simple passe-temps, soit avec le dessein d'informer les générations futures.

Les faits racontés par Ananda Ranga Pillai dans son journal sont décrits avec une honnêteté et une objectivité remarquables. Il a pris garde de ne pas prendre parti et de ne pas être partial à l'égard de qui que ce soit ou de quoi que ce soit.

«I proceed to chronicle what I hear with my ears; what I see with my eyes; the arrivals and departures of ships; and whatsoever wonderful or novel takes place<sup>51</sup>»

Notre traduction en français

«Je raconte ce que j'écoute avec mes oreilles et tout ce que je vois avec mes yeux. Les bateaux qui arrivent et repartent et tout ce qui m'impressionne et me paraît étrange»

La façon dont Ananda Ranga Pillai décrit les faits est exceptionnelle aux yeux des historiens contemporains. Il raconte avec un soin minutieux tout ce dont il était témoin. Il a poursuivi la rédaction de ce journal pendant 25 ans, depuis le commencement de son travail avec les Français jusqu'à sa mort. Il était conscient que son journal serait un jour lu par les générations suivantes. C'est pourquoi il s'est efforcé de construire son texte avec une grande cohérence.

Quand il lui arrivait de prendre une pause d'un jour ou deux, alors qu'il écrivait en général de façon quotidienne, l'auteur a toujours fait un récapitulatif de tout ce qui s'était passé auparavant commençant par résumer les événements antérieurs, avant de

---

<sup>51</sup> Pillai, Ananda Ranga. Traduit et cité dans. R. Alalasaradan. op. cit. 1998. p. 1.

procéder plus en avant dans son récit. Cela nous conduit à penser qu'Ananda Ranga Pillai agissait ainsi par égard pour son lecteur, afin que celui-ci ne perde pas le fil des événements.

Si l'auteur nous donne de minutieux détails sur les événements politiques, diplomatiques, sociaux et culturels, il ne nous dit rien en revanche de sa vie personnelle, sauf lorsque celle-ci croise le cours des affaires politiques. En-dehors de cela, il semble volontairement discret sur sa vie personnelle. Ce constat nous indique que l'auteur s'est fixé pour objectif, avant de se lancer dans la rédaction, de ne livrer aux lecteurs que des informations ayant trait à la grande Histoire.

De ce fait, nous pouvons même considérer Ananda Ranga Pillai comme un homme avancé de son temps, un écrivain conscient de son travail et qui avait l'objectif d'être utile à la postérité. Et tandis qu'au début, Ananda Ranga Pillai rédigeait son journal lui-même, son importance grandissante dans les affaires politiques de l'Administration française lui laissait de moins en moins de temps libre et l'a finalement contraint à recruter un scribe pour écrire ce qu'il dictait. Mais le style et le contenu de l'écriture restent les mêmes jusqu'à la fin.

#### **4.2.4.1 Un homme savant et curieux**

Le journal d'Ananda Ranga Pillai est avant tout le témoignage de la curiosité de l'auteur. C'est un homme qui a essayé d'apprendre sans cesse et qui voulait transmettre ses connaissances aux autres, d'où son journal très informatif. Dans son journal, il parle même des événements politiques qui se passaient en France. Ananda Ranga Pillai écoutait attentivement les conversations entre les Français sur la politique intérieure française et les a consignés dans son journal. C'était donc un esprit cosmopolite qui s'intéressait également aux pays étrangers.

Aussi, la méthode de travail d'Ananda Ranga Pillai est comparable à celle d'un historien. On peut le constater grâce aux manuscrits trouvés dans sa maison à Pudhucherry. L'auteur prenait des notes chaque fois qu'il était le témoin d'un événement qu'il jugeait important. Parfois il a même pris des notes sur des feuilles

séparées qu'il a ensuite recopiées, ou a fait recopier par un employé, de façon ordonnée dans son journal. Ainsi, il mentionne quelque part dans son journal: «Aujourd'hui j'ai demandé à Ramanji Pandit de consigner cet événement dans mon journal».

Dans son journal, il rapporte les explications qu'il a données à Dupleix au sujet des codes culturels et des habitudes des indigènes. Sa connaissance approfondie de la société locale lui a donné accès aux réseaux officiels de l'administration française, et lui a permis de voir sa position et son statut renforcés. Les Français lui ont décerné des titres honorifiques tels que «chef des Noirs», «chef des Malabars» ou «chef des Indiens». Ces titres apparaissent dans les documents de la Compagnie des Indes. Son influence s'est matérialisée aussi dans le droit d'utiliser des symboles de prestige, comme le palanquin, l'éléphant, le port de médailles, etc.

Au début, l'auteur, dans ses journaux, ne parle que de commerce: «Les bateaux qui arrivent et repartent». Au fur et à mesure, il se met à consigner des détails de toute sorte: le commentaire de Dupleix sur la cuisine indienne, la mise à mort d'un pauvre par les Français etc. Il y parle même de l'affaire de Nanniyappa, l'un de ses prédécesseurs. En ce sens, le travail d'Ananda Ranga Pillai est sans doute comparable à un travail effectué consciencieusement par un historien.

Le journal d'Ananda Ranga Pillai est aussi un travail de traduction. Il écoutait ce qu'on disait en français et le consignait dans son journal en tamoul. Ainsi, la langue source du message et la langue d'arrivée étaient différentes l'une de l'autre. Son journal a donc aussi une dimension profondément inter-linguistique. Ananda Ranga Pillai traduisait ainsi les propos francophones des administrateurs en tamoul, et lorsqu'il lui arrivait de croiser des mots français auxquels il ne trouvait pas d'équivalents, il les translittérait dans l'alphabet tamoul, faisant ainsi une sorte de tamoulisation phonétique. C'était donc une façon de faire des emprunts obliques.

Ananda Ranga Pillai a aussi parfois laissé des notes pour une meilleure compréhension du lecteur. De cette manière, le travail d'Ananda Ranga Pillai est celui d'un traducteur soucieux de bien se faire comprendre auprès de ses lecteurs. En outre, les mots qu'il avait empruntés à la langue française sont encore en usage aujourd'hui

dans la langue tamoule parlée à Pudhucherry. Nous pouvons donc dire qu'Ananda Ranga Pillai était conscient des lacunes de sa langue pour traduire des textes francophones. C'est pourquoi il n'a pas hésité à faire des emprunts.

Il ne faut pas non plus oublier le fait qu'Ananda Ranga Pillai, qui écrivait son journal en secret, ne pouvait pas consulter un expert de la langue tamoule pour tout traduire exactement en tamoul. Lui-même, avec ses connaissances de la langue tamoule, a traduit tout ce qu'il pouvait traduire et a emprunté tout ce qu'il ne pouvait pas traduire. Comme résultat, nous avons aujourd'hui une série de mots qu'Ananda Ranga Pillai a apportés à la langue tamoule. Il s'agit d'une cinquantaine de mots dont la liste entière est dans l'annexe<sup>52</sup> de notre travail de recherche. Nous ne mentionnons ici que les douze premiers mots trouvés dans le livre d'Orcey M. Gopalakrishnan.

மொடுத்தியே	Mortier
ரசீயம்	Ration
சக்கிரத்தார்	Secrétaire
ஒடுதி	Ordre
கப்பித்துலசாம்	Capitulation
மறெனர்	Marins
துவான்	Douane
மத்தலோது	Matelot
சுப்பிரீயோர்	Supérieur
சொல்தாதுகள்	Soldats
அபித்தாம்	Habitants
அம்பிலுயர்	Employés <sup>53</sup>

<sup>52</sup> Voir Annexe A, pp. i-ii.

<sup>53</sup> Orcey, Gopalakishnan M. Anandarangappillai v-naatkurippu. Chennai: Natramizh pathippakam. 2005. p. 111. Imprimé.



Le journal d'Ananda Ranga Pillai contient non seulement des mots de la langue française, mais aussi d'autres langues telles que le perse, l'arabe, le sanscrit, le télougou, etc. C'était en fait un multilingue qui a employé tout son vocabulaire pour faire passer son message aux lecteurs. Le travail d'Ananda Ranga Pillai est comparable à celui des poètes de la Renaissance en France, qui ont importé des mots de la langue grecque en traduisant les Anciens.

Après le départ de Dupleix en 1754, son successeur Charles Godeheu a renoncé aux conquêtes françaises en Inde en signant un traité avec les Anglais. Pendant les 50 années suivantes, la possession de Pudhucherry a changé de main, passant des Français aux Anglais. Le rôle des Dôbachis, pendant cette période, est devenu négligeable, réduit à un rôle d'intendant.

«Le dobachi est le premier domestique d'une maison bien organisée, une sorte d'intendant, tenant de Figaro et de Caleb, intermédiaire obligé de toutes les transactions d'affaires ou de plaisirs parlant l'anglais ou le français, selon que la ville où il exerce est placée sous la domination anglaise ou sous la domination française,<sup>54</sup>»

Le comptoir de Pondichéry n'est revenu définitivement aux Français qu'en 1816. Dans la Compagnie des Indes Orientales, rétablie au XIX<sup>e</sup> siècle, les Dôbachis ne faisaient presque rien comme conseiller. Ananda Ranga Pillai lui-même décrit la gestion de plus en plus mauvaise de la Colonie après le départ de Dupleix et l'arrivée de nouveaux officiers moins efficaces, qui en outre n'accordaient presque aucune confiance aux Indiens.

### **4.3 La traduction entre tamoul et français au XIX<sup>e</sup> siècle.**

Si la situation politique ne favorisait plus la traduction, le champ littéraire a pris le relais. Kamil Veith Zvelebil, dans son livre intitulé *A History of Indian Literature, Tamil Literature* mentionne qu'en 1838 une traduction en tamoul du périodique français *L'Ami des enfants* a paru, mais nulle part on n'en trouve de trace. Cependant plusieurs missionnaires et officiers français s'intéressaient à la littérature tamoule du

---

<sup>54</sup> De Charolais, Louis. *L'Inde française, deux années sur la côte Coromandel*. Paris: Challamel Ainé. Librairie-Éditeur, 1877. p. 202. Imprimé.

Sangam et ont traduit un certain nombre d'œuvres de cette époque en français. L'œuvre de *Tirukkural* seule a été traduite plusieurs fois en français.

Ariel a traduit cette œuvre avec le titre *Kural* de Thiruvalluvar en 1848, Lamairesse l'a traduite en 1867 avec deux autres œuvres littéraires: *Légende* de Saranga et *Le Calampagam* de Siva. G. de Barrigue de Fontainieu a traduit *Tirukkural* en 1889. Ainsi, les œuvres littéraires tamoules ont été traduites et retraduites pour le public français du XIX<sup>e</sup> siècle par des indologues et des officiers de la compagnie française qui s'intéressaient à la littérature indigène du pays. Chacun de ces traducteurs a laissé des notes et des instructions aux lecteurs pour faciliter leur compréhension des œuvres.

Si le XVIII<sup>e</sup> siècle a connu des traductions du français vers le tamoul grâce aux travaux du grand Dôbachi, Ananda Ranga Pillai, le XIX<sup>e</sup> siècle a vu de grandes œuvres littéraires tamoules traduites en français. Notons cependant que la plupart de ces œuvres étaient des œuvres spirituelles, à l'exception de *Tirukkural*.

Les traductions des œuvres françaises en tamoul n'ont commencé qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce nouveau mouvement de traduction, qui témoigne d'une reconnaissance tardive des œuvres littéraires françaises, s'explique en réalité par l'intensification du mouvement de l'indépendance et aussi par le développement technologique de l'imprimerie en Inde. Le XX<sup>e</sup> siècle a connu ainsi un véritable essor des traductions du français vers le tamoul.

#### **4.4 La traduction des œuvres françaises au XX<sup>e</sup> siècle**

D'après nos recherches, sur tout le vingtième siècle, il y a eu jusqu'à 167 œuvres françaises traduites en tamoul. La liste annexée à l'article de Geetha Ganapathy-Doré «Mapping French - Tamil Transl(oc)ations» en arrive à la même conclusion. Nous avons aussi ajouté cette liste à notre annexe, pour la compréhension de lecteurs<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Voir Annexe B. pp. i-xiii.

Il nous faut réfléchir sur les raisons qui expliquent l'augmentation considérable du nombre d'œuvres européennes traduites en tamoul. Des œuvres jusqu'alors presque ignorées par les tamouls font tout à coup l'objet d'une grande attention et sont traduites en grand nombre. A nos yeux, plusieurs raisons semblent pouvoir expliquer ce changement: le mouvement d'indépendance qui s'intensifiait depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle; le journalisme indien, qui se développait; les indologues et les Français qui travaillaient pour la colonie et qui aidaient les indigènes à comprendre la langue et la littérature françaises; les deux guerres mondiales qui ont fait appel à des soldats indiens et ont facilité les interactions entre la France et l'Inde, etc. Mais toutes ces raisons n'ont pas forcément une relation directe avec la traduction, elles ont parfois servi de catalyseurs ou de déclencheurs, ou encore caché des enjeux politiques et culturels.

Nous verrons que chaque contexte sociopolitique et culturel a pu agir sur le choix des œuvres traduites. La traduction et la réinterprétation d'œuvres françaises en tamoul avaient des implications et des enjeux différents dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, dans les années soixante et depuis les années quatre-vingt. Ainsi, tant la façon de traduire que le choix des œuvres varient à différentes époques. De la sorte, du début du XX<sup>e</sup> siècle jusque dans les années soixante, les traducteurs ont surtout choisi des œuvres dont les thèmes tournaient autour de la révolte, de la guerre, de la misère, de la réforme sociale, de la révolte contre la religion, du statut des femmes, etc. Nous pouvons nous poser la question: est-ce que ces thèmes avaient quelque chose à voir avec le contexte sociopolitique et culturel? C'est exactement la question à laquelle le prochain chapitre essaiera de répondre. Ainsi, parmi les œuvres traduites à cette époque, nous pouvons citer *Le Comte de Monte-Christo*, *Les Fourberies de Scapin*, *Les Misérables*, *La Marseillaise*, *La Conquête de Plassans*, *Madame Bovary*, *Notre-Dame de Paris*, *Les Trois mousquetaires*, *L'Assomoir*, *Nana*, etc. Le choix de ces œuvres a certainement une relation avec le contexte, en plus d'avoir une relation avec la vie des individus, c'est-à-dire les traducteurs et les auteurs qui sont impliqués dans le processus de création et de traduction de ces œuvres. Ainsi, ces tendances, qu'on retrouve majoritairement dans la période allant de 1920 à 1960, nous conduisent à regrouper ces traductions sous un nom qui résume à lui seul toutes ces tendances, *la Réaction*.

La deuxième époque, où l'on voit un changement net dans le choix des œuvres, commence à partir de 1961, année qui voit paraître une traduction des *Mémoires de deux jeunes mariées* de Balzac. Ensuite, nous constatons qu'un certain nombre des œuvres traduites en tamoul ont pour thèmes principaux la vie des femmes, la vie des veuves, les normes sociales imposées à l'individu, le conditionnement d'un individu par les autres, la vie des gens du troisième âge, etc. Cette deuxième époque dont nous parlons connaît en outre non seulement un changement dans le choix des thèmes mais aussi dans la façon de traduire. On observe que les œuvres ne sont pas traduites intégralement, et sont même considérablement réduites. On voit aussi un nombre croissant de nouvelles traduites en tamoul. Surtout les nouvelles de Maupassant, qui ont eu du succès. Même si les traducteurs ont choisi de traduire un long roman, celui-ci a été réduit de moitié dans la traduction, et cette réduction impliquait à la fois la suppression de passages jugés indésirables ou inutiles et la reformulation des propos de l'auteur. Le fond et la forme sont tout deux altérés. Les traductions qui ont eu lieu à cette époque sont: *La fille aux yeux d'or*, les *Mémoires de deux jeunes mariées*, *Eugénie Grandet*, *le Tour du monde en 80 jours*, *Notre Cœur*, *Une page d'amour*, *Le Père Goriot*, *Madame Parisse*, *Pierre et Jean*, *Le Horla*, *La tulipe noire*, etc. Ainsi, on peut remarquer qu'une sorte de tri ou de tamisage du texte a eu lieu pendant cette période. Pour trouver un titre à même de rendre compte de cette tendance, nous avons choisi le mot *la Réfraction*.

A partir de 1980, la tendance a été très différente de celles qui avaient précédé au XX<sup>e</sup> siècle. Cette troisième tendance, qui va du début des années 1980 aux années 2010, est non seulement distincte des autres tendances dans la manière de traduire et dans le choix des œuvres, mais aussi dans le fait que les traducteurs deviennent soit des professionnels formés dans les universités, soit des professeurs d'université eux-mêmes, qui traduisent plus que jamais. Même si les traducteurs qui n'ont pas suivi de formation continue toujours à œuvrer, les traducteurs les plus nombreux se recrutent désormais parmi les professeurs de français à l'université. Cette évolution du métier de traducteur, et de sa formation, accompagne donc les changements qui affectent le choix des œuvres et les méthodes de traduction.

Les thèmes des œuvres choisies tournent autour des axes suivants: l'étrangeté, l'étranger, la nouveauté, les tabous sociaux, la mort, etc. Ainsi, on observe les

traductions d'œuvres telles que *L'étranger*, *Le Petit Prince*, *Les trois mousquetaires*, *Huis Clos*, *Nana*, *Cinq semaines en ballon*, *Vingt ans après*, *La Main d'écorché*, *Le Rhinocéros*, *Où vas-tu Jérémie?*, *Les Belles-sœurs*, *L'Homme qui plantait des arbres*, *Le suspect*, *Bonjour tristesse*, *Des phrases courtes, ma chérie*, *La Peste*, *Haute surveillance*, etc. Non seulement le nombre des œuvres françaises traduites en tamoul augmente mais les thèmes sont également plus variés et n'ont pour beaucoup d'entre eux jamais été abordés dans les littératures indigènes de l'Inde. Les œuvres contemporaines se trouvent à côté d'œuvres classiques dans le choix des traducteurs. Les traducteurs retraduisent aussi des œuvres déjà traduites en tamoul. Par ailleurs, nous croyons que les traducteurs de cette tendance ont voulu garder les œuvres étrangères telles qu'elles dans les traductions. Autrement dit, ils ont voulu que les lecteurs découvrent culturellement et littérairement la France au lieu de lire des adaptations éloignées de l'œuvre originale. Il semble donc que les traducteurs de cette époque ont développé une certaine conscience culturelle et qu'ils ont voulu distinguer les traductions des œuvres tamoules de la littérature indigène. Cette conscience culturelle s'opposait à l'assimilation des œuvres étrangères dans la littérature indigène. Pour ces raisons, nous avons choisi de nommer cette tendance *la Résistance*.

Ces trois tendances du XX<sup>e</sup> siècle dans la traduction des œuvres françaises en tamoul nous paraissent résulter de plusieurs facteurs sociaux, culturels, politiques et religieux en même temps. Une analyse de près de chacune de ces tendances nous révélera les raisons sous-jacentes aux choix de traduction. D'ailleurs, il n'est pas impossible qu'une tendance chevauche la suivante ou réapparaisse après avoir provisoirement disparu, ou même que deux tendances coexistent longuement pendant la même période. Les traducteurs exercent leur métier toute leur vie professionnelle, qui peut durer quarante ans, et ils choisissent parfois de ne pas changer leur manière de traduire et restent fidèles à une seule tendance. En outre, il est impossible de tracer une ligne nette de démarcation entre les trois périodes et de dire que telle tendance s'arrête définitivement à tel moment. Il est possible qu'une tendance se fragilise pendant que l'autre se renforce avant d'arriver à son apogée. Ainsi, on remarque la traduction de certaines œuvres faite régulièrement tout au long du vingtième siècle. Par exemple, *Les trois mousquetaires* a été traduit plus que quatre fois et *Nana* a été traduit plus que trois fois. Chaque fois, ces œuvres ont été traduites différemment, selon le traducteur et ses goûts en matière de traduction, mais ce qui est important de

remarquer, c'est qu'aucun de ces traducteurs ne critique les traductions faites précédemment. Ils ne commentent que leurs propres traductions. La critique d'une traduction par un autre traducteur est absente dans l'histoire de la traduction du XX<sup>e</sup> siècle tamoul. D'ailleurs, c'est presque inexistant dans l'histoire de la traduction dans tout le sous-continent indien. Au contraire, cette critique est très présente dans l'histoire de la traduction en Europe et de façon plus générale en Occident.

Ces précisions étant faites, nous pouvons maintenant présenter nos observations sur les histoires de la traduction.

### **Pour conclure**

Les deux brèves présentations des Histoires de la traduction en Europe et en Inde, plus précisément en tamoul, nous ont permis d'avoir un aperçu parallèle des réflexions au fondement des théories actuelles. A la fin de cette étude parallèle qui nous conduit à comparer ces deux histoires, nous aimerions présenter nos principales observations, qui constitueront aussi la base de l'élaboration de notre recherche. Cette base se fonde à la fois sur une compréhension large des faits de traduction en Europe et en Inde et sur des analyses précises et rapprochées des enjeux de traduction propres à une époque ou à une situation socio-historique particulière. Toutefois, il existe probablement des données qui ont échappé à notre œil attentif. Nous avons cependant écrit, à l'aide des documents que nous avons à notre portée, ces deux histoires avec la plus grande exhaustivité possible.

L'Histoire de la traduction en Europe nous révèle que la traduction et les traducteurs étaient peu libres de faire leur métier à leur gré. La religion et le pouvoir politique ont toujours joué un rôle influant sur l'élaboration des théories de la traduction et donc aussi sur les traductions réalisées. Même à l'époque romaine, Saint Jérôme réfléchissait davantage lorsqu'il traduisait la Bible que lorsqu'il travaillait sur d'autres types de textes, et cela s'est poursuivi ainsi jusqu'au vingtième siècle où Nida, appartenant à la société de la traduction de la Bible, a inventé l'équivalent formel et l'équivalent dynamique. De cette manière, les théories et les réflexions n'avaient pas

une course libre mais plutôt étaient conditionnées et contrôlées par la religion, et cet état continue même aujourd'hui.

En ce qui concerne la politique, les rois et les nobles intervenaient sans cesse dans l'Histoire de la traduction en Europe. Même au Moyen Age, quand les traducteurs traduisaient assez librement, leur traduction qu'on qualifie aujourd'hui de vulgarisation, était faite essentiellement pour des princes et des rois qui ne pouvaient pas lire le latin, la langue de la Bible. C'est à cause de ces princes que les traducteurs ne pouvaient pas traduire à leur manière. Le classicisme a aussi exercé son pouvoir absolu sur la traduction des œuvres païennes qui étaient christianisées pour plaire aux rois et aux nobles chrétiens.

Quand le clergé et le pouvoir politique se sont séparés, la condition des traducteurs s'est retrouvée tiraillée entre ces deux pouvoirs. Ainsi, coincés entre ces deux institutions, l'institution religieuse et l'institution politique, les traducteurs ne pouvaient point user librement de leur créativité dans la traduction. Par conséquent, les théories et les réflexions en matière de traduction ont tourné autour des mêmes enjeux pendant des siècles. En outre, on peut observer que depuis le temps des Anciens jusqu'à l'époque contemporaine, les théories de la traduction se divisent le plus souvent en deux positions opposées entre elles. La fidélité et l'infidélité, l'interprète et l'orateur, l'original et la traduction, verres transparents et verres colorés, la langue source et la langue d'arrivée, le sourcier et le cibiste, l'auteur et le lecteur. Ainsi, les théories de la traduction en Occident se sont toujours déployées sous la forme d'oppositions binaires. Depuis deux millénaires, la traduction et les traducteurs occidentaux n'arrivent pas à sortir de ce cercle vicieux qui les empêche d'ouvrir leurs horizons dans l'élaboration théorique. De surcroît, la critique était aussi un élément social qui contrôlait les traductions. Voltaire commentait les traductions de son temps en disant qu'il faut traduire pour son époque et non pas pour les temps passés. Cette critique visait à limiter la liberté du traducteur, à l'empêcher de se lancer dans l'aventure et d'exercer son propre génie linguistique et littéraire en ne traduisant que pour un public visé de son époque<sup>56</sup>. Seul le vingtième siècle a vu apparaître de nouveaux horizons dans les théories de la traduction. Cela est dû aux échanges

---

<sup>56</sup> Delisle, Jean. *Portraits des traducteurs*. Canada: La presse universitaire d'Ottawa, 1999. p. 4. Imprimé.

linguistiques avec les pays hors d'Europe. Aussi, l'industrialisation et les inventions scientifiques ont conduit la traduction à se subdiviser en branches multiples et jusque-là inimaginables. C'est pourquoi notre étude se concentre plutôt sur le XX<sup>e</sup> siècle.

Néanmoins, les idées du passé, les mains pesantes de la religion et de la politique tiennent toujours les reines de la traduction. Ce qui nous conduit à prendre aussi ce passé en compte pour notre étude. Si toute théorie de la traduction se faisait ainsi toujours dans les limites que lui laissaient les pouvoirs politique et religieux, de nouvelles dynamiques au sein du monde de la traduction ont émergé et ont contribué à le sortir de cet enlèvement. Par exemple, l'arrivée d'un domaine d'étude comme la linguistique au vingtième siècle a fait naître une approche linguistique de la traduction. L'inclusion d'autres domaines dans l'étude de la traduction a entraîné des nouvelles sensibilités et des nouvelles approches théoriques comme l'approche culturelle et sociologique de la traduction. Afin de mieux connaître le phénomène de la traduction ainsi que ses aspects culturel et sociologique, il faut inclure des théories issues du monde extra-européen.

Tandis que la traduction et sa théorisation subissaient en Europe des influences religieuses, politiques et sociales, l'Inde a connu une histoire de la traduction diamétralement opposée par rapport à l'Europe. Depuis les idées de Tholkapiyar, qui sépare l'original et la dérivation, jusqu'à nos jours, la traduction a toujours été pratiquée sans condition ni conditionnement. Chaque traducteur a sa façon de faire une dérivation par rapport à l'original et il n'avait pas peur de le révéler dans son œuvre, même et surtout quand ils traduisaient les œuvres religieuses. Kamban, au lieu d'être puni ou condamné à mort pour avoir récréé le *Ramayana* à sa façon, est toujours vénéré et son œuvre est autant célébrée que l'original. Telle est la tendance qui s'est manifestée dans les traductions en Inde. En bref, la traduction libre était plus vénérée que la traduction mot à mot. Au contraire, en Europe, tout traducteur qui a osé altérer les textes sacrés, a fait face à de sérieuses difficultés, allant jusqu'à la condamnation à mort. Pour cette raison, les traducteurs indiens n'ont pas conçu la traduction comme une imitation de l'original ou un simple transfert linguistique du message. Définir la traduction avec un tel cadre, c'est mettre les traducteurs dans une bulle et en même temps exiger d'eux qu'ils excellent dans leur art. Les traducteurs en Inde étaient considérés comme des artistes qui avaient besoin de liberté dans leur



expression. Ils étaient davantage respectés s'il parvenait à dépasser l'original dans cette expression.

Même dans la distinction que Tholkapiyar a faite entre l'œuvre originale et la dérivation, il n'a pas donné de place supérieure à l'une aux dépens de l'autre. Selon lui, il existe une œuvre qui est la première, à partir de laquelle on peut produire plusieurs dérivations, et il n'a dit nulle part que ces dérivations doivent obéir à des règles ou qu'elles doivent ressembler à l'original. Ainsi, il postule qu'il doit y avoir de la liberté dans la rédaction des dérivations. Kamban lui-même dit dans son œuvre qu'un roi féodal, Sadayappa Vallal, lui avait fait un don pour avoir traduit le *Ramayana* en tamoul. A l'encontre des traducteurs qui étaient pendus ou brûlés par les rois pour avoir pris des libertés dans leur traduction de la Bible en Europe, le poète Kamban a reçu une forte récompense pour un tel travail. D'où peut-être aussi le manque de théorisation de la traduction en tamoul, accompagné d'une entente pour la liberté des traducteurs.

Il faut aussi considérer le fait que l'histoire de la traduction en Europe a une continuité sans avoir été interrompue par une invasion. En outre, les théories ont été créées par des pensées appartenant à différentes cultures et ensembles de croyances: la culture romaine et la culture médiévale, la culture anglaise et la culture française, le paganisme, le catholicisme et le protestantisme. Les Grecs étaient traduits par les Romains qui ont tenté de théoriser la traduction avec une perception païenne. Puis ces théories ont été empruntées par Saint Jérôme, qui était chrétien et a traduit une œuvre chrétienne, et qui a aussi théorisé la traduction d'un point de vue religieux. Et puis sont arrivées les théories protestantes de la traduction. La théorisation de la traduction en Europe est donc passée d'une culture à une autre et d'un système de croyances à un autre. Mais cette continuité n'a pas été perturbée par des interventions extra-européennes. En Inde en revanche, les traducteurs du *Ramayana* de Valmiki ont recréé cette œuvre dans leur langue selon leur culture sans avoir subi un contrôle religieux ou politique. En tamoul, les traducteurs de l'époque *sangam* ont aussi traduit des textes afférents à différentes religions, le bouddhisme et le jainisme, mais sans avoir subi l'influence ou le contrôle d'un pouvoir religieux dans l'exercice de leur fonction. Le *Ramayana* de Valmiki est une œuvre hindoue, le *Ramayana* de

Kamban également, et les deux *Ramayanas* sont aujourd'hui appréciées et acceptées par tout le monde.

En outre, le manque de théorisation dans le sous-continent indien est dû d'abord à l'invasion des Mogols, qui ont amené la langue perse avec eux, puis à la colonisation britannique, qui a véritablement interrompue la continuité des traditions intellectuelles en matière de traduction pendant trois siècles. Peut-on donc dire que si cette invasion et la colonisation n'avaient pas eu lieu, l'Inde aurait eu sa propre théorie de la traduction? La question peut nourrir un débat sans fin. Ce que nous avons entre nos mains, ce sont les faits qui nous montrent comment les traducteurs ont traduit. Avec ces faits, on peut toujours analyser les pensées qui habitaient la boîte noire des traducteurs à une époque particulière. Ainsi, on peut arriver à ces idées et puis les lier entre elles par des relations logiques de façon à construire des courants de traductions.

Le chapitre suivant de notre étude se donne comme objectif de faire une analyse sociopolitique de la situation des traducteurs tamouls qui ont traduit les œuvres françaises. Cette analyse couvrira approximativement la période entre 1920 et 1960, tout en prenant en compte les faits historiques qui ont eu lieu pendant cette période. En outre, nous tenterons d'étudier la vie des traducteurs lorsqu'il nous est possible de voir qu'il y a un rapport entre leur vie et leurs traductions. Comme nous ne pouvons pas prendre toutes les traductions qui se sont produites pendant cette période, parce qu'elles sont trop nombreuses et que le cadre temporel de notre recherche ne nous permettra pas de mener à bien cette tâche, nous ne prendrons en compte que quatre traductions qui nous sont apparues comme des traductions exemplaires de cette époque. Tout au long de notre étude analytique et historique, nous prendrons toujours en compte les théories que nous avons abordées dans ce chapitre pour analyser les traductions des œuvres françaises en tamoul. Nous pouvons donc passer maintenant au prochain chapitre de notre recherche qui s'intitule *la Réaction*.

# **CHAPITRE II**

## **La Réaction**



L'importance de la vie réelle et du contexte social dans l'étude des écrits littéraires s'est affirmée au début du XX<sup>e</sup> siècle. Hans Robert Jauss a formulé avec force la théorie selon laquelle l'histoire de la littérature se fonde sur l'expérience que les lecteurs font des œuvres, dans le contexte historique et social qui est le leur. Il propose aussi le concept d'«horizon d'attente», pour décrire la production et la réception des œuvres littéraires dans un contexte défini, et qui est constitué de trois éléments.

- «1. l'expérience préalable que le public a du genre dont [l'œuvre] relève
2. la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont [l'œuvre] présuppose la connaissance
3. l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne<sup>57</sup>»

L'auteur d'une œuvre littéraire garde aussi à l'esprit ces différents éléments pendant qu'il écrit. Son but, c'est de susciter une réaction chez le lecteur par son œuvre. Par exemple, si c'est un poème, il séduira le lecteur par son aspect esthétique, au niveau de la langue, et par son aspect émotionnel, au niveau du message. Si cette même œuvre littéraire est traduite pour une communauté linguistique différente, c'est parce que le traducteur cherche à provoquer la même réaction chez les lecteurs de cette traduction. Cela dit, le traducteur, qui a lui-même lu l'original en tant que lecteur, a aussi eu une réaction esthétique ou émotionnelle face à l'œuvre. On peut donc dire

---

<sup>57</sup> Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Traduction. Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978. p. 49. Imprimé.

que pour mieux connaître la réception d'une œuvre traduite, il nous faut analyser avec précision la réaction du traducteur à la lecture de l'œuvre originale avant de nous pencher sur celle des lecteurs qui lisent sa traduction. Ainsi, la réaction peut devenir un paradigme fécond dans l'étude d'une œuvre littéraire et de sa traduction.

## 1. La réaction

### 1.1 La réaction et ses variations

L'expression «la réaction» a diverses connotations et interprétations. Le domaine de la chimie la définit comme la réponse des espèces chimiques lorsqu'elles sont mises en contact avec d'autres espèces chimiques, ce qui a pour effet de transformer la matière. Et dans le domaine de la biologie, la réaction est une réponse à un stimulus. Les animaux peuvent réagir à stimulus. La célèbre expérimentation de Skinner qui offrait à manger à un pigeon chaque fois qu'il allumait une lampe est un bon exemple d'une telle réaction chez les animaux; le pigeon peut obtenir des graines en picorant un certain interrupteur, d'où sa réaction: picorer de plus en plus le même cible. Dans la plupart des cas, la réaction des animaux à un stimulus est physique et passive, sans réflexion. Nous ne disons pas qu'il n'y a pas de réaction psychique chez les animaux, mais même s'ils ont une réaction psychique, ils l'expriment par une réaction physique. Ce n'est pas la même chose chez les hommes. L'homme peut réagir soit d'une façon physique soit d'une façon psychique pour exprimer ses émotions et ses pensées. Or le traducteur, étant un être humain, et sa traduction, qui est le résultat de sa réaction psychique, font l'objet de notre étude.

Avant d'étudier la réaction dans le domaine de la traduction, il nous faut donc l'étudier chez tous les humains parce que les traducteurs sont d'abord des êtres humains avant de devenir des traducteurs. Pour cela, on doit commencer par savoir ce que c'est que la réaction chez l'homme en général, comment cette réaction est causée? Quelles sont les conséquences de cette réaction? *Le Robert Micro* définit la réaction chez l'homme de la façon suivante:

«Comportement d'une personne qui répond à une action extérieure.<sup>58</sup>»

---

<sup>58</sup> «Réaction». Définition. II 2. *Le Robert Micro*, Deuxième édition. 1995. p. 1068. Imprimé.

Cette courte définition ne répond point à toutes les questions que nous nous sommes posées. Pour pouvoir répondre à toutes ces questions, il faut d'abord comprendre que la réaction peut prendre une forme physique ou psychique chez l'homme et qu'elle se manifeste avec un grand nombre de variations. C'est le deuxième type de réaction, l'aspect psychique, parmi les traducteurs que nous allons discuter. Pour cette raison, nous pouvons aussi considérer les définitions de la réaction dans le domaine de la psychologie:

«1. Response to a stimulus. 2. The results of a particular therapeutic method or medication. 3. Socially, the overall attitude of a person or a group to some new concept or event, if favorable, a positive reaction, if unfavorable, a negative reaction. Types of reaction include, ABANDONMENT, ACQUIRED, ACUTE STRESS, ADAPTIVE, ADJUSTMENT ... AGGRESSIVE UNDERSOCIALIZED ...DEFENSE ORIENTED, DEFENSIVE AVOIDANCE... MOBILIZATION,...<sup>59</sup>»

A la différence des animaux et des espèces chimiques, l'homme peut varier, contrôler et canaliser ses réactions d'une manière indirecte sans que les autres ne s'en aperçoivent. En outre, à la différence des animaux, qui expriment de façon non réfléchie leur réaction émotionnelle par des formes seulement physiques, comme un chien qui remue sa queue à la vue de son maître, parce qu'ils ne peuvent pas communiquer avec les hommes, l'homme peut choisir d'exprimer sa réaction psychique d'une façon abstraite, issue d'une réflexion intellectuelle, raisonnée, examinée et pondérée, qui n'aura pas d'impact direct sur sa forme physique.

Par exemple, un jeune homme qui rencontre une jeune femme peut tomber amoureux d'elle. Il peut soit lui exprimer son amour en lui disant tout de suite directement son désir, ce qui constitue une expression physique de sa réaction émotionnelle et psychique, soit lui écrire une lettre d'amour qui est aussi une expression intellectuelle mais qui aura un résultat indirect. C'est-à-dire, il faudra que la femme lise cette lettre, qu'elle connaisse bien la langue dans laquelle le jeune homme a écrit, qu'elle trouve le temps de lire cette lettre d'une manière dérobée, sans que les autres ne s'en aperçoivent, etc. Ainsi, la réaction de la femme est tardée intentionnellement par le jeune homme. S'il voulait créer une réaction immédiate chez cette femme, il aurait aussi pu exprimer son amour oralement. Ainsi, l'homme seul peut exercer le contrôle,

---

<sup>59</sup> «Reaction». Definition. *The Dictionary of Psychology*. Première édition. 2002. p. 806. Imprimé.

canaliser sa propre réaction et aussi plus ou moins celle qu'il entend provoquer chez les autres. Parfois, cette réaction n'intervient pas forcément entre deux individus ou deux personnes. Il se peut aussi que les êtres humains réagissent à un environnement ou au contexte social ou politique dans lequel ils se trouvent. Aussi, cette réaction peut intervenir entre un individu et une communauté et vice versa. Cette expression intellectuelle et réfléchie est la première forme de réaction que nous considérerons pour notre étude des traductions.

## 1.2 La formation réactionnelle

Une deuxième forme de réaction, qui distingue l'homme des animaux et des espèces chimiques, est théorisée en psychologie sous le nom de la «formation réactionnelle». Selon cette théorie, l'individu, au lieu d'exprimer ses intérêts véritables (de peur que ses intérêts soient mal-jugés par son environnement et par son entourage) parfois cache ses intérêts en contrôlant son comportement externe et naturel et exprime une attitude inverse pour se faire accepter ou pour ne pas être exclu ou puni par les autres.

«Le contre-investissement de l'énergie pulsionnelle retirée aux représentations interdites dans quelque chose d'autorisé pour le sujet.<sup>60</sup>»

Reprenons l'exemple précédemment cité: si le jeune homme amoureux de cette jeune fille se trouve dans des circonstances sociales où l'expression ouverte de l'amour est taboue, il peut garder le silence et faire semblant d'ignorer cette jeune fille. Autrement dit, le jeune homme ferait preuve d'un comportement contraire à ses vrais intérêts, parce que sa société n'acceptera pas qu'il réalise ses intérêts. Même le jeu des enfants, le jeu parallèle, dans lequel ceux-ci font semblant d'ignorer les autres tout en voulant attirer leur attention, constitue une formation réactionnelle.

## 1.3 La réactance

Par ailleurs, lors de l'expression de ses intérêts, si l'individu se trouve réprouvé ou contraint à agir autrement, il peut voir ces contraintes comme une menace à sa liberté et à l'exercice libre de ses actions et réagir pour rester libre de ses actes. Ce genre de

---

<sup>60</sup> Rigaux, Jacky. «Réactance». *Psychologie clinique et expérimentale: à l'usage des formateurs et des travailleurs sociaux*. Paris: ÉDILIG. 1982. p. 100. Imprimé.



réaction est appelée «la réactance» en psychologie. Par exemple, un enfant auquel on interdit de regarder une scène de violence, peut se sentir privé de cette liberté, et sa réaction pourrait être une tentative de voir cette scène de violence en l'absence de ses parents.

Toutes ces formes de réaction, que nous avons empruntées à la psychologie, peuvent aussi être appliquées à la vie sociale des hommes. Les écrivains et traducteurs, étant eux aussi des êtres sociaux, expriment ces types de réactions dans leurs écrits et traductions. Les traducteurs sont parfois assujettis à des contraintes sociales qui les forcent à traduire certaines œuvres. Dans un tel cas, la réaction chez eux peut être soit une réaction réfléchie et intellectuelle, soit une formation réactionnelle, soit une réactance. Cette étude essaie donc de lier les traductions et les circonstances sociopolitiques et culturelles dans lesquelles les traductions ont été faites à l'aide des définitions empruntées au domaine de la psychologie.

«From the viewpoint of the sociological or social turn marked by Pierre Bourdieu's thought, Gideon Toury contributed to the current interest in the (psycho)- sociology of translation and translator behavior by laying the foundation for a social orientation in Translation studies.<sup>61</sup>»

Quand un homme choisit d'écrire, il réagit à un stimulus. Ce stimulus peut être social, scientifique ou bien naturel. Dans le cas d'un scientifique qui observe la nature et note ses observations avant d'établir des relations entre les matières observées, son stimulus vient de la science naturelle. En revanche, dans le cas d'un écrivain, soucieux de la société, son stimulus vient des faits sociaux. Il observe donc ces faits sociaux, les analyse avec son esprit et choisit de les exprimer sous la forme d'un roman, d'une nouvelle, de poèmes, etc. Il est toujours conscient qu'il peut aussi choisir d'exprimer ses idées oralement devant un public afin d'avoir une réaction immédiate. Mais il choisit d'écrire parce qu'il veut que son écriture soit lue par un public visé, un public lettré, que ce public le lise avec un certain délai: le temps de faire publier l'œuvre, et qu'il réagisse d'une certaine manière. Toutefois, toutes ces anticipations de l'écrivain risquent de ne jamais être réalisées ou seulement

---

<sup>61</sup> Merkle, Denise. «Translation Constraints and “Sociological Turn” in Literary Translation Studies». Chapitre 13. *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*. édité par. Anthony Pym, Miriam Shlesinger et Daniel Simeoni. Vol. 75. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 2008. p. 175. Web. Google books. Consulté le 4 juin 2016.

partiellement. Mais il les a tout de même et il fait des efforts pour arriver à ce but. En bref, il attend une réaction de la part de ceux qui le lisent. Certains aspects de cette réaction, comme le délai et le choix des personnes qui savent lire, sont déterminés par la forme de l'expression de sa réaction.

Parmi ces choix que l'écrivain peut faire dans l'expression de sa réaction en vue d'en provoquer une chez ses lecteurs, il peut aussi faire le choix de traduire au lieu d'écrire. En tant que chercheur dans le domaine de la traductologie, nous croyons qu'écrire constitue déjà une traduction de nos pensées, de nos idées et de nos réflexions. De ce point de vue, la traduction devient une forme d'écriture.

«Each text is unique, yet at the same time it is the translation of another text.  
No text is entirely original<sup>62</sup>»

Avec la traduction et l'écriture mises sur un pied d'égalité, il faut aussi considérer les écrivains qui choisissent de faire des traductions. Un écrivain reconnu dans sa langue peut toujours écrire mais s'il choisit de traduire un autre écrivain appartenant à une autre communauté linguistique, c'est un choix voulu et intentionnel. Derrière cette intention, il y a peut-être des raisons ou des logiques que seule une étude psychosociologique de la traduction peut nous révéler.

Si la traduction est considérée comme une réaction, la première question que l'on doit se poser est: quel est le stimulus qui peut engendrer cette réaction? Comme l'expérimentation de Skinner, un stimulus n'a pas toujours une présence concrète, il peut aussi être imperceptible ou invisible comme la situation sociale, politique, ou même la vie personnelle ou financière du traducteur. Il nous faut donc chercher le stimulus dans les circonstances qui ont motivé un traducteur. Avant d'entrer dans l'analyse de ces circonstances, il est aussi important d'étudier le rapport entre la traduction et la réaction. La réaction chez un écrivain ou traducteur prend différentes formes. Par exemple, *Les Châtiments* de Victor Hugo est une réaction contre le coup d'état politique de Louis-Napoléon Bonaparte, tandis que *Les contemplations* du même poète est une réaction émotionnelle suite aux bouleversements intervenus dans

---

<sup>62</sup> Paz, Octavio. «Translation: Literature and Letters». Traduction. Irene del Corral. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. édité par. Rainer Schulte et John Biguenet. Chicago: University of Chicago Press. 1992. p. 154. Imprimé.

sa vie personnelle. Dans les deux cas, le stimulus de la production littéraire était contextuel et invisible, trouvant sa source la première fois dans la politique et la deuxième fois dans la vie personnelle. De la même façon, chez un traducteur, le choix de l'œuvre à traduire et sa façon de la traduire peuvent être motivés par un tel stimulus. Il peut y avoir un aspect social, politique ou même personnel.

Pour connaître ce stimulus qui a poussé un traducteur à traduire ou un écrivain à écrire, il nous faut étudier leur environnement et leur vie personnelle et ensuite, nous devons nous demander si le stimulus de leur traduction vient de cet environnement ou de leur vie personnelle. Une telle étude est appelée *reactional biography* en anglais. Dans notre cas, nous allons faire une biographie-réactionnelle des traducteurs de la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, plus précisément de *la Réaction*, l'époque qui s'étend de 1920 à 1960.

«An individual's response to any environmental stimulus that may vary widely among persons for the identical stimulus and whose influence on the person's subsequent development may cover an almost unlimited range<sup>63</sup>»

Pour cela, nous avons choisi quatre œuvres littéraires françaises traduites pendant cette période vers le tamoul. *Les Misérables* de Victor Hugo, *Nana* d'Emile Zola, *Madame Bovary* de Flaubert et *Les trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas. Ce sont des traductions d'œuvres complètes vers le tamoul, qui ont eu lieu dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Alors qu'il existe d'autres traductions d'œuvres françaises inconnues du grand public, nous ne les avons pas incluses dans cette recherche comme elles sont introuvables actuellement.

Pour ce faire, nous suivrons les étapes suivantes: d'abord nous verrons la réception des œuvres étrangères (européennes) par les hommes littéraires tamouls et puis le rôle social qu'ont joué les écrivains tamouls dès le début du XX<sup>e</sup> siècle; ensuite nous examinerons comment l'écriture était un moyen d'agir ou de réagir pour les écrivains tamouls en général; puis nous verrons si la même réaction se produit dans le champ de la traduction des œuvres françaises en tamoul, et nous examinerons aussi le contexte sociopolitique dans lequel la traduction a eu lieu avec un regard attentif sur la vie des

---

<sup>63</sup> «Reactional Biography (RB)». Definition. *The Dictionary of Psychology*. Première édition. 2002. p. 806. Imprimé.

traducteurs, selon la technique de la *reactional biography*, quand les ressources nous permettent de l'explorer; enfin nous espérons arriver à voir comment l'environnement sociopolitique joue un rôle important dans la vie d'un traducteur ainsi que dans son acte traduisant.

## **2. Les écrivains-traducteurs tamouls du XX<sup>e</sup> siècle**

Si un écrivain choisit d'écrire, c'est qu'il développe des idées qui lui plaisent et qu'il pense que celles-ci peuvent plaire également à ses lecteurs. Le choix de l'écrivain n'est donc pas toujours individualiste et se fait aussi en vue de la réaction qu'il veut provoquer chez les lecteurs. Ainsi, les hommes littéraires tamouls ont réagi et ont voulu faire réagir. Pour comprendre cette réaction chez les écrivains du XX<sup>e</sup> siècle, il est essentiel aussi de connaître, au moins dans les grandes lignes, la littérature tamoule du XX<sup>e</sup> siècle et l'arrivée des œuvres étrangères chez les écrivains tamouls.

Comme il est injuste de mentionner d'emblée la littérature tamoule du vingtième siècle sans évoquer son ancienneté et la place chère qu'elle tient dans le cœur des Tamouls, nous ferons un survol de la longue histoire de la littérature tamoule. Il est naturel que plus la littérature d'une langue est ancienne, plus elle est valorisée. Par exemple en tamoul, l'expression littéraire a été mise en place environ à la même époque qu'en sanskrit, à l'époque de *Sangam*, a-t-on l'habitude de dire, II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et l'existence de *Thirukural* nous confirme cette ancienneté.

C'est au cours de plus de vingt siècles que la littérature tamoule s'est peu à peu élaborée sur un socle qui s'est étoffé avec le temps, jusqu'à l'arrivée des colonisateurs européens et de leurs langues. Si l'interaction entre le tamoul et le français a eu lieu à l'époque coloniale, c'est grâce à un effort d'ouverture sans précédent de la part du peuple tamoul vers la culture française. Cette acclimatation culturelle n'aurait pas pu se faire sans un large recours, au début presque exclusif, aux traductions. C'est dans cette ambiance que des échanges littéraires et des traductions d'œuvres françaises ont eu lieu dès le début.

Mais malgré ces échanges littéraires, le socle de la littérature tamoule ancienne ne disparaît pas et trouve une nouvelle expression dans ce qu'on appelle la littérature

tamoule moderne, initiée par des écrivains tels que Subramanya Bharathi et Pudhumaipithan. Par conséquent, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, et de plus en plus souvent vers le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, se fait sentir un rejet de l'imitation complète des genres européens, et la traduction comme appareil d'appropriation de la culture occidentale est remis en cause. A quels résultats doit servir l'échange littéraire ou le transfert littéraire? Cette question surgit au centre d'une discussion, qui a animé les critiques littéraires tamouls des années trente, et qui montre fort bien la transformation du statut du traducteur, et parallèlement de l'auteur.

## **2.1 Subramanya Bharathi et les pensées françaises**

L'écrivain-poète tamoul Subramanya Bharathi, le nom qui vient à l'esprit de quiconque veut parler de la littérature tamoule moderne du XX<sup>e</sup> siècle, était un journaliste, poète, essayiste, nouvelliste, philosophe, féministe, écrivain engagé pour l'Indépendance de l'Inde, et réformateur social. De son nom entier Chinnaswami Subramanya Bharathi, il est reconnu comme l'un des écrivains tamouls aux talents les plus divers du XX<sup>e</sup> siècle. Bien qu'il fût un ardent admirateur de la langue et de la culture tamoules, il a aussi appris plusieurs langues étrangères comme Pudhumaipithan. Il a découvert, pendant son séjour à Pudhucherry, plusieurs auteurs français, surtout des philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle et des romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans ses essais, nous croyons que plusieurs idées proviennent de l'inspiration qu'il a trouvée chez des auteurs français. Nous avons aussi remarqué qu'il a traduit quelques textes en mentionnant l'auteur de ces textes. C'est comme s'il avait emprunté des idées à certains auteurs français parce que ces idées correspondaient à ce qu'il voulait communiquer à ses lecteurs, une fois transposées dans le contexte sociopolitique qui était le sien. Il est très intéressant aussi de se pencher sur le contexte géographique et intellectuel de son époque pour analyser le pourquoi du comment de ses emprunts littéraires, et si ces emprunts peuvent aussi être vus comme une sorte d'adaptation ou de traduction.

Depuis que Bharati a commencé à travailler pour l'hebdomadaire tamoul *India*, en 1907, il a eu l'occasion d'exprimer sa créativité littéraire et ses idées par la presse en y publiant essais, poèmes et chansons écrites. Ses écrits de cette époque étaient plutôt nationalistes et spirituels sur le plan de thème et de contenu. Il a même publié

quelques chansons admiratives des révolutions française et russe. En 1908, lorsque l'éditeur en chef d'*India* a été arrêté par les Anglais, Bharathi n'a pas tardé à comprendre qu'il serait lui aussi bientôt arrêté. Pour cette raison, il a été obligé de quitter Madras et de se réfugier à Pudhucherry, qui était à l'époque un territoire sous domination française.

Lorsqu'il était en exil à Pondichéry, hors de l'Inde occupée par les Anglais, il a vécu la période la plus prolifique de sa carrière littéraire. Ce qui explique entre autres le dynamisme de sa production littéraire et politique peut être attribué à l'occasion qu'il a eu à Pondichéry de connaître certains grands dirigeants du mouvement d'indépendance comme Sri Aurobindo, et il a aussi eu l'occasion de découvrir la langue française et sa littérature ainsi que les pensées sociales et politiques qui y sont exprimées. Bien que l'hebdomadaire *India* ait été interdit dans l'Inde occupée par les Anglais, Bharathi a continué à publier l'hebdomadaire depuis Pudhucherry. Et à partir de ce moment, *India* s'est mis à porter en tête de sa une la devise française *Liberté, Egalité, Fraternité*, traduite en tamoul: ஸ்வதந்திரம், ஸமத்துவம், சகோதரத்துவம் (swathanthiram, samathuvam, sagotharathuvam). C'est le début d'une relation amoureuse entre Bharathi et la France politique et sociale.

Pendant son long séjour à Pondichéry, Bharathi a assidument appris la langue française, avec une sincérité émouvante, à l'aide d'un locuteur natif qui s'appelait Antoine Arloque. Il a découvert, au fur et à mesure qu'il lisait des livres et conversait avec des locuteurs natifs, la culture française, l'histoire de la France et la littérature française. Petit à petit, il a commencé à aimer la France et tout ce qui touche à ce pays. A l'époque, l'Inde n'avait pas encore d'hymne national. C'est peut-être pour cette raison que Bharathi a également appris par cœur *La Marseillaise*, qu'il chantait à haute voix avec enthousiasme. M. R. Ganagalingam, le dalit à qui Bharathi a fait porter le fil sacré des Brahmanes, le mentionne dans son livre *My Revered Guru*.

«Bharathiyar had great love for French music. Particularly, he liked the French National Anthem, la Marseillaise, immensely. Both Bharathiyar and "pappa" - Tmt. Sakunthala – learnt the French National Anthem from Antoine Arloque.

When Bharathiyar sang la Marseillaise in solitude, he used to sing it, stamping his right foot down ferociously, and the song dripping with a martial spirit. It never occurred to those who heard him from outside that a

Tamil was singing. It would appear as though, a European or a Frenchman was singing. The French pronunciation was so clear and perfect<sup>64</sup>.»

Bharathi a été tellement inspiré par La Marseillaise qu'il a même traduit les deux premières strophes de la chanson en tamoul. Sa traduction s'intitule போர்க்கோலம் பூணுவீரே (porkolam poonuveere), ce qui veut littéralement dire «préparez-vous pour la guerre» en tamoul. On dit aussi qu'il a offert cette traduction à des écoliers de Pondichéry qui voulaient monter une pièce dans un programme scolaire.

En plus de sa bonne connaissance de l'histoire et de la culture françaises, Bharathi s'est constamment tenu au courant des événements politiques qui se passaient en France. Par exemple, dans un de ses essais intitulé அடங்கி நட (adangi nada), ce qui veut dire «contrôle-toi ou reste soumis» en tamoul, il parle de l'affaire Dreyfus. Suite à cette référence à un événement politique, il explique que les erreurs se produisent même dans une République mais que cela ne veut pas dire que ce n'est pas le chemin à suivre. Il dit que les anomalies du système politique de la France contemporaine se révèlent dans cette affaire Dreyfus. Mais le peuple français croit encore et toujours que la République est une des meilleures formes du gouvernement. De la même manière, le peuple indien doit aussi avoir confiance en lui et choisir de se gouverner et de se libérer de la colonisation anglaise. Il ne doit pas écouter ou faire attention aux critiques des Anglais. Ces derniers croient fort que les Indiens ne sont pas encore capables de gouverner leur pays par eux-mêmes.

Outre sa connaissance de l'actualité politique française, Bharati avait aussi une connaissance profonde de la littérature française et des pensées sociopolitiques des philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle. On peut constater plusieurs citations, des traductions et des idées empruntées à de nombreux philosophes français dans ses essais. On trouve notamment des idées de Montesquieu, de Voltaire, de Jean-Jacques Rousseau, de Victor Hugo et de Proudhon. Parfois Bharathi mentionne le nom de l'auteur à qui il a emprunté l'idée, et dans certains cas, on observe qu'il y a une forte ressemblance entre les idées de Bharathi et celles d'un auteur français. Dans ce cas-là, soit Bharathi a été inspiré par un auteur et a réécrit ses idées à sa façon, soit ce n'est qu'une

---

<sup>64</sup> Kanagalingam R. *My Revered Guru, BHARATHIYAR*. Traduction. R. Ganapathy. Mysore: Central Institute of Indian Languages et Kumbakonam: Bharathi National Forum, 2006. p. 66. Imprimé.

coïncidence et Bharathi a eu des idées similaires à celles d'un auteur ou d'un philosophe français. Il est intéressant de voir comment ces idées françaises sont transposées par Bharathi au contexte sociopolitique dans lequel il vivait.

### **2.1.1 Montesquieu et Bharathi**

Dans son œuvre la plus connue, *De l'esprit des lois*, Montesquieu dit que les prêtres ont un pouvoir absolu parmi les barbares puisqu'ils se servent d'idées superstitieuses pour usurper un tel pouvoir. Il donne l'exemple du peuple germanique de son temps. De la même façon, dans son essai intitulé யாரை தொழுவது? (yaarai thozhuvathu), qui veut dire littéralement en tamoul « Qui faut-t-il prier? », il dit que les prêtres sont frauduleux: ils utilisent les superstitions et les croyances irrationnelles pour tromper les hommes. Il faut donc arrêter de croire en leur rôle d'intermédiaires entre les hommes et Dieu et l'on doit prier Dieu directement. Il dit aussi qu'on peut avoir la bénédiction et la protection de Dieu en faisant de bonnes actions. Au fond, on n'a même pas besoin d'aller au temple. Il nous conseille donc de croire en Dieu sans faire confiance aux prêtres qui ne sont que des médiateurs entre l'homme et Dieu.

La dénonciation faite par Bharathi de la malhonnêteté et de la ruse des prêtres, au début de son essai, a des ressemblances avec les idées de Montesquieu. A la différence de l'auteur français toutefois, Bharathi donne à la fin une solution au peuple en lui conseillant de faire de bonnes actions. En d'autres termes, Montesquieu est scientifique et descriptif dans son approche tandis que Bharathi est prescriptif et normatif.

### **2.1.2 Voltaire et Bharathi**

Nous n'avons pas trouvé de traductions des œuvres de Voltaire faites par Bharathi, en revanche, les similitudes entre les idées de Voltaire et celles de Bharathi sont frappantes. Par exemple, Voltaire dans son œuvre *Candide, ou l'optimisme* décrit un monde imaginaire qui s'appelle «El Dorado», où on trouve de l'or en abondance alors que personne n'accorde aucune valeur à l'or dans ce monde. La propriété matérielle y est sans valeur. Seules les vertus de l'homme ont de la valeur. Ainsi, Voltaire décrit un monde idéal au lecteur. De ce fait, Voltaire non seulement essaie de faire



comprendre au lecteur ce monde idéal, mais il encourage aussi le lecteur à désirer ce monde idéal dans sa vie réelle.

De la même façon, Bharathi parle d'une île imaginaire dans une de ses nouvelles intitulées சந்திர தீவு (santhira theevu), qui veut dire littéralement en tamoul «île de lune». Dans ce récit, l'île est gouvernée par un roi qui s'appelle Ganga Putiran. Il cherche un mari pour sa fille Chandrigai. A ce moment, le roi de Kasi (de l'Inde), qui s'appelle Vithya putiran, envoie sa mère et son ministre Sthaman pour demander la fille du roi Ganga Putiran en mariage au nom du roi de Kasi.

Le roi Ganga Putiran, accompagné de son ministre Govinda Rajan, et Sthaman, le ministre du roi de Kasi, vont ensemble à la chasse. Après la chasse, ils se reposent sous un arbre et commencent à discuter longuement. Cette conversation constitue trois quarts de l'histoire de la nouvelle. Au travers de cette conversation, Bharathi présente son rêve d'un pays, d'un royaume, d'un monde d'égalité, de liberté pour les femmes, etc. Il parle même de l'esclavagisme en faisant implicitement référence à la colonisation anglaise de l'Inde. A la fin de la conversation tous les personnages de l'histoire changent leurs idées à propos des femmes, des castes, de leur existence et même du système hiérarchique qui structure la société. Ainsi, Bharathi présente son monde idéal aux lecteurs et les encourage à le désirer dans leur vie réelle aussi.

Bharathi et Voltaire créent tous deux un pays imaginaire dans leurs narrations. A travers ce monde imaginaire, ils présentent leur monde idéal à eux, et par là, cherchent à convaincre le lecteur ou la lectrice de la nécessité de transformer le monde de façon à le rendre un peu plus semblable au monde idéal décrit. Même si ces idées ne sont pas exactement les mêmes entre Voltaire et Bharathi, le procédé littéraire qu'ils utilisent, la description d'un monde imaginaire qui conduit à questionner le monde réel, est le même. Ils suivent tous les deux une narration mettant en scène des personnages idéologiques, transmettant leur vision d'un monde idéal.

### **2.1.3 Jean-Jacques Rousseau et Bharathi**

Rousseau dans son œuvre célèbre *Le contrat social* dit qu'il y a quatre sortes de gouvernement, qui sont: l'aristocratie, la monarchie, la démocratie représentée et la

démocratie directe. Ensuite, il explique en détail ce que sont ces gouvernements. De la même manière, Bharathi dans un de ses essais intitulé ராஜ்ய சாஸ்திரம் (rajya saasthiram), ce qui veut dire littéralement «science politique» dans un tamoul sanskritisé, dit que ces quatre types de gouvernement existent dans le monde occidental et qu'une telle discipline devrait être enseignée dans les écoles indiennes aussi, pour que les jeunes esprits puissent contribuer au progrès et au développement politique de l'Inde.

Bien que les types de gouvernement mentionnés dans l'essai de Bharathi soient les mêmes que dans l'œuvre de Rousseau, on ne peut pas être entièrement sûr de l'origine de ses idées, puisqu'il ne fait pas référence à l'auteur ou à son œuvre. En plus, Bharathi présente ces idées parmi d'autres idées, qui sont spécifiques au contexte indien, comme le développement des villages et des temples, la construction de maisons pour les pauvres, etc.

En bref, il nous semble que Bharathi avait lu Rousseau et qu'il a emprunté ses idées, auxquelles il a ajouté les siennes, de façon à ce que cet ensemble d'idées convienne au contexte sociopolitique de son époque.

#### **2.1.4 Victor Hugo et Bharathi**

Bharathi a traduit plusieurs extraits du roman *Les Misérables* de Victor Hugo. Il est curieux de remarquer que même s'il mentionne le nom de Victor Hugo comme auteur de telle ou telle idée, il ne mentionne pas le nom de l'œuvre dont cette idée est extraite. Il a choisi quelques extraits du roman, et il a présenté les idées qui s'y expriment comme les idées de Victor Hugo, sans préciser le contexte dans lequel ces idées apparaissent dans le roman hugolien. Ainsi, quand c'est un personnage du roman qui exprime ces idées, Bharathi ne le mentionne pas dans son essai.

Une telle omission est d'après nous intentionnelle de la part du poète tamoul. Il a omis de raconter l'histoire du roman et n'a accordé aucune importance à la narration de l'auteur. En outre, il a sélectionné des idées qui sont universelles et conviennent à tout pays et à toute personne, y compris dans le contexte indien. Par exemple, il a traduit un passage du texte de *Les Misérables* qui parle de l'égalité sociale, et il a publié ce

passage comme un petit essai avec pour titre *Qu'est-ce que l'égalité?*. Il ne traduit nullement les passages qui précèdent et qui suivent cet extrait. Il s'en tient donc à la partie qui concerne l'égalité sociale, qu'il a trouvée adaptée au contexte indien et qui lui a plu. C'est peut-être parce que l'idée de l'égalité sociale était très importante dans le contexte indien, où le système des castes est si enraciné et où les hiérarchies sociales, qui ne plaisent pas du tout à Bharathi, sont si puissantes. Bharathi a donc trouvé les mêmes idées chez Victor Hugo et il les a traduites pour le public indien. Il est aussi important de remarquer que Bharathi ne voulait pas traduire ces passages pour des raisons esthétiques mais plutôt pour des raisons politiques et sociales.

Il a aussi traduit un autre passage du même roman qui parle de l'amour en général. En fait, dans l'histoire du roman, un personnage, qui s'appelle Marius, écrit une lettre d'amour à la dame dont il est amoureux. Dans sa lettre, Marius parle de l'amour, qu'il cherche à définir. Bharathi traduit uniquement cette définition de l'amour, qu'il croit universelle. Il supprime intentionnellement les parties, à l'intérieur de la lettre, qui louent la beauté de la dame et qui ne parlent pas de l'amour d'une façon universaliste.

On peut donc dire que Bharathi a cherché ce qui est universel, c'est-à-dire vrai dans n'importe quel contexte, et donc ce qui convient au contexte indien. Il ne s'intéressait pas à ce qui était purement littéraire ou esthétique mais aux idées qui peuvent être comprises au-delà des frontières françaises.

### **2.1.5 Proudhon et Bharathi**

Pierre-Joseph Proudhon est le premier homme politique français à s'être déclaré anarchiste. Il est l'auteur de la fameuse formule «la propriété, c'est du vol». Bharathi parle de cet homme dans un de ses essais intitulé செல்வம் (selvam), ce qui veut dire en tamoul «la propriété» ou «la fortune». Il cite Proudhon et présente certaines de ses idées anti-industrialistes dans le but d'influencer les lecteurs tamouls de son époque.

Une fois de plus, Bharathi nous semble avoir été motivé dans son choix par l'idéologie de l'auteur français, qui est pour les travailleurs et contre le capitalisme. Dans son essai, Bharathi théorise à partir de l'idée de Proudhon, qu'il adapte au contexte indien. Il dit que les riches habitant dans les villages indiens doivent aider les

pauvres en leur offrant un abri et de quoi manger, parce que ce sont les nécessités de base. Il continue en disant qu'on doit s'efforcer de réduire l'écart entre les pauvres et les riches en Inde. Si on laisse cet écart s'agrandir, nous risquerons de finir par devenir comme les pays européens. Il dit aussi que l'écart entre les pauvres et les riches en Europe est beaucoup plus grand qu'en Inde.

En bref, on peut dire que Bharathi était un savant qui a acquis une grande connaissance non seulement de la littérature française mais aussi du contexte social français. Il a été fortement influencé par certains auteurs et penseurs français. Il a choisi de traduire les idées de ceux avec lesquels il était d'accord et qui parlaient de concepts universels et d'idées adaptables au contexte indien et tamoul dans lequel il vivait.

## **2.2 Pudhumaipithan et Maupassant**

Au milieu du vingtième siècle, une revue intitulée *Manikkodi* a été créée. Dans cette revue, on a tenté pour la première fois de rapprocher la littérature tamoule des réalités de l'existence. Les pères fondateurs de *Manikkodi* étaient des hommes visionnaires qui ont senti le besoin de présenter d'autres formules que les revues populaires de leur époque, qui ne se souciaient pas de la situation coloniale. Si ces pères fondateurs étaient des nationalistes soucieux de libérer le pays de la colonisation, ils étaient aussi sensibles à la nécessité de faire connaître à la conscience tamoule les productions littéraires et les idées de révolte les plus importantes dans le monde entier. Ils avaient eux-mêmes bénéficié d'une éducation en anglais, voire en français, et avaient eu accès, grâce à cette conscience coloniale doublée de connaissances linguistiques, à la culture mondiale.

Plusieurs jeunes auteurs se trouvaient parmi ces activistes qui œuvraient pour une prise de conscience chez les lecteurs tamouls: B. S. Ramaiya, Va. Ramasamy, C. S. Chellappa, K. P. Rajagopalan et Pudhumaipithan. Certains d'entre eux ont en outre voulu introduire des sujets critiquant les traditions et les superstitions qui existaient depuis longtemps dans la culture tamoule.

Pudhumaipithan, de son vrai nom C. Viruthachalam, était le plus ardent parmi eux. Il est considéré, aujourd'hui encore, comme l'un des écrivains les plus révolutionnaires et les plus zélés de son époque. Auteur de plus de cent nouvelles et de plusieurs essais, il a toujours été critiqué pour les idées nouvelles qu'il avait introduites dans ses œuvres. Pudhumaipithan lui-même critiquait ouvertement à son tour les normes et les critiques littéraires qui n'avaient aucun sens pour lui. Les nouvelles tamoules, qui étaient jusque-alors écrites en tamoul classique, ont été écrites, grâce à Pudhumaipithan, en tamoul populaire (tamoul quotidien). Malgré les hostilités qu'avaient les autres écrivains et critiques de son époque envers ses écrits, ses idées et ses pensées sont aujourd'hui acceptées et même appréciées par les écrivains et les hommes littéraires.

Avant d'éveiller la conscience des lecteurs à propos de la situation politique, les auteurs comme Pudhumaipithan cherchent à développer chez les lecteurs un regard critique sur les traditions tamoules. Une fois que les lecteurs auront développé ce regard critique à propos des traditions qui encadrent leur vie quotidienne et définissent leur identité, ils seront capables de comprendre le contexte colonial dans lequel ils évoluent, et leur soumission à une puissance étrangère. Selon Pudhumaipithan, il est d'abord nécessaire de prendre conscience de ce qu'on est et de ce qu'on fait avant d'éveiller sa conscience à son rapport à l'autre.

Presque tous les écrivains réformistes de la littérature tamoule contemporaine se revendiquent de l'idéologie de Pudhumaipithan et le considèrent comme leur modèle. Pudhumaipithan s'est beaucoup inspiré de Maupassant, dont il a adapté plusieurs nouvelles. Dans la préface de sa nouvelle தமிழ் படித்த பெண்டாட்டி *Tamil Paditha Pondaati*, il précise qu'il s'agit d'une nouvelle de Maupassant qu'il a adaptée. Plus tard T.M. Chidambara Ragunathan, qui a écrit la biographie de Pudhumaipithan, a remarqué que plusieurs de ses récits courts étaient des adaptations des nouvelles de Maupassant: சமாதி *Samaadhi* (La tombe), நொண்டி *Nondi* (L'infirme), கொலைகாரன் கை *Kolaikaran kai* (la main d'écorché), etc. Pourtant toutes ces nouvelles n'ont pas été publiées de son vivant, sauf *Tamil Paditha Pondaati*, mais plus tard en 1953 après sa mort. Mais il est généralement attesté, d'après les critiques littéraires contemporains, que la plupart de ses nouvelles sont originales.

A part Maupassant, il a aussi adapté d'autres auteurs français tels que Molière et Anatole France, des auteurs russes tels que Maxim Gorky, Aleksandr Kuprin, Ilya Ehrenburg, Valery Bryusov, Leonid Andreyev, Mikhail Aleksandrovich Sholokhov et Anton Chekhov, et des auteurs anglais et écossais tels qu'E. M. Delafield, William Shakespeare, E. V. Lucas, John Galsworthy, Robert Murray Gilchrist, Frances Bellerby, Leonard Strong, James Hanley et Robert Louis Stevenson. Même des auteurs américains tels que William Saroyan, Sinclair Lewis, Kay Boyle, Bret Harte, Nathaniel Hawthorne, Jack London, Thomas Wolfe et Edgar Allan Poe ont été adaptés par ses soins. Même si nous ignorons le but de ces adaptations, cela montre l'étendue de sa culture et la détermination qu'il avait de transmettre à ses lecteurs des connaissances sur la vie à l'étranger. Tous ces faits nous conduisent à penser à la théorie de Pierre Bourdieu qui dit que les textes transmis d'une culture à une autre donnent naissance à une internationalisation de la vie intellectuelle.

«Les textes circulent sans leur contexte; ils n'importent pas avec eux le champ de production – pour employer mon jargon - dont ils sont le produit et que les récepteurs, étant eux-mêmes insérés dans un champ de production différent, les réinterprètent en fonction de la structure du champ de réception.<sup>65</sup>»

Cet exemple de la vie d'un auteur, parmi d'autres, nous montre combien il est important de prendre en compte le contexte social pour analyser et comprendre la production ainsi que la traduction des textes littéraires. Force est donc de constater que, dans la traduction littéraire, il ne suffit pas de traduire seulement le texte (histoire ou poésie). Il faut aussi traduire en même temps l'idéologie, les sentiments et les émotions portés par l'œuvre.

Si le style, la compréhension et l'imagination sont des qualités nécessaires pour un traducteur littéraire, une profonde connaissance du contexte sociopolitique de l'œuvre à traduire ainsi que du contexte sociopolitique dans lequel vit le traducteur est tout aussi nécessaire. Ce devoir n'est souvent pas accompli par un intermédiaire-traducteur simple, aussi capable soit-il. Il est principalement réservé aux auteurs-traducteurs comme Subramanya Bharathi et Pudhumaipithan qui ont un sens du devoir social en

---

<sup>65</sup> Bourdieu, Pierre. «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées». *Actes de la recherche en sciences sociales*. Volume 145. Paris: Seuil. 2002. p. 4. Web. [www.persee.fr](http://www.persee.fr). Consulté le 20 juin 2016.

plus de leur sens artistique. D'ailleurs, n'est-il pas vrai que les auteurs eux-mêmes s'engagent à contribuer à une meilleure vie sociale?

«L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole à des retentissements. Chaque silence aussi.<sup>66</sup>»

D'après Sartre, les mots de l'auteur sont des «pistolets chargés». Sa communication a un sens précis et historique. On peut dire que cette conception de la littérature engagée à l'époque de Sartre peut s'appliquer à tout pays et toute nation sur un terrain culturel et social déterminé. Le devoir des artistes engagés, selon Sartre, c'est de nous faire découvrir les valeurs du monde extérieur. Les auteurs-traducteurs ont donc, par conséquent, comme devoir de contribuer à faire découvrir ces valeurs, mais selon leur contexte à eux. Ils ne peuvent jamais ignorer que le texte à traduire a un objectif profondément humain, dont les enjeux socio-historiques sont considérables.

Non seulement Sartre définit le devoir de l'écrivain, mais aussi il condamne ceux qui ont renoncé à y participer.

«Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui a suivi la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. Ce n'était pas leur affaire dira-t-on. Mais le procès de Calas, était-ce l'affaire de Voltaire? La condamnation de Dreyfus, était-ce l'affaire de Zola? L'administration du Congo, était-ce l'affaire de Gide? Chacun de ces auteurs, en une circonstance particulière de sa vie, a mesuré sa responsabilité d'écrivain. L'Occupation nous a appris la nôtre.<sup>67</sup>»

La littérature d'un pays particulier a donc pour tâche de faire sortir la société d'une situation trouble. Elle y participe, en engageant une profonde réflexion, pour accomplir ce qui doit être accompli. Cette réflexion en face de «la situation», comme la nomme Sartre, est la raison sous-jacente aux actions des hommes de lettres. Or, on peut se demander si chaque écriture doit être une action. On peut donc dire que si écrire est une action sociale, la traduction est conséquemment une réaction sociale.

---

<sup>66</sup> Sartre, Jean-Paul. «Présentation des temps modernes». *Situations II*. Paris: Gallimard. 1948. p. 13. Imprimé.

<sup>67</sup> Ibid. p. 13.

### 3. La Réaction des écrivains tamouls

#### 3.1 La réactance de Pudhumaipithan

Notre étude de deux écrivains tamouls de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle nous a montré qu'ils ont eu recours à la littérature française pour introduire de nouveaux genres et aussi de nouvelles idées dans leur contexte littéraire et social. Le but de Pudhumaipithan était de faire advenir une réforme sociale. Pour y arriver, il pense qu'il faut changer les mœurs, pleines de superstitions et de croyances religieuses. Il s'est servi des nouvelles de Maupassant pour dénoncer ces superstitions et aussi pour offrir des solutions à des problèmes sociaux. La satire sociale est un des caractères saillants de ses nouvelles. Il reconnaît, dans la préface de sa nouvelle தமிழ் படித்த பெண்டாட்டி *Tamil Paditha Pondaati*, que c'est une adaptation d'une nouvelle de Maupassant sans dire précisément laquelle. Il est aussi important de noter que Pudhumaipithan a fait beaucoup d'adaptations et très peu de traductions. En outre, de la même façon que Maupassant utilisait les patois français, Pudhumaipithan a eu recours aux dialectes tamouls appartenant à des régions particulières et à des milieux populaires, donnant ainsi une couleur locale aux histoires. Il a même introduit des narrations jusque-là inconnues, comme கட்டில் பேசுகிறது *Kattil pesukurathu* (le lit parle) où c'est un lit d'hôpital qui raconte l'histoire. Pudhumaipithan s'est inspiré sans doute des nouvelles de Maupassant. Ce qui ne signifie pas qu'il s'est contenté d'adapter des nouvelles de Maupassant sans écrire lui-même, mais qu'il s'est inspiré de cet écrivain pour écrire ses propres histoires. Pudhumaipithan a écrit une centaine de nouvelles. Hormis des nouvelles, il a aussi écrit des poèmes. La relation que Pudhumaipithan entretenait avec le novelliste français ressemblait à celle qui existe entre un enseignant et son disciple. Il a appris à écrire en lisant les nouvelles de Maupassant et il a lui-même excellé dans l'art de la nouvelle. Pour revenir au sujet de ce chapitre, la réactance chez Pudhumaipithan, on peut dire que c'est un phénomène social. Pudhumaipithan s'est en effet beaucoup inspiré des écrivains étrangers et a adapté beaucoup de nouvelles, sans toujours citer le nom de l'auteur original. C'est une accusation que les critiques d'aujourd'hui ont encore contre lui. Dès le début de sa carrière d'écrivain, il a fait face à des critiques sévères. En voyant sa liberté menacée par les critiques, il a fait en sorte d'emprunter des histoires et des sujets sans le déclarer ouvertement dans ses récits. Nous nous posons la question: qu'est-ce qui



l'empêchait de déclarer que c'était une nouvelle étrangère? Quand il était conscient que le sujet choquerait son époque, il se serait abrité derrière le fait que c'étaient des traductions ou des adaptations. Mais il a voulu assumer personnellement sa critique de la société tamoule. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il a fait le choix de ne pas déclarer l'origine de l'histoire. La réactance, c'est quand un individu se rend compte que sa liberté est menacée par une autorité ou un pouvoir et qu'il prend, en réaction, des mesures pour protéger sa liberté. Ainsi, voyant que sa liberté de critiquer la société est menacée par les critiques littéraires de son temps, Pudhumaipithan a plagié ou même copié des nouvelles et des histoires d'auteurs étrangers pour non seulement assurer sa liberté mais aussi pour se révolter contre les critiques.

### **3.2 La formation réactionnelle de Bharathi**

En ce qui concerne Subramanya Bharathi, c'est un emprunt. Bharathi a emprunté uniquement deux aspects: premièrement celui qui est universel et intemporel et deuxièmement ce qui concerne la situation sociopolitique de l'Inde. A la différence de Pudhumaipithan, Bharathi cite le nom de l'auteur de l'original. En outre, quand il emprunte des idées, il y ajoute les siennes de façon à les adapter au contexte dans lequel il vivait. Ainsi, sa traduction de l'hymne national français *La Marseillaise* est uniquement motivée par des raisons politiques et patriotiques. Sa traduction du texte sur l'égalité de Victor Hugo est motivée par ses convictions sociales réformistes. Enfin, sa traduction du passage sur l'amour de Victor Hugo se justifie par son aspect universel. Bharathi a réagi à trois niveaux: social, politique et universel, tandis que Pudhumaipithan a réagi au niveau social seul. Ce qu'ils ont en commun, c'est que tous les deux se sont régulièrement inspirés des auteurs et des idées françaises, sans pour autant toujours les traduire ou même les adapter. La réaction, chez Bharathi est *une formation réactionnelle*. Tout en voulant écrire contre les Anglais, il ne l'a pas fait directement, puisqu'il risquait de se faire arrêter. Il a en revanche utilisé le nationalisme français pour parler du nationalisme indien. C'est donc une *formation réactionnelle* dans laquelle l'individu, au lieu d'exprimer clairement ce qu'il veut dire, dit l'inverse d'une façon exagérée. Bharathi, au lieu d'exprimer sa colère contre la colonisation, a exprimé son amour, non pas pour la puissance anglaise mais pour la littérature française.

A part Bharathi et Pudhumaipithan, il y a pas mal d'autres écrivains tels que Kalki, Bharathidasan, V. V Swaminatha Aiyar, Akalyan, etc. Leurs écrits étaient aussi nationalistes et anti-coloniaux, mais, d'après nos connaissances, il n'existe pas de preuve qu'ils aient pris comme modèles des auteurs étrangers. Pourtant, Akalyan a traduit Oscar Wilde, mais beaucoup plus tard dans sa vie, vers les années soixante.

Les romans historiques de Kalki sont aujourd'hui encore considérés comme les meilleurs portraits du passé glorieux des Tamouls. Ses romans sont fondés sur des faits historiques vrais ainsi que sur des preuves archéologiques. Akalyan a aussi, à l'instar de Kalki, réinventé le passé dans ses romans historiques. On peut dire que les deux écrivains ont rendu l'histoire tamoule, avec des descriptions minutieuses, au public contemporain. En d'autres termes, ils ont revivifié la fierté historique des Tamouls au moment où ceux-ci étaient colonisés par les Anglais. Ainsi, on peut dire que leur réaction est aussi en quelque sorte une réaction politique mobilisatrice sous forme de romans historiques.

Si Kalki et Akalyan ont fait revivre le passé tamoul, Bharathidasan et V. V. S. Aiyer ont fait renaître la langue et la littérature tamoules. Les poèmes de Bharathidasan sont classés parmi les poèmes modernes, le genre initié par Subramanya Bharathi, qui a redéfini la langue tamoule et a en quelque sorte participé à la création de la langue tamoule moderne. D'ailleurs, V. V. S. Aiyer a fait des recherches philologiques et a réécrit des épopées tamoules en les traduisant de l'ancien tamoul vers le tamoul moderne. C'est lui qui a transcrit, de l'ancien tamoul, l'épopée de சீவக சிந்தாமணி *Seevaga Sindamani*, une ancienne œuvre littéraire du jaïnisme produite au X<sup>e</sup> siècle. Leur réaction est donc une réaction indirecte de mobilisation, qui voulait faire connaître aux Tamouls leur langue et leur passé glorieux.

En bref, on peut dire que pour tous les écrivains de cette première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la colonisation anglaise a constitué un stimulus, et plusieurs entre eux ont eu comme réaction de récrire le passé de la langue, de la politique et de la littérature tamoules. Mais deux écrivains, Subramanya Bharathi et Pudhumaipithan, ont eu une réaction qui se distingue de celle des autres. Si les autres écrivains ont cherché à revivifier la littérature et l'histoire tamoules anciennes, ces derniers ont importé des

pays étrangers des œuvres littéraires et des idées sociopolitiques et philosophiques qui leur ont servi d'armes littéraires pour mobiliser leurs lecteurs en vue d'une volonté de liberté et de réformes sociales.

Maintenant que nous avons vu les différents types de réaction chez deux écrivains-traducteurs ainsi que chez d'autres écrivains de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, nous pouvons nous lancer dans l'analyse des traductions qui ont eu lieu pendant cette même période. Nous ferons donc cette étude avec pour prisme d'analyse la théorie de la réaction que nous avons introduite dans les premières pages de notre chapitre. Rappelons les quatre romans qui feront l'objet de notre analyse dans ce chapitre: 1. *Les misérables* de Victor Hugo traduit par Shuddhananda Bharati, cette traduction s'intitule «ஏழை படும் பாடு (*Ezhai Padum Paadu*)», ce qui veut littéralement dire « La souffrance du pauvre » 2. *Nana* d'Emile Zola traduit par Mullai B. L. Muthiah avec le même titre que l'original «நாநா (*Nana*)» 3. *Madame Bovary* de Gaustave Flaubert traduit aussi par Mullai B. L. Muthiah, avec le même titre que l'original en tamoul, «மேடம் பவாரி (*Madam Bavary*)». 4. *Les trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas traduit encore par Mullai B. L. Muthiah. A la différence des deux autres traductions de Mullai B. L. Muthiah, dont les titres ne sont que des transcriptions phonétiques des titres originaux, cette dernière traduction porte un titre traduit en tamoul qui, en outre, n'est pas une traduction littérale du titre original mais plutôt une traduction créative. «நான்கு நண்பர்கள் (*Naanku Nanbarkal*)», ce qui veut dire littéralement «quatre amis» en tamoul.

Notre étude analytique des textes traduits présentera d'abord la traduction de *Les Misérables* faite par Shuddhananda Bharati et puis les traductions de *Nana* et de *Madame Bovary* faites par Mullai B.L. Muthiah, ensuite la traduction de *Les trois mousquetaires* qui est également faite par Mullai B.L. Muthiah.

Nous présenterons les deux traductions: celles de *Nana* et de *Madame Bovary* ensemble dans notre étude analytique parce que ces deux textes traduits ont plusieurs éléments communs. Aussi, les similitudes que nous avons trouvées dans la représentation des personnages féminins dans ces deux traductions sont impressionnantes et, pour cela, elles méritent d'être étudiées ensemble.

## 4. Les traducteurs de *la Réaction*

Nous pouvons remarquer à partir de l'information fournie ci-dessus qu'à part la première traduction, celle de *Les Misérables*, les trois autres traductions ont été faites par le même traducteur, Mullai B. L. Muthiah. Il nous semble nécessaire de dire quelques mots sur la vie de ces traducteurs, parce que cela nous donnera aussi leur contexte biographique, nous permettant ainsi de voir comment celui-ci a contribué à leurs traductions, selon la technique de la *reactional Biography*.

### 4.1 Shuddhananda Bharati

Le nom entier du traducteur de *Les Misérables* c'est Yogi Shuddhananda Bharati. C'est un mystique hindou né dans la région de Sivagangai, qui a mené une vie de saint sans dire un mot pendant vingt-cinq ans. Il écrivait sa vision philosophique de la vie humaine sous forme de livres, d'essais et de poèmes. Sa seule maxime était «La paix et la prospérité pour tous». Il est aussi connu pour avoir fondé le socialisme spirituel. Son œuvre *Sama Yoga* explique cette spiritualité. Son séjour à Pondichéry l'a fait acquérir une bonne connaissance de la langue française. Il a même écrit des poèmes en français. Ayant vécu à la même époque que le poète et écrivain Subramanya Bharathi, il l'a aussi connu à Pudhucherry. Il partage ses expériences avec le poète dans son œuvre *Poet Nightingale Subramanya Bharathi*. Il a écrit dans plusieurs langues: anglais, tamoul, télougou, français et sanskrit. Il a écrit à peu près mille cinq cent poèmes en français.

Ses œuvres spirituelles sont: *Our Religion*, *The Soul Sings*, etc. En plus d'écrire, il a aussi fondé une école, Bharati Desiya Vidyalayam High School, en 1979 à Sivagangai. Sa vie spirituelle est résumée dans son œuvre autobiographique *Pilgrim Soul*. Il a aussi reçu des prix et des titres tels que Yogi, ce qui veut dire saint en tamoul. Le prix de Raja Rajan lui a été décerné en 1984 par l'Université tamoule. Dans son œuvre *Bharathi Sakti*, il mentionne aussi sa philosophie religieuse.

«Une seule humanité vivant en communion avec Un seul dieu dans un monde transformé!<sup>68</sup>»

---

<sup>68</sup> Centre Christian Piaget. «Introducing to Dr. Shuddhananda Bharati». ASSA Editions. «<http://www.christianpiaget.ch/centre/anglais/Association/DrShuddhananda.html>». Consulté le 30 juin 2016.

Dans son œuvre autobiographique, il raconte aussi ses rencontres avec des personnes très connues telles que Sri Aurobindo, Shridi Saibaba, V. V. S. Aiyer, C.V. Raman, Romain Rolland, Subramanya Bharathi, Jean Hebert, Sivananda et Annie Besant.

Malgré son orientation dans la voie spirituelle, Shuddhananda Bharati a participé au mouvement pour l'indépendance de l'Inde. Il a même étudié d'autres religions telles que le bouddhisme, le jainisme, le christianisme et l'islam. Il n'appartenait pas à un groupe quelconque, il est toujours resté seul, enseignant sa philosophie à tous ceux qu'il croisait dans sa vie. Sa vision du monde consistait à réunir toute l'humanité. Sa vaste connaissance des langues et son habitude de voyager sans cesse lui ont permis de connaître plusieurs littératures, y compris celle de la France. Les mille cinq cent poèmes qu'il a lui-même écrits en français nous montrent qu'il avait une profonde connaissance de la langue française. Nous pouvons donc en déduire que sa traduction de *Les Misérables* est une traduction directe de l'original. Comme il maîtrisait aussi très bien la langue tamoule, sa traduction est aussi plus une recreation dans la langue d'arrivée qu'une traduction littérale. Cette recreation n'a pas eu lieu au niveau de l'histoire mais seulement au niveau de la langue.

Aussi, on remarque des ressemblances entre la vie de Shuddhananda Bharati et celle d'un personnage du roman *Les Misérables*, Myriel. C'est un évêque qui mène une vie austère et dépense toute sa fortune pour les pauvres et qui a pour désir de conduire cette humanité vers une existence spirituelle. On peut en quelque sorte dire que c'est aussi la philosophie de l'auteur de l'original, Victor Hugo. Chacun des aspects de la vie de Myriel ressemble beaucoup à la vie de Shuddhananda Bharati. Shuddhananda Bharati était un religieux comme Myriel, qui lui aussi voulait aider la société et l'humanité. Il a fondé des écoles au Tamil Nadu pour éduquer les pauvres. Il a mené une vie austère, comme le personnage de Myriel. Il y a donc beaucoup de ressemblances entre la vie d'un personnage du roman et celle du traducteur. Par conséquent, il est naturel de se demander si c'est cette ressemblance entre les deux vies qui a motivé la traduction de *Les Misérables* en tamoul.

De surcroît, une autre ressemblance entre un autre personnage du roman et la vie du poète Subramanya Bharathi nous intrigue. La vie de Jean Valjean, sa vie de fugitif, ressemble à celle de Subramanya Bharathi. En effet, suite à l'arrestation de l'éditeur

d'*India*, Bharathi a dû fuir la ville de Madras et se réfugier à Pudhucherry, un territoire occupé par les Français. Les agents de police anglais attendaient que Bharathi sorte de Pudhucherry pour l'arrêter sur-le-champ. D'ailleurs, c'est ce qui est arrivé vers la fin de sa vie. Dans le roman, Jean Valjean se déguise et voyage d'une ville à une autre pour éviter d'être arrêté par la police, incarnée par le personnage du commissaire M. Javert. Ainsi, la vie de Jean Valjean était presque la même que celle de Bharathi.

Une troisième ressemblance existe entre le contexte dans lequel se passe l'histoire du roman et le contexte dans lequel la traduction a eu lieu. En Inde, les colonisateurs anglais non seulement exploitaient les richesses économiques mais exerçaient aussi diverses formes d'oppression et c'est dans ce contexte colonial que la traduction de *Les Misérables* a eu lieu. Le roman parle de l'exploitation et de l'oppression en France au XIX<sup>e</sup> siècle. La seule différence, c'était que la France n'était pas colonisée mais vivait sous le pouvoir absolu d'un monarque. L'emprisonnement de plus d'une décennie de Jean Valjean peut probablement représenter l'emprisonnement de plusieurs participants au mouvement d'indépendance de l'Inde. Ainsi le contexte sociopolitique de la traduction comporte aussi une ressemblance assez nette avec le contexte de l'histoire du roman. On peut donc tirer quelques conclusions hypothétiques de ces ressemblances.

Shuddhananda Bharati, qui a très bien connu la vie de Subramanya Bharathi, a choisi de traduire le roman *Les Misérables*. Il a peut-être trouvé une ressemblance entre sa propre vie et celle de l'évêque Myriel dans le roman. Et outre les ressemblances dans les vies personnelles, il a peut-être vu une similitude entre le contexte sociopolitique de l'histoire du roman et celui de l'Inde dans lequel il vivait. L'ensemble de tous ces éléments a pu le conduire à la traduction du roman. En outre, Shuddhananda Bharati, dans sa traduction, cherchait à adapter le roman à la culture tamoule. Une des raisons qui ont motivé une telle adaptation, c'est peut-être cette réflexion sur la vie personnelle et sociale de deux écrivains traducteurs de cette époque. Et cette réflexion que le roman menait, tel un miroir, à propos de leur vie et du contexte sociopolitique indien a pu créer une réaction chez Shuddhananda Bharati. Cette réaction a résulté dans l'acte de traduire l'œuvre. Il a pris une œuvre étrangère qui ressemblait à sa vie et il l'a rendue familière au contexte colonial par une adaptation très aboutie. En

outré, il a ainsi donné aux lecteurs tamouls comme une biographie empruntée. Nous verrons aussi dans notre analyse de cette traduction les techniques d'adaptation que Shuddhananda Bharati a employées.

## 4.2 Mullai B. L. Muthiah

Maintenant que nous avons évoqué la vie de Shuddhananda Bharati et sa réaction hypothétique en face de *Les Misérables*, nous passons à la vie du deuxième traducteur de cette période, Mullai B. L. Muthiah. Né à Devakotai, dans le sud du Tamil Nadu, Muthiah a appris le sanskrit à l'école et a traduit plusieurs œuvres sanskrites. Il a créé la maison d'édition de Mullai à Pondichéry, d'où son nom Mullai B. L. Muthiah. Ecrivain lui-même, il a écrit plusieurs livres biographiques sur des auteurs et des écrivains tamouls avec qui il entretenait une relation amicale. Certains de ces livres sont: பாரதிதாசன் வாழ்க்கையிலே (dans la vie de Bharathidhasan), பாரதியார் பாமணிகள் (Les poèmes de Bharathi), அண்ணா உதிர்த்த முத்துக்கள் (les perles (paroles) d'Anna), பெரியார் உதிர்த்த முத்துக்கள் (les perles (paroles) de Periyaar), ராஜாஜி உதிர்த்த முத்துக்கள் (les perles (paroles) de Rajaji), நாமக்கல் கவிஞர் உதிர்த்த முத்துக்கள் (les perles (poèmes) du poète de Namakkal), பெர்னார்ட்ஷா வாழ்வும் பணியும் (La vie et le service de Bernard Shaw), தமிழ்ப் பெரியார் திரு வி.க. (Le periyar tamoul Thiru Vi. Ka.), etc.

Il a fondé la maison d'édition Mullai surtout pour travailler avec le poète Bharathidasan et pour publier ses nouvelles dans le journal *Mullai*. Quand il est devenu un ami très proche du poète Bharathidasan, ce dernier lui a demandé, en 1943, de publier son œuvre அழகின் சிரிப்பு *Azhagin sirippu* (Le rire de la beauté). Le premier livre écrit et publié par Mullai B. L. Muthiah en 1947 était பாரதியார் பாமணிகள் *Bharathiyar paamanikal* (Les poèmes de Bharathi), un livre sur le poète traducteur, Subramanya Bharathi. En outre, Mullai B. L. Muthiah était un ami proche de plusieurs hommes littéraires et politiques du Tamil Nadu. C'est pourquoi on l'appelait l'éditeur national.

Son travail d'éditeur lui a aussi donné accès à plusieurs autres littératures et il a traduit plusieurs œuvres littéraires étrangères vers la langue tamoule. அண்ணா

கரினினா *Anna Karinina* (Anna Karenina), மேடம் பவாரி *Madam Bavary* (Madame Bovary), அம்மா *Amma* (Mère), பெண் வாழ்க்கை *Pen vaazhkai* (La vie des femmes), மறுமலர்ச்சி *Marumalarchi* (La renaissance), நான்கு நண்பர்கள் *Naangu nanbarkal* (quatre amis) , அதிசய மாளிகை *Adisaya Maalikai* (le merveilleux palais), ஐந்து சகோதரிகள் *Aindhu Sagothirikal* (Les cinq sœurs), இன்பமும் துன்பமும் *Inbamum thunbamum* (le bonheur et le malheur), நாநா *Nana* (Nana), வாடா மல்லிகை *Vada malligai* (Fleure, jasmin, fraiche), மனம்போல வாழ்வு *Manambol vaazhvu* (La vie selon le désir), சீனத்து மங்கை *Seenathu mangai* (La femme chinoise), போரும் காதலும் *Porum kaadhalum* (La guerre et l'amour), குற்றமும் தண்டனையும் *Kutramum thantaniyum* (Le crime et le châtement), ஷேக்ஸ்பியர் கதைகள் *Shekspear Kathaikal* (Les histoires de Shakespeare), யாமா *Yama* (Yama) etc.

Notre étude concerne les trois romans français suivants, traduits en tamoul par Mullai B. L. Muthiah: நாநா - *Nana*, மேடம் பவாரி – *Madame Bovary* et நான்கு நண்பர்கள் – *Les trois mousquetaires*.

A la différence de la traduction de *Les Misérables*, faite par Shuddhananda Bharati, les traductions de Mullai B. L. Muthiah constituent une sorte de résumé de l'œuvre originale. «Mon but, c'est de mettre à la disposition du public tamoul toutes les œuvres célèbres du monde entier sous la forme d'un résumé» dit-il dans une des préfaces qu'il a écrites. En outre, il faut comprendre que Mullai B. L. Muthiah est avant tout un éditeur. Il a probablement fait la traduction d'un point de vue éditorial en ne prenant que les parties essentielles de l'œuvre originale. Mullai B. L. Muthiah était aussi plus proche de l'original en ce qui concerne la narration de l'histoire et de la langue. Il le dit lui même dans la préface de sa traduction. On peut dire que ses traductions annoncent déjà l'avènement de la prochaine tendance dans la façon de traduire les œuvres françaises en tamoul.

Suite à ces informations sur les traducteurs ainsi que sur le contexte social dans lequel ils évoluaient, nous allons maintenant commencer notre analyse des quatre traductions mentionnées plus haut, en commençant par la traduction de *Les Misérables* réalisée par Shuddhananda Bharati.



## 5. Les traductions de *la Réaction*

### 5.1 *Les Misérables* - ஏழை படும் பாடு

#### 5.1.1 Traduire pour nourrir l'aspiration à l'indépendance.

A plusieurs reprises, dans la traduction tamoule de *Les Misérables*, le traducteur nous semble rappeler le besoin de l'indépendance d'un peuple en évoquant plusieurs fois le même concept. Par exemple, la traduction de *Les Misérables* a pour préface un résumé de la vie de l'auteur original, Victor Hugo, dans laquelle il décrit la soif de liberté que celui-ci avait depuis son enfance. En évoquant le désir de liberté au travers la vie de Victor Hugo, le traducteur nous semble inciter chez le lecteur le besoin de sentir la même nécessité.

Dans l'extrait suivant, le traducteur décrit l'enfance d'Hugo pendant le règne des Bourbons. Après l'emprisonnement de Napoléon, plusieurs bonapartistes ont été condamnés ou emprisonnés. Pendant ces moments difficiles, le père Hugo a donné refuge à certains bonapartistes. Victor Hugo, étant un garçon jeune, parlait souvent avec un courageux vieillard qui se trouvait parmi ces Bonapartistes qui résidaient chez lui.

Le texte original tamoul

"மாமா ஏதாவது சொல்லுங்கள்!" என்று கேட்பான். அக்கிழவர்  
பையனைத் தட்டிக்கொடுத்து "குழந்தாய் சுதந்திரம்; அதுவே இன்பம்;  
மறக்காதே!" என்றார்.<sup>69</sup>

Notre traduction en français

L'enfant Hugo lui disait, «Mon oncle ! Dites quelque chose» le vieillard  
répondait «La liberté mon enfant; c'est ça le vrai bonheur; n'oublie  
pas cela».

---

<sup>69</sup> Hugo, Victor. *ஏழை படும் பாடு*. Traduction. யோகி ஸ்ரீ சுத்தானந்த பாரதியார். Deuxième édition. சென்னை: தனலெட்சுமி பதிப்பகம். 1998. pp. 11-12. Imprimé.

Le traducteur ne dit nulle part où il a trouvé ces détails sur la vie de l'auteur. Cependant, nous avons des raisons de croire qu'il met l'accent sur l'idée de liberté à travers cette narration. Aussi, cette emphase sur la liberté revient plusieurs fois dans la même préface.

Le texte original tamoul

பையன் "சுதந்திரம், சுதந்திரம்" என்று ஜபம் பண்ணத் தொடங்கினான். அந்த வீரர் தன் நண்பருடன் பேசும்போதெல்லாம் "சுதந்திரமே இன்பம்; அடிமை பிரான்சில் இருப்பது துன்பம்; உயிரைவிடச் சுதந்திரமே பெரிது; அதற்காகவே உயிரைத் தருவேன்" என்று உணர்ச்சி ததும்பச் சொல்லுவார். அதை கேட்ட ஹ்யூகோவுக்குச் சுதந்தரதாகம் அதிகரித்தது; அந்த வயதிலேயே அவன் தன் சுதேச நிலையை அறிந்தான்.<sup>70</sup>

Notre traduction en français

Le garçon se murmurait le mot « La liberté, la liberté ». Le courageux vieillard en parlant avec ses camarades : « **La liberté est le seul bonheur**, vivre dans une France esclave c'est le malheur, **la liberté est plus importante que la vie elle-même; je donnerai la mienne pour avoir la liberté** » disait-il avec beaucoup d'émotion. En l'écouter, l'enfant Hugo avait davantage soif de liberté. Si jeune qu'il était, déjà, il était conscient de sa patrie.

Ainsi, à travers cette narration si vive des sentiments de l'enfant Hugo, dont la source nous est inconnue, le traducteur semble chercher à créer cette soif de liberté chez le lecteur. D'ailleurs, les phrases qui concernent la liberté sont écrites en discours direct. Le discours direct employé par le traducteur ressemble à un dialogue que le traducteur aurait avec ses lecteurs. Il semble donc que le traducteur ait voulu, dans cette préface, mettre autant que possible l'accent sur la nécessité de la liberté.

Cette préface peut être vue comme une réaction du traducteur au contexte colonial dans lequel il vivait. Le traducteur avait donc une prise de position par rapport à la situation politique de son pays et il l'a exprimée non pas directement mais en empruntant des épisodes de la vie de l'auteur ainsi que de l'histoire de France.

---

<sup>70</sup> Ibid. p. 12.

Dans le chapitre intitulé «Le soir d'un jour de marche» où l'auteur introduit le personnage de Jean Valjean, celui-ci est décrit comme un criminel qui vient de sortir de prison et qui cherche un abri et quelque chose à manger. Quand personne ne veut aider Jean Valjean, il se réfugie dans une niche de chien, située dans un jardin, pour passer la nuit. Mais le chien aboie et le chasse de sa niche.

Cette partie du texte original est traduite d'une façon particulière par le traducteur. Il y ajoute ses propres opinions, qui ne sont nullement présentes dans l'original. Cet ajout n'est pas une simple information de plus mais une phrase provocatrice qui cherche à faire réagir les lecteurs tamouls de l'époque:

#### Le texte original français

La nuit continuait de tomber. Le vent froid des Alpes soufflait. A la lueur du jour expirant, l'étranger aperçut dans un des jardins qui bordent la rue une sorte de hutte qui lui parut maçonnée en mottes de gazon. Il franchit résolument une barrière de bois et se trouva dans le jardin. Il s'approcha de la hutte; elle avait pour porte une étroite ouverture très basse et elle ressemblait à ces constructions que les cantonniers se bâtissent au bord des routes. Il pensa sans doute que c'était en effet le logis d'un cantonnier; il souffrait du froid et de la faim; il s'était résigné à la faim, mais c'était du moins là un abri contre le froid. Ces sortes de logis ne sont habituellement pas occupés la nuit. Il se coucha à plat ventre et se glissa dans la hutte. Il y faisait chaud, et il y trouva un assez bon lit de paille. Il resta un moment étendu sur ce lit, sans pouvoir faire un mouvement tant il était fatigué. Puis, comme son sac sur son dos le gênait et que c'était d'ailleurs un oreiller tout trouvé, il se mit à déboucler une des courroies. En ce moment un grondement farouche se fit entendre. Il leva les yeux. La tête d'un dogue énorme se dessinait dans l'ombre à l'ouverture de la hutte.

C'était la niche d'un chien.

Il était lui-même vigoureux et redoutable; il s'arma de son bâton, il se fit de son sac un bouclier, et sortit de la niche comme il put, non sans élargir les déchirures de ses haillons.<sup>71</sup>

#### La version tamoule

ஒருசிறு தோட்டம் எதிர்ந்தது: அதில் ஒரு மரக்குச்சில் இருந்தது: சுவரேறிக் குதித்து அக்குச்சிலிற் சற்று ஒண்டியிருந்தான் ஏழை! 'வவ், வெள, வெள, வப், ஹூர், புர், வப்!?' என்று திடீரென்று சீறி ஏழையின் மேற் பாய்ந்தார்? யார்? பைரவ ஸ்வாமிதான்! அது பைரவர் பங்களா.

<sup>71</sup> Hugo, Victor. *Les Misérables, Première partie – Fantine*. Tome premier. Bruxelles: A. Lacroix, Verboeckhoven & C<sup>e</sup>, Éditeurs, 1862. pp. 162-163. Imprimé.

தனது வீட்டிற் புகுந்த அந்நியனை விரட்டியடிக்க நாய்கூட  
விடுதலைக் கிளர்ச்சி செய்கிறதல்லவா?<sup>72</sup>

Notre retraduction en français

Il est arrivé un petit jardin en face, il y avait une niche de bois ; après avoir franchi le mur, le pauvre se cachait dans cette niche ! Bow Bow vow vow Grrrrr hrrrr brrrr bow !? Tout d'un coup, il a sauté sur le pauvre ? Qui ? Le dieu bhairava lui-même? C'était le bungalow de bhairava. **Quand un étranger entre chez lui, n'est-il pas vrai que même un chien se révolte pour le chasser?**

«Quand un étranger entre chez lui, n'est-il pas vrai que même un chien se révolte pour le chasser?». Cette petite phrase ajoutée semble être comme une arme dont le traducteur se sert pour provoquer les lecteurs et les inciter à se révolter contre les étrangers qui sont présents chez eux. Dans ce cas-là, le traducteur semble faire référence aux Anglais comme étrangers et l'animal lui sert d'arme pour provoquer le lecteur. Cette provocation de la part du traducteur est indirecte. Aussi, dans l'original, il n'y a pas de phrase interrogative dans cet endroit du texte. Le traducteur choisit quant à lui de poser plusieurs questions successives dans sa traduction.

Si on analyse ces questions et la métaphore comme une façon de provoquer une réaction, il faut d'abord savoir à qui s'adressent ces questions. Même les onomatopées pour imiter le grondement du chien sont suivies d'un point d'interrogation, et puis encore suivies de trois questions. Une explication logique de la nature de la question nous révélera probablement ce qui motive l'usage indirect de la provocation sous forme de questions. Une question indique la recherche d'une réponse et une réponse cherche à initier une réflexion. Or, le lecteur doit réfléchir sur la nécessité de se révolter pour libérer son pays en chassant les étrangers, les Anglais. En outre, ces questions ne font pas partie d'un dialogue entre des personnages. Ce sont des questions directement posées aux lecteurs. C'est le traducteur qui entretient un dialogue avec le lecteur. On peut donc dire que le traducteur est en communication directe avec les lecteurs et qu'il se sert de la traduction comme un moyen de communication pour faire passer son message.

---

<sup>72</sup> Hugo, Victor. ஏழை படும் பாடு. Traduction. யோகி ஸ்ரீ சுத்தானந்த பாரதியார். op. cit. 1998. p. 36.

Si les questions soulèvent des enjeux considérables, et poussent les lecteurs à y réfléchir, les points d'exclamation qui ponctuent ces questions cherchent à éveiller des émotions chez les lecteurs. Ainsi, le traducteur cherche à produire une réflexion accompagnée d'émotions chez le lecteur et pour cela, il utilise la métaphore de «chien».

Une autre preuve que nous avons trouvée de la façon dont le traducteur utilise le roman hugolien pour critiquer la colonisation britannique provient du chapitre intitulé «Waterloo». Le chapitre de «Waterloo» est divisé lui-même en plusieurs sous-chapitres. Dans l'œuvre originale, la description de la bataille de Waterloo s'étend sur plus de cents pages, tandis que notre habile traducteur Shuddhananda Bharati l'a réduite à deux pages en prenant uniquement ce qui lui paraît essentiel pour les lecteurs tamouls.

Dans cette description écourtée de la bataille de Waterloo, le traducteur ajoute ses propres descriptions, comme il l'avait déjà fait dans les cas précédents, pour faire passer indirectement son message au lecteur. Une partie de la description en tamoul se fait ainsi:

Le texte original français

A neuf heures, à l'instant où l'armée française échelonnée et mise en mouvement sur cinq colonnes, s'était déployée, les divisions sur deux lignes, l'artillerie entre les brigades, musique en tête, battant aux champs, avec les roulements des tambours et les sonneries des trompettes, puissante, vaste, joyeuse, mer de casques, de sabres et de baïonnettes sur l'horizon, l'empereur, ému, s'était écrié à deux reprises : Magnifique! magnifique!

De neuf heures à dix heures et demie, toute l'armée, ce qui semble incroyable, avait pris position et s'était rangée sur six lignes, formant, pour répéter l'expression de l'empereur, « la figure de six V.»<sup>73</sup>

La version tamoule

மறுநாட்காலையில் தனது படை 5 அணிகளாகப் பிரிந்து "தேசத்திற்கே உயிர் தருவோம்! தேசத்திற்கே வெற்றி பெறுவோம்!" என்னும் பாட்டைப் பாடிக் கொண்டு கம்பீரமாகப் போர் முனைக்குச் சென்று "v"

---

<sup>73</sup>Hugo, Victor. *Les Misérables, Deuxième parti-Cosette*. Tome troisième. Bruxelles: A. Lacroix, Verboeckhoven & C<sup>e</sup>, Éditeurs. 1862. p. 55. Imprimé.

வடிவில் நின்றது. "சபாஷ்! எல்லாம் அற்புதமாக அமைந்தன. நாமே வெல்வோம், இந்த ஆங்கிலேயர்களுக்கு நல்ல பாடம் புகட்டுவோம் நண்பர்கள்! இன்று இங்கு உற்சாகமாகக் களியாட்டம் (Ball) ஆடுவோம்!" என்று வெகு துணிவுடனும், நகைச்சுவையுடனும் பேசினான் நெப்போலியன்.<sup>74</sup>

## Notre retraduction en français

Le lendemain matin, l'armée française s'est divisée en cinq groupes, et avançait en chantant « On donnera sa vie à la patrie, et on aura la victoire pour la patrie ! », et arriva vers le champ en forme d'un «V». Bravo ! Tout va bien, nous allons gagner, on va apprendre une leçon à ces Anglais mes amis ! Et on fera ici un « Ball » ce soir – dit Napoléon avec beaucoup de courage et d'enthousiasme.

Tout d'abord, il faut préciser que la description dans l'original ne réfère à aucune chanson pendant la bataille. C'est donc une chanson inventée par le traducteur. Une chanson que les lecteurs murmureront en lisant et par laquelle ils seront influencés. En plus, il n'y a pas de phrase entre guillemets telle que «On va apprendre une leçon à ces Anglais» dans l'original. C'est donc un deuxième ajout de la part du traducteur. Certes, dans l'original, il y a une phrase comme «Ce petit Anglais a besoin d'une leçon,» énoncée par Napoléon, mais parlant uniquement de Wellington et non pas de tous les Anglais. La même partie extraite de l'original, citée au début, confirme les modifications introduites par le traducteur.

Ainsi, la traduction de Shuddhananda Bharati nous semble appeler implicitement les lecteurs à participer au mouvement pour l'indépendance. Emporté par l'émotion, le traducteur se sert de la traduction pour insulter un peu les Britanniques. Le fait que le traducteur ait considérablement raccourci la description de la bataille nous conduit aussi à penser qu'il a choisi ce qui convenait au contexte indien dans les années 1940. En outre, il n'utilise jamais le mot «empereur» pour parler de Napoléon, et c'est aussi un trait remarquable de sa traduction. Ce personnage historique doit être évoqué une centaine de fois dans la traduction et cependant jamais le traducteur ne l'a appelé «empereur», tandis que dans l'œuvre originale, Victor Hugo parle de ce personnage avec beaucoup de respect. On peut lier cette omission au contexte sociopolitique. Pour

---

<sup>74</sup> Hugo, Victor. *ஏழை படும் பாடு*. Traduction. யோகி ஸ்ரீ சுத்தானந்த பாரதியார். op. cit. 1998. pp. 64-65.

cela, il faut d'abord prendre en compte que la traduction se faisait pendant l'époque coloniale où la lutte pour l'indépendance était intense.

Le mouvement pour l'indépendance avait pour objectif de fonder une démocratie. Les militants indépendantistes voulaient libérer le pays non seulement des colonies européennes mais aussi des monarchies indiennes qui existaient encore vers le milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Le traducteur prenait bien garde de ne pas faire croire au lecteur qu'un empereur ou un roi, une dictature ou une monarchie, pourrait chasser les Anglais hors d'Inde. Le mouvement pour l'indépendance exigeait la participation de tous les gens sans considération de classe sociale ou de statut social. Il était donc raisonnable de ne pas glorifier un personnage historique qui était une incarnation de la dictature et de l'absolutisme politique en France. Aussi, Shuddhananda Bharati était un admirateur de Gandhi, qui a beaucoup soutenu la stratégie non-violente développée par Gandhi pour gagner l'indépendance. Il a donc choisi de ne pas glorifier aux yeux des lecteurs indiens un personnage historique tel que Napoléon qui a fait un coup d'Etat en France. C'est probablement pourquoi le traducteur ne fait jamais référence à Napoléon en tant qu'empereur mais toujours en tant que colonel ou soldat ou même roi. En outre, le traducteur emploie en tamoul un pronom de troisième personne dépréciatif «அவன்» *avan* chaque fois qu'il parle de Napoléon dans sa traduction.

La glorification que l'œuvre originale fait de ce personnage historique est presque réduite à néant, et ce parce que la traduction se produit dans un contexte de lutte pour la démocratie et la liberté pour tous.

Le but du traducteur n'était pas de diffamer le personnage de Napoléon. Le traducteur a simplement essayé de mettre en relief son admiration et son dévouement pour la démocratie et la République. C'est pour cette raison que le traducteur n'a pas traduit toutes ces pages de la première moitié du roman où Napoléon Bonaparte est décrit comme un empereur par Victor Hugo. En outre, à un autre moment, le traducteur emprunte un dialogue qui a lieu entre le personnage de Marius et ses amis: le premier faisant des louanges de l'empereur et les autres de la République. Le traducteur modifie le texte de façon à exprimer ses opinions. Le chapitre où se trouve l'extrait dans l'œuvre originale s'intitule «L'élargissement de l'horizon».

Dans ce chapitre, Marius parle de la conquête de Napoléon sans utiliser le nom Napoléon et pose une question dont la réponse est évidente pour lui, c'est -à- dire une question rhétorique dont la réponse n'est pas attendue. Et la réponse de Combeferre le surprend. Cette réponse le fait réfléchir et Combeferre seul se met à chanter une chanson en partant. Par contre, le traducteur, dans le texte traduit, énumère tous les conquérants et les dictateurs, y compris Napoléon et puis tous les amis ignorent ces grands hommes et se mettent à chanter une chanson glorifiant la patrie.

#### Le texte original français

..conquérir le monde deux fois, par la conquête et par l'éblouissement, cela est sublime ;  
et qu'y a-t-il de plus grand ?  
— Être libre, dit Combeferre.  
Marius à son tour baissa la tête ; ce mot simple et froid avait traversé comme une lame d'acier son effusion épique, et il la sentait s'évanouir en lui.<sup>75</sup>

#### La version tamoule

அலெக்சாந்தர், ஸீஸர், அனிபால், மகா சார்லன், போன்ற ஐய  
வீரனான நெப்போலிய மன்னனை விட நமக்கு அறிய பொருள் எது?  
சுதந்திரம் விடுதலை! குடியரசிற்கு ஜே! என்று நண்பர் எழுந்து  
போயினர்! மாறியன் பேச்சு அவர்களுக்கு பிடிக்கவில்லை.  
போகும்போதே தேசாவேசப் பாடல் ஒன்றை பாடினர்:<sup>76</sup>

#### Notre retraduction en français

Qu'est-ce qui est plus rare que le roi Napoléon qui est un homme courageux tel qu'Alexandre, César, Anibal, Charlemagne ?

Vive l'indépendance, la liberté et la République ! Disant cela les amis se sont levés et puis sont partis. Ils n'aimaient pas le discours de Marius. En partant, ils ont chanté une chanson nationaliste :-

Au lieu de parler de la conquête, la traduction parle directement de Napoléon en l'appelant «roi» et non pas «empereur». Et puis le traducteur ajoute un concept qui

---

<sup>75</sup> Hugo, Victor. *Les Misérables, Troisième partie-Marius*. Tome cinquième. Bruxelles: A. Lacroix, Verboeckhoven & C°, Éditeurs. 1862. p. 234. Imprimé.

<sup>76</sup> Hugo, Victor. *எழை படும் பாடு*. Traduction. யோகி ஸ்ரீ சுத்தானந்த பாரதியார். op. cit. 1998. p. 201.



n'existe nullement dans l'original, c'est «l'indépendance». «Être libre» est traduit par trois concepts: «l'indépendance, la liberté et la République» et ces mots sont criés par tous les amis qui étaient présents pendant le débat, tandis que l'original raconte que seul Combeferre dit la phrase «être libre».

D'ailleurs, le texte original ne porte pas les noms des empereurs alors que le traducteur y introduit ces noms et puis les fait ignorer par tous les amis. Ainsi, le traducteur dénie toute sorte de pouvoir absolu représenté par les grands conquérants de l'Histoire et invente une chanson, remplaçant celle de l'original, qui est plus adaptée et appropriée au contexte colonial et au besoin de l'indépendance de la patrie.

### **5.1.2 Le patriotisme et la poéticité de Shuddhananda Bharati**

Dans le texte original, Marius qui essaie de glorifier l'empereur devant ses amis est finalement convaincu par leur argumentation en faveur de la République. Marius se rend compte que le temps de l'Empire est passé et c'est le moment de rétablir la République en France. Ainsi, dans l'histoire originale du roman, il y a un long débat entre les amis et un poème sous forme de chanson est écrit par l'auteur pour exprimer joliment la position politique sur laquelle ils s'accordent à la fin.

Cette partie du roman est retravaillée par le traducteur, Shuddhananda Bharati, pour exprimer indirectement sa position politique. En effet, suite à ce dialogue, le traducteur compose lui-même une chanson et cette chanson ne ressemble point à celle de l'original, Deuxièmement, la traduction modifie le dialogue en faisant peu de référence à la France, sans pour autant faire explicitement référence à l'Inde. Cette façon de communiquer est un trait unique chez Shuddhananda Bharati. En outre, sa façon d'interroger le lecteur pour le faire réfléchir est ici encore présente.

Le traducteur prend d'abord la parole d'un seul individu dans l'histoire et le transforme en la parole d'une foule, qui peut ici représenter le peuple indien, et qui parle de l'indépendance, de la liberté et de la République. On peut même remarquer que le terme «l'indépendance» occupe la première place dans le texte traduit, ce qui n'est sans doute pas innocent.

La chanson suivant le dialogue est chantée dans l'original par Combeferre seul et non pas par tout le monde. La traduction fait en revanche chanter tous les personnages sauf Marius. Si nous analysons de près cette chanson et sa traduction, nous comprendrons mieux les raisons sociopolitiques qui ont motivé les choix du traducteur.

#### Le texte original français

tout à coup on entendit quelqu'un qui chantait dans l'escalier en s'en allant.  
C'était Combeferre, et voici ce qu'il chantait :

**Si César m'avait donné  
La gloire et la guerre,  
Et qu'il me fallût quitter  
L'amour de ma mère,  
Je dirais au grand César:  
Reprends ton sceptre et ton char,  
J'aime mieux ma mère, ô gué!  
J'aime mieux ma mère.**

L'accent tendre et farouche dont Combeferre le chantait, donnait à ce couplet une sorte de grandeur étrange. Marius, pensif et l'œil au plafond, répéta presque machinalement: ma mère?..  
En ce moment, il sentit sur son épaule la main d'Enjolras.  
— Citoyen, lui dit Enjolras, ma mère, c'est la république.<sup>77</sup>

#### La version tamoule

தனக்குவை மிக்கதருவேன் - பெற்ற  
தாயை மறந்திடு வென்றால்,  
சினக்கன லேறியுடனே - பாபச்  
செல்வத்தை யெற்றி யெறிந்தே  
எனக்கினி தாவதெந்தாயே ! - செல்வம்  
எங்களுக் கன்னையின் அன்பே  
மனக்கினி தாவது தாயே - நீடு  
வாழ்களந் தாயென சொல்வோம்

"எந்தாய் வாழ்க!" என்று நண்பர் பாடிச் செல்லும்போது அஞ்சலரன் மாரியனை தட்டி கொடுத்து கூர்ந்து நோக்கி தோழா கேட்டாயா பாட்டை ? தாய் யார்? அதுதான் சுதந்திர குடியரசு!" என்று சென்றான்.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Hugo, Victor. *Les Misérables, Troisième partie-Marius*. Tome cinquième. op. cit. 1862. p. 235.

<sup>78</sup> Hugo, Victor. *ஏழை படும் பாடு*. Traduction. யோகி ஸ்ரீ சுத்தானந்த பாரதியார். op. cit. 1998. pp. 201-202.

## Notre retraduction en français

Si on offrait plus que suffisamment– et si on  
Demandait d’oublier la mère,  
La colère monterait comme feu – rejetant  
La maudite fortune loin - disons  
La mère c’est mon bonheur –la fortune  
Pour nous c’est son amour  
C’est elle qui réchauffe notre cœur– vive  
Notre mère pour toujours!

«Vive notre mère» partaient les amis en chantant, Enjolras a frappé Marius doucement dans son dos et l’a regardé d’un regard pénétrant. Tu as écouté cette chanson? C’est qui la mère? C’est la république indépendante? dit-il.

Premièrement, dans cet extrait de la traduction, comme nous l’avons dit, toute référence à l’histoire européenne est omise. De cette façon, le traducteur a enlevé les références contextuelles présentes dans l’original. Mais en même temps, il nous faut remarquer que le traducteur n’a pas introduit un nouveau contexte dans sa traduction. Le traducteur recompose la chanson sans la pourvoir d’un nouveau contexte, c’est-à-dire sans référence contextuelle à un pays quel qu’il soit. En plus, par les points d’interrogation, le traducteur nous semble inciter le lecteur à réfléchir sur son contexte, c’est-à-dire sur le contexte dans lequel le lecteur est situé.

Deuxièmement, l’original présente la chanson comme un dialogue entre un individu et César. La traduction emploie quant à elle le pronom «nous», qui montre l’unité que le traducteur cherche chez les lecteurs. En outre, le traducteur se joint aux lecteurs et appelle le pays notre mère, sans faire explicitement référence à l’Inde. Aussi, dans le dialogue entre Enjolras et Marius, le traducteur utilise l’expression «la république indépendante» tandis que l’original ne parle que de «la République». L’adjectif «indépendant» renvoie donc à l’indépendance de l’Inde.

Troisièmement, les mots tels que gloire, guerre, sceptre et char sont effacés de la traduction. Ainsi, toute référence à la monarchie ou à l’impérialisme est malvenue dans le contexte colonial indien. Le traducteur, conscient du fait que ces mots ne conduiront pas les lecteurs à appeler de leurs vœux l’Indépendance mais donneront plutôt lieux à une glorification de la monarchie et de l’impérialisme, les a complètement enlevés. Il a donc non seulement évité ces termes mais il a ajouté le

pronom «nous» qui est plus démocratique et républicain. C'est ce type de gouvernement que les participants dans le mouvement pour l'Indépendance voulaient établir une fois que leur pays se serait libéré de la colonisation britannique.

La chanson dans l'original fait référence à César, ce qui fait partie de l'histoire occidentale. Non seulement ces références ne passeront pas dans la culture tamoule, comme on l'avait déjà indiqué, mais notre traducteur évite tout ce qui ressort de la violence, de l'impérialisme et du pouvoir politique absolu. On constate donc que ces références à la conquête et à la guerre sont évitées dans la traduction. En outre, la chanson apparaît comme un dialogue entre un individu et César sous forme de négociation, tout en faisant référence à la patrie comme la mère de cet individu.

Le mot «indépendance» dans la traduction de Shuddhananda Bharati est plus récurrent que le mot «liberté». C'est sans doute à l'indépendance de l'Inde par rapport aux colonisateurs britanniques que le traducteur fait référence. Dans le roman, cette référence est souvent faite dans les chansons et dans la poésie. Les chansons sont, dans ce roman, les textes les plus adaptés ou manipulés par le traducteur de façon à exprimer son idée nationaliste ou son patriotisme. Une des raisons qui explique cette adaptation des chansons, c'est à notre avis que Shuddhananda Bharati était aussi poète lui-même.

Même si l'on peut trouver ces exemples abondamment dans la traduction, il nous semble nécessaire d'en ajouter encore un pour soutenir notre analyse:

Ce texte provient d'une section de *Les Misérables* intitulée «l'agonie de la mort après l'agonie de la vie». Dans cette partie de l'histoire, les révolutionnaires se battent avec les gardes nationaux et Ebonine, la femme qui aime Marius, un révolutionnaire, meurt touchée par une balle. A ce moment, Gavroche, monté sur la barricade, chante une chanson pour défier les gardes nationaux.

Il est fascinant d'observer la créativité dont a fait preuve le traducteur pour traduire cette chanson. La chanson de Gavroche est une chanson très connue dans les années 1830, pendant le règne de Charles X qui voulait rétablir la monarchie absolue. Lafayette, un personnage historique très connu pour sa participation à la guerre

d'indépendance des Etats-Unis, et qui était aussi le chef de la garde nationale en France, a refusé de soutenir le roi Charles X. Connu pour son honnêteté et son courage, Lafayette a été élu deux fois chef des députés. On a écrit une chanson pour en faire l'éloge. La chanson a été écrite par Charles Durand, un chansonnier de la même époque que l'histoire du roman. Jetons un coup d'œil pour savoir comment notre traducteur réinvente cette chanson. Le traducteur métamorphose cette chanson et l'adapte au contexte indien de son époque.

Le texte original français

En ce moment la voix de jeune coq du petit Gavroche retentit dans la barricade. L'enfant était monté sur une table pour charger son fusil et chantait gaîment la chanson alors si populaire:

En voyant Lafayette,  
Le gendarme répète:  
Sauvons-nous! sauvons-nous! sauvons-nous !  
Éponine se souleva, et écouta, puis elle murmura : — C'est lui.  
Et se tournant vers Marius : — Mon frère est là. Il ne faut pas qu'il me voie.  
Il me gronderait.  
-Votre frère ? demanda Marius...<sup>79</sup>

La version tamoule

இச்சமயம் ,

"கட்டுகளையுடைப்போம் - எங்கள்  
கைவலியுள்ள மட்டும்  
முற்றுகை போட்டெதிர்ப்போம்- எதிர்  
டமுளும் பகைச் சினவாள்  
வெட்டி மடித்தினும் - அஞ்சா  
வர் விழுவோம் !  
சுட்டுப் பொசுக்கிடினும்- நாங்கள்  
சுகந்திரராய் இறப்போம்"

என்று குரோஷன் உரக்க பாடினான்.  
" ஆ ! என் தம்பி பாடுகிறான் " என்றால் எபோநி.  
மாரியன் :- உன் தம்பியா?...<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Hugo, Victor. *Les Misérables, Quatrième partie - L'idylle rue plumet et l'épopée rue St. Denis*. Tome huitième. Bruxelles: A. Lacroix, Verboeckhoven & C<sup>e</sup>, Éditeurs. 1862. p. 326. Imprimé.

<sup>80</sup> Hugo, Victor. *ஏழை படும் பாடு*. Traduction. யோகி ஸ்ரீ சுத்தானந்த பாரதியார். op. cit. 1998. pp. 316-317.

## Notre retraduction en français

A ce moment.

Cassons les menottes – jusqu'à ce que  
nos mains aient cette énergie  
Nous nous opposerons en mettant des sièges-même si  
Les épées fâchées de nos ennemies nous coupent  
Et nous battent – tombons  
Sans peur  
Si on nous fusille- nous  
Mourrons libres

Chanta Gavroche à haute voix  
« Ah ! C'est mon frère qui chante » dit – Ebonine  
Marius :- Est-ce ton frère ?...

La traduction nous donne l'impression de la vraie poésie tamoule moderne tout en gardant la métrique poétique tamoule du XX<sup>e</sup> siècle. Le poème contient des sentiments nationalistes très forts qui influenceront sans doute les lecteurs tamouls. Il nous a donc semblé nécessaire de donner une retraduction de cette traduction en tamoul. Cette retraduction n'a pas réussi à traduire l'esthétique poétique en tamoul mais a au moins transmis le message d'une manière pragmatique pour que les lecteurs non tamoulophones puissent aussi le comprendre.

Ainsi, une chanson de trois vers dans l'original devient une chanson de huit vers, dépourvue de références à l'histoire de la France. Le nom Lafayette est effacé de la traduction. Une fois de plus, notre traducteur exprime ses sentiments patriotiques par le biais de la traduction. Il a employé ses qualités poétiques pour réécrire les poèmes et les chansons dans le but d'éveiller le nationalisme chez son lecteur. Ce nationalisme n'est rien que sa réaction envers la colonisation. Comme il ne pouvait pas exprimer sa colère directement au pouvoir colonial, qui réprimait dur les dissidents, il cherche à recréer la même colère chez ses lecteurs.

### **5.1.3 Allusion aux personnages historiques et politiques**

Dans le premier chapitre du roman, qui introduit le personnage de Myriel, le traducteur insère un paragraphe qui n'est pas présent dans l'original. Dans ce paragraphe, le traducteur parle de Napoléon Bonaparte. Il a peut être cru que les

lecteurs tamouls ne connaissait pas Napoléon Bonaparte et a senti le besoin d'introduire ce personnage historique dont le roman aussi parle très brièvement.

En présentant Napoléon comme quelqu'un qui est devenu un grand homme quand la France avait besoin d'un homme pour la mener dans le bon chemin, le traducteur parle aussi de la mère de Napoléon qui a lutté pour l'indépendance de la Corse et la compare avec Lakshmi Bai en Inde. Ici, on a besoin d'introduire le personnage historique de Lakshmi Bai à nos lecteurs.

Lakshmi Bai, aussi connue sous le nom de «La reine de Jhansi», est née en 1828 à Bénarès dans une famille modeste. Elle a épousé le Maharaja de Jhansi, Gangadhar Rao, en 1842. Elle a donné bientôt naissance à un enfant qui est mort très jeune. Suite à la disparition de son fils, le couple royal a adopté l'enfant d'un de leur cousin pour le faire succéder sur le trône. Quand le Maharaja était sur le point de mourir, il a écrit un testament dans lequel il a nommé son fils adoptif comme successeur. Les Britanniques, qui voulaient usurper le trône et annexer Jhansi à la colonie britannique en prétextant du manque de successeur sanguin, ont refusé d'accepter la légitimité du testament de Maharaja. Ils ont aussi proposé à la reine de Jhansi, Lakshmi Bai, une pension de soixante mille roupies si elle acceptait de céder le royaume à la compagnie des Indes orientales de Grande Bretagne.

La reine de Jhansi a refusé cette proposition, elle s'est rebellée contre les Britanniques. Elle s'est habillée en guerre et a elle-même trois fois commandé l'armée en tant que colonel dans la lutte contre l'armée britannique. Un portrait d'elle est très célèbre, celui où elle est assise sur son cheval, son enfant attaché dans son dos et l'épée à la main, se préparant à l'attaque. Elle est morte dans la bataille de Gwalior contre les Britanniques. Ainsi, la reine de Jhansi représente un personnage rebelle et révolté contre les Britanniques.

Pour revenir à la traduction de *Les Misérables*, il est curieux de remarquer que le traducteur fait référence à ce personnage historique indien en le comparant à un personnage historique européen, la mère de Napoléon. Nous pensons qu'ainsi, le traducteur voulait en quelque sorte éveiller chez le lecteur cette idée que les femmes indiennes ont également participé au mouvement d'Indépendance en Inde. En outre, il

nous semble que le traducteur tente de montrer que l'histoire de France et de Corse a un certain nombre de personnages historiques féminins qui se sont révoltés pour la liberté de leur pays et que toutes les femmes indiennes devraient avoir le même esprit.

Le texte original tamoul

பிரான்சு தேசம் தலைவறின்றி தத்தளிக்கும்போது நெப்போலியன் தலைதூக்கினான். அவன் கோர்ஸிக்காவில் ஒரு வக்கீலின் மகன்; அவன் தாய் மற்றொரு ராணி லக்ஷ்மிபாய்; கோர்ஸிகா விடுதலைக்கு போர் புரிந்தவள்.<sup>81</sup>

Notre traduction en français

Lorsque la France souffrait sans dirigeant, Napoléon est devenu célèbre. C'était le fils d'un avocat en Corse; Sa mère est une autre Lakshmi Bai; Elle luttait pour l'indépendance de la Corse

En plus de sa réaction contre la colonie et de ses efforts pour mobiliser le peuple indien dans un engagement pour l'indépendance, le traducteur révèle aussi sa propre position politique. Il l'exprime par une comparaison entre un des personnages principaux du roman et les hommes politiques qu'il admirait de son vivant. Ce n'est qu'une simple comparaison faite par le traducteur, mais elle révèle le parti politique que le traducteur appréciait. D'ailleurs, c'était le parti le plus représenté dans le mouvement pour l'Indépendance.

Le texte original tamoul

பெரிய மந்திரி பதவி வந்ததும் . நம் காங்கிரஸ் தலைவர் எவ்வளவு எளிய வாழ்வு வாழ்கின்றனர் ! எவ்வளவு சுறுசுறுப்பாகச் சுயநலமற்றுப் பொதுநலமே மூச்சாக வாழுகின்றனர்! அவ்வாறே மேயர் மதேலனும் வாழ்ந்தான்.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Ibid. p. 20.

<sup>82</sup> Ibid. p. 78.



## Notre traduction en français

Après êtres devenus ministres, nos leaders du Congress vivent toujours une vie simple ! Toujours travailleurs et sans égoïsme, ils ne respirent que le bien-être du peuple. De cette même façon, le Maire Madeline vivait.

A l'aide de notre traduction littérale de cette partie du texte, le lecteur comprend mieux la prise de position politique du traducteur.

Nous avons plusieurs fois remarqué que le traducteur a réagi dans sa traduction d'une façon nationaliste ou sociopolitique, mais il exprime aussi dans cet exemple ci-dessous, tiré d'une description, son admiration pour un homme politique sans le dire directement: Madelaine qui se dénonce devant la tribune pour sauver un homme accusé à sa place. Madeleine décrit Myriel. Dans cette description, le traducteur lâche un mot inattendu et surprenant.

## Le texte original tamoul

என்னை வரவேற்றுத் தனக்குச் சமானமாக வைத்து விருந்தளித்துக் கட்டிலும் மெத்தையும் போட்டுப் படுக்க செய்த அந்த புண்ணிய மஹாத்மா, அவரே எனது குரு சாது மிரியில்.<sup>83</sup>

## Notre traduction en français

Ce Mahatma qui m'a donné un lit pour dormir après m'avoir accueilli, avoir diné avec moi avec égalité, c'est lui l'évêque Myriel.

Le titre Mahatma, alors que le mot peut signifier «une grande âme», fait souvent référence à Mohandas Karamchand Gandhi, qui est aussi connu sous le surnom de «Père de la nation» en Inde. Ce mot n'aurait pas attiré notre attention, si nous n'avions pas trouvé l'exemple précédent où le traducteur parle des leaders de Congress en Inde. En effet, Gandhi était un des principaux dirigeants du parti du Congress jusqu'à sa mort. Le traducteur voyait donc dans le personnage de Myriel les principes que Gandhi a suivis dans sa vie sociale. Cet exemple nous révèle aussi sans doute la participation du traducteur à la lutte pour l'indépendance de l'Inde ainsi que les idéologies politiques avec lesquels il était d'accord dans sa vie.

---

<sup>83</sup> Ibid. p. 110.

### 5.1.4 La traduction des noms propres

Nous avons à présent donné assez d'exemples pour montrer comment fonctionne la réaction chez le traducteur, qui essaie aussi de provoquer une réaction chez le lecteur. Afin de faire réagir le lecteur d'une manière spécifique, il faut d'abord faire en sorte que le lecteur se sente proche de la traduction. Pour rapprocher le lecteur de la traduction, notre traducteur Shuddhananda Bharati a utilisé plusieurs techniques dans sa réécriture. Une de ces techniques les plus remarquables, c'est sa traduction des noms propres des personnages de *Les Misérables*. Chaque nom propre est rendu plus familier pour la culture tamoule par le moyen d'une altération dans leur terminaison. Nous préférons offrir une liste de ces noms à nos lecteurs pour qu'ils puissent mieux comprendre cette altération. La liste comprend les noms en français, la traduction de ces noms en tamoul, et enfin la translittération française des noms traduits.

No.	Nom en français	Nom en tamoul	Translittération
1	Myriel	மிரியல்	Myriel
2	Baptistine	பாப்திஸ்தை	Bapisthai
3	Magloire	மகுளாரி	Magulari
4	Cravatte	கிரவாட்டன்	Kiravaatan
5	Jean-val-jean	ஜாம்-வல்-ஜான்	Jhom-val-John
6	Petit Gervai	சின்ன சேவை	Sinna sevai
7	Fontaine	ஃபாந்தேன்	Fontaine
8	Cosette	கோஸே(ஸ)த்	Cosette
9	Thenardier	தென்னாடியர்	Thennadiar
10	Azelma	அசலம்	Asalam
11	Madeleine	மதேலன்	Madhelan
12	Fauchelvent	போஷல்வான்	Fauchelvaan
13	Bamatabois	பாமாடபன்	Bamataban
14	Champmathieu	ஷாம்முத்தையா(யன்)	Sham Muthaiah
15	Simplise	எளியை	Eliai
16	Boulatruelle	புலாத்திரையன்	Pulathiraiyan
17	Gavroche	குரோஷன்	Kuroshan
18	Marius	மாரியன்	Maryaan
19	Jondrette	ஜாந்தரதன்	Jantharadhan
21	Enjolras	அஞ்சாலரன்	Anjalaran
22	Prouvaire	புருவரன்	Prouvaran
23	Courferac	கூர்பெரன்	Kourberan
24	Combeferre	கொம்பேரன்	Gambeeran
25	Mabeuf	மாபோ	Ma. Po

Ce qui d'après nous a motivé le traducteur à rendre les noms propres des personnages plus tamouls et plus domestiqués vers la langue et la culture d'arrivée, c'est que le lecteur se sentira ainsi plus proche de ces personnages. D'ailleurs, la technique d'adapter les noms propres dans les traductions est un procédé suivi par presque tous les traducteurs depuis le temps de Kamban, dont on a parlé dans notre premier chapitre.

Si l'on observe bien la liste, on peut remarquer que la plupart des noms propres qui se terminent par une voyelle, comme Bamatabois, Enjolras et Fauchelvent, sont transformés en noms se terminant avec la consonne «n» en tamoul «*ன்*». Quant aux noms qui se terminent déjà avec une consonne, comme Fontaine, Cosette, etc., ils ne sont pas transformés ou tamoulisés puisqu'ils passeront facilement dans la culture tamoule. Quelle était donc l'intention du traducteur derrière cette tamoulisation des noms propres?

Cette tamoulisation de la part du traducteur n'est pas un acte naïf qui se pratiquait sans y penser pour des raisons linguistiques ou culturelles, comme c'était le cas à l'époque Sangam. Dans le cas des traductions des œuvres littéraires de l'époque Sangam, la tamoulisation des noms propres était une pratique courante pour adapter les œuvres sanskrites à la culture tamoule. En plus, c'était plus facile d'adapter les noms propres entre les langues indiennes. Par contre, l'adaptation des noms propres par Shuddhananda Bharati n'est pas uniquement une adaptation culturelle mais aussi une adaptation sociopolitique parce que les noms des cinq amis qui, dans l'histoire de *Les Misérables*, se battent au nom de la République ressemblent aux noms de certains personnages historiques tamouls qui se sont battus contre la colonisation britannique dans les siècles précédents. Il sera facile aux lecteurs de comprendre cette ressemblance si l'on présente ces noms à côté des noms des personnages historiques tamouls, sous la forme d'un glossaire.

Les personnages historiques tamouls qui se sont battus pour l'indépendance depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle sont:

**Puli Thevan ou Puli Thevar** - c'était un chef de clan du sud du Tamil Nadu qui régnait sur la région de Sankaran Koil Taluk. C'est l'un des pionniers des rebelles contre les Britanniques. Il s'est battu plusieurs fois contre l'armée britannique dans les années 1750. Son nom et celui de Prouvaire traduit en **Prouvaran** ont des sons communs et se font écho.

**Kattabomman** - de son nom entier Veerapandiya Kattabomman, était aussi un chef de clan tamoul du XVIII<sup>e</sup> siècle de la région de Panchalankurichi. Il a vécu un peu après **Puli Thevan**. Il s'est battu contre les Anglais soixante ans avant la soi-disant première guerre d'indépendance de 1857. Il a été arrêté par les Britanniques en 1799 avant d'être pendu à Kayattharu. Son nom fait allusion à celui de Combeferre qui s'est traduit en **Komberan**.

**Marudhu Pandiyar** – deux frères chefs de clan tamouls qui régnaient sur la région de Sivagangai. Ils ont donné refuge au frère de Kattabomman en 1799. Pour cette raison, ils ont été assiégés par les Anglais en 1801. Leurs trois victoires successives ont fait peur aux Anglais. Des renforts ont été amenés de Grande Bretagne. Ils ont eu trois batailles consécutives avec les Britanniques et ont perdu à la fin dans les deux batailles, celle de Cholapuram et celle de Madurai. Dans la traduction, leur nom a quelque ressemblance avec celui de Marius traduit en **Maariyan**.

**Kumaran** - de son nom entier Tiruppur Kumaran. Il est du XX<sup>e</sup> siècle. Né en 1904, il a créé «Desa Bandhu Youth Association». Il a regroupé les jeunes contre la colonie britannique. Il est mort jeune à 20 ans dans une protestation contre la colonie britannique. La police britannique l'a battu à plusieurs reprises pour faire tomber le drapeau indien qu'il tenait dans sa main. Kumaran est mort sans lâcher le drapeau à l'âge de vingt-huit ans. Son nom ressemble à celui de Courferac, traduit **Kourberan**.

**Ma Po Sivagnanam** – Appelé tout simplement Ma. Po. Si. Il est né en 1906 à Chennai. Il a été volontaire dans le mouvement pour l'indépendance mené par le Congress en 1927. Il s'est fait arrêter pour avoir participé au Satyagraha. Son nom traduit en tamoul ressemble à celui de Mabeuf qui est aussi traduit tout simplement en **Ma po**.

La ressemblance entre les noms des hommes ayant pris part au mouvement pour l'indépendance et les noms des personnages du roman a très certainement été voulue par le traducteur. Par cette ressemblance, le traducteur non seulement rappelle aux lecteurs les sacrifices réalisés par ces personnes dans le roman mais aussi les sacrifices que des Tamouls ont fait pour l'indépendance de l'Inde. Le traducteur voulait donc ainsi non seulement émouvoir le lecteur par une belle histoire mais aussi l'inciter à agir en faveur de l'indépendance de l'Inde comme ces personnages qui se sont battus pour la République.

Dire que ces ressemblances entre les noms des personnages du roman et ceux des personnages historiques tamouls est un choix fait par le traducteur ne serait pas tout à fait faux. Pourtant, comme nous n'avons que la traduction devant nous et non pas le traducteur lui-même, nous ne pouvons l'affirmer avec certitude.

Pour résumer en quelques lignes la nature de la traduction de *Les Misérables* en tamoul, nous pouvons dire que le traducteur avait des sentiments fortement nationalistes et un fort engagement politique. Comme, s'il avait décidé de parler directement de ses sentiments nationalistes et anticoloniaux, il aurait eu des problèmes avec les colonisateurs, il a choisi de se servir d'une œuvre étrangère pour les exprimer. Alors que la traduction a été publiée en 1948, c'est-à-dire après l'Indépendance, il avait entrepris sa traduction bien avant. Les mouvements de libération et d'Indépendance couvaient toujours sous les cendres. Les écrivains et traducteurs ont participé à ces mouvements à leur manière. Parmi eux, Shuddhananda Bharati nous semble particulièrement fervent en tant que traducteur et un participant au mouvement pour l'indépendance non par ses écrits mais par ses traductions.

Aussi, même si la traduction a été publiée en 1948, la traduction a dû commencer bien avant l'indépendance de l'Inde. Le traducteur n'avait donc pas prévu que sa publication paraîtrait après l'indépendance.

La réaction de la part du traducteur Shuddhananda Bharati est une formation-réactionnelle. Comme nous l'avons déjà expliqué au début de notre chapitre, la réaction commence par faire taire ses vrais sentiments à cacher son comportement, au cas où ces vrais sentiments ou ces comportements auraient des conséquences

indésirables, et l'individu exprime ou expose un comportement inverse pour ne pas déplaire à son entourage. Ainsi, une écriture directe faisant état de ses vrais sentiments contre les Britanniques aurait causé des problèmes au traducteur. Il a donc tu son hostilité aux Britanniques pour éviter d'être arrêté. Il a décidé de traduire une œuvre qui lui a permis d'exprimer ses sentiments indirectement sans déplaire au pouvoir colonial. Mais en même temps, le traducteur cherche à créer chez ses lecteurs la même réaction que celle qu'il aurait aimé créer chez eux s'il avait pu s'exprimer directement.

«Reader reaction to translation can be considered from two points of view: from the point of view of reception, there is the actual reaction of the reader; from the point of view of production, there is the reaction imagined in the mind of the translator.<sup>84</sup>»

C'est donc la réaction du lecteur imaginée par le traducteur qui contribue au façonnement de la traduction. Shuddhananda Bharati voulait faire réagir les lecteurs et ce dessein l'a fait traduire le texte de la façon que nous avons analysée. Or, si la réaction de la part du traducteur peut être due à plusieurs aspects de son environnement, si Shuddhananda Bharati a réagi à l'environnement politique de son époque, il y a d'autres traductions où les traducteurs nous semblent aussi avoir réagi aux facteurs sociopolitiques et socioculturels. Il nous faudra nous pencher sur ces traductions pour mieux connaître la réaction du traducteur ainsi que la réaction qu'il cherche à produire chez ses lecteurs.

Maintenant que nous avons terminé l'analyse du premier roman de notre étude, nous allons examiner les autres traductions dans les pages à venir. Les prochains romans de notre étude seront *Nana* d'Emile Zola, paru vers 1880 et *Madame Bovary* de Gustave Flaubert paru en 1856. La traduction en tamoul de ces deux œuvres a été faite par Mullai B. L. Muthiah, propriétaire de Mullai Maison d'éditions au Tamil Nadu et la traduction a été publiée en 1956.

---

<sup>84</sup> Mossop, Brian. Cité dans. *User-Centered Translation*. Tytti Suojanen, Kaisa Koskinen et Tiina Tuominen. New York: Routledge. 2015. p. 65. Web. Google books. Consulté le 15 juillet 2016.

## **5.2 *Nana* – நாநா et *Madame Bovary* – மெட் பவாரி**

La lecture des traductions tamoules de deux romans, *Nana* et *Madame Bovary*, nous a fait remarquer que le traducteur Mullai B. L. Muthiah a choisi de traduire ces romans, comme il le mentionne aussi dans sa préface, parce que ceux-ci étaient très célèbres et connus dans le monde entier. Il reconnaît aussi les avoir abrégés, mais assure toutefois avoir été fidele aux œuvres originales.

Une des raisons qui explique le choix d'abrégé, c'est qu'il ne s'agit pas d'une traduction littéraire qui se concentre sur les éléments esthétiques mais plutôt sur l'histoire et le message. En outre, à la différence de Shuddhananda Bharati, Mullai B. L. Muthiah, ne fait pas preuve de créativité dans sa traduction. Il se contente de transmettre à ses lecteurs l'essentiel de ces deux œuvres, leur histoire et leur message.

Ce qui nous frappe dès la première lecture de la traduction, c'est que le traducteur a donné des titres aux chapitres des romans alors que ces titres ne sont pas présents dans les textes originaux de ces deux romans. Ces titres eux-mêmes révèlent non seulement le contenu du chapitre mais aussi l'opinion du traducteur sur les histoires racontées et aussi ce qui l'a poussé à les traduire.

### **a. *Nana* – நாநா**

*Nana* est l'histoire d'une jeune fille qui a l'ambition de devenir célèbre dans le théâtre et qui commence à prendre goût pour une vie de luxe. Elle peut accéder à une telle vie en séduisant des hommes riches et se faisant entretenir. De cette façon, elle trompe plusieurs hommes sans se sentir coupable. A la fin, atteinte par la variole, elle meurt seule dans une chambre isolée.

### **b. *Madame Bovary* – மெட் பவாரி**

La traduction de *Madame Bovary*, d'après la date de publication de la maison d'édition «Inba nilaya», a été faite la même année que celle de *Nana*, en 1956. Nous n'avons pas de preuve nous confirmant que le traducteur a traduit ces deux œuvres en même temps. La personne qui l'a aidé à traduire ces deux œuvres se trouve en

revanche mentionnée dans la préface. Il s'appelle V. S. Venkatesan et le traducteur le décrit comme un ami. Aussi, nous ne pouvons savoir si le traducteur a traduit directement de l'original ou s'il est passé par le biais d'une langue filtre. Cela étant dit, faisons à présent un synopsis de l'œuvre avant de commencer l'analyse de la traduction.

Madame Bovary est le portrait de vie d'une femme, la protagoniste, Emma Bovary. Celle-ci rêve d'une vie romanesque et irréaliste, telle qu'elle l'a découverte dans des œuvres littéraires et même religieuses. Elle se marie avec un veuf, Charles Bovary, mais elle est très déçue de la petite vie provinciale et ennuyeuse qu'ils mènent. Elle continue sa recherche de bonheur chez les autres jeunes hommes qu'il lui arrive de croiser par hasard. Cette poursuite l'use, tant physiquement que financièrement. Ruinée tant au niveau de la santé qu'au niveau moral, elle finit par trouver une consolation dans la mort et s'empoisonne. Dans l'œuvre de Flaubert, Madame Bovary, connue aussi sous le nom d'Emma Bovary, est une victime qui tombe dans le piège des rêves romantiques et des fantasmes illusoire propres aux jeunes femmes de sa classe sociale et de son époque. Flaubert met en relief la souffrance de la protagoniste et dépeint les autres personnages comme des éléments contribuant chacun à leur manière à cette souffrance, en restant ce qu'ils sont ordinairement. L'auteur glorifie d'une façon ou d'une autre le personnage principal et donne un rôle marginal à tous les autres personnages du roman, y compris celui de Charles Bovary. En lisant l'œuvre originale, le lecteur trouvera des motifs d'accusation envers Emma Bovary mais en même temps il aura pitié d'elle parce que ce n'est pas entièrement de sa faute. Elle a souvent été victime des circonstances et d'hommes malhonnêtes comme Leon, Rodolph et Leureux. Nous voulons voir si ce même équilibre est conservé dans la traduction.

Plusieurs lectures attentives de la traduction en regard de l'œuvre originale nous ont confirmé que le traducteur a probablement choisi de traduire cette œuvre pour les mêmes raisons qu'il a choisi de traduire *Nana*. La seule différence, c'est que *Nana* est une femme célibataire et qu'Emma est une femme mariée. Cette dernière cherche l'amour romanesque tandis que la première cherche des avantages matérialistes. En définitive, la morale des deux histoires nous semble être à peu près la même: une femme qui dévie de la voie conforme aux normes sociales finit par trouver la mort



prématurément. Est-ce pour cette raison que le traducteur aurait choisi de traduire ces deux romans? Nous ne pouvons l'affirmer avec une certitude totale. Mais ce dont nous sommes sûrs, c'est que les deux histoires ont comme thème central la vie d'une femme, les relations que celle-ci entretient avec les hommes et le regard portée par la société sur une telle vie. Dans notre première lecture de la traduction tamoule de *Madame Bovary*, nous avons remarqué que le traducteur a donné des titres à tous les chapitres du roman tandis que l'original n'en a aucun: le roman est divisé en trois parties, qui sont elles-mêmes subdivisées en chapitres dépourvus de titre. Cette façon de diviser le roman et de donner des titres aux chapitres est très caractéristique de notre traducteur, Mullai B. L. Muthiah, comme nous l'avons déjà vu dans la traduction de *Nana*. En outre, ces titres indiquent à l'avance au lecteur la tournure que va prendre l'histoire. Ainsi, il sait déjà ce qu'il va lire. Comme la traduction de *Madame Bovary*, le traducteur a abrégé *Nana*, comme il l'affirme dans sa préface.

## 5.2.1 Le titrage des chapitres

### 5.2.1.1 *Nana*

Commençons par présenter ici sous forme de tableau tous les titres que le traducteur a donnés aux chapitres dans *Nana* et leur traduction en français pour les lecteurs non tamoulophones:

No.	Titres des chapitres en tamoul	Traduction en français
1	மயக்கும் அழகி	La belle femme séduisante
2	கிழவனின் ஆசை	Le désir du vieillard
3	காதலா? பணமா?	L'amour? Ou l'argent?
4	புதிய காதலன்	Nouvel amant
5	காதலனின் துரோகம்	La trahison de l'amant
6	நாடகத்தில் தோல்வி	L'échec au théâtre
7	சீமாட்டி வாழ்க்கை	La vie d'une femme respectable
8	நம்பிக்கை துரோகம்	La trahison
9	மயக்கும் அழகி மறைந்தாள்	La belle femme séduisante a disparu

Le traducteur Mullai B. L. Muthiah ne traduit pas le titre du roman. Il le garde tel qu'il est dans l'original. Alors qu'il y a quatorze chapitres dans l'original, on n'en trouve que neuf au total dans la traduction. Le traducteur, comme il le déclare dans sa préface, a abrégé le roman, tout en gardant l'essence de l'original. Mais ces titres reflètent en quelque sorte la subjectivité du traducteur et aussi les influences qu'il a probablement subies dans sa vie sociale.

Si on observe bien tous les titres dans le tableau, on peut remarquer qu'ils tournent tous autour du même axe thématique, à l'exception du sixième titre qui parle du théâtre en général: la femme et sa relation avec l'homme. D'autres traductions en anglais que nous avons consultées ne comportent pas de titres à l'intérieur de l'œuvre. Nous nous sommes donc posé la question, pourquoi le traducteur tamoul a-t-il senti le besoin de titrer les chapitres? Pourquoi a-t-il choisi tel ou tel titre? Ces questions nous ont poussé à examiner les mœurs de la société tamoule et le regard culturel et social porté sur les femmes artistes de théâtre.

Susan Seizer, professeure au département d'anthropologie à l'université d'Indiana, Bloomington, dit dans son livre sur les femmes artistes dans le théâtre et le cinéma du sud de l'Inde que la société tamoule ne considère pas les femmes qui choisissent le métier d'actrice comme des femmes respectables.

«For not even a Tamil female cinema star can escape the popular logic by which her chosen profession *proves* that she is, at core, a “bad” woman.<sup>85</sup>»

C'est un fait culturel dans la société tamoule. Une femme qui choisit le métier d'actrice sera nécessairement considérée comme une courtisane. Alors que le métier de *devadasi* était vu comme un métier pour les femmes, et que les femmes qui l'exerçaient étaient même respectées dans la société, les femmes actrices au théâtre ou au cinéma sont plutôt vues comme des prostituées. Et dans les années cinquante, ce jugement était plus fort qu'il ne l'est à présent. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, comme aucune femme n'osait jouer un rôle au théâtre ou au cinéma, les hommes se déguisaient en femmes pour jouer ces rôles. Ainsi, la population tamoule était

---

<sup>85</sup> Seizer, Susan. *Stigmas of the Tamil Stage: An Ethnography of Special Drama Artists in South India*. Durham and London: Duke University press, 2005. p. 441. Web. Google books. Consulté le 16 juillet 2016.

convaincue que la femme qui étale sa beauté physique en public n'est pas une femme vertueuse.

Le personnage de *Nana*, dans le roman de Zola, fait parfaitement écho de ce stigmat social tamoul. D'abord, elle est actrice et elle mène aussi une vie de prostituée en même temps: elle trompe plusieurs hommes pour des avantages matérialistes et à la fin de l'histoire, elle meurt d'une maladie qui a complètement dégradé sa beauté physique, cette même beauté avec laquelle elle intimidait les hommes et les traitait très mal. Un lecteur tamoul qui serait d'accord avec le stigmat social tamoul sera aussi d'accord avec l'histoire de *Nana* et surtout avec la fin où elle est punie par cette maladie répugnante. Le sort de *Nana*, à la fin du roman, sera vu comme une sorte d'avertissement pour toutes les femmes. Même si le traducteur ne dit pas ouvertement qu'il est d'accord avec le stigmat, ses choix de traduction sont en eux-mêmes révélateurs de sa position. Quelques passages de la traduction nous serviront pour illustrer la position du traducteur par rapport à ce phénomène social tamoul.

En outre, les acteurs et actrices dans la société tamoule sont souvent considérés comme des exemples d'une vie indisciplinée, loin de la culture modèle, acceptée et appréciée. Cette idée provient de trois faits: premièrement, jouer au théâtre ou au cinéma est vu comme un métier d'illusion qui n'est pas la réalité. Donc, les acteurs ou les actrices sont considérés comme des gens qui mènent une vie superficielle et qui sont malhonnêtes. Deuxièmement, en ce qui concerne leur vie morale, les acteurs qui jouent avec différents hommes ou différentes femmes ne sont pas censés pouvoir être fidèles dans leur vie conjugale. Troisièmement, le stigmat que nous avons déjà mentionné, une femme qui joue devant un public est une femme de mauvais caractère. C'est probablement pour cette raison que *Nana* a été traduit à plusieurs reprises en tamoul: le roman raconte la vie d'une mauvaise femme qui est actrice au théâtre et qui est punie par une maladie répugnante.

«The reputation of female performers as courtesans is now encoded into the Tamil language itself: several Tamil words whose etymological origins

refer to actresses and dancers commonly mean “prostitute” (Kuttati, Tevatiyal, Taci)<sup>86</sup>»

Ainsi, plusieurs mots tamouls qui voulaient dire au début «danseuses» et «artistes» ont pris le sens de prostituée au cours des siècles. Il est tout à fait possible, et même probable, que cette idée soit imprégnée dans la pensée du traducteur. Il a probablement choisi de traduire cette œuvre après avoir vérifié que l’œuvre originale était bien conforme à sa culture. En outre, nous avons remarqué que le traducteur a fait en sorte d’atténuer ou même d’effacer ce qui est culturellement choquant aux lecteurs tamouls. Il voulait raconter l’histoire, avec le message moral qui la sous-tend: une femme qui mène une vie sexuelle comme Nana aura sans doute le même sort. C’est pour cette raison que le traducteur a été fidèle à l’histoire du roman. Mais a-t-il été fidèle à tout dans le roman, à tous les éléments de la narration? Pour répondre à cette question, nous allons nous pencher sur quelques extraits du roman et sur leur traduction faite par Mullai B. L. Muthiah. Ces exemples vont nous montrer à quel point le traducteur était influencé par son contexte social et culturel.

Premièrement, la division des chapitres que nous avons vue dans la traduction différait de celle de l’œuvre originale. Le premier chapitre est lui-même divisé en deux chapitres dans la traduction. En outre, le traducteur a changé la chronologie de la narration, mais sans changer la chronologie de l’histoire.

### **5.2.1.2 *Madame Bovary***

A la différence de la traduction précédente, la traduction de *Madame Bovary* comporte non seulement une préface du traducteur mais aussi une note de la part d’un homme littéraire connu sous le nom de T. J. R., qui dit pourquoi il est important de traduire une telle œuvre en tamoul. Commençons notre analyse de la traduction en donnant ci-dessous un tableau des titres des chapitres ainsi que leurs traductions en français pour la compréhension des lecteurs non-tamoulophones:

---

<sup>86</sup> ---. «Gender Plays: Socio-spatial Paradigms on the Tamil Popular Stage». *Tamil Geographies: Cultural Constructions of Space and Place in South India*. Edité par. Martha Ann Selby et Indira Viswanathan Peterson. Albany: State University of New York Press, 2008. p. 255. Web. Google books. Consulté le 16 juillet 2016.

No.	Titres des chapitres en tamoul	Traduction en français
1	டாக்டர் பவாரி	Docteur Bavary
2	பவாரியின் மறுமணம்	Le deuxième mariage de Bavary
3	இளமையில் கற்பனை	L'Imagination dans la jeunesse
4	வாழ்க்கையில் ஒரு திருப்பம்	Un changement dans la vie
5	சிந்தனையும் சஞ்சலமும்	La pensée et le volage
6	இனியாவது நன்மை ஏற்படாதா?	Ne se passera-t-il pas quelque chose de bon d'ici-là ?
7	எம்மாவின் புது மோகம்	Le nouveau béguin d'Emma
8	காம விகாரமும் மன நோயும்	Le désir et le mal au cœur
9	அவன் போய்விட்டான்	Il est parti
10	மற்றொருவன் வந்தான்!	Un autre est venu
11	அவன் விருப்பத்துக்கு அவள்...	Elle se résigne à lui
12	அவனோடு ஓடிவிட...	S'enfuir avec lui
13	ஏமாற்றத்தால் நலிந்தால்	Elle souffre de la déception
14	மீண்டும் முதல் காதலன்	Le retour du premier amant
15	கோழைத்தனமான அவள்...	La lâcheté à elle
16	காதல் சிந்தனை	La pensée de l'amour
17	காதலனை தேடி ஓடினாள்	Elle est partie à la recherche de son amant
18	ஆடம்பரத்தால் வந்த தொல்லை	Le problème causé par le luxe
19	கடன்தொல்லையும் தற்கொலையும்	La créance et la suicide
20	நிரகதியான குடும்பம்	La famille abandonnée

Une simple observation des titres nous donne l'impression que le traducteur cherche à donner au lecteur, à travers ces titres soigneusement choisis, la trajectoire de l'histoire du roman. Mais le traducteur essaie en même temps de contenter les lecteurs plus que les lectrices. Tous les titres qui font référence à la protagoniste, Emma Bovary, sont pessimistes, péjoratifs ou même alarmistes, annonçant déjà le sort qui sera le sien à la fin du roman. Une fois de plus, on sent la pensée patriarcale du traducteur dès le choix des titres.

Nous nous sommes donc demandé s'il en va de même pour la narration et l'histoire. Notre lecture nous a fait découvrir que le traducteur a suivi une technique pour mettre en relief certains faits et événements dans l'histoire. Précisons dès à présent que ce ne sont pas les mêmes faits et les mêmes événements qui sont mis en relief par l'auteur dans l'œuvre originale. Le traducteur a donc changé la focalisation dans la narration

pour attirer l'attention des lecteurs sur certains faits de l'histoire. Nos exemples suivants, extraits de l'œuvre ainsi que de la traduction, illustreront cela d'une manière plus évidente.

## 5.2.2 Le portrait des personnages masculins

### 5.2.2.1 La traduction de *Nana*

Le traducteur Mullai B. L. Muthiah semble avoir évité les descriptions minutieuses qui abondent dans les romans de Zola. Il se contente d'une description générale. La façon abrupte de dire les faits, également caractéristique de Zola, est atténuée dans la traduction. Surtout, il fait attention aux éléments susceptibles de choquer les lecteurs tamouls. Avant de voir la représentation du stigmatisme féminin dans la traduction, nous pouvons citer un exemple qui incarne le stigmatisme masculin dans la pensée du traducteur. Dans le premier chapitre, Fauchery, un journaliste parlant à son ami, dit qu'il aurait pu achever son cigare s'il n'était pas arrivé trop tôt pour voir la pièce, mais la traduction parle uniquement du fait qu'ils sont arrivés trop tôt et ne cite pas le cigare.

Le texte original français

— Que te disais-je, Hector? s'écria le plus âgé, un grand garçon à petites moustaches noires, nous venons trop tôt. **Tu aurais bien pu me laisser achever mon cigare.**<sup>87</sup>

La version tamoule

"எனக்கு அப்பொழுதே தெரியும். நீ அவசரக்காரன்; உன் பேச்சை கேட்டு வேகமாக வந்தேன்" என்றான் ஒருவன்<sup>88</sup>

Notre retraduction en français

« Je savais déjà. Tu es impatient, je suis venu trop tôt en t'écoulant » dit l'autre.

---

<sup>87</sup> Zola, Emile. *Nana*. Tome premier. Paris: Bibliothèque-charpentier. 1922. p. 2. Imprimé.

<sup>88</sup> Zola, Emile. *நாநா*. Traduction. முல்லை பிஎல். முத்தையா. Deuxième édition. சென்னை: தேன்மழைப் பதிப்பகம். 1995. p. 5. Imprimé.

Même si le cigare n'a aucune importance dans la description de l'histoire, le traducteur a fait attention à ce détail. Comme il savait que dans la culture tamoule, fumer est souvent considéré comme une habitude inacceptable, il a effacé cette phrase du texte, tout en gardant l'histoire: Fauchery est fâchée avec Hector parce que celui-ci l'a amené trop tôt au théâtre. De cette façon, le traducteur est fidele à l'histoire mais non pas à tous les éléments du texte et de la narration de l'œuvre originale. Ainsi, le traducteur détruit la narration naturaliste du texte original dans la traduction en le remplaçant par sa propre narration qui prend en compte les attentes culturelles des Tamouls.

### **5.2.2.2 La traduction de *Madame Bovary***

La traduction de *Madame Bovary* se rapproche plutôt des lecteurs que de l'auteur. Ce rapprochement avec les lecteurs tamouls n'est pas simplement un rapprochement personnel ou littéraire mais aussi un rapprochement socioculturel. C'est en raison de la recherche de ce rapprochement que le traducteur met en relief ce qui plaira aux lecteurs tamouls et fait passer au second plan ce qui ne leur plaira pas.

Pour mieux comprendre cette connivence du traducteur avec les lecteurs de son temps, il faut aussi garder à l'esprit la société patriarcale tamoule de l'époque. Cette donnée fait surface de temps en temps dans la traduction et surtout dans la narration des faits dans l'histoire. Par exemple, quand le mariage d'Emma avec Charles se prépare, l'auteur dit qu'Emma souhaite se marier à minuit avec des flambeaux, un désir très fantaisiste et romantique. Le père d'Emma ignore l'importance de cette idée chez sa jeune fille et prépare le mariage à son gré. Le traducteur supprime pratiquement ce désir exprimé par Emma et préfère lier le refus de son père à ses moyens économiques, alors que l'original ne justifie pas le refus opposé au désir d'Emma de se marier à minuit par des raisons économiques. Cela s'explique parce que le traducteur, connaissant la société tamoule où la préoccupation économique est très présente chez les parents d'une fille, ajoute cette dimension, qui produit un effet de réalisme aux yeux des lecteurs tamouls. Mais en faisant cela, le traducteur semble donner plus d'importance aux sentiments du père d'Emma Bovary, et indirectement aux pères en général, plutôt qu'aux sentiments de la protagoniste. Ayant grandi dans une société patriarcale, il se peut que le traducteur interprète le texte ainsi.

## Le texte original français

Emma eut, au contraire, désiré se marier à minuit, aux flambeaux ; mais le père Roualt ne comprit rien à cette idée.<sup>89</sup>

## La version tamoule

திருமணத்தை இரவில் வெகு விமரிசையாக, தீபாலங்காரங்கள் -  
வாண வேடிக்கைகளோடு நடத்த வேண்டும் என்று எம்மா  
ஆசைப்பட்டாள். 'அது வீண் செலவு' என்று அதற்குச்  
சம்மதிக்கவில்லை கிழவர் ரோல்ட்.<sup>90</sup>

## Notre retraduction en français

Emma aimait que le mariage soit tenu la nuit d'une façon grandiose avec des lampes décoratives et feux d'artifice. « Ce sont des dépenses inutiles » dit le vieux Rouault et a rejeté cette idée

Comme nous pouvons le constater dans la retraduction, le problème financier du père est inséré dans la traduction alors que cette idée est absente dans le texte original. En outre, le désir d'Emma est exagéré dans les mots du traducteur. L'idée «Aux flambeaux» est traduite par «les lampes décoratives et des feux d'artifices». Par conséquent, la traduction met en relief les soucis du père et supprime le souci d'Emma qui est davantage mis en relief par l'auteur dans l'original. En outre, chez Flaubert, le refus du père vient de son incompréhension d'un tel désir, alors que dans la traduction, ce sont les soucis financiers du père qui sont à l'origine de son refus. En d'autres termes, le texte original nous semble reprocher au père Rouault son incompréhension tandis que la traduction nous semble porter le blâme sur Emma qui ne comprend pas les préoccupations financières de son père. Pour conclure, le traducteur attire l'attention vers la situation du père Rouault au lieu de mettre en relief les sentiments romantiques d'Emma, ce qui est le plus important dans l'histoire originale.

---

<sup>89</sup> Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Tome I. Paris: Michel Levy Frères, Libraires-Éditeurs. 1857. p. 37. Imprimé.

<sup>90</sup> Flaubert, Gustave. *மேடம் பவாரி*. Traduction. முல்லை பிஎல். முத்தையா, Deuxième édition. சென்னை: ஸ்ரீ வெங்கடேஸ்வரா பதிப்பகம். 1994. p. 20. Imprimé.



En plus de ce portrait bienveillant des hommes, le traducteur cache aussi les défauts des personnages masculins dans sa traduction. Il va même jusqu'à effacer des détails qui pourraient nuire à l'image de Charles Bovary. Par exemple, les scénarios romantiques qu'Emma imaginait dans sa jeunesse à propos de son futur mari ne sont pas présents dans la traduction. Cette imagination romantique est remplacée par une image culturellement tamoule, surtout très stéréotypée du point de vue des lecteurs tamouls.

#### Le texte original français

Que ne pouvait-elle s'accouder sur le balcon des chalets suisses ou enfermer sa tristesse dans un cottage écossais, avec un mari vêtu d'un habit de velours noir à longues basques, et qui porte des bottes molles, un chapeau pointu et des manchettes!<sup>91</sup>

#### La version tamoule

'கிராமத்தில் ஒரு குடிசை, கையில் பிடிலை வைத்துக் காதலன் காதல் கீதம் இசைக்க வேண்டும் - காதலிக்காகக் காதலன் மணலில் ஓடி மரத்தில் ஏறிப் பழம் பறித்து வர வேண்டும்' - இந்தக் கற்பனை சிறு பிராயத்தில் தோன்றி மறைந்தது.<sup>92</sup>

#### Notre retraduction en français

«Une chaumière dans un village, l'amant joue du violon qu'il tient dans ses mains- pour sa bien-aimée, il court sur le sable, grimpe aux arbres et amène des fruits» - ce scène imaginaire lui arrivait dans sa jeunesse.

Dans l'extrait original, l'imagination d'Emma décrit un mari riche, habillé comme un bourgeois ou un aristocrate, tandis que la traduction le décrit d'une façon culturellement tamoule, et également du point de vue d'un homme; un homme qui croit plus en amour sincère qu'aux plaisirs matérialistes apportés par la richesse des habits et la beauté des habitations. La scène n'a pas lieu en Suisse ou en Ecosse, elle a lieu dans un village, ils se trouvent dans une chaumière et non pas dans un chalet, et

---

<sup>91</sup> Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Tome I. op. cit. 1857. pp. 58-59.

<sup>92</sup> Flaubert, Gustave. *மேடம் பவாரி*. Traduction. முல்லை பிளஸ். முத்தையா. op. cit. 1994. p. 22.

l'imagination tamoule montre un mari qui cueille, en grimpant aux arbres, des fruits pour sa bien-aimée.

La scène que le traducteur invente est une scène bien conforme à la culture tamoule et dépourvue de toute référence à des pays européens. En outre, dans l'original, après avoir décrit les rêves romantiques d'Emma, l'auteur décrit le caractère de Charles Bovary pour montrer aux lecteurs à quel point il est loin des attentes d'Emma. Le traducteur Mullai B. L. Muthiah a entièrement évité cette comparaison. Par exemple, à la suite des rêves romantiques d'Emma, Flaubert explique comment Emma se détache de Charles, et il en fournit des explications.

La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient, dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie. Il n'avait jamais été curieux, disait – il, pendant qu'il habitait Rouen, d'aller voir au théâtre les acteurs de Paris. Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet, et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation qu'elle avait rencontré dans un roman.<sup>93</sup>

Cette partie du roman explique avec un ton accusateur pourquoi Charles non seulement ne pouvait pas plaire à Emma mais ne pouvait plaire à aucune femme normale qui cherche des distractions dans la vie. Cette partie du roman est totalement passée sous silence dans la traduction. C'est pour cela que nous croyons que le traducteur use d'un ton plus accusateur envers le personnage d'Emma qu'envers le personnage de Charles Bovary. En outre, Charles Bovary est plutôt dépeint comme un mari impeccable par le traducteur, ce qui n'est pas vrai dans l'histoire de l'œuvre originale.

Ce doux penchant de la part du traducteur pour le personnage de Charles Bovary montre la mentalité patriarcale de son époque, et cela ne se limite pas au mari d'Emma. Le traducteur nous semble prendre une position plus favorable envers tous les personnages masculins et une position moins favorable envers tous les personnages féminins.

Lorsque le mariage d'Emma avec Charles Bovary a lieu, dans l'histoire originale, la mère de Charles est fâchée parce qu'on ne l'avait pas consultée pour les toilettes et

---

<sup>93</sup> Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Tome I. op. cit. 1857. p. 59.

pour les festins, tandis que le père fumait et buvait sans s'en inquiéter. La colère de Mère Bovary s'explique parce que celle-ci n'a pas été consultée sur l'organisation de la fête du mariage et non pas parce que le mariage aurait eu lieu sans son consentement. Mais le traducteur amoindrit la colère de Mère Bovary et essaie au contraire d'inventer une colère de la part du père qui n'existe pas dans l'œuvre originale. Observons les textes.

#### Le texte original français

Mme Bovary mère n'avait pas desserré les dents toute la journée. On ne l'avait consultée ni sur la toilette de la bru, ni sur l'ordonnance du festin ; elle se retira de bonne heure. Son époux, au lieu de la suivre, envoya chercher des cigares à Saint-Victor et fuma jusqu'au jour, tout en buvant des grogs au kirsch, mélange inconnu à la compagnie, et qui fut pour lui comme la source d'une considération plus grande encore.<sup>94</sup>

#### La version tamoule

பவாரியின் தாயும் தந்தையும் திருமணத்துக்கு வந்திருந்தனர். தாய் ஒன்றும் பேசவில்லை. தந்தையோ மதுவை ருசி பார்த்துக் கொண்டிருந்தார். காரணம் அவர்களைக் கலந்துகொள்ளாமல் பவாரி தானாக முடிவு செய்து கொண்டதுதான்.<sup>95</sup>

#### Notre retraduction en français

La mère et le père de Bavary étaient venus au mariage. La mère ne disait rien. Le père dégustait le vin. La raison, c'était que Bavary avait décidé sans les consulter.

La nécessité du consentement des parents pour le mariage des jeunes gens est un phénomène présent encore aujourd'hui dans la société tamoule. Cette idée est tellement enracinée dans la tête du traducteur qu'il la grossit dans le texte traduit. En revanche, la vraie raison qui explique le silence de la mère Bovary est effacée et dans le même temps, le statut du père est élevé pour en faire un homme plus respectable que chez Flaubert. Le traducteur dit qu'il goutait le vin pour le festin alors qu'en réalité, il buvait pour son propre plaisir et ne s'inquiétait pas du tout de ce qui se

---

<sup>94</sup> Ibid. pp. 43-44.

<sup>95</sup> Flaubert, Gustave. *மேடம் பவாரி*. Traduction. முல்லை பிளஸ். முத்தையா. op. cit. 1994. p. 20.

passait autour de lui. D'une part, le texte original montre le père Bovary comme un homme insoucieux et vantard, tandis que le texte traduit le montre comme un homme responsable et respectable. D'autre part, les vraies raisons qui expliquent la déception de la mère sont passées sous silence et celle-ci est décrite comme une femme qui n'a aucun rôle à jouer dans l'organisation du mariage et qui se contente d'être d'accord avec son mari. Ainsi, une fois de plus, on remarque la pensée patriarcale du traducteur.

Aussi, dans les traductions faites par Mullai B. L. Muthiah, les idées relatives à la vie sexuelle et amoureuse sont plutôt perçues comme des problèmes sociaux par le traducteur, comme le confirme le portrait des personnages féminins fait dans ces deux romans. Nos exemples suivants illustreront cet aspect dans les traductions de *Nana* et de *Madame Bovary*.

### **5.2.3 Le portrait des personnages féminins**

#### **5.2.3.1 La traduction de *Nana***

Dans la traduction de *Nana*, certains faits de l'histoire sont omis par le traducteur. Par exemple, le traducteur a omis le fait que Nana ait un enfant et qu'elle ait laissé cet enfant dans une ville loin de Paris, où une autre femme s'en occupe contre de l'argent. Nous pensons que le traducteur était tout à fait conscient que la culture tamoule de son époque n'accepterait pas l'idée qu'une femme célibataire ou non mariée ait un enfant. Le traducteur a évité aussi le deuxième chapitre du roman dans lequel Nana et sa femme de chambre Zoé parlent des hommes entre elles. Même dans le premier chapitre, seul le premier acte de la pièce «La blonde Venus» est présenté dans la traduction, le deuxième acte dans lequel Nana apparaît dénudée devant l'audience est évité par le traducteur.

Nous croyons que le traducteur a intentionnellement évité ce deuxième chapitre pour des raisons socioculturelles. Le deuxième chapitre est rempli de dialogues intimes entre Nana et Zoé. Quelques parties de ces dialogues concernent les hommes. Nana parle des hommes d'une façon très impolie et même insultante qui aurait choqué la société patriarcale tamoule des années cinquante. Par exemple, à un moment donné, Nana dit des hommes: «Ils sont tous des salauds». Nana est aussi décrite comme une

jeune femme habitant seule dans un grand appartement, ce qui lui permet de mener sa vie de prostituée à l'aide de Zoé. Celle-ci lui fournit des hommes riches qui payeront éventuellement ses dettes. Le fait que Nana entretient des relations avec plusieurs hommes en même temps serait très choquant aux yeux des lecteurs tamouls. Enfin, le style naturaliste de Zola dans sa description de la vie de Nana est très abrupt, par exemple quand celle-ci dit à Zoé de trouver un homme qui lui apportera quinze louis pour le soir.

En outre, le traducteur a aussi omis le troisième chapitre dans lequel la comtesse Sabine donne une soirée chez elle dans laquelle plusieurs personnes sont invitées. Dans ce chapitre, ils parlent de Nana, surtout quand Fauchery et Vandevres font une comparaison entre le physique de la comtesse et celui de Nana. Ainsi, le traducteur nous semble avoir intentionnellement omis le deuxième et le troisième chapitres du roman. Néanmoins, il garde les faits racontés dans ces chapitres et les ajoute ou les annonce dans l'histoire quand cela est nécessaire pour la compréhension des lecteurs.

Par exemple, le fait que Nana invite des hommes riches pour une soirée ou le fait qu'elle entretient une relation avec le prince écossais, ces deux faits sont brièvement racontés plus tard par le traducteur, sans qu'il en fasse un chapitre entier pour autant. En bref, nous pouvons dire que le traducteur suit la chronologie de l'histoire mais non pas la chronologie de la narration de l'original. Les coupures concernent des faits jugés inacceptables dans la culture tamoule. Quand le traducteur croit que les coupures sont impossibles, il atténue les expressions abruptes et la crudité du style. Lorsque Zola décrit comment Bordenave traite les filles pour les faire jouer dans son théâtre de variétés, il le fait d'une façon crue. Le traducteur, quant à lui, a évité ces expressions dans son texte.

#### Le texte original français

Lorsqu'une de ses petites femmes, comme il les nommait, Simonne ou Clarisse, ne marchait pas droit, il lui allongeait un coup de pied dans le derrière. Autrement, pas moyen de vivre. Il en vendait, il savait ce qu'elles valaient, les garces.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup>Zola, Emile. *Nana*. Tome premier. op. cit. 1922. p. 6.

## La version tamoule

புகழ்பெற்றதனால் கர்வம் கொண்டோ அவனை எதிர்த்து  
நடப்பவர்களை உடனே ஒழித்துக்கட்டிவிட்டுதான் மறு காரியம்  
பார்ப்பான்<sup>97</sup>

## Notre retraduction en français

Si elles se comportent d'une façon insolente ou contre lui à cause de leur gloire, il les rendra misérables immédiatement

Pareillement, à un autre moment, une ancienne actrice, Lucy, demande à Fauchery s'il a eu des relations sexuelles avec Nana. Le traducteur atténue cette expression, préférant écrire qu'il est resté avec elle, ce qui peut sous-entendre une relation sexuelle mais sans le formuler explicitement.

## Le texte original français

— Nana ! je ne l'ai jamais vue.  
— Bien vrai?... On m'a juré que tu avais couché avec.<sup>98</sup>

## La version tamoule

"எனக்குத் தெரியாது. நான் அவளைப் பார்த்தது கூட இல்லை."  
"பொய், அவளுடன் ஒருமுறை நீ தங்கியிருந்ததாக  
கேள்விப்பட்டிருக்கிறேன்."<sup>99</sup>

## Notre retraduction en français

Je ne sais rien. Je ne l'ai même pas vue  
Mensonge, j'ai même entendu que tu es resté avec elle.

Le traducteur atténue l'expression crue des faits en les modifiant pour les rendre acceptables dans la culture tamoule. Autre exemple, dans le septième chapitre, où le

<sup>97</sup> Zola, Emile. *நாநா*. Traduction. முல்லை பிஎல். முத்தையா. op. cit. 1995. p. 8.

<sup>98</sup> Zola, Emile. *Nana*. Tome premier. op. cit. 1922. p. 9.

<sup>99</sup> Zola, Emile. *நாநா*. Traduction. முல்லை பிஎல். முத்தையா. op. cit. 1995. p. 13.

comte Muffat, un des hommes trompés par Nana, débat avec elle des autres femmes qui sont honnêtes, la traduction subit une altération sociale et culturelle, comme on peut le constater en comparant les deux textes:

Le texte original français

— Ne parlez donc pas des honnêtes femmes, dit-il durement. Vous ne les connaissez pas.<sup>100</sup>

La version tamoule

"வீணாக, கௌவரவமான குடும்பத்துப் பெண்களைப் பற்றி பேசாதே அவர்களைப் பற்றி உனக்கு ஒன்றும் தெரியாது" என்றார் மப்பாட்.<sup>101</sup>

Notre retraduction en français

«Ne parle pas des femmes de famille qui sont respectées. Tu ne connais rien sur elles.» dit- Mappaat.

Le traducteur remplace la qualité de «l'honnêteté» par deux aspects associés à la vie d'une femme tamoule: la famille et le respect. L'honnêteté est plutôt la qualité morale d'une personne, que ce soit une femme ou un homme, tandis que la famille est une institution socioculturelle et que le respect est une des valeurs cardinales associées socialement aux femmes tamoules issues d'une bonne famille. Ainsi, le traducteur transforme ce qui est moral en quelque chose de social et de culturel. En bref, une femme de bonne famille est aussi, selon les Tamouls, une femme qui a de la morale.

Le traducteur a évité, comme nous avons déjà montré, ce qui est abrupt, voire grossier dans le texte original. Est également omise la dernière partie du roman où Zola décrit le corps de Nana, une fois qu'elle est atteinte par la petite vérole, ce corps qui se décompose et qui est rempli de boutons. S'il décide d'omettre cette description, c'est probablement que le portrait est très choquant, et qu'en outre la petite vérole est vue dans la culture tamoule comme une maladie associée à la déesse Parvati, femme de

---

<sup>100</sup> Zola, Emile. *Nana*. Tome premier. op. cit. 1922. p. 244.

<sup>101</sup> Zola, Emile. *நாநா*. Traduction. முல்லை பிளஸ். முத்தையா. op. cit. 1995. p. 45.

Shiva. C'est peut-être pour cette raison que le traducteur ne la décrit pas comme une maladie dégoûtante.

### 5.2.3.2 La traduction de *Madame Bovary*

Lorsque l'auteur décrit l'éducation d'Emma au couvent dans le texte original, il dit que les sœurs de l'Eglise trouvaient qu'Emma ne respectait pas ses serments et qu'elle devenait moins révérencieuse, c'est-à-dire moins polie envers la communauté religieuse. Le traducteur modifie cet épisode d'une façon tout à fait inattendue: il établit des liens entre les comportements d'Emma à l'église et le rôle qu'elle jouera ultérieurement dans la société. Ainsi, on passe d'une connotation religieuse à une connotation sociale. Cela nous prouve aussi que le traducteur donnait plus d'importance au rôle social des femmes et associait souvent Emma à ce rôle pour la présenter comme une infamie sociale aux lecteurs tamouls.

Le texte original français

Quand son père la retira de la pension, on ne fut point fâché de la voir partir. La supérieure trouvait même qu'elle était devenue, dans les derniers temps, peu révérencieuse envers la communauté.<sup>102</sup>

La version tamoule

அவளுடைய போக்கு சற்று மாறியதைக் கண்ட தலைமை அதிகாரி 'எதிர்காலத்தில் சமூகத்திற்கே இவள் ஒரு நாசக்காரியாயிருப்பாள்' என்று கருதினார்.<sup>103</sup>

Notre retraduction en français

En constatant le changement dans le comportement d'Emma, le supérieur se disait «elle sera une catastrophe pour la société à l'avenir».

La retraduction nous confirme que le traducteur a transformé la connotation religieuse en connotation sociale et il revient encore une fois au même axe thématique: le rôle

---

<sup>102</sup> Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Tome I. op. cit. 1857. p. 57.

<sup>103</sup> Flaubert, Gustave. *மேடம் பவாரி*. Traduction. முல்லை பிஎல். முத்தையா. op. cit. 1994. p. 23.



social de la femme. Ensuite, le traducteur change aussi le sexe des supérieurs du couvent. Dans le texte original, ce sont des sœurs, c'est-à-dire des femmes, alors que dans la traduction, le traducteur ne révèle pas le sexe des supérieurs, il en parle de façon neutre, ce qui incite le lecteur tamoul à penser qu'il s'agit d'hommes. En d'autres termes, dans l'original, une femme est jugée religieusement par d'autres femmes religieuses alors que dans la traduction, une femme est jugée socialement par des hommes à l'égard de son existence sociale.

Le traducteur va à un moment dans l'histoire jusqu'à blâmer, de façon insensée, Emma pour des sentiments qui ne sont pas du tout, socialement ou culturellement, inconvenants. Non seulement il la dépeint comme une femme facile mais aussi comme une fille portée à l'infidélité depuis le début de sa jeunesse. Par exemple, quand l'auteur décrit la vocation d'Emma lors de son séjour au couvent, il dit que, même dans les chansons religieuses, elle s'intéressait davantage aux paroles romantiques et qu'elle voulait aller à l'église parce qu'elle y trouvait beaucoup de fleurs. Il montre ainsi qu'Emma cherchait des sentiments romantiques dans tous les actes, y compris la littérature et la religion. Aux yeux du traducteur, cette vocation d'Emma est exagérée et il en profite pour la blâmer à de nombreuses reprises dans sa traduction. En outre, le traducteur fait un ajout en disant qu'Emma contemplait la nature pour des raisons égoïstes. Les citations de l'original ainsi que de la traduction aideront à mieux comprendre cela.

#### Le texte original français

Cet esprit, positif au milieu de ses enthousiasmes, qui avait aimé l'église pour ses fleurs, la musique pour les paroles des romances, et la littérature pour ses excitations passionnelles, s'insurgeait devant les mystères de la foi, de même qu'elle s'irritait davantage contre la discipline, qui était quelque chose d'antipathique à sa constitution.<sup>104</sup>

#### La version tamoule

எம்மா செய்த ஒவ்வொன்றும் அவள் பார்த்து கேட்டு, அனுபவித்த அத்தனையும் தன்னுடைய சுயநலத்திற்காகத்தான். சங்கீதத்தை அவள் பொழுது போக்காகவே அனுபவித்தாள். மற்றபடி அதிலுள்ள

<sup>104</sup> Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Tome I. op. cit. 1857. p. 57.

ஆர்வத்தால் அல்ல. அதேபோல இயற்கைக் காட்சிகளையும் அவள் மனச் சாந்திக்காகவே ரசித்தாள்.<sup>105</sup>

Notre retraduction en français

Chaque acte d'Emma, chaque chose qu'elle regardait, écoutait et sentait, c'était pour des raisons égoïstes. Elle apprenait la musique comme passe-temps, ce n'était pas par un vrai intérêt. De même, elle contemplait la nature pour avoir un esprit tranquille.

On peut dire, même sans lire la traduction, que contempler la nature pour avoir un esprit tranquille n'est pas une habitude qui mérite d'être accusée d'égoïsme, tout comme apprendre la musique comme un passe-temps n'est pas non plus une faute grave. Le traducteur exagère ces actes d'Emma comme si c'étaient des tabous sociaux qu'elle décidait d'enfreindre. En outre, le traducteur ôte toute connotation à la religion chrétienne. Il ne parle pas des sermons ni de l'église et pas même de la littérature. Si on essaye de deviner les raisons qui ont motivé ces suppressions, on peut dire d'abord que le christianisme et les pratiques de cette religion sont peu connus dans la région du Tamil Nadu. On peut aussi dire que la musique, pour les Tamouls, c'est d'abord la musique karnatique ou folklorique, qui comportent des chansons spirituelles ou mystiques et non pas des paroles romantiques. Enfin, la littérature tamoule ancienne est plus connue pour ses œuvres religieuses que pour ses histoires d'amour ou ses récits érotiques. En somme, pour ne pas vouloir offenser les aspects culturels tamouls, le traducteur a évité de mentionner ces aspects culturels et religieux de la France. Le traducteur remplace donc ce qui est religieux par du non religieux, et par là culturellement moins choquant aux yeux des lecteurs tamouls, tout en faisant un portrait stigmatisant du féminin à travers le personnage d'Emma, comme il est normal de le faire dans la société tamoule.

En outre, nous pouvons dire que le traducteur porte peu d'attention à la littérarité du texte et au sens que l'auteur a vraiment voulu communiquer à ses lecteurs. Cependant, le traducteur garde à l'esprit les lecteurs tamouls visés par cette traduction. Et pour essayer de plaire à leur pensée patriarcale, il adapte la traduction au statut des femmes dans la société tamoule de son époque. En une phrase, la traduction de *Madame*

---

<sup>105</sup> Flaubert, Gustave. *மேடம் பவாரி*. Traduction. முல்லை பிஎல். முத்தையா. op. cit. 1994. p. 22.

*Bovary* devient plutôt, par la manœuvre de Mullai B. L. Muthiah, un certain «Monsieur Bovary».

En somme, le traducteur tamoul de *Nana* et de *Madame Bovary* a subi un conditionnement social qui a imprégné en lui des idées socioculturelles sur rôles sociaux de genre, c'est-à-dire sur les femmes et sur les hommes. Le traducteur a réagi en constatant des similitudes entre l'histoire du roman et la vie sociale tamoule des femmes. Il a accueilli ces similitudes dans sa traduction. Pourtant, la société patriarcale tamoule des années cinquante l'avait aussi influencée; il a donc repoussé les idées non-conformes à cet environnement patriarcal, comme une certaine image péjorative des hommes dans l'histoire. La réaction chez Mullai B. L. Muthiah est donc une réaction d'assimilation et d'aliénation. Les deux éléments contradictoires coexistent dans sa traduction des œuvres françaises.

### **5.3 *Les trois mousquetaires* - நான்கு நண்பர்கள்**

Maintenant que nous avons fini l'analyse des trois œuvres de notre corpus pour ce chapitre, nous passons maintenant à la quatrième et dernière œuvre, *Les trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas. Ce roman a été publié sous la forme de feuilleton en 1844 avant de son lancement en volume en 1846.

En plus de deux autres romans du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il a traduits et publiés en 1956, Mullai B. L. Muthiah a choisi de traduire ce troisième roman du même siècle et de le faire publier l'année suivante, en 1957. En outre, c'est à l'aide de la même personne, V. S. Vengatesan, qu'il a traduit ce roman. La préface de la traduction ne parle pas beaucoup de l'œuvre. Mais le texte traduit explique la raison pour laquelle le traducteur a ressenti le besoin d'adapter le titre au lieu de l'emprunter comme il avait fait pour les deux autres œuvres, *Nana* et *Madame Bovary*. Il se contente de dire dans sa préface qu'il s'agit d'une histoire qui concerne les trois mousquetaires ainsi que d'Artagnan. C'est donc une histoire d'amitié entre ces quatre personnages. Pour cette raison, il a décidé de titrer sa traduction *Les quatre amis*.

Quand nous avons lu la traduction ainsi que l'œuvre originale, nous n'avons pas pu nous empêcher de remarquer quelques similitudes entre ce roman et les deux autres

romans traduits par le même traducteur. Mais nous avons aussi réfléchi aux différences entre ces trois romans.

Les deux romans *Nana* et *Madame Bovary* ont comme thème principal la femme et son rapport avec les hommes, la société et la famille. Le roman *Les trois mousquetaires* n'a pas directement le même thème. Pourtant, un des personnages principaux du roman, Mi Lady, est une femme et ce personnage tient une place omniprésente dans l'histoire. L'intrigue politique du roman tourne autour de ce personnage. En outre, les histoires d'amour et d'infidélité sont aussi des thèmes qui reviennent souvent dans ce roman. Outre le personnage de Mi Lady, la reine de France est dépeinte comme une femme infidèle. Pour ces raisons, on peut conjecturer que c'est pour ces similitudes et ces thèmes communs que le traducteur a choisi de traduire ce roman, même si nous n'en sommes pas sûrs. Passons maintenant aux différences entre ce roman et les deux précédents.

A la différence des deux autres romans traduits précédemment, *Les trois mousquetaires* est un roman historique. Par ailleurs, l'histoire a pour personnages principaux trois hommes avec un ami à eux. Les hommes occupent donc la place principale dans cette histoire, et non une femme, comme dans *Nana* et *Mme Bovary*. En outre, contrairement à ces deux autres romans, les hommes y sont dépeints comme plus malins et plus habiles, ne se laissant pas tromper par les femmes. On peut donc dire que si *Nana* et *Madame Bovary* ont montré comment les femmes peuvent tromper les hommes, *Les trois mousquetaires* enseigne comment se méfier de telles femmes et comment les hommes doivent se comporter en face d'une telle vilaine, c'est-à-dire de façon dure et virile.

Ces éléments, qui sont déjà présents dans l'œuvre originale, ont certainement réduit le travail de notre traducteur dans son effort pour adapter le texte au machisme tamoul. Le traducteur, qui stigmatisait les femmes comme *Nana* et *Emma*, se trouve ici en face du personnage de Mi Lady, qui est déjà stigmatisée dans le texte original. Ainsi, le traducteur est en accord avec l'auteur de l'original. En plus de la stigmatisation d'une femme qui est culturellement mauvaise, voleuse et infidèle, les personnages masculins représentent parfaitement la phallocratie tamoule dont on a parlé dans notre analyse du roman précédent. De la sorte, le traducteur trouve un roman idéal, avec

lequel il est presque entièrement d'accord. Néanmoins, nous avons repéré quelques extraits, dans la traduction, qui montrent qu'il y avait bien une conscience culturelle chez le traducteur.

### 5.3.1 Le machisme tamoul

Premièrement, le machisme du traducteur se relève davantage par ce qu'il n'a pas traduit que par ce qu'il a traduit. Par exemple, dans le premier chapitre, pour décrire le personnage principal du roman, d'Artagnan, l'auteur essaye de rendre sa description humoristique, en dépeignant l'homme comme un «Don quichotte». Quoiqu'humoristique et bénigne, cette description est soigneusement évitée par le traducteur. Il se contente de faire des louanges des hommes de la famille et de la ville natale de d'Artagnan. Chaque fois que le personnage principal réalise un exploit, le traducteur se sert de mots associés au machisme tamoul plutôt que des mots utilisés par l'auteur de l'original.

La description ci-dessus de l'exploit de d'Artagnan se battant avec quatre hommes qui agressent Madame Bonacieux, accentue la lâcheté des quatre hommes. Elle ne glorifie donc pas tant d'Artagnan et parle davantage de la peur des quatre hommes qui lui font face. La description dit qu'un seul de ces quatre hommes avait une épée tandis que les trois autres n'étaient pas armés. La description de la traduction tamoule, quant à elle, accentue plutôt un autre aspect.

#### Le texte original français

D'Artagnan était vainqueur sans beaucoup de peine, il faut le dire, car un seul des alguazils était armé, encore se défendit-il pour la forme. Il est vrai que les trois autres avaient essayé d'assommer le jeune homme avec les chaises, les tabourets et les poteries ; mais deux ou trois égratignures faites par la flamberge du Gascon les avaient épouvantés. Dix minutes avaient suffi à leur défaite, et d'Artagnan était resté maître du champ de bataille.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Dumas, Alexandre. *Les trois Mousquetaires*. Tome premier. Paris: Nelson Editeurs et Calman Levy Editeurs. 1910. p. 155. <https://archive.org>.

La version tamoule

உடனே தடால் என்ற சப்தம் கேட்டது சிறிது நேரத்திற்கெல்லாம்  
நான்கு அதிகாரிகளும் கதவைத் திறந்துகொண்டு ஓட்டம் பிடித்தனர்.  
ஆர்ட்டக்னன் வெற்றி வீரனாகத் திகழ்ந்தான்.<sup>107</sup>

Notre retraduction en français

Soudain on a entendu un bruit comme « Dhadaal » et en peu de temps, les quatre officiers ont commencé à courir en ouvrant la porte. D'Artagnan était un homme courageux et victorieux.

Comme nous pouvons l'observer dans la retraduction, la longue description de l'exploit qui court sur un paragraphe entier est réduite à deux lignes. La description ne raconte que trois faits: le bruit qui se fait brusquement entendre, la fuite des hommes, la victoire de d'Artagnan. Le traducteur attend donc du lecteur qu'il imagine à sa manière la façon dont d'Artagnan l'a emporté. Alors que la description de l'original donne des détails qui diminuent l'héroïsme de d'Artagnan (l'absence d'armes chez les quatre hommes, la peur qu'ils ressentent immédiatement, etc.), celui-ci est dépeint dans la traduction comme un véritable héros, et non comme un petit aventurier.

Il nous semble nécessaire de nous attarder sur la façon dont d'Artagnan est décrit dans l'œuvre originale, ainsi que sur la façon dont la traduction s'écarte de l'original sur ce point précis. Dans l'original, le personnage de d'Artagnan est dépeint comme un jeune garçon simple qui arrive à Paris pour y chercher des aventures ainsi qu'un avenir. Il manie l'épée sans pour autant déjà maîtriser l'art de se battre. C'est à l'aide des trois mousquetaires: Athos, Porthos et Aramis, que d'Artagnan en apprend davantage sur le duel et sur les autres techniques de combat. Le personnage qui est donc tout jeune et peu expérimenté au début du roman devient de plus en plus héroïque, à l'égal des autres mousquetaires. A notre grande surprise, la traduction décrit le même personnage différemment.

La traduction le décrit dès le début comme un héros et un modèle pour tous les hommes. Le traducteur accorde à ce personnage une estime plus haute et plus

---

<sup>107</sup> Dumas, Alexandre. *நான்கு நண்பர்கள்*. Traduction. முல்லை பிளஸ். முத்தையா. Deuxième édition. சென்னை: தேன்மழைப் பதிப்பகம். 1995. p. 11. Imprimé.

importante qu'aux autres personnages du roman. Pour illustrer encore cette tendance, nous pouvons citer un autre exemple. Lorsque les trois mousquetaires et d'Artagnan font un duel avec trois Anglais et Lord de Winter, l'auteur de l'original décrit ce duel sur trois ou quatre pages tandis que la traduction le réduit à un seul paragraphe, tout en mettant en relief les exploits du seul d'Artagnan. Les exploits des trois mousquetaires sont à peine évoqués en quelques mots et le fait qu'Athos tue un Anglais est totalement omis.

#### Le texte original français

Athos, le premier, tua son adversaire: il ne lui avait porté qu'un coup, mais, comme il l'en avait prévenu, le coup avait été mortel, l'épée lui traversa le cœur....Quant à d'Artagnan, il avait joué purement et simplement un jeu défensif; puis, lorsqu'il avait vu son adversaire bien fatigué, il lui avait, d'une vigoureuse flanconade, fait sauter son épée. Le baron, se voyant désarmé, fit deux ou trois pas en arrière; mais, dans ce moment, son pied glissa et il tomba à la renverse.<sup>108</sup>

#### La version tamoule

நான்கு நண்பர்களும் வாளை உருவிக்கொண்டு ஆங்கிலேயர்மீது பாய்ந்தனர். எட்டு வாள்களும் பளபள வென்று மின்னின கண்கணவென்று ஒலித்தன ஒவ்வொரு வீரனும் ஒவ்வொரு ஆங்கிலேயனை விழ்த்தினான். அவர்கள் நிராயுதபாணிகளாகித் தோற்றனர். அதில் விண்டர் பிரபு தோற்றத்தோடு, தடுமாறி கீழே விழுந்தான் உடனே ஆர்ட்டக்னன் வாளை எடுத்து அவன் மார்மீது வைத்து, "இப்பொழுது நான் நினைத்தால் உங்களைக் கொன்றுவிடலாம்; ஆனால் உங்கள் சகோதரிக்காக உங்களை உயிருடன் விடுகிறேன் " என்றான்.<sup>109</sup>

#### Notre retraduction en français

Les quatre amis se jetèrent sur les Anglais en tirant leurs épées. Les huit épées brillaient et faisaient du bruit. Chaque mousquetaire a vaincu un Anglais qui était désarmé avant d'être vaincu. Dans tout cela, Lord Winter non seulement a fait face à la défaite mais il est aussi tombé par terre. D'Artagnan, tout d'un coup, a posé l'épée sur sa poitrine. Si je veux je peux

---

<sup>108</sup> Dumas, Alexandre. *Les trois Mousquetaires*. Tome deuxième. Paris: Nelson Editeurs et Calman Levy Editeurs. 1910. p. 9. <https://archive.org>.

<sup>109</sup> Dumas, Alexandre. *நான்கு நண்பர்கள்*. Traduction. முல்லை பிஎல். முத்தையா. op. cit. 1995. p.59.

vous tuer maintenant mais je vois épargne pour l'amour de votre sœur, lui dit-il.

### 5.3.2 Le dernier souffle de *la Réaction* politique

L'extrait que nous allons citer prochainement ainsi que celui que nous venons de citer évoquent en quelque sorte le nationalisme qu'on a trouvé chez Shuddhananda Bharati, et ce pour trois raisons: premièrement, parce que la traduction met en relief cette partie de l'histoire en mentionnant qu'Athos, qui a toujours voulu se battre avec un Anglais commence à danser de joie en apprenant qu'il va se battre avec un Anglais. En outre, dans l'original, d'Artagnan étreint Lord Winter une fois que le duel est fini alors que dans la traduction, ils se contentent de se serrer la main. Cette distance créée par le traducteur entre d'Artagnan et Lord Winter est bien évidemment voulue. Un tel rapprochement avec un Anglais serait mal reçu par un peuple qui vient de se libérer de la colonisation britannique. Bien que le traducteur ait plutôt été pour une société patriarcale, il exprime ses sentiments nationalistes dans cette partie de la traduction. Toutefois, ce sentiment nationaliste n'est pas aussi fort chez Mullai B. L. Muthiah que celui chez Shuddhananda Bharati.

Le texte original français

L'Anglais, enchanté d'avoir affaire à un gentilhomme d'aussi bonne composition, serra d'Artagnan entre ses bras, fit mille caresses aux trois mousquetaires,...

La version tamoule

பிறகு, விண்டர் பிரபு எழுந்து ஆங்கிலேயன் பாணியில் ஆர்ட்டக்னனின் கையைப்பற்றிக் குலுக்கினான். மற்ற மூவரும் ஒருவருடன் ஒருவர் கை குலுக்கிக் கொண்டனர்<sup>111</sup>

Notre retraduction en français

Ensuite, Lord Winter s'est levé et a serré la main d'Artagnan à l'anglaise et les trois autres se sont aussi serré les mains entre eux.

<sup>110</sup> Dumas, Alexandre. *Les trois Mousquetaires*. Tome deuxième. op. cit. 1910. p. 10.

<sup>111</sup> Dumas, Alexandre. *நான்கு நண்பர்கள்*. Traduction. முல்லை பிஎல். முத்தையா. op. cit. 1995. p. 59.



### 5.3.3 Le retour du stigmaté féminin et du modèle de famille

Si le machisme de la société patriarcale devient de plus en plus fort tout au long de l'histoire, le stigmaté féminin de la société tamoule ne manque pas non plus. Mais dans la traduction, ce stigmaté féminin est toujours représenté par un autre personnage principal féminin, Mi Lady. Comme cette stigmatisation est déjà faite dans l'histoire originale, le traducteur n'a pas eu besoin de l'exagérer. Il a au contraire pris soin de ne pas omettre les passages où la stigmatisation des femmes est la plus manifeste. Par exemple, le jugement porté par Athos sur Mi Lady est soigneusement traduit par le traducteur.

Le texte original français

Vous n'êtes pas une femme, dit froidement Athos, vous n'appartenez pas à l'espèce humaine, vous êtes un démon échappé de l'enfer et que nous allons y faire rentrer.<sup>112</sup>

La version tamoule

"நீ மனித இனத்தைச் சேர்ந்தவள் அல்ல; நரகத்திலிருந்து வந்த பிசாசு. ஆகவே, மீண்டும் நரகத்துக்கே உன்னை அனுப்புகிறோம்" என்றான் அதோஸ்.<sup>113</sup>

Notre retraduction en français

«Tu n'appartiens pas à l'espèce humaine ; un démon sorti de l'enfer. Nous t'y renvoyons donc» dit Athos.

Le passage du vouvoiement au tutoiement est probablement un indice du peu de respect que le traducteur éprouvait pour une telle femme.

Hormis la représentation d'un modèle masculin à travers les personnages de d'Artagnan et des trois autres mousquetaires et le stigmaté du féminin à travers le personnage de Mi Lady, le modèle socioculturel est aussi repris par le traducteur. La

---

<sup>112</sup> Dumas, Alexandre. *Les trois Mousquetaires*. Tome deuxième. op. cit. 1910. p. 455.

<sup>113</sup> Dumas, Alexandre. *நான்கு நண்பர்கள்*. Traduction. முல்லை பிஎல். முத்தையா. op. cit. 1995. p. 152.

famille comme institution sociale est très appréciée dans la société tamoule, tout comme le respect envers les femmes mariées est une norme culturellement enracinée. Ces deux aspects sont de temps en temps mis en relief par le traducteur dans la traduction.

Le concept de famille est très accentué dans la traduction, à la différence de l'original. Par exemple, dans le premier chapitre, quand d'Artagnan part de sa ville natale pour aller à Paris, son père lui donne quelques conseils. Ces conseils visent le comportement de l'individu en lien avec sa lignée ascendante et n'inclut pas l'entourage familial. Le traducteur ne fait aucune référence à la lignée descendante ni au comportement de l'individu, mais ne fait qu'une référence directe à la famille proche, comme on le voit dans l'extrait ci-dessous.

Le texte original français

Soutenez dignement votre nom de gentilhomme, qui a été porté dignement par vos ancêtres depuis plus de cinq cents ans, et pour vous et pour les vôtres.<sup>114</sup>

La version tamoule

"குடும்பப் பெயரைக் காப்பாற்று" என்று தன் மகன் ஆர்ட்டக்னன் என்ற இளைஞனுக்கு புத்திமதி கூறி, அவனை மார்போடு அனைத்து வாழ்த்தி, விடை கொடுத்தார் கிழவர்.<sup>115</sup>

Notre retraduction en français

«Rend le nom de la famille glorieux» a dit le vieillard à son fils qui s'appelait d'Artagnan et l'a embrassé avant de lui donner son adieu

Dans un autre passage, d'Artagnan essaie de rendre une bague à Athos. Le traducteur insiste sur le fait que la bague appartient à la famille d'Athos. Il passe aussi du vouvoiement au tutoiement, ce qui indique une relation proche entre amis.

---

<sup>114</sup> Dumas, Alexandre. *Les trois Mousquetaires*. Tome premier. op. cit. 1910. p. 14.

<sup>115</sup> Dumas, Alexandre. *நான்கு நண்பர்கள்*. Traduction. முல்லை பிஎல். முத்தையா. op. cit. 1995. p. 1.

## Le texte original français

Le saphir est à vous, mon cher Athos ne m'avez-vous pas dit que c'était une bague de famille ?...  
— Alors, mon cher, reprenez cette bague, à laquelle je comprends que vous devez tenir.<sup>116</sup>

## La version tamoule

உன் குடும்பத்து மோதிரம் என்று சொன்னாய் அல்லவா? அதை நீயே எடுத்துக் கொள்.<sup>117</sup>

## Notre retraduction en français

Ne m'as-tu pas dit que cette bague appartient à ta famille ? Reprends-la toi-même.

«La famille» dans la traduction devient «ta famille», avec un adjectif possessif, ce qui souligne l'importance du concept pour le traducteur. En outre, d'Artagnan semble, dans la traduction, insister plus qu'Athos reprenne cette bague. Ainsi, la famille comme institution sociale est plus appréciée et accentuée par le traducteur dans sa traduction de *Les trois mousquetaires*.

Si la famille occupe une place importante dans la société tamoule de son époque, il en est de même pour le comportement des femmes. Un très grand respect est accordé aux femmes mariées. Le traducteur nous semble avoir été attentif à ce que la représentation des femmes mariées dans le texte original ne froisse pas l'idéal culturel de la femme mariée dans la société tamoule de son époque.

Ainsi, nous pouvons considérer la façon dont le traducteur a changé les titres des femmes. Le personnage de Phoenix est souvent appelé Madame Bonacieux dans l'histoire originale, le nom de son mari associé au titre de Madame pour indiquer qu'elle est mariée. Ce titre de Madame a gêné le traducteur parce que le personnage

---

<sup>116</sup> Dumas, Alexandre. *Les trois Mousquetaires*. Tome deuxième. op. cit. 1910. p. 93.

<sup>117</sup> Dumas, Alexandre. *நான்கு நண்பர்கள்*. Traduction. முல்லை பிஎல். முத்தையா. op. cit. 1995. p. 89.

principal, d'Artagnan, tombe amoureux de cette Madame Bonacieux, ce qui est inacceptable dans la société tamoule. Pour cette raison, le traducteur n'appelle ce personnage que par son seul prénom: Phoenix. Il ne mentionne nulle part son nom de famille avec le titre d'une femme mariée, «Madame». Il la décrit dans toute la traduction comme une jeune femme, sans mentionner son statut civil, à l'exception d'une fois où il dit qu'elle est mariée à un homme beaucoup plus âgé qu'elle-même. Mais même ici, il n'utilise pas le titre de «Madame». L'auteur de l'œuvre originale utilise quant à lui sans hésitation «Madame Bonacieux» à plusieurs reprises.

Dans un autre passage, le personnage de Mi Lady est emprisonné par Lord Winter et elle essaie de séduire le geôlier pour le convaincre de l'aider à s'évader. L'histoire originale explique que Mi Lady fait semblant de s'évanouir avec sa gorge à moitié découverte pour que les geôliers qui arrivent soient séduits par sa beauté. Cette description est soigneusement omise par le traducteur, qui le dit d'une façon indirecte.

#### Le texte original français

Une lumière apparut sous la porte ; cette lumière annonçait le retour de ses geôliers. Milady, qui s'était levée, se rejeta vivement sur son fauteuil, la tête renversée en arrière, ses beaux cheveux dénoués et épars, sa gorge demi-nue sous ses dentelles froissées, une main sur son cœur et l'autre pendante.<sup>118</sup>

#### La version tamoule

கதவு திறக்கப்பட்டது. உணவு வகைகளை எடுத்துக்கொண்டு ஒருவன் வந்தான். அவனைத் தொடர்ந்து காவல் அதிகாரி பெல்டன் வந்தான். சீமாட்டி நாற்காலியில் சாய்ந்து கிடந்தாள். அவள் மயக்கமுற்று விழுந்து கிடப்பதாக வேலைக்காரன் கூறினான். பெல்டனுக்கு ஒன்றும் விளங்கவில்லை. அவன் கலவரப்பட்டு வார்ட் பிரபுவுக்கு ஆள் அனுப்பினான்.<sup>119</sup>

#### Notre retraduction en français

La porte s'est ouverte, un homme arriva avec le repas. Le geôlier Beltan est arrivé après l'homme. Milady était tombée sur le fauteuil. Le serviteur a dit

<sup>118</sup> Dumas, Alexandre. *Les trois Mousquetaires*. Tome deuxième. op. cit. 1910. p. 282.

<sup>119</sup> Dumas, Alexandre. *நான்கு நண்பர்கள்*. Traduction. முல்லை பிஎல். முத்தையா. op. cit. 1995. p. 118.

qu'elle est évanouie. Beltan ne comprenait rien. Paniqué, il a envoyé un coursier portant la nouvelle à Lord Ward

La stratégie de séduction entreprise par Mi Lady avec les cheveux défaits et la gorge à demi découverte est omise par le traducteur, sans doute parce que cette représentation de la femme est inacceptable dans la société tamoule. Il l'ajoute tout de même, quoiqu'indirectement, dans un passage ultérieur.

Plus tard, quand Lord Winter arrive, il dit à Felton que cette tentative de Mi Lady visait à lui permettre de s'évader en le séduisant. C'est dans cette partie que le traducteur dit indirectement que c'était un acte de séduction de la part de Mi Lady, et non un réel évanouissement. L'extrait tiré du roman et sa traduction illustreront cette explication.

Le texte original français

Pardieu, Felton, mon enfant, tu n'as donc pas vu qu'on te prenait pour un novice et qu'on te jouait le premier acte d'une comédie dont nous aurons sans doute le plaisir de suivre tous les développements?<sup>120</sup>

La version tamoule

"பெல்டன்! என்ன நடந்தது? அவள் உன்னைச் சிறுவன் என்று எண்ணிவிட்டாள்; தன்னுடைய நாடகத்தின் முதல் அங்கத்தை நடித்திருக்கிறாள். அந்த வேடிக்கைக் காட்சியைப் பார்த்து அனுபவித்தாய் அல்லவா?" என்றார்.<sup>121</sup>

Notre retraduction en français

Belton ! Que s'est-il passé? Elle croyait que tu étais un jeune garçon; elle a monté le premier acte de sa pièce. Tu as eu le plaisir de l'observer, n'est-ce pas ? dit-il.

Alors dans le texte original, Lord Winter parle uniquement de l'évanouissement de Mi Lady. La traduction parle de la séduction. Cela nous révèle que le traducteur était très

---

<sup>120</sup> Dumas, Alexandre. *Les trois Mousquetaires*. Tome deuxième. op. cit. 1910. p. 285.

<sup>121</sup> Dumas, Alexandre. *நான்கு நண்பர்கள்*. Traduction. முல்லை பிஎல். முத்தையா. op. cit. 1995. p. 118.

conscient de la réception de l'histoire et de la représentation d'une femme. Même s'il voulait mettre en relief la méchanceté de Mi Lady et la stigmatisation d'une telle femme, il faisait aussi attention aux limites culturelles à ne pas dépasser. Cette conscience des normes et des limites socioculturelles chez Mullai B.L. Muthiah annonce déjà l'arrivée d'une nouvelle tendance dans la façon de traduire les œuvres françaises au Tamil Nadu, dont nous parlerons dans le chapitre suivant.

## **Pour conclure**

Pour faire un résumé de cette tendance dans la traduction tamoule des œuvres françaises, tendance qui s'étale de 1920 jusqu'aux années 1960 et que nous avons choisie d'appeler *la Réaction*, nous pouvons dire que c'est une tendance marquée par le contexte de la colonisation. Et la colonisation, en Inde, n'a pas été un phénomène uniforme et homogène. Des différences ont existé, qui tiennent tant aux différents colonisateurs qu'aux différentes méthodes qu'ils ont utilisées. Il serait donc plus juste de parler des colonisations indiennes au lieu de la colonisation indienne. C'était donc, en premier lieu, pendant une époque caractérisée par la soumission coloniale que ces traductions ont eu lieu. Cela étant dit, nous pouvons diviser cette époque selon trois facteurs: les hommes qui ont participé à cette tendance de traduction, les objectifs qui ont motivé leur traduction et les événements sociopolitiques du pays, car la colonisation britannique se termine en 1947 alors que la colonisation française à Pondichéry continue jusqu'en 1962. Les deux colonisations coexistaient donc pendant la première moitié du siècle.

En termes de réaction, nous pouvons de la même façon diviser cette tendance: la réaction des hommes de lettres aux circonstances sociopolitiques ainsi qu'aux idées qui se trouvaient dans les œuvres étrangères, la réaction des traducteurs envers les circonstances socioculturelles, les hommes de lettres qui ont choisi de traduire les œuvres françaises sous la colonisation britannique et les traducteurs qui ont choisi de traduire après la colonisation britannique.

En ce qui concerne les individus qui ont participé à cette tendance, nous pouvons les diviser en trois catégories: les écrivains qui ont emprunté des idées aux œuvres étrangères, surtout françaises; les écrivains qui ont traduit tout en mentionnant

l'auteur de l'original; et les traducteurs qui ont traduit uniquement pour des raisons socioculturelles.

En ce qui concerne les écrivains qui ont participé à cette tendance traductionnelle, Subramanya Bharathi nous semble être le premier à emprunter des idées aux auteurs français. Son but n'était pas de faire une réécriture littéraire des œuvres françaises en tamoul mais plutôt de se contenter d'une reprise simple des idées, accompagnées d'une adaptation à l'environnement sociopolitique dans lequel il se trouvait. En outre, Subramanya Bharathi était déjà un écrivain établi et reconnu dans la littérature tamoule avant de se mettre à traduire des œuvres étrangères. Les idées que Subramanya Bharathi a empruntées concernaient souvent la société, la politique et la liberté. Sous la colonisation britannique, l'écrivain a choisi d'exprimer sa réaction envers la situation politique en prenant les auteurs français comme porte-paroles pour éviter des poursuites judiciaires ou l'arrestation par le pouvoir colonial. Il a reconnu cependant les auteurs auxquels il a emprunté ces idées. La réaction de Bharathi était donc une réaction politique et sociale face à la colonisation britannique. Pour cette raison, la littérature française était pour lui à la fois un asile et un porte-voix.

Le deuxième écrivain le plus représentatif de cette tendance réactionnaire de la première moitié du siècle était Pudhumaipithan. Sa réaction était à la fois littéraire et sociale. Même s'il vivait à l'époque coloniale, son souci était davantage porté sur la réforme littéraire et la réforme sociale. Pudhumaipithan est souvent accusé d'avoir imité Maupassant sans le déclarer. Mais les hommes littéraires tamouls d'aujourd'hui le considèrent comme le père des récits courts tamouls du vingtième siècle. En outre, la plupart de ses thèmes concernent l'existence sociale de l'homme et son rapport avec les autres membres de la société. Sa réaction sociale est une sorte de révolte contre les mœurs sociales de son époque. Ainsi, parmi ces deux écrivains, si le premier est un réactionnaire envers la situation sociopolitique, le deuxième est un réformateur de la vie sociale et des formes littéraires.

Maintenant que nous avons présenté nos écrivains, faisons connaissance avec les traducteurs et leur participation à cette tendance réactionnaire au niveau de la traduction. Les traductions tamoules des quatre œuvres françaises qui ont fait l'objet de notre étude dans ce chapitre ont été faites par deux traducteurs différents. Il existe

d'autres traducteurs, en gros nombre, qui ont traduit des œuvres littéraires en tamoul pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, mais l'indisponibilité de leur traduction aujourd'hui ne nous permet pas d'en parler. Cependant, nous avons choisi les quatre traductions les plus représentatives de cette tendance pour notre étude. Les deux traducteurs qui ont offert ces quatre traductions au lectorat tamoul sont Shuddhananda Bharati et Mullai B.L Muthiah. Le premier est aussi un écrivain poète qui a produit plus de mille cinq cent poèmes en français et le deuxième est un éditeur qui tenait une maison d'édition au Tamil Nadu. Tous deux sont des hommes très connus dans le champ littéraire tamoul de leur époque. Leurs traductions nous ont fait comprendre les circonstances sociopolitiques et culturelles qui conditionnaient leurs lecteurs. Ce conditionnement a produit deux types de réaction chez les traducteurs: la révolte et l'adaptation à cette condition sociopolitique et culturelle.

La traduction de *Les Misérables* est faite par Shuddhananda Bharati et celle de trois autres œuvres, *Nana*, *Madame Bovary* et *Les trois mousquetaires*, est faite par Mullai B. L. Muthiah. La traduction de *Les Misérables* faite par Shuddhananda Bharati se révèle être une véritable recreation littéraire en tamoul. On a même vu que les chansons et les poèmes sont remplacés par des créations poétiques inventées par le traducteur lui-même. En outre, nous avons constaté que la réaction de Shuddhananda Bharati est une réaction à la situation politique comme celle de Subramanya Bharathi. Il parle ouvertement du parti politique de son époque, avec lequel il est plus d'accord. C'est aussi un homme qui avait un immense respect pour tous ceux qui se sont engagés dans le mouvement de l'indépendance, d'où le choix des noms pour ses personnages, qui évoquent ceux des participants au mouvement de l'indépendance. En plus, sa réaction ne se limite pas à la situation politique du pays: sa volonté de recréer l'œuvre dans sa langue se révèle dans chaque élément littéraire du texte. Cette réaction littéraire est encore plus observable dans la préface, où il déclare que bien d'autres œuvres de Victor Hugo méritent d'être traduites en tamoul. Ainsi, le traducteur nous semble lancer une invitation aux autres traducteurs de son époque à participer à cette tendance de *la Réaction*. Nous avons même constaté que sa philosophie sociale de l'homme comporte beaucoup de similitudes avec celle de Victor Hugo. C'est aussi une des raisons de l'arrivée de cette œuvre en tamoul par le biais de Shuddhananda Bharati. La réaction de Shuddhananda Bharati était donc une réaction politique, littéraire et philosophique. Mais cette réaction ne trouve pas la



même intensité dans les traductions suivantes, comme nous pouvons voir dans notre étude de ces textes.

Les traductions faites par Mullai B. L. Muthiah sont des productions réalisées après l'indépendance de l'Inde. La caractéristique la plus marquée dans le choix de Mullai B. L. Muthiah et qui semble commune aux trois œuvres qu'il a traduites, c'est que le personnage féminin a un rôle important. *Nana*, c'est l'histoire d'une jeune fille économiquement insatiable et qui finit par mourir de sa vie de débauche. *Madame Bovary*, c'est l'histoire d'une jeune femme rêvant d'une vie romantique et romanesque et qui finit aussi par mourir. *Les trois mousquetaires*, c'est l'histoire d'une femme, Mi Lady, qui commet des crimes politiques contre paiement et finit aussi par mourir. Ainsi, Mullai B. L. Muthiah semble avoir volontairement fait de la question des femmes le critère de choix le plus significatif.

La lecture de ces trois traductions nous a confirmé que le traducteur avait un certain respect pour le rôle que les femmes avaient dans la société tamoule, même s'il renforce en même temps la stigmatisation qui existait et existe toujours dans la société tamoule contre les femmes. Le portrait positif qu'il essaye de faire des personnages masculins nous révèle sa proximité avec la mentalité patriarcale de la culture tamoule. Il nous semble que les traductions de ces trois histoires essaient de donner aux lectrices tamoules un avertissement de ce qui leur arriverait si elles imitaient la culture occidentale. En outre, il faut prendre en compte le fait que la traduction a eu lieu pendant une époque où les idées féministes n'étaient pas connues en Inde. Par conséquent, nous pouvons dire que la réaction de Mullai B. L. Muthiah est une réaction socioculturelle, mais cette réaction se limite au statut des femmes et à celui des hommes. Néanmoins, nous avons constaté dans la traduction de *Les trois mousquetaires* que la réaction est aussi politique, même si cela reste marginal, avec une défiance envers les personnages anglais. Cette réaction semble annoncer la fin de la tendance de *la Réaction* chez les traducteurs tamouls de cette époque. Cet affaiblissement et cette fragilisation de la tendance de *la Réaction* semble annoncer la nouvelle tendance qui s'impose à partir des années 1960.

La réaction chez les écrivains et les traducteurs au début du vingtième siècle était très politique et littéraire et vers les années cinquante, après l'Indépendance, cette réaction

commence à se porter vers l'existence sociale et culturelle des femmes et des hommes tamouls. La fin de la colonisation a causé une sorte de renforcement de la culture de soi, dont la construction et la fortification avaient été interrompues par la période coloniale. C'est cette réédification et ce renforcement de la culture qui s'annoncent sous la forme d'un choix rigoureux dans la traduction. Le choix jusqu'alors exercé quant aux œuvres à traduire en tant que telles devient un choix portant sur le détail de l'œuvre. En d'autres termes, le traducteur choisit non seulement de traduire telle ou telle œuvre, mais aussi de garder ou de modifier telle idée ou telle représentation dans une œuvre en particulier. Pour cette raison, nous avons titré cette deuxième tendance *la Réfraction*. Nous étudierons donc cette tendance dans le chapitre suivant de notre recherche.

# **CHAPITRE III**

## **La Réfraction**



Une idée est exprimée de façon claire et harmonieuse quand elle est articulée par un locuteur natif qui a une connaissance profonde non seulement de la langue mais aussi de tous les éléments, culturels, historiques, sociaux, politiques, etc., qui jouent un rôle important dans la compréhension de cette idée. De surcroît, ce locuteur natif peut altérer son message selon l'interlocuteur auquel il s'adresse. Par exemple, une mère qui connaît parfaitement sa langue maternelle change de registre quand elle parle à son enfant, en se servant des mots de deux syllabes du langage enfantin: dodo, bobo, dada et toutou. Elle fait même des phrases qui s'affranchissent des règles de grammaire conventionnelles: «chocolat pas bien ! Sinon maman partie, toi reste ici!». Ces textes et ces énoncés ne signifient pas que la mère en question ne connaît pas bien sa langue maternelle, mais plutôt qu'elle est consciente des limites de compréhension de l'enfant à qui elle s'adresse. On constate donc que même les locuteurs natifs forment leur message en vue des limites de compréhension de leur destinataire. Cette modification du message est un acte conscient de la part de celui ou celle qui en est l'auteur et les limites de compréhension prises en compte par le locuteur peuvent être de différents ordres: linguistique, culturel, politique, référentiel, historique, géographique, religieux, social, générationnel, etc.

Au-delà de ces limites de compréhension, il y a aussi la peur d'être mal reçu. En d'autres termes, dans le cas où le locuteur sait que son interlocuteur peut linguistiquement comprendre le message mais que le message aura un effet négatif chez lui et choquera ses sentiments personnels ou sa sensibilité politique ou culturelle, le locuteur peut modifier son message afin de prévenir cet effet négatif. Par exemple «Hein!» peut être considéré comme une exigence de la part de l'interlocuteur qui n'a

pas compris le message et qui demande qu'on le lui répète. Le même interlocuteur, au cours d'un procès, dira au juge, «Auriez-vous l'extrême gentillesse de bien vouloir répéter ce que vous venez de dire?» tout en sachant qu'un simple «Hein!» choquera son interlocuteur, étant donné son statut social élevé et la fonction prestigieuse de juge. Ainsi, le locuteur est conscient de ces deux niveaux: il veille à se faire comprendre de son interlocuteur et à ne pas froisser sa sensibilité. Ces deux aspects conduisent ainsi le destinataire à modifier son message en fonction de son destinataire. A part la langue quotidienne, si nous nous tournons dorénavant vers les écrits littéraires, nous pouvons aussi dire que les hommes littéraires peuvent prendre en compte ces deux aspects dans l'élaboration de leur œuvre. Cela a un impact tant sur leur façon de concevoir le message que sur le message lui-même. L'exemple le plus évident, c'est bien sûr la division de la littérature en littérature de jeunesse et littérature pour adultes. Quand un écrivain de littérature de jeunesse écrit, il est conscient de ce qu'il doit dire et de ce qu'il ne doit pas dire aux enfants, et par conséquent les mots considérés comme vulgaires et les gros mots ne feront pas partie de son texte. De la même façon, un auteur de bande-dessinée pour adultes sait bien qu'il peut insérer certaines images qui seraient choquantes pour les enfants. Ainsi, cette double prise en compte des limites de compréhension du destinataire et de ce qui est susceptible de le choquer nous semble intervenir dans toute production langagière, et particulièrement dans les messages écrits, parce que les messages écrits laissent des traces durables sur le locuteur. Les textes littéraires, en tant que messages écrits, sont donc généralement rédigés avec cette double préoccupation en tête.

Cette double préoccupation, en plus d'être présente chez les gens du commun et chez les écrivains, nous semble aussi exister chez les traducteurs. Ceux-ci connaissent mieux le public visé par leur traduction et n'ignorent jamais ses limites de compréhension ni ce qui est susceptible de le choquer ou de lui déplaire. Cet ensemble d'information sur la cible de leur traduction conduit parfois les traducteurs à épurer leur traduction ou même à en censurer certains éléments. C'est cet acte de la part des traducteurs que nous avons choisi de nommer *la Réfraction*.

## 1. La réfraction: le terme et son appropriation

Avant de se lancer dans le vif du sujet, nous aimerions présenter le terme de réfraction, puisque celui-ci s'inscrit dans plusieurs domaines d'études. Il nous faudra aussi voir comment ce terme peut être lié à la question de traduction. Aussi ferons-nous une courte présentation de la théorie d'André Lefèvre, qui a introduit ce terme pour la première fois dans l'étude de la traduction. Une fois cerné le cadre conceptuel de cette partie de notre recherche, nous entreprendrons de présenter les œuvres littéraires sur lesquelles nous nous appuyons ainsi que leur traduction en tamoul, d'un point de vue à la fois analytique et critique. La présentation des exemples se fera de la même façon que dans le chapitre précédent: le texte original sera suivi de son équivalent dans le texte traduit, puis nous entreprendrons la retraduction de ce dernier pour la compréhension du lecteur non tamoulophone. Cela dit, penchons-nous sur le terme *réfraction* et sur ses variations dans les différents domaines, depuis la science jusqu'à la traduction.

Le terme *réfraction* provient du mot réfracter qui lui-même trouve son origine dans le mot latin *refractus*, le participe passé du verbe *refrangere* dont le sens est «briser». Le mot «fracture» est de la même origine. Le dictionnaire *Le petit Robert* définit le terme de la façon suivante:

«Déviation d'une onde électromagnétique (rayon lumineux, etc.) qui franchit la surface de séparation de deux milieux où la vitesse de propagation est différente<sup>122</sup>»

Pour expliquer d'une façon pragmatique ce concept, la physique explique le phénomène de la réfraction par une simple expérimentation. Si on prend un verre d'eau et qu'on place un crayon dans le verre, nous aurons l'impression que le crayon est brisé; en ressortant le crayon nous nous rendrons compte que le crayon n'est pas brisé. La lumière passant d'un milieu dans un autre change de direction, un phénomène qu'on appelle une déviation. Cette déviation de lumière qui donne l'illusion que le crayon est déformé s'appelle la réfraction.

---

<sup>122</sup> «Réfraction». Définition. I 2. *Le Robert Micro*. op. cit. p. 1083. Imprimé.

«On appelle réfraction la déviation que subit un rayon de lumière en passant d'un milieu transparent dans un autre.<sup>123</sup>»

On comprend ainsi que le changement de milieu nécessite inévitablement un changement d'orientation dans la direction de la lumière. Si l'on essaye de calquer ce concept dans le domaine de la traduction, on peut dire que le texte, tel une lumière provenant d'un milieu d'origine, le contexte source, et ne pouvant entrer dans un milieu différent que par le moyen de traduction, subit une forme de réfraction exercée par l'intermédiaire du traducteur afin de pouvoir être accepté dans le milieu d'arrivée, le contexte cible. Maintenant que l'on a vu la définition de ce terme dans le monde de la physique, penchons-nous sur sa définition dans le champ des études culturelles.

Selon Yoshiyasu Uno, professeur de la psychologie sociale, la réfraction est une sorte d'adaptation entre cultures différentes. Il définit ce terme en se plaçant dans le contexte de la vente des produits automobiles japonais à l'étranger et il le définit ainsi du point de vue culturel. Cela peut sans doute aussi s'appliquer à la traduction, puisque la traduction met très profondément en jeu des questions culturelles. Il définit ainsi le phénomène de réfraction transculturelle:

«The concept of Trans-Cultural Refraction (T.C.R.) improves upon the concept of Inter-Cultural Adaptation (I.C.A) in the following three ways; 1) defining the process of change for innovations; 2) providing simulation models for innovations in the transportation processes; and 3) defining refraction as a form of adaptation within the objective assessment process for the adoption of innovations<sup>124</sup>»

Bien que la définition de Yoshiyasu décrive la réfraction comme un processus innovant et ingénieux qui permette l'adaptation culturelle d'un produit, cette définition sous-entend aussi que de telles innovations sont évaluées par la culture d'arrivée. Cela nous fait donc réfléchir à la relation entre réfraction et culture. Il est par conséquent nécessaire de mieux connaître la réfraction du point de vue de la culture afin de comprendre les changements que le texte original a subis dans la traduction.

---

<sup>123</sup> Pinault, Abbé. «Réfraction». *Traité élémentaire de physique*. Paris: Gaume frères, 1839. p. 202. Web. Google books. Consulté le 20 septembre 2016.

<sup>124</sup> Uno, Yoshiyasu. «Why the Concept of Trans-Cultural Refraction Necessary?». *NEWSLETTER: Intercultural Communication*. No. 35. Web. November. 1999. « [www.kandagaigo.ac.jp/memorial/history/archive/news/files/pdf/35.pdf](http://www.kandagaigo.ac.jp/memorial/history/archive/news/files/pdf/35.pdf) ». Consulté le 20 septembre 2016.



La culture donne une identité. Et cette identité est vue par le peuple qui la partage comme la façon normale de comprendre le monde et d'organiser la vie quotidienne. Quand ce peuple entre en contact avec une identité étrangère, il la trouve non seulement différente mais aussi souvent étrange, mauvaise et même condamnable. En des termes plus simples, les différences culturelles sont souvent prises au sérieux par un peuple et peuvent être vécues comme une véritable menace à son identité. Le traducteur, conscient de ces différences et aussi des conséquences qu'elles entraîneraient si elles se présentaient telles qu'elles, peut ainsi être amené à opérer des changements, à enlever ou à altérer des éléments culturellement trop éloignés de la sensibilité et des goûts du public cible. C'est ce changement que le traducteur effectue en considérant les différences socioculturelles entre la culture source et la culture cible, qu'on nomme *la Réfraction*.

Le terme «réfraction» a été introduit dans le domaine de la traduction par le théoricien André Alphonse Lefèvre. Le terme a été utilisé dans les années quatre-vingt par l'auteur dans ses essais sur l'étude de la traduction. Au début, l'auteur définit ce terme comme un prisme à travers lequel le texte est compris par le lectorat d'abord dans la langue source et puis pareillement dans la langue d'arrivée. Pourtant, il serait intéressant de voir la signification accordée à ce terme dans le livre avant de nous l'approprier pour notre étude de cas.

«Writers and their work are always understood and conceived against a certain background or, if you will, are refracted through a certain spectrum, just as their work itself can refract previous works through a certain spectrum.<sup>125</sup>»

Comme nous l'avons déjà mentionné dans le premier chapitre de notre étude, le théoricien Lawrence Venuti a introduit la théorie de la domestication et de l'aliénation dans le cas des textes traduits entre deux cultures dont l'une est considérée comme supérieure à l'autre<sup>126</sup>. Cette théorie de Lawrence Venuti est une reformulation de celle d'André Lefèvre, qui a été le premier à introduire le terme de «Refracted text». Si l'altération des textes dans les traductions selon le milieu d'arrivée est une

---

<sup>125</sup> Lefevre, André. «Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature». *The Translation Studies Reader*. Éd. Lawrence Venuti. London: Routledge, 2000. p. 234. Web. Google books. Consulté le 20 septembre 2016.

<sup>126</sup> Voir page 61 du premier chapitre de notre thèse pour plus de détails.

découverte d'André Lefèvre, la hiérarchie supposée des cultures et des langues dans la traduction, à même d'entraîner la réfraction, est une découverte de Lawrence Venuti.

« ..translating is never simply about constructing a relation between a translation and the source text that it translates, nor even a relation between the translation and the translating language and culture... Translation is more than these relations: it is a linguistic and cultural practice that is situated in multiple sets of hierarchies between and within languages, cultures, and institutions.<sup>127</sup>»

Il est bien connu que l'étude de la culture dans le domaine de la traduction a surtout été le fait de deux théoriciens de la traduction du vingtième siècle: André Lefèvre et Susan Bassnett. André Lefèvre a vu la traduction comme une relation de pouvoir entre les cultures. C'est ainsi dans sa tentative de prouver cette relation de pouvoir et d'autorité entre la culture source et la culture cible qu'André Lefèvre a introduit sa théorie de la réfraction et du parrainage dans le domaine de la traduction. D'après Lefèvre, le sens n'est pas inné dans le texte; c'est au contraire le résultat d'une interaction entre différents facteurs, qui peuvent être culturels, sociaux, politiques, etc. et contraintes qui jouent dans l'adaptation d'une œuvre littéraire à une idéologie. Or cette idéologie peut être aussi culturelle, politique, sociale ou même philosophique.

Lefèvre a donc utilisé le terme de réfraction comme un mot valise qui couvre plusieurs éléments tels que le critique, la traduction, le remontage, la rédaction, etc. En somme, tout ce qui contribue à faire accepter un texte comme un canon dans une culture donnée. Ce sont ces éléments qui décident de la réception de l'œuvre par un peuple particulier. Par exemple, la publicité faite à l'œuvre dans un journal avant son arrivée dans les librairies ou bien la publication d'une critique positive dans une revue littéraire, ou encore la réception d'un prix littéraire, tout cela influence le lecteur et le convainc qu'il s'agit d'un texte appréciable et acceptable. Ainsi, le terme de réfraction, tel que conceptualisé par Lefèvre, est un terme générique englobant tout ce qui intervient dans le travail du traducteur afin de fournir au public cible de «bonnes» lectures, c'est-à-dire des lectures conformes à ses codes culturels et moraux.

---

<sup>127</sup> Venuti, Lawrence. Interview. Par Katiliina Gielen et Daniele Monticelli. Web. le 26 mai 2012. «[cw.routledge.com/textbooks/translationstudies/data/Tallinn\\_Conference\\_Interview.pdf](http://cw.routledge.com/textbooks/translationstudies/data/Tallinn_Conference_Interview.pdf)». Consulté le 20 septembre 2016.

«Refractions are made to influence the way in which readers read a text. As such they are powerful instruments in ensuring the ‘right’ reading of works of literature and in perpetuating ‘right readings’<sup>128</sup>»

Lefèvre donne l'exemple de la traduction d'*Othello* faite par Voltaire au XVIII<sup>e</sup> siècle. Afin de comprendre comment cet exemple illustre le phénomène de réfraction et de parrainage, il nous faut remonter à la France du XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1726, Voltaire a fait un bref voyage en Angleterre au cours duquel il a découvert les tragédies de Shakespeare qu'il ne connaissait pas. Même s'il a trouvé les tragédies de Shakespeare abruptes et barbares, Voltaire était aussi curieux de voir l'enthousiasme que les Anglais avaient pour les pièces du dramaturge anglais. A la fois fasciné et dégoûté par le génie sauvage de Shakespeare, Voltaire a décidé de l'adapter pour le public français. Il a donc réécrit la pièce de *Julius Cesar* en français en l'adaptant aux règles de la tragédie cornélienne en trois actes pour plaire au public hexagonal. En outre, Voltaire s'est vanté d'avoir fait connaître l'auteur d'*Hamlet* aux Français de son époque. Il a donc continué à traduire les pièces de Shakespeare pour le public français tout en présentant des commentaires critiques sur les pièces anglaises, qu'il corrigeait et adaptait au goût raffiné des Français. De cette manière, non seulement Voltaire a traduit Shakespeare, mais il a transformé ses pièces, les rendant compatibles avec la sensibilité esthétique et morale des lecteurs français. Il a même évité de mentionner le nom de l'auteur de l'original dans ses adaptations, se contentant de le décrire comme «l'auteur d'*Hamlet*». Si l'on essaie de saisir ce qui se joue ici, on comprend qu'en critiquant et en modifiant Shakespeare, Voltaire voulait aussi le parrainer. Il a même réussi à convaincre le public français que Shakespeare avait besoin d'être raffiné pour le goût français, alors qu'il a été traduit tel quel dans les autres langues européennes. Ainsi, la réfraction de Voltaire est une réfraction qui s'explique surtout par le bénéfice personnel qu'en a retiré le traducteur, à savoir celui de se montrer plus parfait que l'auteur anglais. Pourtant sa pièce *Zaïr*, qui reprend l'idée de fantôme à *Othello*, fut un cuisant échec.

Nous pouvons comprendre que la réfraction non seulement altère le texte mais aussi influence la réception de ce texte d'une manière prédéterminée par le parrain, celui

---

<sup>128</sup> Lefevre, André. Cité dans. *On Translating Signs: Exploring Text and Semio-translation*. De Dinda L. Gorfée. Amsterdam-New York: Rodopi, 2004. p. 112. Web. Google books. Consulté le 25 Septembre 2016.

qui réécrit ou traduit ou celui qui fait réécrire ou traduire le texte pour un public de son choix. Le cas de Voltaire est un exemple tiré de la littérature européenne où le français, vu comme la langue d'une culture supérieure à l'époque, voulait domestiquer le texte anglais, relevant d'une culture inférieure à cette même époque. En outre, tous ces facteurs de réfractions, la critique, la traduction, l'interprétation, l'altération, etc. forment ensemble un système qui décide le sens et le succès du texte. Ainsi, un texte peut même porter un sens que son auteur ne lui a pas accordé. En d'autres termes, les facteurs de réfraction réécrivent le texte pour redéfinir sa valeur, son sens, et participe ainsi à la réception de ce texte. Le choix de garder un élément tout autant que le choix de l'omettre est gouverné par ces facteurs qui proviennent non seulement de la langue cible mais aussi du contexte cible.

Si on voit la réfraction comme un ensemble de plusieurs facteurs formant un système qui contrôle et canalise la réception d'un texte par un peuple visé, ces facteurs peuvent aussi se diviser en deux groupes: Un groupe de facteurs relevant de la littérature réceptrice et un groupe de facteurs relevant de la situation sociopolitique, culturelle et religieuse. Les facteurs relevant de la littérature peuvent être les éléments poétiques de la langue, les genres de textes produits dans la littérature indigène et les formes littéraires disponibles. Par exemple la traduction de Haïku, un genre de poème court japonais, dans une littérature où il n'existe pas de poèmes courts peut causer une réfraction littéraire; le traducteur peut traduire le Haïku en prose, ou du moins dans une autre forme poétique propre à la langue d'arrivée. Les facteurs provenant de la situation peuvent être: la culture, la politique, les normes sociales du contexte de réception. Par exemple, le livre «Les vers sataniques» de Salman Rushdie est bannie dans plusieurs pays où il y a une forte communauté musulmane parce que l'œuvre est considérée comme un blasphème contre l'Islam. Il est donc possible que les facteurs de réfraction se trouvent soit à l'intérieure de la littérature soit à l'extérieure dans les circonstances sociales, politiques, culturelles, et religieuses.

## **2. La Réfraction dans le contexte traductionnel tamoul**

Maintenant que nous avons vu un exemple de la réfraction d'une œuvre littéraire en Europe, nous aimerions aussi en présenter un dans le contexte historique de la

littérature tamoule. Plusieurs œuvres littéraires sanskrites ont été traduites en tamoul, après l'époque Sangam. Ces œuvres sanskrites ont subi de profondes modifications dans leurs traductions. De ce fait, les exemples de la réfraction dans la littérature tamoule ne manquent pas non plus. La traduction du *Ramayana* par Kamban en est un exemple. Une analyse de cette traduction nous révélerait que la réfraction était présente il y a plusieurs siècles dans le contexte tamoul. Nous aimerions donc présenter d'abord toutes les différences entre le *Ramayana* de Valmiki et le *Ramayana* de Kamban et puis nous allons aussi voir les facteurs de réfraction et leur origine. De cette façon, les lecteurs pourront comprendre la réfraction dans l'étude de cas du *Ramayana* dans la littérature tamoule.

S'il est nécessaire d'étudier la traduction du *Ramayana* en tamoul, c'est aussi parce que cela nous permet de mieux cerner le cadre conceptuel de notre recherche. En effet, nous pourrions constater des similitudes dans les procédés de traduction adoptés dans les œuvres mythologiques comme dans les œuvres contemporaines.

Avant d'étudier la réfraction dans la littérature tamoule avec l'exemple du *Ramayana* et de sa traduction en tamoul, il nous semble nécessaire de mentionner aussi les autres œuvres sanskrites traduites en tamoul pour faire comprendre au lecteur la riche tradition tamoule de «traduction» ou «adaptation» ou même «recréation» des œuvres littéraires. Le *Mahabharatha* a été traduit en tamoul au II<sup>e</sup> siècle, et puis *Skanda Purana*, l'histoire d'Harichandra et celle de Nala ont été aussi traduits en tamoul par des poètes. Bien que ce soient des œuvres sanskrites traduites en tamoul, les versions tamoules de ces œuvres se lisent comme si c'étaient des œuvres originales. Quoiqu'il soit intéressant de connaître en détail l'histoire de la traduction et de la réception de ces œuvres traduites en tamoul, le cadre temporel de notre recherche nous contraint à nous limiter à un seul exemple de réfraction dans la littérature tamoule. Etudions donc à présent les différences entre le *Ramayana* de Valmiki et le *Ramayana* de Kamban.

Le *Ramayana*, l'œuvre de Valmiki, raconte l'histoire de Rama, le prince d'Ayodhya. C'est un homme mortel qui a toutes les qualités humaines et qui exprime ses émotions comme les autres personnages de l'histoire. Le *Ramayana* de Kamban est en revanche l'épopée de Raman, le prince divin d'Ayodhya, une des incarnations du dieu Vishnu. Il n'exprime pas ses émotions comme les autres car c'est un homme parfait qui

connaissait déjà le sens de son existence. Il se comporte avec dignité et fait preuve en toute occasion de cette divinité qu'il possède. C'est à la fois un homme exemplaire, un fils idéal, un frère parfait, un mari rêvé, un roi suprême et un héros extraordinaire. En tout point, Kamban accorde une grandeur au personnage de Ram et le glorifie comme un être immortel, tandis que Valmiki le présente comme un être ordinaire. Les titres en eux-mêmes témoignent de cette différence: *Ramayana* est le titre de l'œuvre originale de Valmiki, Kamban donne quant à lui le titre *Ramaavatar*. Ainsi, si Valmiki appelle son œuvre «l'histoire de Ram», Kamban choisit d'en faire «l'Avatar en Ram», faisant ainsi allusion au fait que Ram est une des incarnations de Vishnu, et non pas un homme mortel comme tous les autres princes sur terre. Cette divinité accordée au personnage de Ram dans l'œuvre de Kamban peut être lue et sentie tout au long de l'histoire.

Dans son ouvrage *Kamba Ramayanam – A Study*, V. V. S. Aiyer compare les descriptions de Rama faites par Valmiki et Kamban. Lorsque Dasharada, le roi d'Ayodhya, décide de laisser le trône à son fils aîné Ram, il en fait l'annonce à Ram. En écoutant son père, le Ram de Valmiki se réjouît du couronnement et exprime cette joie à son frère Lakshmana avec tout le zèle d'un prince mortel.

Le texte original anglais

«Rule thou this kingdom with me, O Lakshmana. This fortune is for thee too who art my other self. Life and the crown I desire for thy sake more than for myself.<sup>129</sup>»

Notre traduction en français

Règne toi aussi au royaume avec moi, O Lakshmana, Cette fortune est à toi aussi, toi qui n'es qu'un autre moi. La vie et la couronne, je les désire plus pour toi que pour moi

Kamban décrit la même scène dans son *Ramavataram*, mais Ram n'y exprime pas sa joie ni aucune émotion en apprenant la nouvelle de son couronnement. Il accepte la nouvelle calme et composé comme un commandement venant de son père et obéit à

---

<sup>129</sup> Aiyer, V.V.S. op. cit. 1950. p. 48.

l'ordre paternel, comme un fils idéal qui exécute ce que son père lui demande. Les vers de Kamban présentent la même scène de la façon suivante:

Le texte original anglais

«When Dasharatha had finished, the Lotus-eyed One was not elated, neither despised he the gift. But, feeling that it was his duty to obey his father's commands, he consented!<sup>130</sup>»

Notre traduction en français

Quand Dhasharatha a fini de l'annoncer, celui aux yeux comparables au lotus (Ram) ne s'est pas excité, ni n'a dédaigné le cadeau offert par son père. Mais il sentait que c'était son devoir d'obéir aux commandes de son père. Il a donc consenti!.

En plus d'être calme, le Ram de Kamban est aussi stoïque. Lorsque sa belle mère Kaikeyi lui demande d'aller en exil pendant quatorze ans dans la forêt, Ram ne répond pas ni ne se révolte. Il décide d'obéir au commandement de sa belle-mère qu'il respecte autant que sa propre mère. Et malgré cette trahison de la part de sa belle-mère, il lui porte un véritable amour jusqu'à la fin de l'histoire. En revanche, le Ram de Valmiki se lamente et se plaint. Quand son frère Lakshaman est battu par Indrajit, le fils de Ravana, dans la bataille, Ram se lamente en disant que Kaikeyi sera contente de savoir qu'elle a fait anéantir tous les autres fils de Dasharadha et que son fils peut monter sur le trône.

Le texte original anglais

«When I am dead for the sake of Sita, and when thou art gone, would not Kaikeyi's heart be full of joy? And would not holy Kausalya, the mother bereaved of her son, have to wait on Kaikeyi who has her son living and who has everything that she desires in the world?<sup>131</sup>»

Notre traduction en français

Quand je serai mort dans mes efforts de sauver Sita et que tu seras aussi parti, le cœur de Kaijeyi ne sera-il pas rempli de joie ? Et la sainte Kausalya, ma

---

<sup>130</sup> Ibid. p. 48.

<sup>131</sup> Ibid. p. 70.

mère dépourvue de son fils, devra servir Kaikeyi dont le fils sera vivant et qui aura tout ce qu'elle désire dans ce monde.

Alors que le Ram de Valmiki se lamente et injurie Kaikeyi, le Ram de Kamban reste toujours affectueux envers sa belle-mère, et son affection est exprimée quand Bharat, le fils de Kaikeyi et le frère de Ram, se met en colère en entendant ce que sa mère lui a fait. Non seulement le Ram de Kamban reste calme et stoïque, mais aussi il console son frère Bharat en disant:

Le texte original anglais

They blame not streams of water if water sometimes fails; blame thou not then our king, nor her our mother: Tis fate that drives us on, my brother! Why then this rage?<sup>132</sup>

Notre traduction en français

On ne blâme pas les ruisseaux quand l'eau vient à manquer; ne blâme pas notre roi, ni non plus notre mère (Kaikeyi): c'est le destin qui nous ravage! Alors pourquoi cette rage?

De même, quand Vibhishana, le frère de Ravana, vient se réfugier auprès de Rama, le Rama de Kamban l'accepte immédiatement sans lui poser aucune question sur les mesures de sécurité prévues au Sri Lanka. Cela montre que le Rama de Kamban ne voulait pas se servir de Vibhishana, qui aurait sans doute trahi son frère pour Rama. En revanche, le héros de Valmiki lui demande de l'informer sur les mesures de sécurité prévues au Sri Lanka, utilisant ainsi Vibhishana pour trahir son frère avant d'accepter son amitié.

En outre, quand Sita est prisonnière de Ravana au Sri Lanka, elle commence à s'interroger sur le retard de Ram, qui n'arrive pas avec l'armée pour la sauver. La Sita de Valmiki soupçonne son mari et se demande s'il l'a trahie et est rentré à Ayodhya.

Le texte original anglais

«Perhaps thy father's hard commands fulfilled  
Thou art returned to fair Ayodh ; and there

---

<sup>132</sup> Ibid. p.48.



Perhaps , thy vows performed , thou fearless sport'st  
With large-eyed virgins young.<sup>133</sup>»

#### Notre traduction en français

Peut-être as-tu accompli les vœux exigeants de ton père,  
Tu es rentré à Ayothya; et là-bas  
Peut-être tes vœux sont-ils réalisés, tu côtoies sans avoir peur  
De jeunes vierges aux yeux larges.

Par contre, la Sita de Kamban ne soupçonne pas son mari de l'avoir trahie. Elle devine même ce qui a pu retarder son arrivée au Sri Lanka, accompagné de son armée pour la sauver. Elle s'envisage naïvement différentes hypothèses sans remettre en cause la fidélité de son mari:

#### Le texte original anglais

«Perchance his brothers and mothers have they come  
Again, and called him back to lovely Oudh?  
But he would ne'er return, the while the days  
To Kaikeyi vowed unfulfilled yet remain.  
Alas , has any ill befallen him?<sup>134</sup>»

#### Notre traduction en français

Peut-être ses frères et ses mères sont-ils venus  
A nouveau pour le rappeler à la belle Ayodhya ?  
Mais il ne repartira jamais, alors que les jours  
Qu'il avait promis à Kaikeyi ne sont pas encore arrivés à leur terme.  
Hélas, a-t-il été infligé d'une maladie?

La Sita de Kamban, en tant qu'une femme idéale selon la culture tamoule, n'a pas de soupçons à l'encontre de son mari tandis que la Sita de Valmiki est une femme ordinaire qui se fie à sa raison plutôt qu'à une confiance aveugle en la vertu de son mari. Ainsi, le Ram de Kamban est élevé au niveau d'un homme insoupçonné.

---

<sup>133</sup> Ibid. p. 70.

<sup>134</sup> Ibid. p. 70.

Non seulement Ram est idéalisé par Kamban, mais c'est aussi le cas de Ravana, le grand ennemi de Ram. Par exemple, quand le Ravana de Kamban courtise Sita avant de l'enlever, il lui parle d'une façon très polie et se comporte comme un gentil homme. Alors que le Ravana de Valmiki est un homme brut et rude, qui parle à Sita d'une façon impolie et vulgaire. Si Valmiki le dépeint comme un Rakshasha (un démon), Kamban le décrit comme un homme digne de respect.

Le texte original anglais

«Thy charm of smile and teeth and hair  
And winning eyes. O thou most fair  
Steal all my spirit, as the flow  
Of rivers mines the bank below.<sup>135</sup>»

Notre traduction en français

Les charmes de ton sourire, de tes dents et de tes cheveux  
Et tes yeux scintillants. O toi si belle,  
Tu emportes entièrement mon esprit, comme le courant  
Des rivières creuse la rive au-dessous.

Le Ravana de Kamban est plus raffiné et apparaît presque comme un équivalent de Ram, un gentilhomme qui se comporte avec dignité. En outre, le Ravana de Kamban ne parle pas de la beauté physique de Sita; il parle plutôt cérémonieusement pour obtenir des informations sur Ram et Lakshmana. Ainsi, il essaye d'évaluer le meilleur moment possible pour enlever Sita. La Sita de Kamban parle aussi avec beaucoup de respect à Ravana, qui est déguisé en sage, et ce même quand elle le soupçonne. Ainsi, même le personnage qui représente le mal est idéalisé dans l'œuvre de Kamban.

Le texte original anglais

«He sat and sitting asked, 'who is the sage  
That liveth here? And tell me, lady, who  
Art thou?' When large-eyed Sita thus replied:  
'The chief of Dasharatha's royal race does live  
In this retreat with his devoted brother:  
And he has taken to this forest life  
In obedience to his high-born mother's commands;

---

<sup>135</sup> Ibid. p. 242.

Thou must have heard his name, O holy Sire!  
'I've heard of him,' he said, 'but know him not,<sup>136</sup>»

#### Notre traduction en français

Il s'est assis et en s'asseyant il demande: «quel est le sage  
Qui habite ici ? Et dites-moi madame, qui  
Êtes-vous ?» Lorsque Sita aux yeux larges a répondu  
Que l'ainé de la race royale de Dasharatha habite  
Dans cette retraite avec son frère dévoué:  
Et il a choisi cette vie dans la forêt  
Pour obéir au commandement de sa mère de haute extraction  
Vous devez avoir déjà entendu son nom, Mon Sire ! »  
«Oui j'ai entendu parler de lui» dit-il, «mais je ne le connais pas»

On constate bien dans l'extrait ci-dessus que Ravana ne fait pas d'éloge de la beauté physique de Sita. Il se renseigne sur son mari et sur ce qui les a amenés dans la forêt. Ici, Ravana n'a l'intention que d'enlever Sita et non pas de la posséder. En revanche, l'enlèvement dans le *Ramayana* de Valmiki est décrit de la façon suivante.

Le Ravana de Valmiki prend Sita dans ses bras et s'envole vers le Sri Lanka, quand le Ravana de Kamban ne touche même pas Sita. Le poète Kamban invente une petite anecdote dans son histoire: Ravana a reçu une malédiction d'un sage selon laquelle il ne peut toucher aucune femme sans son consentement. Aussi, le Ravana de Kamban enlève-t-il Sita sans la toucher. Selon Kamban, il déterre le sol sur lequel se tient Sita, le met dans son char et s'envole vers le Sri Lanka. Toucher une femme qui n'est pas la sienne enfreint une norme culturelle et sociale tamoule. Conscient de cela, le poète Kamban a changé la narration en y insérant quelque chose de nouveau qui aide à réfracter l'histoire selon la culture d'accueil. C'est pour cette raison qu'il représente aussi le personnage de Ravana comme un gentilhomme qui ne se comporte pas avec les femmes de façon brutale et vulgaire mais reste en toute circonstance un homme cultivé et discipliné. Ainsi, les normes socioculturelles tamoules ont grandement influencé Kamban, dans la réécriture qu'il a entreprise de l'œuvre de Valmiki.

En somme, le *Ramayana* de Kamban est une amélioration de l'œuvre de Valmiki, une récréation qui cherche à dépasser l'original. Kamban dépeint les personnages de façon plus idéalisée, les présentant comme des exemples à la société. Ainsi pour lui, Ram

---

<sup>136</sup> Ibid. p. 244.

est un fils idéal qui écoute sa belle-mère, Bharat est un frère idéal qui ne trahit pas son frère, même quand l'occasion lui en donne l'opportunité. Sita est une femme idéale qui partage la joie et la tristesse de son mari et qui ne le soupçonne jamais d'infidélité. De même, Ravan est un ennemi idéal qui respecte son adversaire. Ainsi, une forme d'idéalisation sociale et culturelle est à l'œuvre dans le *Ramayana* de Kamban, et cela le conduit à modifier profondément la représentation des personnages.

Pour des raisons idéologiques, Kamban voulait que tous les personnages de l'œuvre incarnent les idéaux tamouls des rôles familiaux et sociaux dans la vie réelle, il altère donc le texte de façon à influencer différemment la lecture qui en sera faite ainsi que sa réception au sein de la vie socioculturelle. On ne peut par conséquent pas réduire tout le génie de Kamban à une capacité d'adaptation culturelle, parce que Kamban n'a pas transformé le texte uniquement au niveau culturel. Il redéfinit les concepts philosophiques de Valmiki, il essaye de rendre l'œuvre didactique en termes de valeurs morales, sociale et aussi culturelle. Sa logique et son raisonnement sont aussi étonnants, et font preuve d'une grande innovation. Si Ram était un homme émotionnel et banal, il aurait pu refuser de partir vivre dans la forêt pendant quatorze ans. Kamban l'a donc rendu plus stoïque et plus calme: il sait déjà tout et il n'est pas affecté par ce qui se passe au niveau du commun des mortels. Ainsi, le *Ramayana* de Valmiki est une histoire où il y a un héros gentil et un anti-héros méchant, et l'intrigue tourne autour de ces deux personnages, alors que le *Ramayana* de Kamban est un mythe poétique et philosophique de lutte entre le bien et le mal, et c'est pour cette raison que Ram représente à ses yeux la divinité et Ravana incarne le mal. Toutes les modifications que Kamban a faites par rapport à l'œuvre de Valmiki constituent donc plus qu'une simple adaptation, et implique des transformations prenant en compte le niveau littéraire, culturel, social et philosophique. C'est cette transformation très profonde qu'on appelle *la Réfraction*.

En outre, les changements réalisés par Kamban ne se limitent pas au niveau des concepts socioculturels et philosophiques. Kamban exerce aussi son génie en se servant d'outils littéraires et linguistiques. Sa narration n'est pas un simple récit, mais un discours littéraire pétri de métaphores, de rimes, de figures de styles, etc. Ainsi, il raconte la façon dont Ram et Sita se regardent l'un l'autre pour la première fois quand Sita est dans un balcon et Ram arrive vers le palais.

## Le texte original anglais

«So stood that maiden of rare loveliness  
And eye caught eye and each other ate;  
As quiet they stood, minds into one were fused  
The hero looked at her and Sita looked at him<sup>137</sup>»

## Notre traduction en français

Ainsi se tenait la demoiselle d'une rare grâce  
Les yeux de l'un croisèrent ceux de l'autre et ils se consumaient  
Debouts et calmes, leurs esprits se mêlaient ensemble en silence  
Le héros l'a regardée et Sita l'a regardé aussi.

Kamban a ainsi suivi son propre génie de la langue sans se donner la difficulté de suivre à la trace l'auteur original. En plus de ces formes d'innovation au niveau de la langue et au niveau de l'histoire, Kamban a aussi réduit l'œuvre de Valmiki en enlevant la partie d'Uttra Kandam, cet épisode où Ram soupçonne sa femme Sita d'infidélité et où celle-ci se lance dans le feu afin de prouver sa pureté. Selon Kamban, Ram, comme nous l'avons déjà dit, est l'incarnation de Vishnu, et c'est pourquoi il est dépourvu des émotions et des pensées terrestres. En outre, Sita devient chez Kamban une incarnation de Lakshmi, la femme de Vishnu. Ram ne peut donc jamais soupçonner sa femme, comme ils forment ensemble un couple idéal et divin; ils ne peuvent pas se soupçonner l'un l'autre de mensonge et d'infidélité.

Ainsi, des facteurs très divers, ressortant du contexte socioculturel, des normes morales et des normes linguistiques ont tous joué un rôle dans la recreation de l'œuvre ou même dans *la Réfraction* de l'œuvre de Valmiki en tamoul. Certes, cette réfraction n'avait pas pour but de diminuer l'œuvre originale ou de ternir sa réputation, tandis qu'il ôtait certains chapitres (kandams), mais force est de constater que Kamban a recréé toute une œuvre d'une façon qui lui est propre et qui est fort différente de l'original. L'œuvre de Valmiki a sans doute sa propre grandeur et est sans nul doute intéressante, mais il est aussi indéniable que l'œuvre de Kamban brille davantage encore dans ces mêmes domaines, au point de devenir un mythe.

---

<sup>137</sup> Ibid. p.311.

*La Réfraction* selon nous est donc une réécriture de l'œuvre compte tenu des normes culturelles, sociales, philosophiques et morales, etc. Et cette réécriture est parfois accompagnée d'une réduction de l'œuvre comme le chapitre d'Uttra Kandan enlevé par Kamban. Cet acte de la part du traducteur se fait par le biais de modifications et d'innovations ou même d'une recréation de l'œuvre littéraire. Les facteurs externes tels que la société, la culture, la politique peuvent intervenir tout autant que les facteurs internes tels que la langue, le style, la poéticité de l'œuvre.

Le sanskrit et le tamoul, les deux langues les plus anciennes de l'Inde, appartenant à deux familles de langues extrêmement différentes, montrent un vrai échange littéraire et culturel depuis le temps ancien et la traduction du Ramayana n'en est qu'un exemple.

## **2.1 La Réfraction au XX<sup>e</sup> siècle tamoul**

Maintenant que nous avons étudié un exemple ancien de *la Réfraction* dans la tradition de la traduction en tamoul, avec notre analyse de la traduction du *Ramayana* par Kamban, nous nous mettons à présent à l'étude des œuvres que nous avons choisies pour ce chapitre de notre recherche. Ces quatre œuvres et leurs traductions sont: 1. *La tulipe noire* d'Alexandre Dumas le père et la traduction de cette œuvre en tamoul, மலர்களின் திருவிழா (Malargalin thiruvizha), faite par M. V. Venkatraman en 1967, 2. *Boule de suif* et deux autres nouvelles de Maupassant et leur traduction en tamoul, பாவத்தின் சலுகை (Paavathin salugai), faite par Radhulan en 1968, 3. Une collection de dix nouvelles de Maupassant et la traduction en tamoul, தந்தையும் மகனும் (Thanthaiyum makanum), faite par Radhulan en 1972 4. Une autre collection de treize nouvelles de Maupassant et les traductions en tamoul intitulée, மாபசான் சிறுகதைகள் (Maapasan sirukathaikal), faite par Akilan en 1978.

Plusieurs types d'œuvres ont été traduits à cette époque, mais le genre le plus traduit reste la nouvelle. C'est aussi l'arrivée de ce genre dans la littérature tamoule de l'époque. Pudhumaipithan, l'auteur tamoul des nouvelles, que nous avons mentionné dans notre premier chapitre, a aussi introduit Maupassant par ses propres réécritures,

alors que la plupart des traductions des nouvelles de l'auteur français n'ont paru qu'après sa mort.<sup>138</sup>

### 3. *La Réfraction des titres dans la traduction*

Une simple observation des titres de ces traductions, comparés à ceux de l'original, nous fait comprendre que les traducteurs de cette époque étaient loin de faire des traductions mot à mot. Chaque titre est une réécriture réfléchie, qui révèle le souci de compréhension linguistique et littéraire qui était celui des traducteurs. Même si nous n'avons pas de preuve que ces traductions ont été faites directement à partir de l'œuvre originale, ce qui nous semble certain, c'est qu'il y a eu une étude analytique et une compréhension critique de ces textes, soit en français soit dans une langue filtre, faite par les traducteurs avant de les traduire. Ainsi, ils ont choisi un titre qui reflète leur compréhension de l'histoire, parfois très éloigné du titre original. Ce trait distingue bien les traducteurs de cette époque de ceux qui ont fait des traductions des œuvres françaises en tamoul dans la tendance précédente, *la Réaction*.

Nous tenons à présenter ces différences entre les titres des œuvres originales et leurs traductions en tamoul, avec une retraduction littérale vers le français afin de faciliter la compréhension des lecteurs non tamoulophones, sous forme d'un tableau synthétique pour donner une idée claire de cet éloignement dont on parle et qui représente la tendance de *la Réfraction* dans la traduction du XX<sup>e</sup> siècle tamoul.

N.	Titre original	Titre de la traduction	Retraduction en français
1	La tulipe noire	மலர்களின் திருவிழா	La fête des fleurs
2	Boule de suif	பாவத்தின் சலுகை	La faveur du péché
3	L'héritage	அத்தையின் சொத்து	La propriété de la tante
4	Monsieur Parent	யாருக்கு பிள்ளை?	L'enfant de qui?
5	Le champ d'oliviers	தந்தையும் மகனும்	Le père et le fils

<sup>138</sup> Voir pages 116-121 du deuxième chapitre de notre thèse pour plus de détails.

6	Après	வாழ்வை திரும்பி பார்த்தால்!	Si on se retournait pour voir la vie!
7	En Voyage	வழிப்போக்கன் கதை	L'histoire d'un passant
8	Le port	அந்த கடற்கரையில்	Sur ce bord de la mer
9	Deux amis	நண்பர்கள் இருவர்	Amis deux
10	L'assassin	கொலைகாரன்?	L'assassin?
11	Rose	ரோஸ்	Rose (emprunt)
12	La ficelle	ஒரு சிறு கயிறு	Une petite corde
13	Le signe	சைகை	Signe
14	La petite Roque	மனசாட்சி தந்த தண்டனை	Punition donnée par le cœur
15	Le vagabond	தெரு மனிதன்	l'homme de la rue
16	La confession	இரு சகோதரிகள்	Deux sœurs
17	Claire de lune	முழு நிலவு	Pleine lune
18	Mme Hermet	அழகு பைத்தியம்	Folle de beauté
19	Le modèle	கலைஞனின் மனைவி	La femme d'un artiste
20	Aux champs	கிராமத்தில்	Dans le village
21	La morte	செத்து போனவள்	Femme morte
22	La folle	போரில் நடந்தது	Ce qui s'est passe pendant la guerre
23	Le pardon	மன்னிப்பு	Le pardon
24	L'apparition	இருட்டறை	La chambre obscure
25	L'infirmes	லட்சியமும் வாழ்வும்	L'ambition et la vie
26	Conte de Noël	பண்டிகை	La fête
27	Un Réveillon	கிருஸ்துமஸ் இரவு	La nuit de Noël



Le tableau ci-avant démontre qu'à l'exception de six œuvres dont les titres sont des emprunts ou des traductions directes des titres originaux, les autres titres sont traduits d'une manière libre, qui se fait le reflet de ce que le traducteur a compris de l'histoire. Même si le titre *L'assassin* est traduit littéralement en tamoul, le traducteur ajoute un point d'interrogation, comme pour ajouter une nuance par rapport au titre original. A la différence des traducteurs de *la Réaction* qui ont gardé les titres tels qu'ils étaient: Nana, Madame Bovary, les traducteurs de *la Réfraction* réfractent le texte dès le titre. Certes, certains traducteurs de *la Réaction* ont aussi changé les titres, mais c'est surtout arrivé vers la fin de l'époque de *la Réaction*. C'était comme si *la Réfraction* s'annonçait déjà à la fin de la tendance que nous avons nommée *la Réaction*.

En outre, la plupart des œuvres traduites à cette époque sont des nouvelles de Maupassant. Les nouvelles constituent un genre littéraire court, et les traducteurs de cette tendance ont en outre sélectionné certaines nouvelles, sans les traduire toutes. Il nous reste à voir s'ils ont encore écourté ces nouvelles dans leur traduction, et s'ils ont expliqué leur choix de traduire telle ou telle nouvelle, pour telle ou telle raison. Les traductions que nous avons prises en compte pour cette tendance ont été produites par trois traducteurs : M. V. Venkatraman, Radhulan, Akilan. Il serait aussi intéressant de jeter un coup d'œil sur la biographie de ces traducteurs avant d'étudier leur travail de traduction. L'étude de chaque traduction sera donc précédée par la biographie du traducteur concerné. Cela dit, commençons avec la traduction de l'œuvre *La tulipe noire* traduite par M. V. Venkatraman en மலர்களின் திருவிழா.

#### **4. Les traductions de *la Réfraction***

##### **4.1 La tulipe noire - மலர்களின் திருவிழா**

M. V. Venkatraman est né à Kumbakonam, une ville dans le sud du Tamilnadu. Après sa licence en économie, il a commencé jeune sa carrière d'écrivain. Il publiait ses nouvelles dans le journal de *Manikodi*, le journal dans lequel Pudhumaipithan publiait aussi ses nouvelles. Son échec dans les métiers du textile l'a poussé à écrire à plein temps. Il a aussi commencé son propre magazine *Theni* dans lequel plusieurs écrivains publiaient leurs essais et nouvelles. Son roman intitulé *Kadhukal* a remporté le prix de Sahitya Academy. Nouvelliste, romancier, essayiste, M. V. Venkatraman

était un homme à multiples talents. Les œuvres étrangères qu'il a traduites sont encore aujourd'hui dans le National Book Trust of India. Il est mort à l'âge de 79 ans en 2000.

*La tulipe noire* est un roman historique d'Alexandre Dumas qui a pour point de départ le drame historique de la Hollande. Deux frères, Jean de Witt et Corneille de Witt, sont chassés par une foule enragée qui veut les mettre à mort. Le coup est monté en sous main par Guillaume d'Orange, un jeune royaliste désirant le pouvoir et prêt pour cela à détruire la République établie par ces deux frères. Avec ce drame en arrière-plan, l'intrigue principale concerne un concours de culture de tulipes noires. Cornélius van Baerle, filleul de Corneille de Witt, fait de grands efforts pour cultiver une tulipe noire. Entre-temps, il est accusé d'avoir compromis le gouvernement de son pays en gardant des lettres de trahison que son parrain, Corneille de Witt, lui avait confiées. Entre la poursuite judiciaire et son emprisonnement et la préparation pour le concours, Baerle tombe amoureux de la fille de geôlier, Rosa. Celle-ci aide Baerle à cultiver la tulipe noire et lui fait gagner le concours, et réussit également à prouver son innocence devant le gouvernement.

#### **4.1.1 La Réfraction des idées spirituelles**

Dans le premier chapitre du roman, où la foule se précipite pour tuer les frères Witt, les citoyens enragés sont motivés par un traître, Tyckelaer, qui a porté de fausses accusations contre Corneille de Witt et qui ment de plus belle dans le but de susciter l'indignation et la haine de la foule contre les deux frères. La foule admire donc Tyckelaer pour avoir révélé le crime et s'être abstenu de le commettre. La description de l'auteur donne l'impression que Tyckelaer est un héros à la fois national et religieux pour les Hollandais. Cette description n'est pas rendue de la même façon dans la traduction:

Le texte original français

Au milieu de ceux qui se hâtaient le plus, courait, la rage au cœur et sans projet dans l'esprit, l'honnête Tyckelaer, promené par les orangistes comme un héros de probité, d'honneur national et de charité chrétienne<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> Dumas, Alexandre. *La tulipe noire*. Paris: Calmann Lévy Editeur, 1889. p. 8. Imprimé.

## La version tamoule

அறிவிழந்த கோபத்தோடு கூட்டம் ஓடிக்கொண்டிருந்தது.  
'மெய்விளம்பி' டைக்லர்தான் அதற்குத் தலைவன். நாட்டின் மானமே  
தன் கையில் இருப்பது போல் அவன் வெகு கம்பீரமாக  
நடந்துகொண்டிருந்தான்!<sup>140</sup>

## Notre retraduction en français

La raison perdue, avec colère, la foule courait. «Le parleur de vérité», Taiklar était son chef. Comme si le prestige de la nation était entre ses mains, il marchait très courageusement avec fierté.

Tyckelaer, un traître qui travaille pour Guillaume d'Organe et qui a faussement accusé les deux frères, est décrit avec ironie comme un homme tenant dans ses mains le prestige du pays dans la traduction en tamoul. La description d'Alexandre Dumas en revanche lui donne des titres tels que «héros de probité, de charité chrétienne». La traduction de V. M. Venkatraman décrit Tyckelaer comme le chef de la foule qui la conduit, alors que Dumas le décrit comme si c'était la foule qui promenait Tyckelaer, avant d'ajouter à la fin «un héros de charité chrétienne», une référence religieuse.

Cette référence religieuse est soigneusement éliminée dans la traduction tamoule, où le traducteur insère le mot «மெய்விளம்பி», ce qui veut dire quelqu'un qui dit toujours la vérité et qui ne dit que la vérité. D'un côté, le traducteur élimine ce qui renvoie à une religion étrangère aux lecteurs tamouls, de l'autre, il ajoute un mot entre guillemets «diseur de vérité». Ce mot en tamoul a aussi diverses connotations religieuses et mythologiques: Harichandhra, qui disait toujours la vérité dans la vie, le poète Nakkeeran qui avait le courage de braver le dieu Shiva en lui disant la vérité.

Ainsi, c'est un mot très connu dans la culture et l'histoire religieuse des Tamouls. Ce remplacement d'une religion par une autre rapproche le lecteur du texte traduit puisqu'il peut immédiatement associer l'adjectif aux personnages légendaires et mythiques que les Tamouls connaissent.

---

<sup>140</sup> Dumas, Alexandre. *மலர்களின் திருவிழா*. Traduction. எம். வி. வெங்கட்ராம். Première édition. சென்னை: வானதி பதிப்பகம், 1967. p. 10. Imprimé.

De la même manière, un autre paragraphe du texte, où Alexandre Dumas décrit d'une manière spirituelle la souffrance de Corneille de Witt en prison, est traduit en ajoutant un autre aspect spirituel qui n'est pas dans l'original.

Le texte original français

Corps énergique, âme invincible, il eût bien désappointé ses ennemis si ceux-ci eussent pu, dans les profondeurs sombres de la chambre du Buytenhof, voir luire sur son pâle visage le sourire du martyr qui oublie la fange de la terre depuis qu'il a entrevu les splendeurs du ciel.<sup>141</sup>

La version tamoule

அவனுடைய பகைவர்கள் சிறைக்கூடத்திற்கு வந்து அவனை இப்போது பார்த்தால், ஏமாற்றம் அடைவார்கள்! இடையீடு இல்லாத ஹிம்சையால் ஒளி இழந்த அவன் முகம், இப்போது தபஸ்வியின் முகம்போல் ஜொலித்தது! எத்தனை இன்னல்கள் வந்தாலும் ஆண்டவனால் காக்கப்பெறும் பக்தனைப்போல் அவன் தோன்றினான்!<sup>142</sup>

Notre retraduction en français

Si ses ennemies venaient le voir dans la prison, ils seraient déçus ! son visage qui avait, à cause de la torture ininterrompue, perdu sa lumière, était illuminé comme celui d'un sage ! quel que soit le nombre des difficultés qui lui arrivaient, il semblait comme un pieux qui est protégée par Dieu.

Le texte original de cette partie contient des mots qui font allusion à la christianité: le sourire de martyr, les splendeurs du ciel. Le traducteur a pris le soin de les transformer selon le contexte tamoul; il emploie en fait le mot «தபஸ்வி» qui veut dire un sage hindou, et non pas un martyr, mais il est aussi convenable pour signifier à tout homme qui a renoncé au monde et qui a atteint un état pur. En outre, au lieu de parler, comme l'auteur de l'original, du martyr qui a entrevu le ciel et est prêt à quitter ce monde, le traducteur le décrit comme quelqu'un qui est protégé par Dieu. En somme, au lieu de montrer la victime comme quelqu'un qui est prêt à mourir, le traducteur la montre comme quelqu'un qui a l'espoir de vivre grâce à sa dévotion

<sup>141</sup> Dumas, Alexandre. op. cit. 1889. p.16.

<sup>142</sup> Dumas, Alexandre. *மலர்களின் திருவிழா*. Traduction. எம். வி. வெங்கட்ராம். op. cit. 1967. p. 19.

envers Dieu. Le traducteur est par conséquent plus proche de l'optimisme de la spiritualité hindoue.

Ce point de vue spirituel du traducteur, qui diffère du celui de l'auteur, apparaît plus clairement encore dans l'exemple suivant. Cornelius qui a beaucoup été torturé et qui sentait que la fin de sa vie était venue, sentait la séparation de son corps, de son âme et de sa raison. Ce sentiment est décrit par Dumas comme si son âme et sa raison se séparaient de son corps et montaient au ciel. Cette façon de décrire la fin de vie est réécrite par le traducteur comme nous pouvons le constater dans le texte traduit ainsi que la retraduction que nous en faisons:

Le texte original français

Il était si bien engourdi dans la continuité de son mal que ce mal était devenu presque une habitude. Enfin il sentait avec tant de délices son âme et sa raison si près de se dégager des embarras corporels, qu'il lui semblait déjà que cette âme et cette raison échappées à la matière planaient au-dessus d'elle comme flotte au-dessus d'un foyer presque éteint la flamme qui le quitte pour monter au ciel.<sup>143</sup>

La version tamoule

அவன் ஆத்ம சிந்தனையில் மூழ்கியிருந்தான். உடலுக்கும் ஆத்மாவுக்கும் இடையிலுள்ள உறவை நினைக்க அவனுக்கு மகிழ்ச்சியாக இருந்தது. ஒளிமயமான ஆத்மா தன் உடலில் இருந்து வெளிப்பட்டு கனல் வட்டமெனத் தலைக்குமேல் வட்டமிடுவதாய் அவன் மனதில் கற்பனை செய்து கொண்டான்!<sup>144</sup>

Notre retraduction en français

Il était noyé dans la pensée de son âme. Il lui faisait plaisir de penser à la relation entre l'âme et le corps. L'âme qui brille sortait de son corps et tournait comme un feu en cercle au-dessus de sa tête. Telle était l'imagination de son cœur.

On peut remarquer dans cet exemple que le concept de ciel, qui fait référence au christianisme, est éliminé par le traducteur. De même, le concept de raison, qui

<sup>143</sup> Dumas, Alexandre. op. cit. 1889. p. 16.

<sup>144</sup> Dumas, Alexandre. *மலர்களின் திருவிழா*. Traduction. எம். வி. வெங்கட்ராம். op. cit. 1967. p. 19.

n'existe pas dans le système de pensée et la spiritualité en Inde, est aussi éliminé par le traducteur. Après avoir supprimé ces deux concepts, le traducteur écrit que «son âme reste au-dessus de sa tête comme un feu en cercle», ce qui fait allusion plutôt à l'auréole derrière la tête des dieux hindous ou même à celle du Bouddha. En d'autres termes, le texte original annonce l'arrivée de la mort de Cornelius tandis que le texte traduit le décrit plutôt comme quelqu'un qui atteint un niveau spirituel plus élevé.

Le traducteur, nous semble-t-il, était parfaitement au fait des concepts religieux employés par Alexandre Dumas, et c'est en conscience de cause qu'il a pris soin de couper plusieurs expressions faisant référence à des réalités religieuses. Quand Van Baerle laisse un testament au dernier moment avant d'être exécuté pour les crimes politiques dont il est faussement accusé, il y écrit dans le texte original qu'avant de rendre son âme à Dieu, il laisse sa tulipe noire à Rosa, qui héritera aussi le prix pour cette fleur. Nous pouvons constater cette modification dans les citations ci-dessous:

#### Le texte original français

Ce 23 août 1672, sur le point de rendre, quoique innocent, mon âme à Dieu sur un échafaud, je lègue à Rosa Gryphus le seul bien qui me soit resté de tous mes biens dans ce monde, ...je lègue, dis-je, à Rosa ... désirant qu'elle touche ces cent mille florins en mon lieu et place et comme mon unique héritière, ... » Dieu me trouve en grâce et elle en santé!<sup>145</sup>

#### La version tamoule

"1672-ஆம் ஆண்டு ஆகஸ்டு மாதம் 23-ஆம் நாளாகிய இன்று, நிரபராதியாக இருந்தும் தூக்குமரம் ஏறப்போகும் நான் என்னிடம் எஞ்சியுள்ள ஒரே பொருளை ரோஸா கிரிபஸு க்கு வெகுமதியாக அளிக்கிறேன்.... அந்தப் பரிசை எனக்குப் பதிலாக ரோஸாவுக்கு அளிக்கும்படி அக்கழகத்தாரை வேண்டிக்கொள்கிறேன். ...அவள் பல்கிப் பெருகி மகிழ்ச்சியாக வாழ ஆண்டவன் அருள் புரிவானாக!"<sup>146</sup>

#### Notre retraduction en français

En 1672 au mois d'août le jour 23 qui est aujourd'hui. Quoiqu'innocent, montant sur l'échafaud, j'offre en cadeau la seule chose qui me reste. Je

<sup>145</sup> Dumas, Alexandre. op. cit. 1889. p. 119.

<sup>146</sup> Dumas, Alexandre. *மலர்களின் திருவிழா*. Traduction. எம். வி. வெங்கட்ராம். op. cit. 1967. p. 87.

demande aux membres de l'association, au lieu de me décerner le prix, de le donner à Rosa. Que Dieu la bénisse avec fortune et grand bonheur!

L'expression qui se trouve au début du testament, «rendre mon âme à Dieu», est absente dans la traduction. De la même façon, à la fin de la lettre, on lit dans l'original «Dieu me trouve en grâce», ce qui a aussi été éliminé de la traduction, qui ne reproduit que les vœux de Baerle pour Rosa. Ainsi, ce qui a trait à la religion n'est pas rendu dans le texte traduit et n'est donc pas transmis dans le contexte de réception. Dans le texte tamoul, même en allant à l'échafaud, le personnage de Van Baerle ne perd jamais complètement espoir. Cela s'explique par certaines idées fondamentales de l'hindouisme, en particulier la croyance que Dieu n'abandonne jamais un innocent et que celui qui croit sincèrement en l'être suprême sera toujours protégé et sauvé. Pour cette raison, le traducteur a altéré ces concepts, ainsi ôtant la résonance chrétienne contenue dans le texte original.

Le concept d'âme apparaît aussi dans l'épisode où Baerle chante une chanson en prison. Cette chanson est complètement éliminée par le traducteur.

C'est que le ciel est notre patrie,  
Notre véritable patrie, puisque de lui vient notre âme,  
Puisqu'à lui retourne notre âme.  
Noire âme, c'est-à-dire notre parfum.<sup>147</sup>

L'idée de laisser son âme à Dieu ou la notion du départ de l'âme vers le ciel sont souvent mentionnées dans le texte original. Chaque fois, le traducteur les modifie en les adaptant aux conceptions spirituelles des Indiens et plus spécifiquement des Tamouls, qui sont pour la plupart hindous. En plus de modifier ces concepts, le traducteur a aussi éliminé à plusieurs endroits les phrases contenant le mot «Dieu» afin d'amoindrir l'aspect religieux du roman et de mettre en avant uniquement l'histoire d'amour.

Le texte original français

— J'ai adoré Dieu toute ma vie, Rosa. Je l'ai adoré dans ses œuvres, béni dans sa volonté. Dieu ne peut rien avoir contre moi. Je ne vous demanderai donc

---

<sup>147</sup> Dumas, Alexandre. op. cit. 1889. p. 266.

pas un ministre. La dernière pensée qui m'occupe, Rosa, se rapporte à la glorification de Dieu. Aidez-moi, ma chère, je vous en prie, dans l'accomplissement de cette dernière pensée.<sup>148</sup>

La version tamoule

"நான் வாழ்க்கை முழுவதும் ஆண்டவனையே நினைத்துக்கொண்டிருக்கிறேன். அவர் படைத்த இந்த உலக நாடக மேடையில் நடக்கிற ஒவ்வொரு காட்சியைப் பார்க்கும் போதும் அவரை பூஜிக்கிறேன்; குணாகானம் செய்கிறேன். .... இறுதி காலத்தில் கூட ஆண்டவன் என்னிடம் அன்பும் இரக்கமும் காட்டுகிறார். எனக்குப் பற்றும் மோகமும் உண்டாகின்றன, ரோஸா நீ உண்மையாக எனக்கு ஏதாவது சேவை செய்ய விரும்பினால் அந்த மோகத்தையும் பற்றையும் களைவதற்கு நீ எனக்கு உதவி செய்."<sup>149</sup>

Notre retraduction en français

«De toute ma vie j'ai pensé à Dieu. Dans ce monde qu'il a créé tel un théâtre, j'admire chaque scène qu'il y monte. Même pendant mes derniers jours, il me montre de l'affection et donne la grâce. Je sens l'amour et le désir. Si tu veux vraiment me rendre un service, aide-moi à ne pas avoir ce désir et l'amour en moi».

Dans l'extrait que nous avons pris comme exemple, le texte original décrit Baerle comme s'il voulait faire sa prière comme un homme pieux qui ne pense à rien d'autre qu'à Dieu. Et pour cela, il demande à Rosa de ne pas pleurer ou de ne pas faire un drame qui dérangerait l'accomplissement de sa prière. La traduction, au contraire, décrit Baerle comme s'il ne voulait pas avoir l'affection et l'amour d'une femme car cela viendrait perturber son objectif spirituel. En d'autres termes, l'amour, l'affection et le désir provenant d'une femme sont implicitement décrits comme des obstacles pour l'homme qui veut atteindre la vraie libération, la libération du désir et de l'amour.

#### 4.1.2 La Réfraction de la féminité et le machisme

A part les concepts spirituels et ceux qui concernent la relation entre l'homme et Dieu, le traducteur a aussi fait attention au personnage de Rosa. Ce personnage

---

<sup>148</sup> Ibid. p. 115.

<sup>149</sup> Dumas, Alexandre. *மலர்களின் திருவிழா*. Traduction. எம். வி. வெங்கட்ராம். op. cit. 1967. p. 83.



féminin de l’histoire occupe la première place dans la traduction alors que l’original fait plutôt de Cornélius van Baerle le protagoniste principal. Rosa est décrite dans la traduction comme une femme correspondant au modèle féminin dans la culture d’arrivée. Pour le comprendre, nous voudrions montrer les modifications faites par le traducteur avec des exemples tirés de ce même texte.

Les femmes tamoules sont souvent caractérisées par trois traits importants, qui déterminent la conception de la femme dans la vie socioculturelle des Tamouls. Ces trois traits sont: la peur, la tendresse et la pudeur. Même *Tholkapium*, l’œuvre à laquelle on a fait référence dans notre premier chapitre, définit ces traits chez une femme de la façon suivante.

«அச்சமும் நாணும் மடனும் முந்துறுதல்  
நிச்சமும் பெண்பாற்கு உரிய என்ப<sup>150</sup>» (களவியல் 96)

Ces traits sont mis en avant par le traducteur dans sa traduction, alors qu’ils sont moins saillants dans l’œuvre originale. D’ailleurs, le machisme tamoul est aussi sensible dans certaines parties du texte, même s’il demeure moins fort que dans les traductions de *Madame Bovary* et de *Nana* que nous avons analysées dans le chapitre précédent. Dès la préface de la traduction, le personnage de Rosa est mis en relief et le traducteur la décrit comme une peinture vivante. Dans la traduction aussi, Rosa est décrite de façon conforme au modèle féminin tamoul. Par exemple, quand Rosa est introduite pour la première fois dans la prison lorsque Jean de Witt vient voir son frère, elle est décrite avec simplicité par l’auteur de l’original tandis que le traducteur essaie de faire cadrer ce personnage avec la conception tamoule de ce que doit être une femme.

Le texte original français

dix pas de là, il avait rencontré une belle jeune fille de dix-sept à dix-huit ans, en costume de Frisonne, qui lui avait fait une charmante révérence; et il lui avait dit en lui passant la main sous le menton:  
— Bonjour, bonne et belle Rosa; comment va mon frère?<sup>151</sup>

<sup>150</sup> க. வெள்ளைவாரணன், *தொல்காப்பியம்: களவியல், உரைவளம்*. Madurai : Publications Division, Madurai Kamaraj University, 1983. p. 39. Imprimé.

<sup>151</sup> Dumas, Alexandre. op. cit. 1889. p. 12.

## La version tamoule

சிறிது தூரம் நடந்ததும், ஒரு அழகான யுவதி ஜானைச் சந்தித்தாள். அவளுக்குப் பதினேழு, பதினெட்டு வயதிருக்கும்; எளிய; தூய ஆடைகள் உடுத்திருந்தாள். பெண்களுக்கு அணி செய்யும் நாணத்தால் முகம் சிவந்து அவள் ஜானை வணங்கினாள்.<sup>152</sup>

## Notre retraduction en français

Après avoir marché un peu, une belle fille a rencontré Jean. Elle avait dix-sept, dix-huit ans; elle portait des vêtements modestes et propres. Avec cette pudeur qui rend les femmes plus belles, elle a rougi et elle l'a salué.

Or, Jean est un personnage qui a à peu près cinquante ans, comme le père de Rosa. Pourtant le traducteur a fait rougir Rosa dans la traduction, parce que les filles tamoules rougissent même devant leurs parents plus âgés et que cela est perçu de façon générale comme un trait féminin non seulement devant le sexe opposé, mais aussi même devant les autres femmes. La mention des «vêtements modestes et propres» est un ajout de la part du traducteur alors que l'auteur parle du «costume de Frisonne», qui est simplement un type de vêtement. Les deux traits, la modestie et la pudeur, sont ajoutés par le traducteur dans sa traduction.

En plus de cette modestie et de cette pudeur, Rosa est aussi décrite dans la traduction comme une femme attirée depuis le début par Cornélius van Baerle, alors que dans le roman elle est tendre et serviable avec tout le monde et se comporte avec Cornélius comme elle l'aurait fait avec n'importe quel autre prisonnier. Mais le traducteur la dépeint comme si elle attendait l'arrivée de Cornélius van Baerle, et dès que leurs yeux se croisent elle tombe amoureuse de lui, ou du moins elle se sent attirée par lui. Cette description prétend que les deux amoureux sont faits l'un pour l'autre. Surtout, le personnage féminin est plus attiré par l'homme que l'inverse. Cet aspect de coup de foudre fait aussi allusion à celui de Ram et Sita dont Kamban a parlé dans sa traduction du *Ramayana*. Ainsi, la tradition de voir l'amour comme un destin plutôt que comme une relation réfléchie est présente chez le traducteur de *La tulipe noire*.

---

<sup>152</sup> Dumas, Alexandre. *மலர்களின் திருவிழா*. Traduction. எம். வி. வெங்கட்ராம். op. cit. 1967. p. 14.

## Le texte original français

La jeune fille, quand le prisonnier fit gémir la rampe de l'escalier sous sa main alourdie, entr'ouvrit le guichet d'une chambre qu'elle habitait dans l'épaisseur de cet escalier même. Et la lampe à la main droite, elle éclaira en même temps son charmant visage rose encadré dans d'admirables cheveux blonds à torsades épaisses, tandis que de la gauche elle croisait sur la poitrine son blanc vêtement de nuit, car elle avait été réveillée de son premier sommeil par l'arrivée inattendue de Cornélius.<sup>153</sup>

## La version tamoule

பைரல் முதல் படி மீது காலை வைத்ததும் அழகி ரோஸா தன் அறைக் கதவைத் திறந்து கொண்டு கையில் ஒரு விளக்குடன் வாசலில் நின்றாள். அவளுடைய இளமை சிரித்துக் கொண்டிருந்தது. அவளுடைய கூந்தல் தங்கம் போல் பிரகாசித்தது. அவள் அடர்த்தியான இரவாடை அணிந்திருந்தாள். வான், பைரலின் திடீர் வருகையால் அவளது மார்பு படபடத்தது. அந்த அழகிய இளைஞன் நிராசையுற்று மெதுவாக நடப்பதை கண்டு அவள் மிகவும் துக்கமடைந்தாள். சோர்ந்து கலைத்திருந்த அவனை உற்றுப் பார்த்தாள். ஐந்தே நிமிடங்களில் அவன் உருவம் அவள் கண்களிலிருந்து மறைந்தது.<sup>154</sup>

## Notre retraduction en français

Dès que Baerle a posé ses pieds sur le premier pas de l'escalier, Rosa a ouvert sa porte avec une lampe à la main et est restée debout. Sa jeunesse souriait. Ses cheveux luisaient comme de l'or. Elle portait un vêtement de nuit épais. Son cœur battait plus fort par l'arrivée de Van Baerle. En voyant le jeune homme marcher sans intérêt, elle s'est inquiétée. Elle regardait attentivement cet homme fatigué et épuisé. Dans cinq minutes, son image a disparu de sa vue.

De la même manière, dans un autre passage où Cornélius Van Baerle est condamné à mort pour avoir gardé les lettres de son parrain Jean de Witt, lettres qui le compromettent pour haute trahison contre la nation, Van Baerle reste calme et serein et accepte la mort comme un martyr alors que Rosa pleure pour lui. Le texte original décrit la souffrance de Rosa dans ses gestes corporels: elle met ses mains sur sa poitrine puis se met à genoux pour demander pardon à Cornélius. En outre, elle lui

<sup>153</sup> Dumas, Alexandre. op. cit. 1889. p. 96.

<sup>154</sup> Dumas, Alexandre. *மலர்களின் திருவிழா*. Traduction. எம். வி. வெங்கட்ராம். op. cit. 1967. p. 69.

demande pardon parce que son père, un geôlier de la prison, se comporte de façon brutale avec lui, du fait qu'il est convaincu que celui-ci a trahi la patrie. Cette scène du roman est traduite d'une telle façon que Rosa nous semble non seulement être plus tendre et plus polie, mais aussi s'être déjà offerte à son amant.

#### Le texte original français

La jeune fille s'avança vers Cornélius en appuyant ses deux mains sur sa poitrine brisée.

— Oh ! monsieur ! monsieur ! dit-elle.....

« — Ne pleurez pas ainsi, Rosa, dit le prisonnier....., ne pleurez plus et dites-moi votre désir, ma belle Rosa.

La jeune fille se laissa glisser à genoux.<sup>155</sup>

#### La version tamoule

அவள் முன் நகர்ந்து அவன் மார்புமீது கை வைத்தாள்; தேம்பினாள்:  
"ஐயோ ...நீங்கள் ...ஐயோ" - என்றவளால் மேலே பேச முடியவில்லை.....

..."அழாதே ரோஸா. உன் கண்ணீரைப் பார்த்தால் என் ஆத்மா துன்புறுகிறது. ... அழாதே ரோஸா, என்ன சொல்லவந்தாய்?"

அழுதுகொண்டே அவன் கால்களில் விழுந்தாள் அவள்.<sup>156</sup>

#### Notre retraduction en français

Elle s'est avancée et elle a posé ses mains sur sa poitrine à lui; elle pleurait:  
«Ô mon Dieu..vous...Ô mon Dieu» - dit-elle sans pouvoir parler plus.

«Ne pleure pas Rosa. Mon âme souffre en voyant tes larmes... ne pleure pas et que voulais – tu dire? »

En pleurant elle est tombée sur ses genoux.

Dans l'original, les gestes corporels ne décrivent pas un échange entre Rosa et Cornelius. Ils montrent plutôt la souffrance de Rosa, tandis que Cornélius reste calme. Cette souffrance, Rosa l'exprime en posant ses mains sur sa poitrine et en se mettant à genoux devant Cornelius. La traduction décrit au contraire ces gestes comme un échange entre Rosa et Cornelius. Ainsi, Rosa pose sa main sur la poitrine de Cornelius et tombe sur ses genoux, tandis que celui-ci demeure stoïque. Il est aussi possible de

<sup>155</sup> Dumas, Alexandre. op. cit. 1889. pp. 114-115.

<sup>156</sup> Dumas, Alexandre. மலர்களின் திருவிழா. Traduction. எம். வி. வெங்கட்ராம். op. cit. 1967. p. 82.

percevoir l'ajout de ce geste comme un signe du machisme tamoul dont on a tant parlé dans le chapitre précédent mais le traducteur, V. M. Venkatraman ne fait que véhiculer des idées qui existaient à son époque. En plus, le caractère stoïque de Cornélius Van Baerle nous rappelle le caractère stoïque de Ram, que nous avons illustré au début de ce chapitre dans la version de Kamban du *Ramayana*.

Une fois de plus, la même scène se reproduit dans le roman *La tulipe noire*. Rosa qui ne sait pas lire ni écrire, demande à Cornélius de lire son testament. Celui-ci lui lit le testament où il a confié les caïeux à Rosa qui peut donc gagner le prix annoncé par l'Association. Ce testament émeut Rosa et celle-ci, sur le point de s'évanouir, tombe à genoux en mettant ses mains sur son visage. Pour la deuxième fois, le traducteur donne l'impression que Rosa touche les genoux de Cornélius Van Baerle par gratitude pour sa générosité et aussi par amour. L'observation de ces extraits le révélera mieux.

Le texte original français

— On vient vous chercher, s'écria Rosa en se tordant les mains. Mon Dieu ! mon Dieu ! monsieur, n'avez-vous pas encore quelque chose à me dire ?  
Et elle tomba à genoux, la tête enfoncée dans ses bras, et toute suffoquée de sanglots et de larmes.<sup>157</sup>

La version tamoule

"அவர்கள் வருகிறார்கள் ! உங்களை அழைத்துப்போக வருகிறார்கள் !  
என்னிடம் வேறொன்றும் சொல்லமாட்டீர்களா?"  
கைகளில் முகம் புதைத்துக்கொண்டு அழுதவாறு அவன் கால்களில்  
விழுந்தாள் ரோஸா.<sup>158</sup>

Notre retraduction en français

«Ils arrivent ! pour vous emmener ! ne me diriez pas autre chose ?»  
En enfonçant son visage dans ses mains et en pleurant, elle est tombée sur  
ses genoux à lui.

Ces exemples tirés du texte soutiennent l'hypothèse selon laquelle, dès le début de l'histoire, le traducteur montre que Rosa est très amoureuse de Cornélius, alors que

<sup>157</sup> Dumas, Alexandre. op. cit. 1889. p. 120.

<sup>158</sup> Dumas, Alexandre. *மலர்களின் திருவிழா*. Traduction. எம். வி. வெங்கட்ராம். op. cit. 1967. p. 89.

l'original ne sous-entendait aucune sorte de coup de foudre entre les deux. Dans l'histoire originale, les deux personnages se sentent attirés l'un vers l'autre et tombent amoureux vers la moitié de l'intrigue. Ce geste de toucher les pieds de l'homme que la femme aime est une des caractéristiques saillantes de la tradition tamoule: il est en effet courant au Tamil Nadu que la femme touche les pieds de son mari ainsi que ceux des aînés de sa famille. Cet élément culturel est ajouté à la traduction par le traducteur.

Bien que la plupart de ces exemples semblent nous dire que le traducteur conserve des traces du machisme que l'on a constaté à l'époque précédente, il faut aussi noter que celui-ci fait l'éloge du personnage de Rosa pour son courage et sa générosité. Même l'auteur de l'original n'en fait pas aussi clairement l'éloge, par exemple quand la tulipe est volée par Isaac qui s'envole vers Harlem pour gagner le prix et que Rosa le poursuit avec persévérance. Ce caractère de Rosa est exprimé avec les mots ci-dessous:

Le texte original français

Rosa était une de ces femmes qui s'abattent d'un rien, mais qui, pleines de forces contre, un malheur suprême, trouvent dans le malheur même l'énergie qui peut le combattre, ou la ressource qui peut le réparer.<sup>159</sup>

La version tamoule

பார்வைக்குப் புனையாகவும் பாய்ச்சலுக்குப் புலியாகவும் இருக்கும் பெண் இனத்தைச் சேர்ந்தவள் ரோஸா.<sup>160</sup>

Notre retraduction en français

Rosa est une de ces femmes qui ont l'air d'un chat mais qui peuvent attaquer comme un tigre quand c'est nécessaire.

Le personnage de Rosa est un personnage réfracté par le traducteur. C'est une femme de contradiction, elle est à la fois forte et faible. Elle est douce, soumise à l'homme

---

<sup>159</sup> Dumas, Alexandre. op. cit. 1889. p. 231.

<sup>160</sup> Dumas, Alexandre. *மலர்களின் திருவிழா*. Traduction. எம். வி. வெங்கட்ராம். op. cit. 1967. p. 165.

qu'elle aime et en même temps courageuse et honnête, avec toutes les vertus qui sont nécessaires à la protection de l'homme qu'elle aime. Ainsi, le traducteur refait ce personnage dans sa traduction, tout en faisant attention à ne pas trop exprimer le machisme tamoul dans l'histoire. Alors que dans l'original la gloire va au personnage de Van Baerle, le traducteur rend le personnage de Rosa plus glorieux que celui de l'homme protagoniste.

En plus de *la Réfraction* du personnage féminin, le traducteur change aussi les concepts spirituels de l'original en les rendant davantage conformes aux conceptions spirituelles de la philosophie hindoue. En même temps, le traducteur fait attention à ne pas changer de religion: tous les personnages restent chrétiens comme ils le sont dans l'original, mais leurs pensées et leur façon d'agir deviennent culturellement et spirituellement tamoules et hindoues. Le traducteur ne change pas non plus les noms propres de l'histoire originale. *La Réfraction* de V. M. Venkatraman est donc une réfraction religieuse et culturelle de l'œuvre de *La tulipe noire*.

## 4.2 Nouvelles de Maupassant traduites par Radhulan

### a. *Boule de suif* - பாவத்தின் சலுகை

Ayant vu *la Réfraction* dans la traduction de *La tulipe noire* d'Alexandre Dumas, nous allons maintenant commencer notre étude de l'œuvre suivante, plusieurs nouvelles de Maupassant traduites en tamoul par Radhulan et publiées en deux collections, la première publiée en 1968 et la deuxième en 1972. La première est une collection de trois nouvelles de Maupassant. Ces trois nouvelles sont:

N.	Titre original	Titre dans la traduction	La retraduction en français
1	Boule de suif	பாவத்தின் சலுகை	La faveur du péché
2	L'héritage	அத்தையின் சொத்து	La propriété de la tante
3	Monsieur Parent	யாருக்குப் பிள்ளை?	L'enfant de qui?

Comme nous avons déjà mentionné, ces titres sont éloignés des titres originaux. Ce qui nous montre aussi que le traducteur a bien compris l'histoire originale avant de traduire les titres, qu'il a choisis lui-même en fonction de sa compréhension de l'histoire.

En ce qui concerne les informations sur la biographie de l'auteur, nous avons beau eu cherché en fouillant dans les sources littéraires et historiques. Nous n'en avons rien malheureusement trouvé pour le moment. Cependant, certains articles journalistiques que nous avons lus mentionnent son nom comme celui d'un traducteur très actif dans les années soixante, qui fréquentait les cercles littéraires de *Manikodi*, journal littéraire. Il a même traduit des nouvelles de la littérature russe et quelques nouvelles de Premchand, un écrivain hindi de l'Inde. En outre, la préface que le traducteur nous a laissée donne l'impression qu'il a beaucoup lu sur Maupassant avant de le traduire, en plus d'avoir une vraie connaissance et une vraie réflexion sur la traduction. Il est donc possible que le traducteur se soit servi d'un pseudonyme sans vouloir utiliser son vrai nom, ce qui expliquerait notre difficulté à trouver des détails sur sa vie. Cela dit, malgré le manque d'informations sur le traducteur, ses traductions n'en demeurent pas moins fort intéressantes pour notre étude.

La première nouvelle traduite, *Boule de Suif*, raconte l'histoire d'une jeune prostituée, dont le vrai nom est Elisabeth, à l'époque qui suit la défaite de Sedan en 1870. La jeune prostituée de corpulence volumineuse voyage avec d'autres habitants de la ville de Rouen pour fuir l'occupation des Allemands. En se logeant dans un hôtel sur la route, les voyageurs tombent sur un officier allemand. Celui-ci physiquement attiré par Elisabeth, insiste pour qu'elle consente à coucher avec lui, sans quoi il refuse de laisser partir tous les voyageurs. Alors que les voyageurs, provenant d'une classe bourgeoise, se révoltent au début en entendant la proposition de l'officier allemand, au nom de leur patriotisme, ils cèdent petit à petit à cette proposition et obligent finalement Elisabeth à se donner à l'officier allemand. Une fois libérés par l'officier allemand et repartis de Rouen, les voyageurs se mettent à maltraiter Elisabeth pour l'acte qu'elle a commis en sacrifice pour eux.

La deuxième nouvelle traduite, *l'Héritage*, raconte l'histoire d'un vieux fonctionnaire, César Cachelin dont la sœur aînée possède une fortune. Cette dernière ne veut l'offrir



qu'à sa nièce, la fille de César Cachelin, à condition que celle-ci se marie. César Cachelin aborde donc un jeune collègue ambitieux de son bureau et lui propose la main de sa fille. Après le mariage, la tante meurt tranquillement laissant un testament selon lequel seul l'enfant né de sa nièce peut prétendre à l'héritage, et ceci doit avoir lieu dans les trois ans qui suivent le mariage. Le couple fait des tentatives infructueuses pour avoir un enfant, puis en désespoir de cause, la femme décide de faire un enfant avec un autre homme. Le père lui donne la permission et le mari ferme les yeux. Finalement, l'héritage lui revient.

La troisième nouvelle que le traducteur a fait le choix de traduire, *Monsieur Parent*, raconte l'histoire d'un mari dévoué, Henri, qui découvre la relation adultère de sa femme avec un ami à lui. Leur enfant, qui était la seule consolation d'Henri, lui semble désormais le fruit de la relation adultère de sa femme. Un jour, il surprend sa femme et son ami et les chasse de chez lui. Avant de partir, sa femme lui dit que leur garçon George n'est pas son fils mais qu'elle l'a eu de son ami, avec qui elle entretenait une relation secrète depuis le début de leur vie conjugale. Tourmenté à la fois par la solitude et par la séparation d'avec son fils, Monsieur Parent devient un ivrogne et mène une vie de souffrance pendant vingt ans, au bout desquels il rencontre un jour une famille de trois personnes dont les visages lui rappellent les événements du passé. Une fois reconnus son ex-femme, l'ami traître, et son fils George, Monsieur Parent leur fait face et dit à son fils de vingt-trois ans la trahison de sa mère et de son ami et la véritable identité de son père. Ainsi, la famille éclate, ce qui satisfait Monsieur Parent et venge toute la souffrance endurée.

### **b. *Le champ d'oliviers* - தந்தையும் மகனும்**

La deuxième collection est composée de dix nouvelles de Maupassant dont la liste est reproduite ci-dessous.

N.	Titres originaux	Traduction en tamoul	Retraduction en français
1	Le champ d'oliviers	தந்தையும் மகனும்	Le père et le fils
2	Après	வாழ்வை திரும்பி பார்த்தால்!	Et si on se retournait pour voir la vie!

3	En voyage	வழிப்போக்கன் கதை	L'histoire d'un passant
4	Le port	அந்த கடற்கரையில்	A ce bord de mer
5	Deux amis	நண்பர்கள் இருவர்	Amis deux
6	L'assassin	கொலைகாரன்?	L'assassin?
7	Rose	ரோஸ்	Rose (emprunt)
8	La ficelle	ஒரு சிறு கயிறு	Une petite corde
9	Le signe	சைகை	Signe
10	La petite Roque	மனசாட்சி தந்த தண்டனை	Punition donnée par le cœur

Comme nous l'avons déjà mentionné dans la présentation des titres plus haut dans ce chapitre, chacun de ces titres, sauf un ou deux, résume d'une certaine façon l'histoire de la nouvelle. Autrement dit, le traducteur a lu et relu la nouvelle avant de choisir un titre convenable, à même de bien représenter l'histoire. C'est pour cette raison que même lorsque le titre de l'original n'avait qu'un mot, le traducteur donne un titre de deux ou trois mots, comme s'il procédait à une sorte d'élaboration ou d'explication. A la différence de la première collection où le traducteur avait choisi de longues nouvelles de plus de cinquante pages qui sont presque de petits romans, dans cette traduction, il a choisi de mettre à la disposition du public tamoul de petites nouvelles ou de petits contes du même auteur. On peut déceler une tendance, dans le monde de la traduction tamoule, à aller vers des textes de plus en plus courts. Intéressons-nous donc à la réception de ce nouveau genre qui se développe aussi parmi les écrivains indigènes tamouls.

Nous présenterons aussi un résumé de l'histoire de chacune de ces dix nouvelles de la deuxième collection avant de commencer notre étude analytique sur elles.

La première nouvelle, dont le titre original est *Le champs d'oliviers*, est rebaptisée «Le père et le fils» par le traducteur. Il s'agit de l'histoire d'un abbé Vilbois qui tombe sur un jeune homme de vingt-cinq ans. Celui-ci dit être le fruit du son péché,

commis il y a longtemps, aussi longtemps que son âge, quand Vilbois entretenait une relation amoureuse avec une actrice de théâtre, une fille dévergondée qui a fini par quitter l'abbé pour un autre amant. Ne pouvant supporter l'idée d'avoir un tel fils, qui ressemble plus à sa mère qu'à son père, l'abbé essaye de le faire disparaître. Dans cette tentative infructueuse, l'abbé trouve lui-même sa mort.

La deuxième nouvelle, *Après*, est aussi l'histoire d'un abbé qui rencontre une vieille dame. Il lui raconte les raisons qui ont motivé son choix de vie ecclésiastique. En l'entendant, la vieille dame ressent la même douleur et se met à regarder l'abbé comme un équivalent masculin d'elle-même.

La troisième nouvelle, *En voyage*, est l'histoire d'une femme russe malade qui voyage afin de profiter d'un climat clément pour sa santé. Pendant son voyage, elle rencontre un homme blessé et elle le sauve en le faisant passer pour son domestique lors d'un contrôle de police. En reconnaissance, l'homme veille sur la femme jusqu'à la fin de sa vie. Comme la femme lui avait demandé de ne plus lui parler, l'homme suit cette dame partout jusqu'à sa mort sans pouvoir exprimer son amour pour elle. Cette histoire est racontée par un médecin à des voyageurs qui parlent par hasard d'un bandit qui tue des gens sur leur route. Avec ce dispositif, le médecin semble vouloir dire que mêmes les bandits ont des émotions et de l'amour et qu'il faut les comprendre.

La quatrième nouvelle, *Le port*, est l'histoire d'un marin normand qui arrive à Marseille après un voyage long et plein de détours. Lorsqu'il arrive à un bordel avec ses amis, il croise une fille avec laquelle il a une conversation. C'est pendant cette conversation qu'il découvre que ses parents et son frère aîné sont morts il y a longtemps et que cette fille est en réalité sa sœur. L'histoire raconte d'une manière indirecte comment les contraintes financières et le manque de soutien familial pousse une jeune fille vers la prostitution.

La cinquième nouvelle, *Deux amis*, est l'histoire de deux amis français qui se connaissent depuis leur enfance et qui se respectent mutuellement. Les deux amis se rencontrent après longtemps pendant la Commune, tandis que la ville de Paris est assiégée par les Prussiens. Ils se rappellent leur heureuse jeunesse, quand ils allaient

ensemble à la pêche. L'un de deux amis propose d'aller à la pêche hors de la ville malgré le siège. Ils obtiennent l'autorisation officielle d'un officier militaire pour aller à la pêche. Pendant qu'ils pêchent tranquillement, un régiment de soldats prussiens arrivent et les font prisonniers. Leur chef leur demande de donner le mot de passe militaire pour pouvoir rentrer dans la ville, sans quoi ils doivent faire face à la mort. Les deux amis choisissent mutuellement la mort sans donner le mot de passe. Les soldats prussiens les fusillent et les jettent dans la rivière où ils pêchaient.

La sixième nouvelle, *L'assassin*, raconte l'histoire d'un assassin qui a tué son patron. L'avocat explique devant les jurés les raisons psychologiques qui ont motivé le crime. Un honnête homme fait son travail sincèrement en n'attendant que du respect de la part de ses collègues et de son patron. Lorsqu'il perd sa femme, il tombe dans le chagrin et cherche une consolation en travaillant encore plus sincèrement. Il rencontre un jour une fille dont il tombe amoureux et l'épouse. La nouvelle femme est une fille qui cherche à séduire plusieurs hommes, y compris le fils du patron du protagoniste. Celui-ci se voit un jour renvoyé pour une raison inconnue. Quand il demande l'explication à son patron, il lui dit la vérité sur sa femme. Après quoi, le protagoniste assassine le patron de rage. Le jury, après avoir écouté tous les détails de l'incident, décide de laisser l'assassin sans poursuite.

La septième nouvelle, *Rose*, est l'histoire de deux amies, Marguerite et Simone, qui jouent en jetant des fleurs à l'occasion d'une fête. Après le jeu, elles se discutent à propos de leurs relations avec des hommes. Pendant la conversation, Simone raconte son expérience avec une servante qu'elle avait recrutée, quatre ans auparavant. Cette servante si efficace et si gentille, se nommait Rose. Mais à la fin, la police arrive pour arrêter Rose et en révèle le fait que Rose était en fait un homme criminel qui avait été arrêté pour le viol et l'assassinat d'une femme. Apprenant cela, Simone se sent humiliée à la pensée qu'elle a été quotidiennement habillée et touchée par un violeur. A la fin, l'autre amie regarde le valet de sa voiture avec un sourire mystérieux.

La huitième nouvelle, *La ficelle*, est l'histoire d'un paysan qui est à la fois avare et sensible aux codes sociaux. Maître Hauchecorne trouve une ficelle par terre et essaye de la ramasser discrètement sans que les autres ne s'en aperçoivent. En même temps, un portefeuille est perdu dans le même bourg. Un rival de Maître Hauchecorne qui l'a

vu ramasser quelque chose qu'il soupçonne être le portefeuille perdu, va en faire part à la mairie. L'investigation ne prouve rien contre Maître Hauchecorne. Mais le soupçon est semé dans tout le village. Cette rumeur tue lentement Maître Hauchecorne comme une maladie qui le dévore de l'intérieur. Les mœurs sociales qui nous conditionnent sont dépeintes dans cette nouvelle.

La neuvième nouvelle, *Le signe*, est aussi l'histoire de deux femmes, comme celle de Rose. Mais celle-ci raconte l'aventure adultère d'une femme riche. Mme de Rennedon et Mme de Grangerie sont deux amies proches appartenant à la classe bourgeoise. La dernière vient raconter son aventure adultère à la première. Mme Grangerie voit une prostituée installée devant sa maison, elle l'aperçoit tous les jours faisant des signes aux passants pour les inviter à l'accompagner. Mme Grangerie essaie par curiosité de faire les mêmes signes aux hommes qui passent, et cela lui amène un client. Avant d'avoir le temps de faire comprendre à l'homme qu'il s'agit d'une erreur, Mme Grangerie se retrouve dans une relation physique avec lui. Celui-ci la paie vingt francs avant de partir. Comme il a dit qu'il allait revenir le lendemain, Mme de Grangerie demande à Mme de Rennedon une idée pour se débarrasser de lui. Cette dernière lui conseille de porter plainte à la police contre cet homme et d'acheter un cadeau à son mari pour lui rendre justice.

La dixième et la dernière nouvelle de Maupassant, *La petite Roque*, est l'histoire d'un Maire qui est aussi propriétaire d'une petite forêt naturelle. Les jeunes femmes qui viennent se baigner dans la rivière qui traverse cette forêt sont violées et puis tuées. Une investigation est ouverte par le Magistrat et le Maire qui cherchent des indices pour trouver le coupable. Mais à la fin, il apparaît que c'est le Maire lui-même qui est coupable. Depuis que sa femme est morte peu auparavant, le Maire est privé de relations sexuelles, ce qui le pousse à violer des femmes. Après chaque meurtre, le Maire est torturé par sa morale et cherche une solution dans le suicide. Il écrit finalement une lettre au Magistrat en lui révélant tout avant de sauter du haut du bâtiment dans la rivière. L'histoire est construite comme une histoire policière, avec une dimension pathétique. La morale de Maupassant semble être que c'est la morale de l'individu qui le rend coupable et que ce n'est ni la loi ni la religion qui lui fait ressentir cette culpabilité.

## 4.2.1 *La Réfraction* dans la traduction des titres

### 4.2.1.1 Première collection de nouvelles

Le traducteur a choisi de titrer la première nouvelle *Boule de Suif* பாவத்தின் சலுகை, ce qui veut dire «la faveur du péché» ou «le privilège du péché» ou même «le bénéfice offert par le péché». C'est un titre ambigu qui nous semble à la fois adéquat et intrigant. En outre, la couverture de la traduction ne présente que ce titre, les titres de deux autres nouvelles traduites avec celle-ci se trouvant à l'intérieur du livre, comme si le traducteur voulait mettre particulièrement en relief cette nouvelle.

Nous pouvons donc constater que le traducteur n'a pas cherché à traduire littéralement le titre original, et qu'il a préféré un titre ambigu. Ce n'est pas parce qu'il ne comprenait pas l'expression «Boule de suif», puisqu'il prend soin d'expliquer cette expression au moment où le personnage principal est introduit dans la nouvelle.

Pareillement, dans la deuxième nouvelle, *L'héritage*, traduit en அத்தையின் சொத்து (La propriété de la tante), le titre a subi un changement au niveau de sens. Le titre original ne parle que de la cause, l'héritage, de l'acte indécent et immoral d'un père et d'une fille. La traduction de ce titre en tamoul en revanche ajoute un éclaircissement à cette cause, expliquant de qui la propriété est héritée par le père et la fille en question.

La troisième nouvelle traduite par Radhulan, *Monsieur Parent* dont on a déjà résumé l'histoire, porte dans la version tamoule un titre différent de l'original, யாருக்கு பிள்ளை? (le fils de qui?). Le titre lui-même porte un point d'interrogation qui n'est pas présent dans le titre original et parle explicitement de l'intrigue alors que le titre original est indirect. C'est là le trait saillant de *la Réfraction*.

### 4.2.1.2 Deuxième collection de nouvelles

Le titre de la première nouvelle de cette collection, *Le champ d'oliviers*, est traduit «Le père et le fils». La traduction parle explicitement de la relation entre les deux personnages principaux de l'histoire, l'abbé et son fils, au lieu de conserver une

version littérale du titre original. En plus, l'olivier est un arbre inconnu des Tamouls, et c'est probablement pour cette raison que le traducteur ne l'a pas traduit littéralement.

Encore une fois, le titre traduit de la nouvelle *Après*, வாழ்வை திரும்பி பார்த்தால்! (Et si on se retournait pour voir la vie!), s'éloigne beaucoup de celui de l'original, avec l'ajout d'un point d'exclamation. Si l'on observe les titres de Maupassant, on peut y voir une forme d'énigme. Les titres ne reflètent point l'histoire et donnent des indices très faibles sur son contenu. Par exemple, le mot «après» reste mystérieux et ne dit rien explicitement sur l'histoire. On peut dire que c'est la vie de la vieillesse après la jeunesse ou la vie spirituelle après la vie sociale. On peut en donner plusieurs interprétations. Mais le traducteur a choisi de faire une modulation, c'est-à-dire, au lieu de voir après comme une suite, il se retourne vers l'arrière, avec le sens de «Si on se retournait vers la vie du passé». Cette perspective dans la traduction donne l'impression que le traducteur voyait la jeunesse depuis la vieillesse alors que l'auteur voyait la vieillesse depuis la jeunesse.

En ce qui concerne le titre de la quatrième nouvelle, *Le port* devient «A ce bord de mer». A nos yeux, les deux titres sont vagues et ambigus. La raison qui explique d'après nous cette ambiguïté, c'est que l'histoire traite de la prostitution exercée par une fille provenant d'une famille respectable. Si Maupassant titre ses nouvelles toujours d'une manière ambiguë, le traducteur ne le fait pas. Or pour cette nouvelle, il garde une sorte d'ambiguïté dans le titre, probablement parce que le thème constituerait un choc culturel pour les lecteurs de sa région.

Dans la cinquième nouvelle de cette collection, l'histoire montre symboliquement l'amitié de deux hommes, qui reste immuable malgré les situations changeantes, et leur sacrifice commun pour la Nation. En ce qui concerne le titre de la nouvelle, le titre original, *Deux amis*, est traduit «Amis deux» par Radhulan. Le changement de la place du numéro deux, posé après le nom «amis», est fait à dessein, pour montrer que leur amitié est unique et rare. Il aurait en effet été parfaitement possible de garder en tamoul l'ordre des mots choisi par Maupassant. Si nous nous rappelons la traduction de *Les trois mousquetaires* en tamoul, le titre était traduit «Quatre amis» et non pas

«Amis quatre». Alors que Mullai B. L. Muthiah aurait pu traduire le titre par «Amis quatre», il a gardé l'ordre de nom+adjectif numérique, comme il s'agit d'une histoire d'aventures et surtout d'une fiction. Mais dans le cas de la nouvelle en question, il s'agit d'une histoire réaliste, qui vise à émouvoir comme si c'était une histoire vraie. C'est en raison de ces qualités que le traducteur Radhulan a traduit le titre par «Amis deux» à la place de «Deux amis ».

Les titres empruntés ou littéralement traduits sont ceux des nouvelles qui risquent de choquer culturellement les lecteurs tamouls. Par exemple, le titre de la septième nouvelle de la deuxième collection, *Rose*, est un emprunt, parce qu'il s'agit d'une histoire de femmes qui se racontent leur relations physiques avec les hommes. La nouvelle *Le signe* dont le titre est traduit littéralement, raconte aussi l'histoire de la relation illégitime d'une femme. On voit ainsi que, dès les titres, le traducteur commence à filtrer des éléments susceptibles de choquer les lecteurs tamouls. Cet acte conscient de la part du traducteur s'insère bien dans notre définition de *la Réfraction*. Cela nous amène aussi à étudier la représentation des personnages féminins dans la traduction de ces nouvelles.

#### **4.2.2 La Réfraction socioculturelle des personnages féminins des nouvelles**

Maintenant que nous avons résumé les nouvelles traduites par Radhulan avec nos commentaires sur les titres, nous pouvons entamer notre étude analytique. Même si le traducteur n'explique pas le pourquoi du choix de ces nouvelles, nous pouvons facilement comprendre, à partir des résumés, le thème commun qui lie ces trois récits courts: la femme et la relation physique qu'elle entretient avec un homme, lorsque cette relation physique peut être décrite comme «adultère», «immorale» ou «illégitime». Cette relation devient une sorte de critère pour juger les femmes dans les histoires de Maupassant. Or le traducteur, provenant d'une culture qui a les mêmes codes moraux quant aux relations conjugales, traduit ses nouvelles avec conscience. Cette conscience se révèle dans les modifications et les réductions que celui-ci met en œuvre dans sa traduction. Alors pourquoi traduire des nouvelles écrites un siècle auparavant? Pourquoi n'a-t-il pas choisi des nouvelles publiées à son époque?



La seule raison qu'on peut invoquer, c'est que la culture française du XIX<sup>e</sup> siècle, et en particulier la conception de la femme, est plus proche de la conception de la femme présente dans la culture tamoule du XX<sup>e</sup> siècle. Certes, les nouvelles racontent les histoires de relations physiques immorales ou illégitimes entretenues par des femmes, mais précisément, elles les présentent comme un scandale. Maupassant ne prend pas parti dans ses histoires, il ne fait que raconter les faits et laisse les lecteurs juger. Ainsi, ces histoires peuvent être utilisées comme des leçons de morale pour les lecteurs tamouls du XX<sup>e</sup> siècle.

Si le traducteur a senti le besoin de faire des leçons de morale aux lecteurs et aux lectrices tamouls, est-ce parce qu'il jugeait que les Tamouls sont tombés dans une décadence morale et qu'ils avaient besoin d'être moralisés? Les pouvoirs coloniaux, qui venaient d'être expulsés du territoire indien, y conservaient-ils une influence jugée négative? Est-ce que le traducteur voulait prévenir ses lecteurs de se préserver d'une telle influence? Ainsi, nous pouvons nous poser plusieurs questions sur le choix et la manière de traduire de nos traducteurs qui utilisent des formes de réfraction. Mais la seule façon d'en savoir plus, c'est de faire une étude précise, à la fois culturelle et critique, de ces nouvelles. Pour cela, commençons par nous pencher sur la représentation des personnages féminins dans la traduction de ces nouvelles.

#### Le texte original français

La femme, une de celles appelées galantes, était célèbre par son embonpoint précoce qui lui avait valu le surnom de Boule de suif. Petite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses ;...<sup>161</sup>

#### La version tamoule

அவனை அடுத்திருந்த பெண் சரஸக்காரி என்று சொல்லப்படும் வகுப்பினள். அவள் உடல் பருத்திருந்ததால் அவளை "மாமிசப் பந்து" என்ற புனை பெயருடன் எல்லோரும் அழைத்தனர். குட்டையாகவும்

---

<sup>161</sup> Maupassant, Guy de. *Boule de Suif, ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, Boule de Suif*. Illustrations de Jeannot. Paris: Sociétés d'éditions littéraires et artistiques, 1906. p. 16. Imprimé.

உருண்டையாகவும் பருத்திருந்த அவள் விரல்கள் குண்டுக் காய்கள் போல் இருந்தன.<sup>162</sup>

Notre retraduction en français

La femme à cote de lui était de cette classe qu'on appelle «les galantes». Comme son corps était volumineux, tout le monde l'appelait «Une boule de viande», un surnom. Petits et ronds, ses doigts ressemblaient à de gros légumes.

Cette partie de la traduction de la nouvelle *Boule de suif* nous explique que le traducteur avait bien compris le sens de l'expression «boule de suif». Il a pourtant choisi de ne pas la garder dans le titre de la nouvelle. En outre, le traducteur a remplacé la comparaison entre les doigts de la femme et les saucisses par une comparaison entre les doigts de la femme et des légumes, en raison de l'inexistence des saucisses dans la gastronomie tamoule.

Pour revenir à l'expression «boule de suif», l'auteur de l'original l'emploie tout au long de la nouvelle pour référer à ce personnage. Mais le traducteur n'emploie pas ce terme, à l'exception de sa première mention, lorsque le personnage est introduit dans l'histoire. Tout au long de l'histoire, il l'appelle par son vrai nom, Elisabeth. Le traducteur dit, dans une note en bas de page, que le terme «boule de suif» ne convient pas. Et il s'en explique:

Le texte original tamoul

மூல ஆசிரியர் கதை நெடுகிலும் கொழுப்புப்பந்து எனப் பொருள்பட இந்தக் கதா பாத்திரத்தை அழைக்கிறார். அவள் இயற்பெயர் எலிஸபெத். நயம் கருதி இப்பெயரையே நான் பயன்படுத்துகிறேன்.<sup>163</sup>

Notre traduction en français

L'auteur de l'original surnomme ce personnage boule de graisse. Son vrai nom est Elisabeth. Pour la convenance, je n'utilise que ce dernier.

---

<sup>162</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் பாவத்தின் சலுகை*. Traduction. ரதுலன். சென்னை: தமிழ் புத்தகாலயம், 1968. p. 19. Imprimé.

<sup>163</sup> Ibid. p. 22.

Le traducteur dit que c'est pour la convenance, il n'en dit pas plus. Autrement dit, il n'explique pas pour la convenance de qui ou de quoi. Cette note en bas de page nous fait comprendre que le traducteur voulait respecter le personnage et tenir compte de sa vertu et de son honnêteté. Même si le personnage d'Elisabeth représente les prostituées de basse classe, elle a des vertus qui font défaut aux bourgeoises de haute classe de la nouvelle. Ainsi, le traducteur, considérant le respect qu'on doit à une telle personne, refuse de l'appeler «boule de suif». Dès le résumé de l'histoire, donné dans la préface, on constate à quel point le traducteur a du respect pour ce personnage.

D'ailleurs, le personnage d'Elisabeth peut être associé aux femmes de la classe qu'on appelle Devadaasi en Inde. Cette classe est un groupe établi dans la tradition de l'Inde. Le mot Devadaasi est à l'origine une combinaison de deux mots *Dev* et *Dasi*. Le mot *Dev* veut dire Dieu et *Dasi* veut dire celle qui sert. En somme, c'est une classe des femmes qui se consacraient au service de dieu. Ces femmes qui habitaient la plupart du temps dans des temples, aidaient aux préparatifs pour la prière et œuvraient pour la propreté du temple. C'étaient aussi des danseuses de Bharatanatyam qui donnaient des spectacles pendant les fêtes religieuses. Avec le temps, ces Devadaasi ont été côtoyés par des rois et des hommes de pouvoir, et elles ont acquis la réputation d'être des prostituées. Mais même lorsqu'elles étaient effectivement des prostituées, elles ont toujours été respectées dans les sociétés hindoues, en raison de l'origine religieuse de leur fonction.

C'est probablement pour cette raison que le traducteur de *Boule de suif* conserve du respect pour le personnage principal de la nouvelle. En cela, il diffère de l'auteur de l'original, qui use à son endroit de l'expression péjorative «boule de suif». Ainsi la société tamoule, même si elle est dans une certaine mesure patriarcale, accorde du respect aux femmes en vertu des rôles essentiels qu'elles jouent dans la vie familiale et sociale.

Ce respect que le traducteur a pour les femmes de façon générale, au-delà du personnage d'Elisabeth, on peut le constater tout au long de la nouvelle. Par exemple, quand la femme de l'aubergiste parle de la situation de guerre en disant quelque chose contre les rois et donc le système politique et l'égoïsme des pouvoirs politiques,

Gourdon lui répond en la considérant comme citoyenne alors que le traducteur ne la considère pas ainsi en tamoul. Il la considère plutôt comme une femme respectable.

#### Le texte original français

La vieille femme baissa la tête: \_\_ « Oui, quand on se défend, c'est autre chose; mais si l'on ne devrait pas plutôt tuer tous les rois qui font ça pour leur plaisir? »

L'œil de Cornudet s'enflamma: \_\_ « Bravo, citoyenne », dit-il.<sup>164</sup>

#### La version tamoule

அந்த ஓட்டல் முதலாளியின் மனைவி, தலையை சற்று தாழ்த்தியபடியே, "உண்மைதான், தன்னைத்தானே தற்காத்துக் கொள்ளும்போது விஷயமே வேறுதான். ஆனால் போர் தொடுப்பைத் தம் பொழுது போக்காகக் கருதும் மன்னர்களை எல்லாம் கொன்று விடுவது நல்ல கடமையல்லவா?" என்றாள்.

கோர்னூடத்தின் கண்கள் மகிழ்ச்சியால் ஒளிபெற்றன. "சபாஷ், தாயே, சபாஷ்!" என்றான்.<sup>165</sup>

#### Notre retraduction en français

La femme de l'aubergiste, en baissant sa tête, « c'est vrai, se défendre c'est autre chose. Mais tuer les rois qui croient que faire la guerre, c'est pour le loisir, c'est notre devoir »

Les yeux de Gornudet se sont illuminés de bonheur. « Bravo, la mère, bravo! » dit-il.

Ainsi le traducteur a rendu la phrase « Bravo, citoyenne » par « Bravo, la mère, bravo », faisant ainsi état de son admiration pour cette vieille dame idéaliste, qui promeut la défense de la patrie et montre l'inutilité de la guerre. Si elle est respectée, c'est donc pour une double raison, à la fois parce qu'elle est plus âgée et parce qu'elle donne des arguments rationnels plutôt que de se perdre en vaines idées.

---

<sup>164</sup> Maupassant, Guy de. *Boule de Suif, ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, Boule de Suif*. op. cit. 1906. p. 34.

<sup>165</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் பாவத்தின் சலுகை*. Traduction. ரதுலன். op. cit. 1968. pp. 38-39.

Maupassant, dans ses nouvelles, décrit les situations de façon extérieure et neutre. Il ne prend pas parti et n'exprime pas d'émotions pour ses personnages. Il présente les faits et les personnes de façon crue et désaffectée. Dans l'exemple ci-dessus, la première phrase de l'extrait de l'original c'est «La vieille femme». Ainsi, Maupassant dit les faits comme ils sont, cette dame est effectivement vieille du point de vue de l'auteur. Le traducteur en revanche prend parti, il ressent des émotions pour certains personnages de l'histoire. C'est pour cette raison qu'il introduit le terme «la mère», afin de révéler subtilement son âge. C'est la façon qu'a choisie le traducteur pour rendre l'idée de vieillesse sans manquer de respect au personnage.

Pareillement, la traduction de la nouvelle *En voyage* porte aussi des indices qui révèlent que le traducteur a du respect pour les femmes, comme c'était le cas dans la traduction de *Boule de suif*. Il utilise des termes tels que «mère» pour exprimer son respect pour les femmes. Dans l'histoire, quand le bandit rencontre la dame russe pour la première fois, il parle de la façon suivante:

Le texte original français

La jeune femme se sentait défaillir de peur. Cet homme, certes, l'avait vue compter son or, et il était venu pour la voler et la tuer.  
Il la fixait toujours, essoufflé, le visage convulsé, prêt à bondir sur elle sans doute. Il dit brusquement : - Madame, n'ayez pas peur!<sup>166</sup>

La version tamoule

அந்த இளம்பெண் அச்சத்தால் மயக்கமுற்றவள் போல் இருந்தாள். இந்த மனிதன் தான் எண்ணிய நாணயங்களைப் பற்றி நிச்சயமாகத் தெரிந்து கொண்டு, இங்கே வந்து தன்னைக் கொன்று விட்டு, பணத்தைக் கொள்ளை கொள்ள வந்தவன் என்று நினைத்தாள்.

அவன் அவளையே பார்த்தான். முகம் கொந்தளிக்க, மூச்சு விடும் சக்தியை இழந்தவனைப் போலிருக்கவும், அப்போதே தன் மேல் விழுந்து அதைப் பறிக்கப் போகிறான் என்று இருந்தாள்.

"அவனே திடீரென்று பேசினான்.

---

<sup>166</sup> Maupassant, Guy de. *En Voyage, ŒUVRES COMPLÈTES DE GUY DE MAUPASSANT, Miss Harriet*. Paris : Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1908. p. 290. Imprimé.

"என்னைப் பார்த்துப் பயப்படாதீர்கள் அம்மா!"<sup>167</sup>

Notre retraduction en français

Cette jeune femme avait l'air d'épanouir par peur. Elle croyait que cet homme a su sur les pièces qu'elle comptait et qu'il est venu la tuer et puis voler son argent

Il la fixait. Avec le visage convulsé, il avait l'air d'avoir perdu l'énergie même pour respirer. Elle croyait qu'il allait bondir sur elle pour arracher son argent.

Tout d'un coup, il a parlé.

«Mère n'ayez pas peur de moi»

Si le traducteur porte un respect émouvant envers ces femmes vertueuses, il nourrit aussi de la haine pour les femmes qui sont infidèles et immorales. Cela est plus évident dans la traduction de la nouvelle *L'héritage*.

Dans l'histoire, la femme de Léopold Lesable, Coralie, fait un enfant avec un autre homme afin d'hériter de l'argent de sa tante. Ils ont un enfant à la fin et le couple fait comme si c'était un enfant légitime en face de leurs amis. En parlant des femmes infidèles et malhonnêtes, Coralie dit:

Le texte original français

il devrait y avoir un châtement spécial pour de pareilles misérables qui apportent la honte dans une famille<sup>168</sup>

La version tamoule

தங்கள் குடும்பத்திற்குக் கெட்ட பெயர் தேடித்தரும் இதைப் போன்ற முறைகெட்ட பெண்களுக்கு விசேஷமான தண்டனை அளிக்கவேண்டும் என்று நான் நினைக்கிறேன்.<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் தந்தையும் மகனும்*. Traduction. ரதுலன். சென்னை: தமிழ் புத்தகாலயம், 1972. pp. 68-69. Imprimé.

<sup>168</sup> Maupassant, Guy de. *L'héritage, ŒUVRES COMPLÈTES DE GUY DE MAUPASSANT, Miss Harriet*. Paris : Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1908. p. 163. Imprimé.

<sup>169</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் பாவத்தின் சலுகை*. Traduction. ரதுலன். op. cit. 1968. p. 194.

## Notre retraduction en français

Ces femmes dévergondées qui apportent un mauvais nom à leur famille, il faut leur réserver un châtement spécial, à mon avis.

Cette phrase lancée, dans le texte original, avec un ton irrité et accusateur de la part de la femme protagoniste ne dit point explicitement le sexe qu'elle est en train d'accuser. En d'autres termes, l'expression «de pareilles misérables» peut désigner les hommes aussi bien que les femmes. Cette ambiguïté a peut-être été voulue par l'auteur. Mais le traducteur lève l'ambiguïté, comme on le voit dans la traduction.

La traduction du mot honte en «un mauvais nom» nous montre que le traducteur associe la femme et la réputation de la famille dans la vie sociale tamoule. En outre, les adjectifs possessifs et démonstratifs abondent dans la traduction, mettant ainsi l'accent sur les femmes dont il est précisément question dans la conversation. On peut donc deviner que le traducteur, immergé dans la vie sociale et culturelle des Tamouls, avait en tête les représentations typiques des femmes de sa société. S'il lie les actes des femmes à la réputation de la famille, institution sociale très respectée dans la vie des Tamouls, c'est pour essayer de faire correspondre les personnages de la nouvelle avec cette convention sociale. Quand les personnages sont mauvais ou commettent des actes contre ces conventions sociales, le traducteur dit discrètement ce qu'il en pense.

### **4.2.3 La Réfraction vers une parité homme femme**

En revanche, le machisme tamoul, dont on a vu pas mal de preuves dans la tendance de *la Réaction*, tend à s'amenuiser dans la traduction de Radhulan. Il présente les faits tels qu'ils sont, pour ce qui est des défauts des personnages. Et quand il présente ces faits, il n'hésite pas à les adapter pour les rendre compréhensibles au lecteur tamoul. Par exemple, dans l'histoire de *L'héritage*, le mari de Coralie, Lesable, est un homme stérile, et sa femme et son père cherchent souvent à l'irriter et à le provoquer. Ils l'insultent indirectement en l'associant au chapon, le coq châtré et engraisé pour la table, c'est-à-dire l'animal privé de sa faculté de se reproduire afin de devenir un plat pour la famille. Il est intéressant de voir comment cette comparaison a été traduite en

tamoul. Le père de Coralie dit à sa fille qu'elle est mariée à un chapon, et que son malheur vient de là.

Le texte original français

Cachelin déclara: "Si seulement on pouvait divorcer!. Ça n'est pas agréable d'avoir épousé un chapon."<sup>170</sup>

La version tamoule

"உனக்கு விவாகரத்துச் செய்துகொள்ளவும் முடியாது. வெறும் வண்டிமாதொன்றுக்கு வாழ்க்கைப்படுவதில் என்ன சுகம் இருக்கிறது" என்று கேக்கலின் கூறினான்.<sup>171</sup>

Notre retraduction en français

«Tu ne peux pas divorcer non plus. Quel bonheur y a-t-il à rester la femme d'un bœuf de charrette» dit- Cachelin.

Le chapon, le coq privé de la faculté de se reproduire, est remplacé dans la traduction par un animal qui est aussi privé de la faculté de se reproduire, le bœuf. Le bœuf de charrette est en effet un bœuf qui est castré, afin qu'il obéisse et travaille dur sans montrer d'intérêt pour la femelle, la vache. Le traducteur a donc adapté culturellement la comparaison, de façon à la rendre plus claire pour le lecteur tamoul. Même s'il s'agit du protagoniste principal, le traducteur traduit honnêtement et n'hésite pas à améliorer le texte, contrairement à la tendance de *la Réaction* où les défauts des hommes étaient souvent non traduits ou euphémisés.

Si nous reprenons le tableau que nous avons présenté à propos de ces traductions de la deuxième collection et que nous y insérons les thèmes de chaque nouvelle, cela nous donne une idée claire des choix faits par le traducteur. Maupassant a écrit plus de trois cents nouvelles, et cette classification thématique nous explique pourquoi le traducteur a choisi ces dix nouvelles en particulier.

---

<sup>170</sup> Maupassant, Guy de. *L'héritage, ŒUVRES COMPLÈTES DE GUY DE MAUPASSANT, Miss Harriet*. op. cit. 1908. p. 119.

<sup>171</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் பாவத்தின் சலுகை*. Traduction. ரதுலன். op. cit. 1968. p. 153.



Le champ d'oliviers	L'histoire d'un curé qui a eu un fils avec une femme indécente
Après	L'histoire d'un curé qui explique pourquoi il a choisi la vie religieuse et non la vie de mariage.
En voyage	L'histoire d'un homme recherché par la police et qui se comporte dignement avec une femme.
Le port	L'histoire d'un frère qui retrouve sa sœur devenue une prostituée à cause de sa misère financière
Deux amis	Deux hommes, amis depuis l'enfance, sont fusillés par des Prussiens pour ne pas avoir donné le mot de passé militaire
L'assassin	L'histoire d'un homme qui tue son patron parce que celui-ci lui révèle l'indécence de sa femme
Rose	L'histoire de deux filles qui racontent leurs goûts et leurs aventures avec des hommes.
La ficelle	L'histoire d'un paysan qui se suicide à cause d'une rumeur qui nuit à sa réputation.
Le signe	L'histoire d'une femme riche qui devient prostituée suite à une erreur commise par curiosité.
La petite Roque	L'histoire d'un Maire qui se tue pour avoir commis des viols et des crimes.

Si nous remarquons les thèmes de ces nouvelles choisies par Radhulan, nous pouvons observer que les femmes occupent toujours une place principale dans les histoires, et ces histoires concernent non seulement les relations qu'elles entretiennent avec les hommes mais aussi avec toute la société. En même temps, nous pouvons remarquer que quelques nouvelles comme *La petite Roque*, *Deux amis* et *La ficelle* concernent aussi le rôle des hommes dans la société. En somme, le choix de Radhulan se porte le plus souvent sur des nouvelles parlant du rôle conjugal et du rôle social de la femme. Néanmoins, on trouve parmi ces choix, des histoires sur des hommes commettant des adultères et des crimes.

En plus de cette attention que le traducteur a prêtée au rôle socioculturel des femmes ainsi qu'à celui des hommes, il a aussi pris garde à la traduction des noms propres pour les mêmes raisons, c'est-à-dire des raisons socioculturelles.

#### **4.2.4 La Réfraction dans la traduction des noms propres**

Notre lecture de chaque nouvelle nous a fait remarquer que dans certaines nouvelles, Radhulan garde les noms propres des personnages, alors que dans d'autres il évite de

les garder. Cela nous porte à croire que le traducteur était conscient de certains éléments socioculturels propres à choquer les lecteurs tamouls. Ainsi, dans les nouvelles qui présentent de tels éléments choquants, le traducteur essaie de garder les noms propres français pour montrer aux lecteurs qu'il s'agit bien là d'une culture étrangère et non pas de la sienne. De cette manière, le lecteur peut lire la nouvelle avec une distance suffisante pour ne pas être choqué.

C'est surtout dans la traduction de la deuxième collection de nouvelles de Maupassant que nous constatons que le traducteur a fait plus d'attention à la traduction de noms propres. Par exemple, dans la nouvelle, *Le champ d'oliviers*, Radhulan a traduit en reproduisant les noms propres, mais pas tous les noms qui se trouvent dans l'histoire, comme les explications géographiques et d'autres précisions. Comme l'histoire parle d'une fille qui trompe son mari, le traducteur a choisi de garder les noms des personnages ainsi que quelques noms de lieu. Pourtant, l'histoire n'est pas si choquante culturellement, puisque la femme en question est presque absente de l'histoire et qu'elle n'existe que dans la mémoire du père et du fils. Le traducteur a quand même choisi de garder les noms propres des personnages.

#### Le texte original français

Quand les hommes du port, du petit port provençal de Garandou, au fond de la baie Pisca, entre Marseille et Toulon, aperçurent la barque de l'abbé Vilbois qui revenait de la pêche, ils descendirent sur la plage pour aider à tirer le bateau.<sup>172</sup>

#### La version tamoule

கரண்டோ என்பது ஒரு சிறு நகரத்தின் நதிக்கரை. அங்கே சில மீன் பிடிப்போர் அமர்ந்திருந்தபோது பாதிரியார் வில்போ தம் படகில், மீன் பிடித்து விட்டு வருவதைப் பார்த்து, அப்படகைக் கரையில் ஓட்ட இழுத்துப் பிடிக்க வந்தனர்.<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> Maupassant, Guy de. *Le champ d'oliviers, L'inutile Beauté*. Troisième édition. Paris: Victor-Harvard, Editeur, 1890. p. 61. Imprimé.

<sup>173</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் தந்தையும் மகனும்*. Traduction. ரதுலன். op. cit. 1972. p. 5.

## Notre retraduction en français

Garanto est une rive d'une ville. Lorsque quelques pêcheurs y étaient assis, ils ont aperçu que le prêtre chrétien Vilbo arrivait de sa pêche et ils sont venus l'aider à tirer son bateau.

Comme nous pouvons le constater dans l'extrait ci-dessus, le nom propre de l'abbé et celui de la ville sont gardés par le traducteur, même s'il élimine les précisions sur la situation géographique de la ville. Cette élimination partielle est aussi une sorte de réfraction faite pour que l'histoire paraisse étrangère, en même temps que cela témoigne de la conscience, de la part du traducteur, de l'inutilité de précisions trop compliquées pouvant détourner l'attention du lecteur du fil de l'histoire. Cette même conscience apparaît de façon particulièrement forte dans certaines nouvelles, tandis que dans d'autres nouvelles du même recueil, elle semble complètement absente.

Dans la nouvelle *Après*, où un abbé raconte le choix qu'il a fait de mener une vie spirituelle au lieu d'une vie de mariage, l'histoire ne concerne pas l'adultère ou des éléments culturellement choquants pour les Tamouls. Il est donc intéressant de voir comment le traducteur Radhulan a abordé les noms propres de cette nouvelle.

## Le texte original français

L'abbé Mauduit en assit deux sur ses genoux, passant ses longs bras vêtus de noir derrière le cou des enfants, et, rapprochant leurs têtes d'un mouvement paternel, il les baisa sur le front d'un long baiser tendre.<sup>174</sup>

## La version tamoule

பாதிரியார் தம் அருகே வந்த இரண்டு பெண் குழந்தைகளையும் எடுத்துத் தூக்கி தன் தொடைகளின் மேல் வைத்துக்கொண்டு, கருப்புநிற ஆடையின் கைவரை தொங்கும் ஆடையுடன் தம் நீண்ட கரத்தால் அவ்விருவரின் கழுத்துக்களையும் லேசாகப் பற்றி அக்குழந்தைகளின் நெற்றியிலே ஒரு தந்தையின் அன்புடன் நீண்ட முத்தமிட்டார்.<sup>175</sup>

<sup>174</sup> Maupassant, Guy de. *Après*, *ŒUVRES COMPLÈTES DE GUY DE MAUPASSANT, ŒUVRES POSTHUMES: Le père Milon-Le colporteur*. Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1910. p. 293. Imprimé.

<sup>175</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் தந்தையும் மகனும்*. Traduction. ரதுலன். op. cit. 1972. p. 52.

## Notre retraduction en français

Le prêtre a pris les deux enfants filles qui s'approchaient de lui et les assoit sur ses genoux. Avec l'habit noir qui tombait jusqu'aux mains, il a mis ses bras longs autour du cou de ces enfants et les a embarrassés avec l'amour d'un père.

## Le texte original français

L'abbé Mauduit se leva et se rapprocha du feu, puis tendit aux flammes ses gros souliers de prêtre de campagne.<sup>176</sup>

## La version tamoule

பாதிரியார் எழுந்து கணப்பருகே நின்றார். கிராமத்து பாதிரியார்கள் அணிந்துகொள்ளும் ஜோடுகளைப் போன்றவையே அவர் அணிந்து கொண்டிருப்பதும்.<sup>177</sup>

## Notre retraduction en français

Le prêtre s'est levé et puis est resté debout devant le feu. Ils portaient des souliers des prêtres de campagne.

Dans les deux extraits de la traduction, le traducteur a choisi d'omettre le nom propre de l'abbé, «Mauduit», et n'utilise que «le curé». Ainsi, le traducteur a choisi d'assimiler le récit au contexte culturel de réception. Cette assimilation est effectuée subtilement en effaçant les noms propres de l'histoire et en la rendant ainsi neutre, c'est-à-dire convenable dans le contexte socioculturel du Tamil Nadu.

Le fait le plus remarquable et le plus intéressant dans la traduction d'une autre nouvelle, *L'assassin*, c'est que le traducteur choisit d'omettre le nom d'un personnage, alors que les autres personnages de la même histoire gardent leurs noms propres. D'après nous, cela est dû au fait que le traducteur a jugé que seul ce personnage peut être assimilé au contexte socioculturel de ses lecteurs, alors qu'il choisit de conserver tous les autres personnages de la même nouvelle comme

---

<sup>176</sup> Maupassant, Guy de. *Après, ŒUVRES COMPLÈTES DE GUY DE MAUPASSANT, ŒUVRES POSTHUMES : Le père Milon-Le colporteur*. op. cit. 1910. p. 294.

<sup>177</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் தந்தையும் மகனும்*. Traduction. ரதுலன். op. cit. 1972. p. 54.

étrangers. Ainsi, dans un passage de cette nouvelle, le traducteur dépouille un personnage de son nom, alors que son nom entier est bien mentionné dans l'original.

Le texte original français

Jean-Nicolas Lougère est fils de gens très honorables qui ont fait de lui un homme simple et respectueux.<sup>178</sup>

La version tamoule

குற்றவாளி நேர்மையான பெற்றோர்களுக்குப் பிறந்தவர். அவர்கள் மூலம் நல்ல பண்பும் கௌரவமான குணமும் பெற்று வளர்ந்தவர்.<sup>179</sup>

Notre retraduction en français

L'accusé est né des parents honnêtes et il a hérité d'eux la bonne culture et l'honneur.

Le texte original français

Il eut le tort d'appeler immédiatement Lougère et de lui parler sous le coup de son indignation paternelle.<sup>180</sup>

La version tamoule

அவர் உடனே இந்தக் குற்றவாளியைக் கூப்பிட்டனுப்பினார். ஒரு தந்தைக்கு இருக்கும் நியாயமான கோபத்துடன் அவர் குற்றவாளியிடம் பேசினார். இங்குதான் அவர் தவறு செய்து விட்டார்.<sup>181</sup>

Notre retraduction en français

Il a immédiatement convoqué l'accusé. Il a parlé à l'accusé avec la colère justifiable d'un père. C'est ici qu'il a commis une erreur.

---

<sup>178</sup> Maupassant, Guy de. *L'Assassin, ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, Le Rosier de M<sup>me</sup> Husson*. Illustrations de V. Rottembourg. Paris: Sociétés d'éditions littéraires et artistiques, 1904. p. 149. Imprimé.

<sup>179</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் தந்தையும் மகனும்*. Traduction. ரதுலன். op. cit. 1972. p. 106.

<sup>180</sup> Maupassant, Guy de. *L'Assassin, ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, Le Rosier de M<sup>me</sup> Husson*. Illustrations de V. Rottembourg. op. cit. 1904. p. 158.

<sup>181</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் தந்தையும் மகனும்*. Traduction. ரதுலன். op. cit. 1972. p. 113.

Comme nous pouvons le constater dans les deux passages présentés ci-dessus, le nom Jean-Nicolas Lougère est complètement éliminé dans tous les passages de la nouvelle, alors que le traducteur garde le nom des autres personnages de la même nouvelle. En d'autres termes, le traducteur a senti que le personnage de Jean-Nicolas Lougère, qui est un honnête homme et qui est respectable, est assimilable au contexte socioculturel tamoul, alors que les autres personnages tels que son patron ne sont à ses yeux pas assimilables. En outre, le traducteur ajoute que Jean-Nicolas Lougère a hérité de qualités respectables de la part de ses parents honorables, ce qui n'est pas dit dans l'original. En plus, le traducteur ajoute «la colère justifiable d'un père». En somme, le traducteur nous semble défendre toutes les valeurs sociales tamoules: la famille, la culture des parents héritée par leurs enfants, un père qui se soucie de ses enfants. Cela se fait tout en neutralisant le nom du protagoniste, qui est facilement identifiable aux valeurs sociales des Tamouls puisqu'il ne porte pas de nom français. En plus de la neutralisation des noms propres concernant les lieux, les êtres vivants de la nature tels que les poissons et les animaux, le traducteur assimile aussi des personnages en les dépouillant de leur nom, c'est-à-dire en neutralisant leur référence.

Tous ces exemples témoignent du fait que Radhulan n'a pas suivi une seule et même méthode pour traduire toutes les nouvelles de Maupassant. Pour chaque nouvelle, il a fait attention au thème, à l'histoire et à la qualité des personnages. Il a donc éliminé de façon sélective tous les éléments et les personnages qui ne conviennent pas au contexte de réception. Comme il ne pouvait pas éliminer des personnages importants de l'histoire, il a gardé leurs noms français, les rendant ainsi étrangers aux yeux des lecteurs tamouls, alors qu'il a neutralisé les autres personnages, les assimilant ainsi au contexte socioculturel de la réception.

Dans les nouvelles telles que *Le port* et *Le signe*, dont l'histoire est très choquante pour un lecteur tamoul, il a gardé tous les noms propres, y compris le nom des endroits, villes, rues, etc. L'éditeur qui a publié cette traduction mentionne même dans la préface que la nouvelle *Le port* risque de choquer les lecteurs tamouls. Radhulan n'écrit pas lui-même la préface de sa traduction alors qu'il a laissée une préface dans la traduction précédente que nous avons étudiée.

Si nous jetons un coup d'œil à la traduction du premier paragraphe de la nouvelle *Le port*, nous pouvons comprendre à quel point le traducteur a cherché à garder une forme d'étrangeté culturelle, sociale et même géographique, de façon à ce que le lecteur reste conscient qu'il lit une œuvre étrangère.

#### Le texte original français

Sorti du Havre le 3 mai 1882, pour un voyage dans les mers de Chine, le trois-mâts carré *Notre-Dame-des-Vents* rentra au port de Marseille le 8 août 1886, après quatre ans de voyages. Son premier chargement déposé dans le port chinois où il se rendait, il avait trouvé sur-le-champ un fret nouveau pour Buenos-Aires, et, de là, avait pris des marchandises pour le Brésil.<sup>182</sup>

#### La version tamoule

கடந்த நான்கு ஆண்டுகளாக சீனக் கடலுக்கான கப்பல் சரக்குகளை இறக்கி விடச் சென்ற 'நாட்டிரி டாம் வென்ட்ஸ்' என்ற கப்பல், மார்சேல்ஸ் கடற்கரையை வந்தடைந்தது. சீனக் கடற்கரை ஒன்றிற்கான சரக்குகளை அங்கேயே இறக்கிவிட்ட பிறகு, அங்கிருந்தே புவஸ் அயர்ஸுக்குச் சரக்குகளை ஏற்றிக் கொண்டு போக வேண்டி ஏற்பட்டது. அங்கிருந்து பிரேஸிலுக்கும் சரக்குகளை ஏற்றிக் கொண்டு போக நேர்ந்தது.<sup>183</sup>

#### Notre retraduction en français

Depuis les quatre dernières années, le Natiri Dame Vents, qui est allé déposer les marchandises dans la mer de Chine, est arrivé à Marseilles. Après avoir déposé les marchandises en Chine, il devait aller vers Buanos Ayars où il devait transporter des marchandises. Et puis il devait aller aussi au Brésil pour y déposer des marchandises également.

L'exemple ci-dessus nous démontre que le traducteur n'a laissé aucun nom propre échapper à son œil attentif. Il les a donc tous gardés tels quels, comme des emprunts bruts qui sont étranges à prononcer à un Tamoul. De cette façon, le lecteur reconnaîtra immédiatement l'étrangeté des noms et donc la source étrangère de l'histoire. Le résultat, c'est qu'il se sentira moins choqué par le thème de l'histoire.

---

<sup>182</sup> Maupassant, Guy de. *Le port, ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, La main Gauche*. Illustrations de Lobel-Riche. Paris: Sociétés d'éditions littéraires et artistiques, 1900. p. 239. Imprimé.

<sup>183</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் தந்தையும் மகனும்*. Traduction. ரதுலன். op. cit. 1972. p. 77.

Radhulan a effectué minutieusement un travail de sélection, entre ce qui devait demeurer tel quel dans la traduction et ce qui devait être adapté au contexte tamoul. Dans l'autre nouvelle choquante, *Rose*, Radhulan garde tous les noms propres pour garder cette étrangeté aux yeux du lecteur, mais en même temps il est soucieux de la compréhension de l'histoire par le lecteur. C'est pourquoi, même si le traducteur emprunte tout ce qui concerne les noms propres, depuis le titre de la nouvelle *Rose*, il évite dans certains endroits des références culturelles incompréhensibles par les lecteurs tamouls. Par exemple, à la fin de la nouvelle, quand Margot regarde le chauffeur de leur voiture d'une façon fixe avec la fantaisie d'avoir une relation avec lui, l'auteur fait référence au Sphinx. Cette référence est enlevée par le traducteur, qui la remplace de façon plus simple par un sourire mystérieux.

Le texte original français

Et Mme Margot ne répondit pas. Elle regardait droit devant elle, d'un œil fixe et singulier, les deux boutons luisants de la livrée, avec ce sourire de sphinx qu'ont parfois les femmes.<sup>184</sup>

La version tamoule

மார்கரெட் பதில் சொல்லவில்லை. தன் கண்களுக்கு எதிரே தெரிந்த வண்டியோட்டியின் கோட்டு பித்தான்களையே பார்த்துக் கொண்டிருந்தாள். அவள் பார்வையும் மர்மப் புன்னகையும், பெண்கள் சில சமயங்களில் மட்டுமே பயன் படுத்தும் பாவமாகத் தொனித்தது.<sup>185</sup>

Notre retraduction en français

Margueret n'a pas répondu. Elle fixait les boutons dans la veste du chauffeur qui était en face d'elle. Son regard et son sourire mystérieux, avaient l'air de gestes employés quelquefois par les femmes.

Non seulement les noms propres, mais aussi les éléments culturels et géographiques sont très soigneusement éliminés dans les nouvelles par le traducteur. Ainsi, nous

---

<sup>184</sup> Maupassant, Guy de. *Rose*, *ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, CONTES DU JOUR ET DE LA NUIT, HUMBLE DRAME*. Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1909. p. 25. Imprimé.

<sup>185</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் தந்தையும் மகனும்*. Traduction. ரதுலன். op. cit. 1972. p. 126.



constatons que, dans l'extrait ci-dessus, la référence au sphinx est éliminée par le traducteur alors qu'il garde les noms propres des personnages dans sa traduction. Cette conscience des éléments culturels et géographiques est aussi à étudier en détail pour comprendre *la Réfraction* chez Radhulan.

#### 4.2.5 *La Réfraction culturelle et géographique*

En plus des noms propres, le traducteur Radhulan a fait attention à ne pas présenter d'éléments étrangers à la culture tamoule. Quand il y en a, il prend soin de les transformer de façon à les rendre familiers et acceptables par les Tamouls. Par exemple, dans le premier paragraphe de la nouvelle *Monsieur Parent*, l'auteur décrit une scène où le petit garçon George joue dans un jardin devant son Père, Monsieur Parent. Comparons les éléments culturels de ce paragraphe avec ceux que le traducteur a employés dans son texte.

Le texte original français

Le petit Georges, à quatre pattes dans l'allée, faisait des montagnes de sable. Il le ramassait de ses deux mains, l'élevait en pyramide, puis plantait au sommet une feuille de marronnier.<sup>186</sup>

La version tamoule

சிறுவன் ஜார்ஜ் தரையில் உட்கார்ந்துகொண்டு மணலால் கோட்டைகள் கட்டிக்கொண்டிருந்தான். கை நிறைய மண்ணை அள்ளி கோபுரம்போல் அமைத்தான். அதன் உச்சியில் ஒரு சின்னஞ்சிறு கிளையை நட்டுவைத்தான்.<sup>187</sup>

Notre retraduction en français

Le petit garçon George, assis sur le sol, élevait des châteaux de sable. Il tassait des poignées de sables comme des dômes de temples. Il a planté une petite branche sur le sommet.

---

<sup>186</sup> Maupassant, Guy de. *Monsieur Parent*, *ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, MONSIEUR PARENT*. Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1910. p. 3. Imprimé.

<sup>187</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் பாவத்தின் சலுகை*. Traduction. ரதுலன். op. cit. 1968. p. 195.

Etant donné que la pyramide est un élément inconnu des lecteurs tamouls, le traducteur l'a remplacé avec des dômes de temples, et il a ajouté les châteaux, qui constituent un élément commun entre les pays européens et l'Inde. A la fin du texte la «feuille de marronnier» est remplacée par une branche sans autre précision. Le traducteur fait le même genre d'exercice quand il évite de parler de l'église en face du bassin dans le jardin. Voici l'extrait en question:

Le texte original français

Tout le long du chemin rond qui passe devant le bassin et devant l'église de la Trinité pour revenir, après avoir contourné le gazon, d'autres enfants s'occupaient de même, à leurs petits jeux de jeunes animaux<sup>188</sup>

La version tamoule

அந்தப் பூங்காவின் நடுவே இருந்த தண்ணீர் ஊற்றைச் சுற்றி  
வளைவாக அமைந்திருந்த நடைபாதையில் பிற குழந்தைகளும்,  
சின்னஞ்சிறு நாய்க் குட்டிகள்போல மண் வீடு  
கட்டிக்கொண்டிருந்தன.<sup>189</sup>

Notre retraduction en français

Au milieu de ce jardin, sur le chemin qui contournait une fontaine d'eau, les autres enfants, faisaient des constructions de sable comme de petits chiens.

Premièrement, l'église qui apparaît dans la description originale est absente de la traduction. «Les jeux de jeunes animaux» est ensuite traduit avec une petite modification: «de petits chiens». Il faut voir la scène comme si cela se passait dans la région du Tamil Nadu, où il est rare de trouver un jardin juste en face de l'église, où les enfants peuvent jouer. Pour cette raison, l'église est enlevée de la scène par le traducteur. En outre, les animaux, sans plus de précision, sont remplacés par de petits chiens, parce que le chien est un animal qui se trouve abondamment dans les rues indiennes, d'où l'astuce du traducteur de l'insérer dans cette scène.

---

<sup>188</sup> Maupassant, Guy de. *Monsieur Parent, ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, MONSIEUR PARENT*. op. cit. 1910. p. 3.

<sup>189</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் பாவத்தின் சலுகை*. Traduction. ரதுலன். op. cit. 1968. p. 195.

Si le traducteur a recouru à l'omission de l'église, ce n'est pas parce que le traducteur n'aimerait pas la religion chrétienne ou parce qu'il aurait voulu enlever toute référence à cette religion mais parce qu'il a pris soin de rendre les références géographiques, naturelles et culturelles compréhensibles aux lecteurs. Il a aussi évité toute référence géographique précise. Observons l'exemple suivant pour y voir plus clair.

#### Le texte original français

Le soleil allait disparaître derrière les toits de la rue Saint-Lazare et jetait ses grands rayons obliques sur cette foule gamine et parée, Les marronniers s'éclairaient de leurs jaunes, et les trois cascades, devant le haut portail de l'église, semblaient en argent liquide.<sup>190</sup>

#### La version tamoule

மாலை நேரமாகியதால், பெரிய கட்டிடங்களின் பின்னே மறைந்துகொண்டிருந்த கதிரவனின் சாய்ந்த கதிர்கள், இந்தச் சின்னஞ்சிறு பிள்ளைகளின் மீதும் பெரியவர்களின் மீதும் படர்ந்தன. உயர்ந்த மரங்களின் மீது தங்க நிறக் கதிர்களைப் பரப்பிய மாலைக் கதிரவன், தண்ணீர் ஊற்றுக்களை வெள்ளி இதழ்களை உமிழும்படிச் செய்தான்.<sup>191</sup>

#### Notre retraduction en français

Comme c'était le soir, les rayons obliques du soleil qui se cachaient derrière de grands bâtiments tombaient sur les gamins ainsi que sur les adultes. Le soleil du soir qui jetait ses lumières d'or sur les grands arbres faisaient cracher des pétales d'argent aux fontaines.

Comme nous pouvons l'observer, la rue Saint-Lazare, qui est une référence particulière, est omise par le traducteur, qui savait bien que le lecteur tamoul ne serait pas familier avec la géographie parisienne. Il en va de même pour les marronniers, qui sont absents de la région du Tamil Nadu et que le traducteur omet donc pour les mêmes raisons. Il évite aussi de mentionner l'église, non parce qu'il n'y aurait pas

---

<sup>190</sup> Maupassant, Guy de. *Monsieur Parent, ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, MONSIEUR PARENT*. op. cit. 1910. p. 4.

<sup>191</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் பாவத்தின் சலுகை*. Traduction. ரதுலன். op. cit. 1968. p. 196.

d'églises au Tamil Nadu, mais peut-être parce que les églises du Tamil Nadu ne ressemblent pas aux édifices gigantesques que l'on trouve en Europe, et sont au contraire des bâtiments de petite taille. A notre avis, c'est pour cette raison que le traducteur évite de parler de l'église dans cette description, parce que l'idée d'un «grand portail de l'église» ne ferait pas sens dans le contexte du Tamil Nadu. A tout cela s'ajoute la créativité du traducteur qui transforme les «lueurs jaunes» en «lumières d'or», métaphore familière en tamoul. L'eau tombant des cascades ressemble aux yeux de Maupassant à de l'argent liquide et aux yeux de Radhulan à des pétales de fleurs argentés. Nous avons donc affaire à une description réfractée selon le goût ainsi que la compréhension des lecteurs tamouls de son époque.

Le traducteur nous surprend dans un autre passage en ajoutant le mot «église» alors que celui-ci était absent de l'original. Ci-dessous l'extrait en question:

Le texte original français

Mais ayant levé les yeux vers l'horloge du clocher, il constata qu'il se trouvait en retard de cinq minutes. Alors il se leva, prit le petit par le bras, secoua sa robe pleine de terre, essuya ses mains et l'entraîna vers la rue Blanche.<sup>192</sup>

La version tamoule

திடீரென்று தேவாலயத்தின் கடிகாரத்தைக் கவனித்தான். ஐந்து நிமிடங்கள் தாமதித்து விட்டதைக் கண்டான். அவன் எழுந்து, குழந்தையின் சட்டையிலிருந்து மண்ணை தட்டி கைகளைத் துடைத்து அதைத் தூக்கிக்கொண்டு வேகமாக வீதியை நோக்கி நடந்தான்.<sup>193</sup>

Notre retraduction en français

Soudain, il a aperçu l'horloge de l'église. Il a remarqué qu'il avait cinq minutes de retard. Il s'est levé, a secoué la terre dans la chemise de l'enfant, lui a essuyé les mains et l'a emporté en marchant dans la rue.

---

<sup>192</sup> Maupassant, Guy de. *Monsieur Parent, ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, MONSIEUR PARENT*. op. cit. 1910. p. 5.

<sup>193</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் பாவத்தின் சலுகை*. Traduction. ரதுலன். op. cit. 1968. p. 196.

L'horloge en pleine ville est une habitude en Europe. C'est la colonisation qui a amené cette habitude en Inde. Auparavant, les Indiens ne se servaient pas de montre ni d'horloge pour savoir l'heure et la durée temporelle. Aussi les clochers en Inde sont-ils installés depuis l'arrivée des colonisateurs. En outre, puisque les colonisateurs ont aussi amené la religion chrétienne, l'horloge en plein milieu de la ville est souvent vue comme l'horloge de l'église. L'élévation du clocher vers le ciel, avec un toit pointu, rappelle aussi les églises aux Tamouls parce que les temples ont des dômes de forme différente. A nos yeux, c'est pour toutes ces raisons que le traducteur a choisi de faire référence à une église inexistante dans le texte original. Il reste dans cet extrait une modification du traducteur: à la fin, le nom précis de la rue, la rue Blanche, n'est pas traduit ni réfracté, il est simplement omis.

Cet acte de la part du traducteur peut être vu comme une sorte de déterritorialisation. Il élimine en effet la référence à un territoire particulier présente dans le texte original, et il ne fait pas référence à un territoire particulier du Tamil Nadu. Il en fait donc un territoire neutre, ni français ni tamoul, un territoire dépourvu de toute spécificité. Ainsi, il enlève le nom de l'église Saint-Lazare et garde seulement l'église, il enlève le nom propre de la rue et garde seulement la rue, il enlève le nom des arbres et en fait des arbres au sens générique. De cette manière le lecteur peut rester proche de l'histoire sans faire attention aux noms propres dans la nouvelle. Le traducteur neutralise le territoire et déterritorialise l'histoire de la nouvelle.

Le traducteur nous semble donc avoir fait attention à chaque élément culturel et géographique et les avoir soupesés avant de les incorporer ou non dans le texte de la traduction. Si nous observons bien, il n'opère nullement un rejet total de tous les éléments culturels européens mais plutôt une sorte de triage ou de sélection attentive et minutieuse. En d'autres termes, le traducteur a choisi pour les lecteurs et a modifié le texte quand c'était nécessaire à ses yeux. Cette précompréhension, de la part du traducteur, de la capacité du lecteur à comprendre tel ou tel élément culturel, et la modification qui suit cette précompréhension, constituent aussi une des caractéristiques de *la Réfraction*.

Le traducteur a effectué de pareils changements dans la nouvelle *Le champs d'oliviers*, celle-ci aussi parle d'une femme et de relations adultères. Mais l'aspect

religieux apparaît plus nettement. Notre lecture attentionnée de la traduction en regard de l'original nous a révélé que le traducteur était tout à fait conscient des éléments culturels, géographiques et même religieux qui sont étrangers aux lecteurs tamouls. Pour cette raison, il a altéré et modifié certains passages de la nouvelle de façon à les rendre plus compréhensibles aux lecteurs tamouls.

L'histoire commence avec l'abbé revenant de la pêche où il a trouvé des poissons de trois espèces, comme il le dit à des pêcheurs et des matelots qu'il rencontre en rentrant chez lui. A ce moment, l'abbé nomme les espèces de poissons en question et, comme ces variétés de poissons ne se trouvent pas près des côtes du Tamilnadu, le traducteur les traduit de façon générique, sans entrer dans les détails.

Le texte original français

Oui, oui, très bonne, trois loups, deux murènes et quelques girelles.<sup>194</sup>

La version tamoule

"இன்று மிக நல்ல வேட்டைதான். மூன்று வித மீன்களின் ஒருவகையில் மூன்று, மற்றொரு வகையில் இரண்டு, மூன்றாவது வகையில் கொஞ்சம் கிடைத்தது" என்றார்.<sup>195</sup>

Notre retraduction en français

«Aujourd'hui c'était une bonne chasse. Parmi les trois sortes de poissons, trois de la première espèce, deux de la deuxième et quelques-uns de la troisième» dit-il.

Comme le terme «bonne pêche» n'existe pas culturellement dans la langue tamoule, le traducteur emploie le terme général «bonne chasse», qui se dit pour différentes activités et non pas uniquement à la chasse. Il évite de nommer précisément les poissons parce que lui-même il ne connaissait pas ces espèces et il savait que le

---

<sup>194</sup> Maupassant, Guy de. *Le champ d'oliviers, L'inutile Beauté*. Troisième édition. Paris: Victor-Harvard, Editeur, 1890. p. 63. Imprimé.

<sup>195</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் தந்தையும் மகனும்*. Traduction. ரதுலன். op. cit. 1972. p. 6.

lecteur ne les connaîtrait pas non plus. Une fois de plus, le traducteur neutralise un fait spécifique du pays d'origine du texte traduit.

En outre des références culturelles et géographiques, il y a aussi des références religieuses dans certaines nouvelles comme cela avait déjà été le cas dans la traduction de *Monsieur Parent* faite par Radhulan. Le paragraphe suivant, tiré de la nouvelle *Le champs d'oliviers* porte des éléments géographiques ainsi que religieux auxquels le traducteur prête une attention particulière.

#### Le texte original français

L'église, son église, couronnait le large cône des maisons entassées autour d'elle de ses deux tours de pierre brune, inégales et carrées, qui dressaient dans ce beau vallon méridional leurs silhouettes anciennes plus pareilles à des défenses de château fort, qu'à des clochers de monument sacré.

L'abbé était content, car il avait pris trois loups, deux murènes et quelques girelles.<sup>196</sup>

#### La version tamoule

அங்கே அவருடைய கோவில் இருக்கிறது. அக்கோவிலைச் சுற்றி வீடுகள் அடர்ந்து இருக்க, கோவிலின் உச்சி இவைகளை கடந்து கூர்மையாக நின்றது. பாதிரியார் தாம் பிடித்துவிட்ட மீன்களை நினைத்து மகிழ்ச்சியைப் பெற்று இருந்தார்.<sup>197</sup>

#### Notre retraduction en français

Il y avait son temple à lui. Autour de ce temple, des maisons. Le toit du temple dépassait des maisons et restait pointu. Le prêtre se contentait des poissons qu'il avait attrapés.

Le temple n'est pas étranger aux lecteurs tamouls, et même l'église est parfois appelée மாதா கோயில், temple chrétien en tamoul. C'est pourquoi même si le traducteur emploie le mot temple dans cette description, cela n'empêche nullement la compréhension du lecteur, puisque le terme «temple» est souvent associé à la religion

---

<sup>196</sup> Maupassant, Guy de. *Le champ d'oliviers, L'inutile Beauté*. op. cit. 1890. p. 66.

<sup>197</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் தந்தையும் மகனும்*. Traduction. ரதுலன். op. cit. 1972. p. 8.

chrétienne. Il faut se rappeler durant l'évangélisation faite au XVIII<sup>e</sup> siècle par des jésuites, que ceux-ci, et en particulier Beschi, essayaient de s'adapter à leur public afin de favoriser les conversions. C'est Beschi qui a employé le mot «temple» pour désigner l'église, afin de rendre la religion chrétienne plus familière aux indiens<sup>198</sup>. Cette trouvaille linguistique a été retenue par les Tamouls jusqu'à aujourd'hui. Le traducteur peut ainsi facilement utiliser le mot «temple» pour traduire le mot église, sans que cela n'implique nullement un changement de religion. Il faut aussi observer le fait que le traducteur n'a pas touché au fait qu'il s'agit d'un prêtre: «prêtre chrétien». Il se contente d'ajouter le terme «chrétien», pour clarifier la situation pour le lecteur tamoul. Enfin, le traducteur omet encore une fois de mentionner les noms de poissons, et se contente de termes génériques.

De la même façon, dans l'extrait suivant tiré de la même nouvelle, le traducteur emploie le mot «temple» là où le texte original mentionne l'Église.

Le texte original français

Alors il reprit ses premiers projets, et se décida à offrir à l'Église une vie brisée qu'il avait failli lui donner vierge.<sup>199</sup>

La version tamoule

ஆகவே தாம் ஆரம்பகாலத்தில் நினைத்ததை மேற்கொள்ளத் தீர்மானித்தார். இளமையின் அறியாமையால் உடைந்து போன தம் இதயத்தை அநேகமாக விற்றுவிட்டார். இப்போது அதை கோவிலுக்கு அர்ப்பணிக்கத் திட்டமிட்டார்.<sup>200</sup>

Notre retraduction en français

Il a donc décidé de reprendre les projets qu'il avait au début. Il a presque vendu son cœur brisé dans la jeunesse. Maintenant il voulait l'offrir au temple.

---

<sup>198</sup> Voir page numéro 79 du premier chapitre de notre thèse pour plus de détails.

<sup>199</sup> Maupassant, Guy de. *Le champ d'oliviers, L'inutile Beauté*. op. cit. 1890. p. 75.

<sup>200</sup> Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் தந்தையும் மகனும்*. Traduction. ரதுலன். op. cit. 1972. p. 15.



Pour résumer brièvement, le style de la traduction de Radhulan, c'est une réfraction en fonction des normes socioculturelles tamoules, en particulier en ce qui concerne les femmes. Pourtant on ne peut pas réduire cette tendance au machisme que nous avons constaté vers la fin de la période caractérisée par *la Réaction*, et en particulier dans les traductions de Mullai B. L. Muthiah. On ne peut pas nier le fait que Radhulan ait choisi des nouvelles qui font le portrait socioculturel et moral des femmes sous une lumière défavorable, mais il a aussi choisi des nouvelles comme *La Petite Roque*, où l'homme est aussi dépeint sous un jour dépréciatif. C'est pourquoi d'après nous, le machisme qui se trouvait dans les traductions une décennie auparavant ne se retrouve plus dans ces traductions, et une sorte de conscience socioculturelle et morale du monde s'est au contraire éveillée chez les traducteurs, qui essayent de s'adapter aux normes de la société tamoule. Force est de constater que ces normes sont mises en danger par le portrait des femmes occidentales, qui doivent donc être maintenues à l'écart de la société et de la culture de réception, alors même que ces nouvelles étaient tout aussi scandaleuses aux yeux des lecteurs français de l'époque de Maupassant, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

### **4.3 Nouvelles de Maupassant traduites par Akilan**

Suite à notre étude analytique des trois traductions, nous arrivons maintenant à celle de la quatrième et dernière traduction suivant le modèle de *la Réfraction*. Cette traduction est encore une fois une collection de nouvelles de Maupassant traduites par Akilan, de son nom entier Akilanandam, un écrivain réaliste tamoul et un activiste dans le mouvement de l'indépendance.

Né en 1922, dans un village Perungalore, près de Pudukottai, dans le sud de la région du Tamil Nadu, Akilan a perdu son père pendant son enfance. Elevé par sa mère, qui a fait de lui l'écrivain qu'il est devenu, il a quitté l'école pour s'engager dans le mouvement pour l'indépendance. Après l'indépendance, il a travaillé dans les chemins de fer indiens et puis à *All India Radio* (AIR). Il a aussi commencé à écrire dans des magazines. Alors qu'il écrivait des romans historiques au début de sa carrière dans la littérature, il s'est petit à petit mis à écrire aussi des romans sociaux.

C'est à l'époque de sa réorientation vers des thèmes sociaux qu'il a traduit Maupassant.

Il a reçu plusieurs prix littéraires pour ses œuvres: le prix de *Sahitya academy award* pour son œuvre வேங்கையின் மைந்தன் *Vengayin Mainthan* en 1963, le prix de *Jnanpith* pour son œuvre சித்திர பாவை *Chitira pavai* en 1975, le prix littéraire du Gouvernement du Tamil Nadu pour son œuvre de jeunesse, *Kanana kannan*. En plus d'écrire des romans, il a aussi publié plusieurs nouvelles sur différents thèmes. Son roman *Vengayin Mainthan* a aussi été adapté au théâtre dans une pièce qui a eu beaucoup de succès à son époque.

En bref, Akilan était déjà un écrivain et nouvelliste bien établi dans la langue tamoule lorsqu'il s'est mis à traduire des œuvres étrangères. C'est ce qui explique que sa traduction porte son propre style littéraire. A part Maupassant, Akilan a aussi traduit des écrivains comme Oscar Wilde. En même temps, les œuvres d'Akilan ont elles-mêmes été traduites en plusieurs langues européennes telles que l'anglais, l'allemand, le tchèque, etc. C'est le seul traducteur de notre liste qui est aussi autant traduit dans les langues étrangères que dans les langues indiennes.

### **4.3.1 La réflexion sociale dans la traduction des titres**

Si nous reproduisons un tableau pour cette nouvelle collection de nouvelles, le thème des femmes nous paraît moins récurrent que dans la collection précédente. En outre, on y remarque les thèmes de la vie sociale et de la vie en collectivité comme la fête ou le village, etc. Les noms propres dans les titres sont transformés en termes génériques. Par exemple, *Mme. Hermet* devient «Folle de beauté», c'est-à-dire quelque chose de beaucoup moins spécifique et de beaucoup plus général. Ou encore, *Le conte de Noël*, un titre précis renvoyant à une fête religieuse chrétienne, est tout simplement traduit «La fête». Seul le titre *Le pardon* est traduit littéralement par le traducteur. Cette approche est similaire à la domestication et à l'appropriation que Radhulan a opérées dans sa traduction.

No.	Titre original	Traduction en tamoul	Retraduction en français
1	Le vagabond	தெரு மனிதன்	L'homme de la rue
2	La confession	இரு சகோதரிகள்	Deux sœurs
3	Claire de lune	முழு நிலவு	Pleine lune
4	Mme Hermet	அழகு பைத்தியம்	Folle de beauté
5	Le modèle	கலைஞனின் மனைவி	La femme d'un artiste
6	Aux champs	கிராமத்தில்	Dans le village
7	La morte	செத்து போனவள்	La morte
8	La folle	போரில் நடந்தது	Ce qui s'est passé à la guerre
9	Le pardon	மன்னிப்பு	Le pardon
10	L'apparition	இருட்டறை	La chambre obscure
11	L'infirme	லட்சியமும் வாழ்வும்	L'ambition et la vie
12	Conte de Noël	பண்டிகை	La fête
13	Un réveillon	கிருஸ்துமஸ் இரவு	La nuit de Noël

Une simple observation du titre de la première nouvelle peut nous révéler la différence entre le titre de l'auteur et le titre de la traduction en termes de concepts sociaux. Le terme «Le vagabond» désigne simplement quelqu'un qui n'a pas d'abri fixe et qui mène une vie errante alors que «L'homme de la rue» désigne un homme pauvre qui n'a pas de maison pour des raisons économiques, en somme un Sans Domicile Fixe (SDF). L'auteur fait référence à la façon de vivre alors que le traducteur fait référence à ce qui a causé une telle vie.

Cette différence entre l'auteur et le traducteur continue aussi dans la traduction de l'histoire. Dans la nouvelle, l'auteur raconte l'histoire d'un villageois charpentier qui arrive en ville poussé par la pauvreté, à la recherche de travail. Le chômage

l'appauvrit encore et le transforme petit à petit en criminel. A la fin, il se fait arrêter pour viol et mendicité.

### 4.3.2 *La Réfraction* comme une conformité totale au contexte d'arrivée

Akilan, dès le début, a fait attention aux différents éléments socioculturels et les a soigneusement enlevés pour faciliter la compréhension du lecteur tamoul. Par exemple, dans la nouvelle *Le vagabond*, le protagoniste Jacques se renseigne à la mairie pour savoir s'il peut trouver du travail dans la ville. Le système administratif étant différent en Inde, il est difficile de trouver un équivalent exact pour le mot «Mairie». Donc, Akilan dit simplement qu'il s'est renseigné auprès d'un villageois anonyme.

Le texte original français

Alors, il s'était informé à la mairie ; et le secrétaire avait répondu qu'on trouvait à s'occuper dans le Centre.<sup>201</sup>

La version tamoule

நகரத்தில் வேலை கிடைக்கும் என்று எவனோ ஒருவன் சொல்லி வைத்தான்.<sup>202</sup>

Notre retraduction en français

Quelqu'un lui avait dit que dans la ville, on peut facilement trouver de l'emploi.

En outre, le traducteur a rendu les événements conformes aux réalités du Tamil Nadu. Dans l'histoire, Jacques cherche du travail et puis dort dans la rue près d'une vache. Le matin il est réveillé par le chant de coq. Alors que les coqs existent au Tamil Nadu

---

<sup>201</sup> Maupassant, Guy de. *Le Vagabond, ŒUVRES COMPLÈTES DE GUY DE MAUPASSANT, LE HORLA*. Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1909. p. 25. Imprimé.

<sup>202</sup> Maupassant, Guy de. *மாபசான் சிறுகதைகள்*. Traduction. அகிலன். சென்னை: பாரி புத்தகப் பண்ணை. Deuxième édition, 1983. p. 9. Imprimé.

et que les villageois se réveillent au chant de coq, dans la traduction d'Akilan, Jacques est réveillé par le chant des corbeaux. La raison en est que dans les grandes villes du Tamil Nadu on est davantage réveillé par les corbeaux que par les coqs. Jacques se trouve dans une ville où il cherche du travail et il est ainsi réveillé par des corbeaux.

Le texte original français

Un coq chantant le mit debout. L'aube allait paraître; il ne pleuvait plus; le ciel était pur.<sup>203</sup>

La version tamoule

தூரத்தில் ஒரு காக்காய் கரைந்து அவனை எழுப்பி விட்டது.  
பொழுதும் புலர்ந்துகொண்டு வந்தது. இப்போது மழையும் இல்லை.  
வானம் தெளிவாக கதிரொளியால் புதுமை பெற்றது.<sup>204</sup>

Notre retraduction en français

De loin, un corbeau l'a réveillé de son cri, tandis que le jour arrivait. La pluie s'était arrêtée. Le ciel était clair et à nouveau illuminé par les rayons du soleil.

On constate ici plusieurs sortes de modifications ou de changements dans cette traduction. A notre grande surprise, nous avons trouvé que la nouvelle n'est traduite qu'à moitié. Autrement dit, le traducteur n'a traduit que la première partie de la nouvelle et il a terminé l'histoire là où il voulait la terminer. Le traducteur met fin à l'histoire lorsque Jacques rentre dans son village natal. Il se peut qu'il ait trouvé le reste de l'histoire non conforme à la bienséance dans le contexte de réception. Pour trouver des explications, nous avons attentivement étudié la deuxième partie de la nouvelle.

La deuxième partie de la nouvelle se poursuit ainsi: quand Jacques rentre dans son village, par la grande route, il croise le magistrat, à qui il demande un travail, mais le magistrat l'accuse de mendier et la mendicité est illégale. Puis Jacques se fait arrêter

---

<sup>203</sup> Maupassant, Guy de. *Le Vagabond*, ŒUVRES COMPLÈTES DE GUY DE MAUPASSANT, LE HORLA. op. cit. 1909. p. 232.

<sup>204</sup> Maupassant, Guy de. *மாபசான் சிறுகதைகள்*. Traduction. அகிலன். op. cit. 1983. p. 14.

par des gendarmes pour avoir mendié sur la route. Une fois libéré, après un procès inutile, conduit comme une formalité, Jacques erre sans but et trouve une maison sur son chemin. Les habitants étant partis à la messe, il y entre par effraction, mange et boit. Quand il entend la cloche sonner, signalant le retour des habitants chez eux, il se met en route. Traversant une forêt, il aperçoit une petite villageoise et la viole. Pour ces deux crimes, Jacques est arrêté par les mêmes gendarmes et puni par le même magistrat qui lui avait déjà donné un avertissement.

Voyons maintenant pourquoi Akilan n'a pas traduit cette partie de l'histoire. Premièrement, la mendicité n'était pas illégale, d'ailleurs même aujourd'hui elle ne l'est pas, au Tamil Nadu. Il a donc pensé que cela choquerait le lecteur tamoul. Deuxièmement, le protagoniste a été décrit comme un homme honnête que la misère transforme en criminel. Le traducteur avait des difficultés à accepter cette évolution du personnage. Il n'a donc gardé que le côté honnête du protagoniste, sans vouloir le montrer en voleur et en violeur. Troisièmement, le protagoniste mange du bœuf dans la maison où il vole la nourriture, une viande interdite dans la religion hindoue, d'après laquelle la vache est vénérée. C'est probablement pour toutes ces raisons que le traducteur n'a pas traduit le reste de l'histoire.

La deuxième nouvelle, *La confession*, raconte l'histoire de deux sœurs qui vivent sans se marier. La sœur aînée tombe amoureuse d'un homme et leur relation se dirige vers le mariage. La sœur cadette, qui est jalouse, surtout quand elle voit les amants s'embarrasser, tue l'homme en lui faisant manger des verres broyés et mélangés dans un gâteau. Suite à la mort de son amant, la sœur aînée décide de mener une vie de célibataire et la sœur cadette, voyant sa grande sœur souffrir, décide de rester elle aussi seule jusqu'à la fin. Au moment de mourir, la sœur cadette confesse à sa grande sœur le crime qu'elle a commis il y a de cela des années. Malgré cette confession, la sœur aînée aime toujours autant sa petite sœur.

Comme dans la traduction précédente, le traducteur ôte des éléments culturellement et socialement incompréhensibles pour les lecteurs tamouls. Il ôte des mots tels que le château, le sapin, etc. Il enlève aussi le passage où les amants s'embrassent sous un sapin et le remplace par une description de l'amant prenant simplement sa bien-aimée dans ses bras.

## Le texte original français

Tu t'es promenée avec lui devant le château, au clair de lune et là-bas... sous le sapin, sous le grand sapin... il t'a embrassée... embrassée... dans ses deux bras... si longtemps... Tu te le rappelles, n'est-ce pas?<sup>205</sup>

## La version tamoule

"நிலவொளியின் மயக்கத்தில், தேவதாரு மரத்தடியில் அவர் உன் கரங்களை அன்போடு பற்றி உன்னை அருகில் இழுத்தத்தை நான் பார்த்தேன்...நேரம் போவதே தெரியாமல் நீ அவர் கரங்களில் கட்டுண்டு கிடந்தாய்... இதை நீ மறக்கவில்லையே? உனக்கு இது நினைவிருக்கிறதா?...அவ்வளவு நெருங்கிப் பழகியது அதுதான் முதல் முறையாக இருந்திருக்கும்... உன்னுடைய நாணத்தையும் பயத்தையும் நான் புரிந்து கொண்டேன்!<sup>206</sup>

## Notre retraduction en français

Dans l'ivresse de la lumière de la lune, sous l'arbre *Devadaaru*, j'ai vu qu'il tenait tes mains et t'a attirée vers lui...tu étais dans ses bras sans voir le temps passer...ne l'as-tu pas oublié ? T'en souviens – tu ?...ça doit être la première fois, une relation si proche..., j'ai compris ta pudeur et ta peur.

Non seulement la traduction évite de dire que les amants se sont embrassés, mais elle l'exprime d'une façon indirecte par la compression de la part de la sœur cadette qui remarque la peur et la pudeur de sa grande sœur. Nous revenons ainsi aux concepts que nous avons trouvés dans la traduction de *La tulipe noire*, où le personnage de Rosa est dépeint comme une femme pudique et apeurée en même temps. Alors que ces caractéristiques féminines se retrouvent fréquemment dans les traductions des œuvres françaises en tamoul au début de la tendance de *la Réfraction*, elles diminuent sensiblement vers la fin des années quatre-vingts. Même dans les traductions d'Akilan, c'est le seule endroit où on trouve un personnage féminin décrit ainsi.

Cette pudeur culturelle de la part du traducteur, qui, suppose-t-il, sera partagée par ses lecteurs, ne concerne pas que les relations physiques. En ce qui concerne la morale, le traducteur n'hésite pas à changer une situation. Ainsi, dans la troisième nouvelle

---

<sup>205</sup> Maupassant, Guy de. *La confession, ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, CONTES DU JOUR ET DE LA NUIT, HUMBLE DRAME*. op. cit. 1909. p. 283.

<sup>206</sup> Maupassant, Guy de. *மாபசான் சிறுகதைகள்*. Traduction. அகிலன். op. cit. 1983. p. 21.

*Claire de lune*, où le fait que sa nièce ait un amant exaspère un prêtre austère, qui se met en colère en apprenant cette nouvelle. Cette exaspération est dépeinte par le traducteur comme une colère juste alors que l'auteur de l'original le décrit comme une «suffocation égoïste». Il faut aussi tenir compte du fait que le traducteur change le titre original de la nouvelle *La confession* en «Deux sœurs», soulignant la relation familiale alors que l'original fait plutôt référence à la religion chrétienne.

#### Le texte original français

Cette suffocation égoïste des parents à qui leur fille annonce qu'elle a fait, sans eux et malgré eux, choix d'un époux.<sup>207</sup>

#### La version tamoule

தங்களுக்குப் பிடிக்காத இளைஞனோடு ஒரு பெண் ஓடிப்போனால் அவளுடைய பெற்றோர் எப்படி வருந்துவார்களோ அப்படி வருந்தினார் மரியதூசை.<sup>208</sup>

#### Notre retraduction en français

Mariasoosai s'inquiétait tels des parents dont la fille s'est enfuie avec un homme qu'ils n'aiment pas

Cette description de la part du traducteur non seulement change l'acte de choisir librement un époux pour une jeune fille en celui de s'enfuir, mais aussi fait indirectement référence au système de caste et à la perception des mariages intercastes dans le sous-continent et en particulier dans la région du Tamil Nadu. Il arrive souvent que les filles qui tombent amoureuses d'un homme d'une caste différente et qui n'osent pas le dire à leurs parents, s'enfuient avec l'homme et que tous deux se marient dans un temple ou dans un bureau officiel de mariage. Un tel acte de la part de leur fille exaspérerait beaucoup les parents tamouls. Le traducteur, pour représenter cette réalité, fait dans la traduction comme si la fille s'était enfuie avec l'homme, ce que l'original ne raconte nullement. Encore une fois le traducteur met l'emphasis sur

---

<sup>207</sup> Maupassant, Guy de. *Clair de lune, ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, CONTES DU JOUR ET DE LA NUIT, CLAIR DE LUNE*. Dessins de Lucien Metivet. Paris: Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, Librairie Paul Ollendorff, 1900. pp. 8-9. Imprimé.

<sup>208</sup> Maupassant, Guy de. *மாபசான் சிறுகதைகள்*. Traduction. அகிலன். op. cit. 1983. p. 28.



la valeur de la famille comme institution sociale, et «La suffocation égoïste» devient une inquiétude juste des parents.

Dans la neuvième nouvelle de cette collection, *Le pardon*, un mari, Georges Baron, trompe sa femme, Berthe, avec une amie à elle qui est veuve, Mme Rosset. Berthe est une fille innocente qui ne comprend pas ce qui se passe. A la fin, lorsque Mme Rosset meurt d'une fièvre inconnue, Berthe apprend la relation entre son mari et son amie. Après la mort de cette dernière, Berthe arrête de parler à son mari pendant un an. Après un an, un matin, Berthe demande à son mari de l'emmener sur la tombe de Mme Rosset où elle dépose un bouquet de roses. Elle dit alors à son mari qu'ils peuvent rester amis. Nous pouvons voir comment le traducteur transforme cette simple phrase en un message culturellement tamoul.

Le texte original français

- Si vous voulez, nous serons amis, dit-elle.<sup>209</sup>

La version tamoule

"நடந்ததை மறந்துவிட்டு மீண்டும் நாம் ஒன்றாய் வாழ்வோம்"  
என்றாள்.<sup>210</sup>

Notre retraduction en français

«Oublions ce qui s'est passé et vivons ensemble », dit-elle

Cet extrait de la nouvelle *Le pardon* nous montre une fois encore à quel point le traducteur Akilan met l'accent sur l'idée de la famille dans la société tamoule. Le texte original dit que la femme, après avoir découvert la relation adultère de son mari avec une autre femme, arrête de lui parler. Une fois que sa maitresse est morte, elle lui pardonne. Néanmoins, elle lui dit: «Nous serons amis». La traduction fait comme si la femme était prête à oublier tout ce qui s'est passé et à recommencer sa vie avec

---

<sup>209</sup> Maupassant, Guy de. *Le pardon, ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, CONTES DU JOUR ET DE LA NUIT, CLAIR DE LUNE*. op. cit. 1900. p. 126.

<sup>210</sup> Maupassant, Guy de. *மாபசான் சிறுகதைகள்*. Traduction. அகிலன். op. cit. 1983. p. 86.

l'homme, comme un couple normal. Dans l'original au contraire, elle ne lui propose que d'être amis. Le mariage est souvent vu dans la société tamoule comme une relation où la femme doit tout pardonner à son mari, quoi qu'il fasse, y compris l'acte de commettre l'adultère, alors que le mari a le droit de rejeter sa femme s'il découvre de tels actes de sa part. Cette conception socioculturelle de la relation conjugale apparaît dans la traduction d'Akilan, et le traducteur nous semble être d'accord avec elle.

Si nous revenons aux titres des nouvelles et à leur traduction en tamoul, Akilan traduit deux titres littéralement, *La morte* et *Le pardon*, dont les histoires concernent toutes les deux l'adultère dans la vie conjugale, l'adultère de la femme dans la première et celle du mari dans la deuxième. Et la dernière nouvelle *La réveillon*, qui devient en tamoul «La nuit de Noël», raconte l'histoire choquante des membres d'une famille en train de dîner tandis que le cadavre de leur vieux père est caché dans une boîte. Même si cela se justifie dans l'histoire, la famille étant pauvre et devant se nourrir, cette pratique dans une telle situation est culturellement et religieusement interdite en Inde. Le traducteur traduit l'histoire fidèlement et garde la référence chrétienne dans le titre, avec la mention de «Noël». Ainsi, le traducteur nous semble garder l'étrangeté de certaines nouvelles, avec le choc culturel qu'elles pouvaient produire chez les lecteurs tamouls. A l'inverse, les nouvelles qui ne choqueraient pas culturellement et socialement les Tamouls sont traduites dès le titre d'une façon qui gomme leur étrangeté culturelle et les assimile au contexte de réception. Par exemple, à l'exception des trois nouvelles mentionnées ci-dessus, toutes les autres nouvelles voient leur titre adapté selon le style et l'opinion du traducteur, d'une façon assimilable au contexte socioculturel tamoul. Il peut certes y avoir aussi des faits socioculturels inacceptables dans ces nouvelles, comme dans *Le claire de lune* où une fille choisit son amant sans le consentement de ses parents. Ce fait social et familial n'est pas étranger du tout à la culture tamoule. Par conséquent, le traducteur l'adapte et le réfracte en quelque sorte. Un autre exemple, c'est *Le vagabond*, une histoire dont la première moitié s'insère parfaitement dans la vie socioculturelle tamoule, mais dont la deuxième moitié est choquante: le protagoniste se transforme en voleur et en violeur. Cette partie de l'histoire est éliminée et toute l'histoire est réfractée selon les normes socioculturelles tamoules. Le traducteur Akilan s'est donc servi de ciseaux

pour tailler et refaçonner les histoires en fonction du contexte auquel il destinait ses traductions.

En dehors de ces adaptations et accommodations socioculturelles, les nouvelles qu'Akilan a choisies parlent de thèmes universels ou de thèmes qui n'offensent pas culturellement ou socialement les Tamouls. Des nouvelles comme *Mme Hermet*, *Le modèle*, *Aux champs*, *La morte*, *La folle*, etc. racontent des histoires qui ne présentent aucun danger pour la culture tamoule. Le traducteur explique dans sa préface qu'il a choisies ces histoires avec beaucoup de soin et qu'il s'est refusé à traduire d'autres nouvelles qu'il avait trouvées choquantes ou gênantes. Il dit aussi que cela fait vingt-cinq ans qu'il a entrepris de traduire ces nouvelles, c'est-à-dire qu'il a pris du temps pour les choisir et les traduire selon le goût de son époque. Ce travail de notre traducteur est comparable à celui des dramaturges de l'âge classique qui avait traduit les histoires de l'Antiquité mais en les rendant conformes au goût classique de leur époque. Cependant, le traducteur ne s'étend pas sur ce qu'il pense des nouvelles et explique le pourquoi de son choix. Ainsi, il dit dans sa préface, à propos d'une des nouvelles intitulée *La folle*, que le thème de la guerre est manié très honnêtement par l'auteur et que ce message, qui enjoint à éviter les guerres dans l'avenir, est très important à son époque. Les années soixante-dix, pendant lesquelles cette traduction a paru, a connu des situations de guerre entre l'Inde et le Pakistan. Une telle appropriation peut nous faire penser à la tendance de *la Réaction*, mais pour faire clairement la différence entre *la Réaction* et *la Réfraction*, il faut dire que la tendance de *la Réaction* consiste à provoquer les lecteurs, à les faire réfléchir et agir, alors que la tendance de *la Réfraction* consiste à atténuer le choc culturel. C'est pourquoi *la Réfraction* se permet d'ôter des passages qui ne conviennent pas au contexte de réception.

## **Pour conclure**

Si nous pouvons faire un récapitulatif de la tendance de *la Réfraction* dans son essence, on peut dire que la tendance de *la Réfraction* se divise elle-même en trois sous-tendances. Premièrement, dans les années soixante, pendant lesquels paraît la traduction de *La tulipe noire*, la représentation d'une femme devait être tout à fait

conforme au modèle socioculturel tamoul, comme en témoigne la ressemblance entre Sita dans le *Ramayana* de Kamban et le personnage de Rosa dans le roman. En outre, la spiritualité et les images religieuses du texte original étaient adaptées et parfois même supprimées par le traducteur de façon à s'adapter aux idées spirituelles qui caractérisent les pensées tamoules.

Deuxièmement, à la fin des années soixante et vers le début des années soixante-dix, les traductions de Radhulan apparaissent et dans ces traductions, le thème de la femme revient mais il est traité d'une façon différente. Au lieu de montrer des femmes strictement conformes au modèle socioculturel, la traduction traite les personnages féminins de façon morale. Ainsi, dans la première nouvelle, *Boule de suif*, nous avons constaté que le traducteur hésite à appeler le personnage avec un surnom si péjoratif et le traite avec respect. Nous avons même montré un exemple dans la traduction de la même nouvelle où l'un des personnages appelle une femme «mère». En même temps, dans les deux autres nouvelles de sa première traduction, *L'héritage* et *Monsieur Parent*, les personnages féminins sont stigmatisés et apparaissent comme de mauvais exemples en fonction des critères socioculturels tamouls. Dans sa deuxième traduction, une collection de dix nouvelles, Radhulan a encore fait le choix de traduire des nouvelles qui concernent la morale et le respect dans la société. La première nouvelle, où un abbé meurt mystérieusement après avoir su qu'il avait enfanté un fils socialement indésirable, illustre la morale d'un religieux. La nouvelle *L'assassin*, où un employé tue son patron qui a insulté sa femme, illustre la valeur du respect social. La dernière nouvelle, où un maire se tue pour avoir violé des filles qui venaient se baigner, illustre l'idéal moral de la repentance. Il est donc raisonnable de dire que *la Réfraction* de Radhulan est une réfraction morale en fonction des idéaux tamouls.

Troisièmement, vers la fin des années soixante-dix, les traductions d'Akilan, une collection de treize nouvelles, ont davantage pour thème la vision philosophique de la vie. Dans la nouvelle *Le vagabond*, le traducteur montre que l'homme ne peut jamais s'attendre à être compris par ses semblables de la ville, il est mieux compris par ceux qui lui ressemblent dans sa culture villageoise, d'où le retour du protagoniste vers son village natal. La nouvelle *La confession* parle de la jalousie des êtres humains, qui peut même les pousser à commettre des crimes. La nouvelle *La folle* décrit la cruauté

de la guerre. Ainsi, les choix d'Akilan se portaient plutôt vers des nouvelles dotées d'une dimension philosophique. La dernière sous-tendance au sein de la tendance de *la Réfraction* se caractérise donc par ce que l'on peut appeler la réfraction philosophique.

Ces trois sous-tendances de *la Réfraction* sont sans doute liées aux normes socioculturelles des Tamouls. Il est donc juste de dire que *La Réfraction* est en général une tendance portée vers la prise en compte de la vie socioculturelle des Tamouls.

La traduction d'Akilan est la dernière de cette tendance de *la Réfraction*. Dans cette traduction, nous avons constaté que le traducteur a gardé les titres de deux nouvelles, *La morte* et *Le pardon*, et que les histoires de ces deux nouvelles concernent l'adultère. On a remarqué que le traducteur n'adapte pas ce qui est culturellement choquant. Cette caractéristique qui apparaît en filigrane vers la fin de la tendance de *la Réfraction* annonce la nouvelle tendance qui va s'imposer dans les années à venir. Selon cette nouvelle tendance, le fait de modifier le texte en fonction du contexte de réception implique de plus en plus de distinguer entre le contexte et la traduction, gardant ainsi le caractère à la fois étrange et étranger du texte.

Pour ce faire, il faut faire sentir que la traduction est une traduction, et non pas une activité de récréation ou d'adaptation au contexte de réception. Un tel procédé a pour but de faire une distinction nette entre l'œuvre étrangère et l'œuvre indigène. Cette distinction nette pratiquée par les traducteurs peut être vue comme un acte d'opposition ou un acte de résistance dans le champ des traductions des œuvres étrangères en tamoul.



# **CHAPITRE IV**

## **La Résistance**

«I have been unable to live an uncommitted or suspended life. I have not hesitated to declare my affiliation with an extremely unpopular cause.<sup>211</sup>»

Un acte d'opposition est une qualité qui n'appartient pas uniquement aux êtres humains. Et encore moins aux autres êtres vivants. Il arrive même aux objets non vivants de réagir en opposition quand ils subissent une force à l'encontre de leur façon d'être. Par exemple, quand on fait passer l'électricité en sens opposé dans certains récepteurs, les récepteurs changent de fonction, et ce changement peut être compris comme un acte d'opposition. Dans le jargon de la physique, en particulier dans celui de l'électricité, on appelle cela dipôle polarisé. Cet acte d'opposition de la part du matériau conducteur s'appelle «Résistivité» dans le domaine de l'énergie.

«The property of a material to oppose the flow of electric current <sup>212</sup>»

Pour le dire simplement, un acte inconvenable cause une opposition de la part du récepteur ou transforme la fonction de ces récepteurs, qui prennent un chemin différent de ce qu'ils font habituellement. Dans le même domaine, un matériau conducteur qui peut produire de la chaleur par son opposition lorsque le courant le traverse est appelé une résistance.

---

<sup>211</sup> W. Said, Edward. «Between Worlds». *Meeting the Devil*. De London Review of Books. London: London Review of Books, 2013. p. 226. Imprimé.

<sup>212</sup> «Resistivity». Def. *Dictionary of Material Science and High Energy Physics*. Ed. Dipak K. Basu. New York: CRC Press, 2001. p. 264. Imprimé.



La Résistance est alors un acte d'opposition contre un acte d'imposition, dans un rapport de force. Même le corps des êtres vivants produit une résistance anti-microbes quand il est exposé à une infection. En somme, des formes de résistance se développent chaque fois que quelque chose s'oppose aux propriétés et aux intérêts d'un matériau ou d'un être vivant, y compris l'être humain.

## **1. La résistance**

### **1.1 La résistance chez l'homme**

La résistance étant un acte entrepris par celui qui subit une influence non-désirée ou jugée inacceptable, il nous faut comprendre les raisons pour lesquelles une résistance est opposée à tel ou tel acte. Ainsi, chez les êtres humains, la résistance en tant qu'acte d'opposition peut se manifester dans la vie sociale, politique, culturelle et même dans la vie privée. Certes, c'est un mot qui couvre plusieurs faits, à plusieurs niveaux, du fait de sa polysémie et de l'étendue des réalités qu'il embrasse donc, mais nous nous intéressons ici avant tout à ses manifestations, particulièrement vigoureuses, au sein des sociétés humaines.

Chez les hommes illettrés, la résistance contre une imposition peut s'exprimer par un acte physique ou verbal, non écrit. Les hommes lettrés, au contraire, expriment leur opposition d'une manière indirecte par leurs écrits, par leurs créations linguistiques ou artistiques.

Voltaire s'est par sa philosophie opposé à certains aspects de la vie sociale et politique de son époque, ce qui lui a causé des ennuis. Tous les encyclopédistes du XVIII<sup>e</sup> siècle se sont opposés aux pensées anciennes en publiant les nouvelles pensées avec lesquelles ils voulaient changer le monde. Si nous voyons de près le contexte dans lequel un tel acte de résistance a lieu, qu'il se manifeste par des écrits ou autrement, on peut comprendre qu'un tel acte n'existerait pas sans la relation de pouvoir et de dépendance qui motive son émergence. Quand le pouvoir devient inutile et insupportable aux yeux de ceux sur qui il s'exerce, ceux-ci se mettent à résister à ce pouvoir, afin de réaffirmer leurs droits et leur dignité. Ainsi, la résistance se produit

chez les hommes quand ils sont en face d'un danger qui menace leur existence biologique, sociale, culturelle ou même philosophique.

La colonisation en Inde a créé une telle relation de pouvoir et de dépendance. Dans cette relation, le peuple colonisé, qui s'était toujours opposé politiquement et socialement aux colonisateurs, s'est tardivement rendu compte que ceux-ci avaient eu une influence à plusieurs niveaux: société, culture, gastronomie, économie, etc. La décolonisation, qui a eu lieu en premier, a seulement été géographique et politique; il restait donc encore à accomplir la décolonisation des idées culturelles et sociales.

Par conséquent, suite à la décolonisation politique et géographique, les hommes de lettres se sont engagés pour une libération culturelle, intellectuelle et même littéraire, tant la culture et les pensées indigènes avaient été influencées et supplantées par la culture et les pensées des colonisateurs pendant trois siècles. Aujourd'hui encore, on peut constater de nombreux vestiges culturels de l'époque coloniale, qui se manifestent sous plusieurs aspects dans notre vie quotidienne.

## **1.2 Les résistances littéraires indiennes au XX<sup>e</sup> siècle**

Plusieurs hommes de lettres indiens, prenant conscience de cette influence, ont essayé par leurs écrits de faire comprendre aux lecteurs indiens que les racines indigènes avaient besoin d'être retrouvées, renouvelées et renforcées, parce qu'elles constituent l'identité véritable de leur nation, contrairement à l'identité imposée par les pouvoirs coloniaux. Plusieurs écrivains ont participé à un tel renouvellement de la perception de la culture et de l'écriture, comme en témoignent plusieurs mouvements littéraires à travers le sous-continent indien. L'incertitude quant à leur identité culturelle et historique a poussé les écrivains de cette époque à s'opposer à tout ce qui a été produit à l'époque coloniale, en termes de culture et de littérature. Dans plusieurs régions de l'Inde, nous constatons donc l'émergence de mouvements littéraires dont l'objectif était d'effacer peu à peu l'influence coloniale.

Le Hungryalisme, qui s'est développé au Bengal, est l'un de ces mouvements, dont le nom est tiré de cette expression de Chaucer «In sowre hungry time». Ce mouvement s'opposait aux canons littéraires établis en Inde sous la colonisation et rejetait tout ce

qui était reconnu comme de la grande littérature dans les institutions éducatives. Les instigateurs de ce mouvement déclaraient aussi vouloir adapter la littérature aux Indiens, qui souffraient toujours de la pauvreté et de la faim et qui n'avaient par conséquent pas besoin d'une littérature éloignée de leur réalité misérable, d'où le choix du terme «Hungry» pour nommer le mouvement.

Alors que le mouvement a commencé à Patna, dans la région du Bihar, c'est au Bengal qu'il a finalement trouvé son assise et a pu se développer. Fondé par le poète bengali, Malay Roy Choudry, le mouvement a compté approximativement une trentaine de poètes, d'artistes et de ses partisans: Rajkamal Chaudhary, Falguni Roy, Binoy Majumdar, Subimal Basak, Utpal Kumar Basu, etc. En outre, le mouvement se fondait sur la philosophie d'Oswald Spengler, exprimée dans son ouvrage *Le déclin de l'Occident*, qui bannissait toute œuvre occidentale et en particulier anglaise, la langue des colonisateurs. La liberté de la nation, selon ces poètes, doit être suivie par la liberté de la plume et du pinceau (pour les peintres).

Quand le mouvement a atteint son apogée en 1965, le gouvernement a fait arrêter ses participants, surtout Roy Choudry en raison de son poème *Prachanda Baidyutik Chhutar*, ce qui veut dire, «Le furieux Jésus électrique» en français. D'ailleurs, le mouvement s'opposait non seulement à la culture et à la littérature étrangères, mais aussi à la tradition littéraire qui précédait jusque-là. Si le mouvement est perçu comme une sorte de résistance culturelle et littéraire, il s'oppose aux normes littéraires imposées de l'intérieur tout autant qu'aux normes imposées de l'extérieur par des littératures étrangères.

Un autre mouvement littéraire qui a eu lieu vers 1960 au Pendjab, Paryogsheel Lehar, était aussi un renouvellement radical de la tradition de la poésie penjâbi. Le chef de cette avant-garde était, S. S. Misha qui voulait que plusieurs thèmes soient traités dans la poésie moderne penjâbi contrairement à la poésie traditionnelle qui ne parlait que de l'amour. Plus tard d'autres écrivains penjâbis tels que Ravinder Ravi et Ajaib Kamal ont rejoint le mouvement. Le mouvement Paryogsheel Lehar était un mouvement expérimental au niveau des thèmes ainsi qu'au niveau de la forme de la poésie penjâbi.

Pareillement, la littérature télugu a vu aussi un mouvement de réforme dans le genre de la poésie dont le chef fondateur était Devulapalli Venkata Krishna Sashtri. Plus tard des écrivains télugus tels que Rayaprolu Subbarao et Vedula Satyanarayana Shastry ont rejoint à cette réforme littéraire. Leur but était d'éviter en premier lieu la tradition de traduire la poésie sanskrite et de créer une poésie propre à la langue télougou en traitant des sujets contemporains. Toutes ces réformes dans les littératures indiennes nous indiquent l'avènement d'une nouvelle vague qui rejette l'ancienneté et accueille la nouveauté.

En même temps, l'Inde a vu l'émergence d'une nouvelle littérature, la littérature anglophone de l'Inde, avec des écrivains comme Salman Rushdie, Nayantara Sehgal, Anita Mazumdar Desai, Vikram Seth, Amitav Gosh, etc. Leurs thèmes préférés étaient souvent la situation politique, la culture, les transformations sociales, etc. Même si la décolonisation a conduit au départ définitif des pouvoirs coloniaux, les hommes de lettres indiens étaient hantés par le souvenir de cette époque. C'est ce dont témoigne par exemple la parution du roman *A Flight of Pigeons* de Ruskin Bond, qui parle de l'histoire du mouvement de libération en 1857. Une conscience aiguë des reliquats coloniaux encore présents dans la société indienne s'impose tant au niveau politique que culturel et gagne les œuvres littéraires de l'époque. La littérature tamoule ne fait pas exception.

### **1.3 Des écrivains résistants tamouls du XX<sup>e</sup> siècle**

Nouvelles, romans, critiques littéraires, biographies et autobiographies restent les genres dominants de la littérature tamoule du XX<sup>e</sup> siècle. Peu sont les poètes tamouls à être reconnus au sein de la réforme de la poésie moderne tamoule (Kannadasan, Vaali, Vairamuthu, Perunchithiranar et Muhammed Metha), et la poésie se limite la plupart du temps aux thèmes religieux et romantiques sans s'inquiéter de la politique ou de la culture. La réforme de la poésie était une réforme avant tout formelle (fin des rimes et des syllabes, etc.). Par contre, les autres genres littéraires tamouls évoluent beaucoup et s'éloignent des canons de l'époque coloniale et précoloniale même, avec l'objectif de transformer les mentalités tamoules.

N. Parthasarathy publie des romans tels que குறிஞ்சி மலர் et பொன்விலங்கு, qui parlent de la culture et de la vie sociale. Il a aussi écrit des romans historiques comme இராணி மங்கம்மாள், qui raconte l'histoire d'une reine tamoule qui régnait sur le Tamil Nadu au XVII<sup>e</sup> siècle. Son autre roman historique பாண்டிமாதேவி parle aussi de l'histoire d'une reine tamoule qui régnait sur le sud de l'état du Tamil Nadu. A travers ces exemples historiques tamouls, il essaie ainsi de faire évoluer la façon dont la femme tamoule est vue et traitée. L'écrivain Jayakanthan choque ses contemporains par ses romans. Son œuvre சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள் raconte la vie d'une femme violée et rejetée par la société. Les thématiques sociales forment ainsi le cœur des sujets abordés par les écrivains tamouls des années soixante-dix.

Une écrivaine de cette époque, Rajam Krishnan, aborde comme thème le rôle social des femmes. Ses romans choquent les lecteurs tant qu'ils remettent en cause, non seulement les codes sociaux et culturels de l'époque, mais aussi les codes littéraires suivis par la littérature jusqu'alors. Ses œuvres telles que *Uthara Kaandam* - (உத்தர காண்டம்) *Valaikaram* - (வளைக்கரம்) *Paadaiyil Padinda Adigal* - (பாதையில் பதிந்த அடிகள்) traitent du rôle social, culturel et familial des femmes tamoules, avec en toile de fond la volonté de faire changer le regard que ses lecteurs portent sur ces femmes.

En même temps, les écrivains comme Indhira Parthasarathy et Lakshmi Thiripurasundari soulèvent des problèmes sociaux comme la question des castes et le statut social des femmes. *Kuruthipunal* – (குருதிப்புனல்), un roman d'Indhira Parthasarathy, parle du massacre de quarante Dalits par des membres d'une caste supérieure dans le département de Tanjavur dans le sud du Tamil Nadu.

Outre les romanciers, les nouvellistes tamouls se lancent aussi dans la réforme à la fois littéraire et socioculturelle. M. V. Venkatram, Ponneelan, S. Vaidyalingam (connu par pseudonyme de Prapanchan) et Ki. Rajanarayanan constituent l'avant-garde de la réforme littéraire et socioculturelle des années 1990. D'ailleurs, la plupart de ces auteurs écrivent encore. Les thèmes qu'ils choisissent de traiter choquent souvent les lecteurs: la sexualité, les castes, l'intouchabilité, les discriminations sociales, la corruption politique, etc. En outre, certains romanciers écrivent aussi des nouvelles et la nouvelle est devenue depuis le genre le plus prolifique de la littérature tamoule.

En somme, depuis les années soixante, l'étincelle de la conscience socioculturelle qu'on a déjà remarquée dans la tendance de *la Réfraction* se renforce jusqu'à devenir une caractéristique principale de la littérature tamoule. Par conséquent, ils se rapprochent plus de la réalité socioculturelle et traitent des sujets qui concernent la vie des petites gens. Ce faisant, ils se distinguent nettement des canons littéraires qui prévalaient jusqu'alors.

Certains écrivains et dramaturges reprennent même des thèmes et histoires issus de la mythologie indienne, qu'ils réécrivent à leur façon pour communiquer un message à la société tamoule. Par exemple, l'écrivaine Rajam Krishnan a repris le sujet de «Uttara Kandam» dans son roman du même titre et traite des sujets politiques et la situation sociale de la femme. Elle y dénonce l'hypocrisie de la vie socioculturelle tamoule qui fait l'éloge des femmes comme mères et déesses tout en les soumettant dans la vie réelle. L'écrivain Vaali reprend toute l'œuvre du Mahabharata qu'il réécrit dans un style poétique moderne et qu'il adapte à la culture et à la pensée tamoule. Avec ce renouvellement à la fois thématique et formel, la conscience de l'identité culturelle tamoule s'affirme de plus en plus dans les œuvres de cette époque. Autrement dit, les écrivains tamouls voulaient également se détacher des autres littératures du sous-continent, ce qui ne les empêchait pas de les traduire, sans toutefois les assimiler à la littérature tamoule alors en pleine renaissance.

Non seulement les écrivains voulaient distinguer les œuvres littéraires provenant d'autres univers culturels mais ils voulaient aussi se détacher de la littérature classique et des œuvres canonisées et traditionnelles de leur époque et de leur langue. La poésie moderne tamoule trouve des nouveautés dans sa forme et dans ses thèmes. En somme, la littérature tamoule osait aborder des sujets qui restaient jusque-là largement tus par la littérature classique.

## **2. Les traductions de *la Résistance***

Les traducteurs tamouls de cette époque ont aussi pris la liberté de se détacher de la tendance traductionnelle tamoule qui prévalait jusqu'alors. Ils ont fait des choix autant au niveau des œuvres que dans la manière de les traduire qui les distinguaient de leurs

prédécesseurs. Nous constatons donc des sujets tels que l'absurde de la vie, la guerre, l'étrangeté et la philosophie existentialiste, etc. Nous avons choisi quatre de ces ouvrages contenant cinq traductions pour notre corpus d'étude dans ce chapitre. Nous les présentons dans le tableau ci-dessous:

No.	Nom de l'œuvre	L'auteur	Traduction en tamoul	Retraduction en français
1	L'étranger	Albert Camus	அந்நியன்	L'étranger
2	Rhinocéros	Ionesco	காண்டாமிருகம்	Rhinocéros
3	La peste	Albert Camus	கொள்ளைநோய்	La peste
4	Haute surveillance	Jean-Genet	கடுங்காவல்	La haute surveillance
5	L'Augmentation	Georges Perec	பெருக்கம்	L'augmentation

Il est très évident à partir des titres, de leur traduction et de leur retraduction, que ceux-ci ont été traduits littéralement, sans subir aucune modification de la part des traducteurs. Cela nous conduit à penser que les traducteurs voulaient, dès le titre, conserver l'étrangeté de l'œuvre. En plus, nous avons aperçu dans les préfaces de ces traductions que ces traducteurs ont une connaissance approfondie de la langue, de la culture et même des pensées françaises. C'est pourquoi nous pensons que toutes ces traductions ont été faites directement à partir des œuvres originales. Toutes ces traductions ont en outre en commun le thème de l'absurde. Deux œuvres d'Albert Camus, l'auteur de la philosophie de l'absurde, *L'étranger* et *La peste*, deux dramaturges, Eugene Ionesco et Jean-Genet, associés au théâtre de l'absurde et un auteur et dramaturge juif, George-Perec dont les œuvres et essais étaient peu connus aux lecteurs tamouls.

Parmi les autres traducteurs que nous n'avons pas pris en compte dans notre étude figurent un certain nombre de professeurs de français à l'université. K. Madanagobalane, R. Kichenamourty, R. Venguattaramane, S. Pannirselvame sont des professeurs à l'université de Pondichéry et ont traduit des auteurs tels que Françoise Loranger, Gérard Bessette, Michel Trembley, Maupassant, etc. Et à partir de 2001 Vengada Souparaya Nayakkar, traducteur et professeur au Centre des études de Kanchi Mamunivar, traduit de façon prolifique des auteurs tels que Michel Louis, Tahar Ben Jelloun, Blaise Cendrars, Henri Troyat, Bernard Werber, Hiner Saleem,

Jaues Sternberg, Marcel Aymé et Cristine Devic. D'ailleurs, tous ces traducteurs continuent à traduire encore aujourd'hui, après leur retraite.

Les auteurs classiques français sont sans doute toujours traduits mais moins qu'auparavant. *Nana* de Zola et *Les trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas sont retraduits après les années quatre-vingt. En outre, ce qui distingue véritablement les traductions d'après 1980, c'est qu'outre les auteurs français, des auteurs francophones tels que Tahar Ben Jelloun, Michel Tremblay, etc. sont aussi de plus en plus traduits.

Les choix faits par tous ces traducteurs nous montrent que la plupart d'entre eux ont pris des œuvres qui avaient déjà provoqué des débats dans le monde français après leur parution comme *L'étranger* et *Rhinocéros*. Notons aussi qu'on trouve une traductrice, Madanakalyani, parmi les traducteurs de cette période. En outre, il est très probable que toutes ces traductions aient été faites directement à partir de l'original, y compris les traductions que nous avons mentionnées dans les paragraphes précédents. Seules une ou deux traductions, *Le Candide* de Voltaire traduit en tamoul vers 2005 par Padri Seshatri, ont été faites à partir d'une version anglaise. C'est aussi l'époque qui voit entrer le monde académique dans le champ de la traduction en Inde. La liste des traductions parues au XX<sup>e</sup> siècle, fournie par Azhagarasan Rajamanickam et Geetha Ganapathy-Doré<sup>213</sup>, nous donne une vue d'ensemble de ces observations.

Avant de commencer notre étude analytique des romans et des pièces de théâtre traduits à cette époque, nous aimerions faire une brève présentation de chacune des œuvres que nous avons choisies ainsi que les traducteurs qui ont accompli la traduction de ces œuvres. Le premier roman traduit étant *L'étranger* d'Albert Camus, nous présenterons d'abord un résumé de ce roman et du traducteur, V. Sriram.

### ***L'étranger***

Meursault est un jeune homme qui travaille à Alger. Un jour il reçoit un télégramme lui annonçant la mort de sa mère qu'il avait laissée dans un hospice. Meursault assiste à l'enterrement de sa mère sans exprimer aucune émotion et sans pleurer. Le jour

---

<sup>213</sup> Voir annexe A. pp. i-ii.



suivant, il passe son temps avec son amie Marie, regarde un film et fait l'amour avec elle. Dans le bâtiment où habite Meursault, loge aussi un autre homme qui s'appelle Raymond. Celui-ci demande à Meursault de l'aider à punir sa maîtresse. Meursault l'aide avec indifférence. Un jour Meursault, Marie et Raymond vont ensemble à la plage chez un autre ami, Masson, qui les accueille. En se promenant sur la plage, les trois hommes tombent sur plusieurs Arabes, dont le frère de la maîtresse de Raymond. Celui-ci est blessé par le couteau d'un de ces Arabes. Les trois amis rentrent chez Masson. Meursault sort seul avec un pistolet, sans trop réfléchir. Sur son chemin, il croise deux Arabes, dont celui qui a blessé Raymond. L'Arabe met sa main dans sa poche pour sortir probablement un couteau. Mais sans attendre, Meursault lui tire un coup de pistolet dessus, puis quatre autres coups quelques secondes plus tard. Meursault est donc arrêté pour son crime. Le procès à la cour l'amène à réfléchir sur son existence. Plusieurs hommes témoignent contre Meursault, dont les employés de l'hospice où résidait sa mère. Ils l'accusent de ne pas avoir pleuré pendant l'enterrement de sa mère. Ils le décrivent comme un homme sans émotion et expliquent ainsi son crime contre l'Arabe. Meursault est à la fin condamné à la décapitation en public. Il ne comprend toujours pas la raison de cette condamnation, n'acceptant pas les codes sociaux et ethniques des hommes qui l'entourent. L'étranger est un homme non conforme à la vie sociale et la société le punit pour cette non-conformité. Il est étonnant de voir qu'une telle histoire a été immédiatement reconnue par les hommes littéraires tamouls.

Le traducteur tamoul qui a traduit *L'étranger* d'Albert Camus s'appelle V. Sriram. Traducteur, critique littéraire et titulaire de chevalier de l'Ordre des Palmes académiques, V. Sriram a commencé dès jeune à apprendre la langue française, parce qu'il était désireux de découvrir sa littérature. Il enseigne aussi la langue française depuis trente ans à l'Alliance française de Chennai et a été nommé vice-président de l'institut à plusieurs reprises<sup>214</sup>.

Peu après s'être mis à l'apprentissage de la langue française, il s'est intéressé aux grands auteurs français comme Sartre, Camus, Balzac, etc. Il a aussi remarqué les

---

<sup>214</sup> Ramnarayan, Gowri. «French fascinates him». *The Hindu*. Le 18 juillet. 2002. Web. <<http://www.Thehindu.com/thehindu/mp/2002/07/18/stories/2002071800180300.htm>>. Consulté le 27 janvier 2017.

changements qui ont affecté l'existence humaine depuis les deux guerres mondiales et leur réflexion dans la production littéraire en Europe d'où sa passion pour Camus et Sartre. Il se nomme aussi Camus Daasan (l'admirateur de Camus en tamoul). L'existentialisme ne donne pas de solution aux problèmes de la vie humaine mais vous aide à comprendre la vie - dit-il dans une interview qu'il a donnée au journal *The Hindu* en 2002. Sa traduction de *L'étranger* en tamoul a connu trois impressions depuis sa parution.

A part la traduction de *L'étranger*, V. Sriram a aussi traduit *Le Petit Prince* d'Antoine Saint-Exupéry, *Huit clos* de Jean-Paul Sartre, quelques poèmes de Jacques Prévert et aussi plusieurs articles du journal *Le Monde* pour le journal indien *The Hindu*. Il a aussi écrit des articles et des critiques sur la littérature française et le cinéma français. C'est un homme qui voit la traduction comme un échange culturel et littéraire entre deux mondes. En somme, notre traducteur de *L'étranger* a énormément contribué au rayonnement de la langue et de la culture françaises dans le sous-continent.

### ***Rhinocéros***

Maintenant que nous en avons fini avec la présentation de la première œuvre de ce chapitre, nous pouvons passer à celle de notre deuxième œuvre, *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, une pièce de théâtre écrite en 1959. Appartenant au théâtre de l'absurde, cette pièce reste le chef d'œuvre de ce courant de pensée, au même titre que *L'Étranger*. L'histoire de la pièce se prête à de multiples interprétations mais nous tenons à résumer l'histoire simplement.

La pièce commence avec une scène en pleine ville devant un café avec plusieurs personnages: Jean et Béranger et puis un logicien et un vieux, un patron du café, la femme tenant une épicerie, une ménagère, une serveuse et un chat, et plusieurs rhinocéros. L'histoire commence avec des conversations entre différents personnages dépourvues de logique et de cohérence. Jean essaye de conseiller son ami Béranger à propos de son comportement et le vieux essaye de draguer la ménagère. Le logicien parle illogiquement. Parmi ces conversations, qui se mélangent les unes aux autres,

l'audience aperçoit un bruit indistinct, celui des animaux. Petit à petit, ce bruit devient clair, c'est celui des hurlements des rhinocéros qui courent dans les rues. Les personnages les aperçoivent et protestent contre le gouvernement qui ne fait rien pour les arrêter. Le deuxième acte commence dans le bureau de Béranger où il arrive en retard et sa collègue Daisy le protège. Et puis un débat s'engage entre le logicien et M. Botard qui refuse totalement l'existence des rhinocéros en France ainsi que l'existence de la maladie Rhinecitris. Entre-temps une collègue, Mme Bœuf, vient leur dire que son mari s'est transformé en rhinocéros. M. Bœuf arrive au bureau et détruit l'escalier de la sortie. Pendant que Mme Bœuf rejoint son mari, les autres collègues sortent avec le patron, M. Papillon, du bureau par la fenêtre. Après cela, Béranger va chez Jean pour se faire pardonner son comportement de la veille. Jean qui est malade critique la présence des rhinocéros dans la ville. Peu à peu, Jean est pris de sympathie pour les rhinocéros avant de se transformer lui-même en rhinocéros. Chassé par Jean, qui se transforme ensuite lui aussi en rhinocéros, Béranger se sauve et s'échappe de l'appartement de son ami. Quand le troisième acte commence, tout le monde est changé en rhinocéros, sauf Béranger, Daisy et Dudard. Béranger crie avec colère sur les rhinocéros qui courent dans la rue et les accuse d'avoir transformé le monde civil en un monde sauvage. Dudard essaye de convaincre Béranger que tout le monde a le choix de se transformer comme il veut, comme si c'était leur droit. Mais Béranger n'accepte pas cet argument. Béranger explique à Dudard que son ami Jean, qui était au début opposé à la transformation en rhinocéros s'est lui aussi transformé en rhinocéros à la fin, et que donc, d'après Béranger, ce n'est pas une transformation volontaire. Dudard essaye de convaincre Béranger en disant que les gens peuvent changer d'avis et devenir différents, il faut donc suivre les grands hommes et surtout la foule. Après cet argument Dudard se transforme à son tour en rhinocéros et quitte l'appartement de Béranger. A la fin, il n'y a que Daisy et Béranger qui sont demeurés humains dans la ville, au milieu des rhinocéros. Béranger déclare son amour à Daisy et lui dit qu'ils peuvent se marier afin de donner naissance à plusieurs enfants. Ils peuvent ainsi faire subsister l'humanité qui est en danger. Daisy dit à Béranger qu'il ne comprend pas ce que c'est que l'amour. Pour elle, les rhinocéros ont raison parce qu'au moins ces créatures ont une passion dans la vie. Elle quitte Béranger pour rejoindre les rhinocéros. Béranger seul dans son appartement se questionne sur son choix de rester humain. Doutant de son propre choix, il essaie de se transformer en rhinocéros et échoue. A la fin, Béranger crie: «Je ne céderai pas! et je resterai humain

malgré tout!», devant le public et retourne vers la fenêtre pour crier sur les rhinocéros qui courent dans les rues.

Avant 1980, les pièces françaises qui ont été traduites en tamoul sont des pièces de théâtre classiques du XVII<sup>e</sup> siècle. Par exemple, *Les fourberies de Scapin* de Molière a été traduit deux fois pendant l'époque de *la Réaction*: une première fois en 1931 par Pammal Sambandha Mudaliar, avec comme titre *Kannappan Kallathanam* (Les mensonges de Kannapan), une deuxième fois par P. Sri Acharya, avec pour titre *Kuppan Pithalattangal* (Les tromperies de Kuppan ). *Le Cid* de Corneille a aussi été traduit deux fois pendant l'époque de *la Réaction*, une première fois par Sinouvasan, avec comme titre *Satya Devi* (Le femme de promesse) et une deuxième fois par André Marie, avec pour titre *Vetri Veeran* (L'homme de victoire). Et à la fin de l'époque de *la Réaction*, deux pièces de Molière, *Tartuffe* et *Le bourgeois gentil homme*, ont été traduits par K. S. Venkataraman, tous deux titrés simplement «deux pièces de Molière». Pendant l'époque de *la Réfraction*, *Britannicus* de Racine a été traduit par S. Krishnaradja, Madanakalyani et Shanmuganaadam, avec pour titre *Veezhchi* (La chute) en tamoul. Comme nous pouvons le constater, aucune traduction ne portait le même titre que son original avant l'époque de *la Résistance*. En outre, les traducteurs qui ont traduit et retraduit les mêmes pièces dans les deux tendances précédentes ont successivement donné des titres différents à la même œuvre. D'après les données que nous avons recueillies pour notre étude, *Rhinocéros* est, jusqu'en 1996, la seule pièce de théâtre qui porte le même titre que son original. Le titre a été traduit littéralement par Dakshanamurthy.

En ce qui concerne le traducteur, Dakshanamurthy, malgré nos recherches persévérantes, nous n'avons pu trouver aucune information sur la personne de M. Dakshanamurthy. Cependant, la traduction comporte une courte préface du traducteur dans laquelle il explique son choix de l'œuvre. Pour justifier son choix, le traducteur parle de la culture de la majorité de la population d'une façon générale. Il dit qu'à chaque époque, cette majorité commence à vivre d'une manière injuste, croyant qu'elle est la culture supérieure, comme le nazisme, le fascisme et la dictature. Quelques hommes rares s'opposent à cette tendance de la foule. Pour cette raison, il a choisi de traduire cette pièce d'Ionesco. Avec cette explication, on comprend que le traducteur cherche à réformer la culture et la pensée des Tamouls. Nous reviendrons

sur la note des traducteurs de *la Résistance* dans le chapitre suivant notre recherche, sous le titre «La voix des traducteurs de *la Résistance*» et passons maintenant à la présentation de la prochaine œuvre.

### ***La peste***

La troisième traduction de notre corpus est «கொள்ளைநோய்», une version tamoule de l'œuvre «La peste» d'Albert Camus, traduite par Mme Madanakalyani. Aussi, c'est la première œuvre traduite par une traductrice dans l'histoire de la traduction d'œuvres françaises en tamoul au XX<sup>e</sup> siècle.

En ce qui concerne le texte original, le roman *La peste* a été publié en 1947. L'œuvre raconte l'histoire d'une épidémie qui a lieu dans la ville d'Oran en Algérie. Un jour, plusieurs rats meurent dans les rues de la ville et cette hécatombe de bêtes commence à inquiéter toute la ville et surtout la populace, les médecins et les autorités officielles d'Oran. Bernard Rieux, un médecin honnête, essaie de comprendre la nature de la maladie avec son collègue Castel. Comme personne n'est sûr qu'il s'agisse d'une épidémie, les autorités administratives de la ville hésitent au début à donner au phénomène le nom de «peste». Mais le nombre toujours croissant de morts et la diffusion de la maladie les conduisent à déclarer qu'il s'agit bien là d'une peste.

Petit à petit, des interdictions sont imposées à la population. L'administration interdit d'utiliser les chemins de fer, la poste, le téléphone. On peut seulement utiliser le télégraphe, sous la surveillance des autorités, pour contacter des proches vivants à l'extérieur de la ville ou à l'étranger. Un des personnages, Raymond Rambert, essaie de s'évader pour rejoindre sa femme vivant à Paris. Un autre personnage, un prêtre, Paneloux, déclare que la peste est un châtement infligé sur le peuple d'Oran par Dieu pour les condamner de leurs péchés et ses discours attirent certains croyants à lui. Cottard, un criminel gagne de l'argent en faisant de la contrebande. Rieux, le médecin, Tarou, un vacancier, Josephe Grand, un officier administratif tous les trois essaient de traiter les malades dans les hôpitaux. Rambert essaie de s'évader, puis change d'avis et décide de rester avec les autres.

Le nombre des morts augmente de jour en jour et rend la population folle. Plusieurs personnages essaient de fuir la ville et se font arrêter ou fusiller par l'armée. Un couvre-feu est ensuite annoncé. Un des personnages, Tarou, meurt héroïquement en luttant contre la peste dont il est atteint. Entre-temps, Castel découvre un vaccin contre la peste et le nombre des morts diminue petit à petit. A la fin, les portes d'entrée de la ville sont rouvertes et la population confinée d'Oran rejoint avec joie ses proches hors de la ville. Cottard le criminel devient fou et tue les gens avant de se faire arrêter pour ses meurtres. Le narrateur déclare à la fin son identité et termine l'histoire en disant qu'il y a davantage à admirer chez les hommes qu'à mépriser.

Quant à la traductrice Mme Madanakalyani, elle est née en 1938 à Pondichéry, elle a obtenu son Baccalauréat « Diplôme de Bachelier de l'enseignement secondaire à l'université de Paris » en 1958 à Paris, avant de faire un Master en français à l'université de Madras.<sup>215</sup> Elle a aussi enseigné la langue française dans plusieurs institutions pendant quarante ans de sa vie. Entre autres prix reçus, elle a été nommée chevalier dans l'ordre des Palmes académiques en 2002 par l'ambassade de France en Inde. En plus de traduire des œuvres françaises en tamoul, Mme Madanakalyani a aussi traduit des œuvres tamoules en français.

Avec une telle formation et une telle connaissance approfondie de la langue, de la culture et de la civilisation françaises, il ne nous est pas si difficile d'imaginer la minutieuse attention avec laquelle notre traductrice a traduit l'œuvre d'Albert Camus. En outre, c'est, semble-t-il, la traduction la plus longue de la tendance de *la Résistance*. Si les traducteurs de *la Résistance* ont tous laissé une note dans leur traduction ou dans les traductions auxquels ils ont contribué, l'œuvre de Mme Madanakalyani est la seule traduction qui comporte deux notes de la part de la traductrice. Il y a une petite préface intitulée «pour les lecteurs» et, à la fin de la traduction, une autre note intitulée «mes mots». Cela indique que la traductrice a deux messages, un destiné aux lecteurs de sa traduction et l'autre qui n'est pas destiné à un public visé mais où elle explique la construction de la narration, autrement dit l'architecture du roman, et les raisons pour lesquelles elle a choisi de traduire cette œuvre. La traductrice a ressenti le besoin d'expliquer en détail aux lecteurs la

---

<sup>215</sup> «[http://muelangovan.blogspot.in/2010/06/blog-post\\_14.html](http://muelangovan.blogspot.in/2010/06/blog-post_14.html)». Consulté le 29 janvier 2017.

construction de la narration ainsi que la philosophie de Camus, et cela témoigne de la volonté inquiète qu'elle avait de faire comprendre l'œuvre aux lecteurs tamouls. Cela veut dire aussi que la traductrice présentait certaines limites et certaines difficultés dans la compréhension et la réception d'une telle œuvre dans la vie socioculturelle tamoule de l'époque.

### ***Haute surveillance - l'Augmentation***

Après ce bref exposé sur la troisième œuvre de notre corpus, nous pouvons maintenant passer à la présentation de la quatrième et la dernière traduction de notre recherche. Cette traduction regroupe deux œuvres françaises: *Haute surveillance* de Jean Genet et *L'Augmentation* de Georges Perec. La traduction a été faite par deux traducteurs: Ramesh et Prem. La traduction porte comme titre principal «இரண்டு பிரெஞ்சு நாடகங்கள்» qui veut dire deux pièces françaises et comme sous-titre (கடுங்காவல்-பெருக்கம்) qui veut dire «Haute surveillance - l'Augmentation ». Parmi les traductions que nous avons choisies pour notre étude, c'est la seule traduction qui porte deux titres et la seule traduction faite conjointement par deux traducteurs. C'est aussi une traduction directe du français vers le tamoul, comme le dit explicitement la première page.

*Haute surveillance* est une pièce écrite par Jean Genet en 1947, mais l'auteur a retouché son œuvre à plusieurs reprises et y a apporté une dernière modification un an avant sa mort en 1986. C'est aussi la première pièce que Jean Genet a écrite et la dernière qu'il a retouchée avant de décéder. En ce qui concerne l'histoire de la pièce, il s'agit de trois détenus, Yeux-verts, un jeune de vingt-deux ans, Lefranc un jeune de vingt-trois ans et Maurice, encore un jeune de dix-sept ans, qui se retrouvent dans la même cellule. Yeux-verts est sûr d'être condamné à mort dans le jugement à venir et il est considéré comme quelqu'un d'aussi respectable qu'un autre criminel qu'on appelle Boule de neige, un personnage qui n'apparaît pas dans la pièce. Il y a une tension entre les trois hommes de la cellule. Maurice admire Yeux-verts alors que Lefranc se sent jaloux de ce dernier. Yeux-verts a besoin de Lefranc pour écrire des lettres à sa femme car il est analphabète. Lefranc lui lit aussi les lettres que sa femme lui écrit. Un jour Maurice remarque que Lefranc n'a pas lu la lettre entièrement et a caché un passage à Yeux-verts. Dans ce passage, sa femme dit savoir que les lettres

ne sont pas écrites par Yeux-verts. Ce dernier sent que sa femme va vouloir le divorce. Il est prêt à la laisser partir mais il ne lui pardonne pas son infidélité. Il demande alors à ses deux codétenus, Lefranc et Maurice, de le venger et ceux-ci se disputent pour savoir qui va accomplir cette mission. A la fin de cette dispute, le gardien vient annoncer l'arrivée de la femme de Yeux-verts et celui-ci lègue sa femme au gardien, ce qui déçoit les autres détenus qui se disputent de plus en plus dans la cellule. Yeux-verts les sépare et découvre que Lefranc porte un tatouage sur sa poitrine: un mot «le vengeur», le nom d'un bateau. Il est dès lors considéré comme un noble parmi les criminels. Mais à la fin ils découvrent que ce tatouage est fait avec de l'encre et n'est donc pas un vrai tatouage. Lefranc en colère tue Maurice, et Yeux-verts le dénonce aux gardiens. Tout semble se passer comme prévu. Cette pièce a pour thème principal le crime et l'ennui. Jean-Genet est aussi connu pour avoir été un criminel qui a été arrêté plusieurs fois pour des vols et d'autres crimes. C'est la première fois dans l'histoire de la traduction entre le français et le tamoul que les traducteurs tamouls ont choisi de traduire l'œuvre d'un auteur venant d'un tel milieu. C'est aussi la première fois qu'ils traduisent une œuvre qui glorifie la criminalité et les vices de l'homme. Cette pièce comporte une longue préface qui présente l'auteur et sa vie en détail aux lecteurs, ce qui montre que les traducteurs voulaient que les lecteurs connaissent bien l'auteur avant de lire son œuvre. C'est une des rares traductions qui a trois préfaces: une préface des traducteurs, qui parle de la littérature française; une autre préface qui parle de la pièce et des pensées de Jean Genet; une dernière préface qui parle de la vie de Jean Genet. Ainsi, le volume donne une connaissance approfondie non seulement de l'œuvre originale mais aussi de la vie de l'auteur, de ses idées, et du type de milieu dont il vient. De ce fait, nous avons l'impression que les traducteurs voulaient davantage écrire sur l'auteur que traduire son œuvre. En d'autres termes, les traducteurs connaissaient le texte et aussi le contexte dont il est issu. Ils avouent sincèrement avoir changé les dialogues, surtout les dialogues qui seront aussi modifiés pendant les représentations sur scène. Leur approche nous démontre l'importance qu'ils accordent au message de l'original ainsi que la signification qu'ils accordent au langage utilisé dans la pièce originale. En bref, nous sommes revenus au point de départ de notre parcours de recherche. Nous avons commencé notre étude avec la traduction de *Les Misérables* faite par un écrivain et nous terminons avec *Haute surveillance*, également traduit par deux écrivains. *Haute*



*surveillance* est une œuvre choquante du point de vue de la culture et de la société tamoules.

La deuxième pièce traduite est *L'Augmentation* de Georges Perec. Cette pièce de théâtre, écrite en 1967, était, au début, censée être diffusée à la radio. Elle n'a donc pas été jouée au théâtre. C'est la première fois que l'on voit cela au XX<sup>e</sup> siècle. Cette pièce nous rappelle aussi *Un Spectacle dans un fauteuil* d'Alfred de Musset, pièce écrite pour être lue assis dans un fauteuil et non représentée sur scène. *L'Augmentation* raconte l'histoire d'un employé qui cherche une augmentation de salaire et son parcours labyrinthique fait rire les lecteurs. Il cherche un chef pour son augmentation et sa recherche le conduit à travers une hiérarchie compliquée que nous côtoyons même aujourd'hui dans notre vie d'employé. L'augmentation ne reste pas uniquement liée au salaire dans la pièce, elle devient presque omniprésente dans la pièce: l'augmentation des mots dans les dialogues, l'augmentation des tensions, l'augmentation des hypothèses et des calculs. Cela se passe en faisant rire le lecteur ou l'auditeur. Il n'y a pas de personnages dans la pièce et la pièce est écrite comme un dialogue que le dramaturge tient avec le lecteur. Autrement dit, le lecteur se sent dans la pièce comme un employé qui cherche son augmentation. Cette pièce a été montée beaucoup plus tard, le 26 février 1970, au théâtre de la Gaîté-Montparnasse à Paris, avec une mise en scène de Marcel Cuvelier.

En ce qui concerne les traducteurs, Ramesh et Prem, ce sont deux écrivains et critiques littéraires du Tamil Nadu. Ils sont aussi connus sous le nom de deux jumeaux littéraires dans le domaine de la littérature contemporaine tamoule. Les deux écrivains sont aussi connus pour avoir introduit le discours sur le post-modernisme dans la littérature tamoule. Leurs poèmes, nouvelles, romans, pièces et critiques littéraires sont imprégnés de leurs idées postmodernistes. Ensemble, ils ont publié plusieurs œuvres et ont aussi fait quatre traductions, dont celle qui fait l'objet de notre étude. Ils ont reçu deux fois le prix de Kamban décerné par le gouvernement de Pondichéry. En outre, les préfaces qu'ils ont laissées dans leur traduction de *Haute surveillance* et de *L'Augmentation* présentent leurs idées postmodernistes et leur connaissance passionnée de la littérature et de l'histoire françaises. Depuis quelques années Ramesh, devenu écrivain à plein temps, publie ses œuvres seul. Et Prem

travaille comme Maître de conférences dans le département des langues indiennes modernes à l'université de Delhi.

Après ces brefs résumés des œuvres et de la vie des traducteurs, nous pouvons nous pencher maintenant sur l'étude analytique des œuvres traduites. Cette étude commencera en premier lieu par une analyse des titres et des noms propres des personnages dans chacune des œuvres originales et ainsi que dans leurs versions traduites en tamoul. Les noms propres seront présentés sous forme de tableaux synthétiques. Après cette présentation des noms propres, nous nous lancerons dans l'analyse textuelle des traductions.

## 2.1 La traduction des titres et des noms propres de *la Résistance*

### 2.1.1 *L'étranger*

Le titre du roman *L'étranger* est très soigneusement choisi par le traducteur tamoul, V. Sriram, puisque le mot étranger a deux sens dans la langue française: un homme venant d'un autre pays et un homme nouveau et qui n'appartient pas à ce monde. Ces deux concepts sont désignés par deux mots différents en tamoul: அயல்நாட்டவன் (Ayalnaattavan) ce qui veut dire un homme venant d'un autre pays et அந்நியன் (Anniyan), qui désigne un homme de l'extérieur ou un homme étrange et incompréhensible. Le traducteur a choisi le deuxième sens qui convient plus au sens de l'histoire et est aussi plus proche des titres des traductions anglaises, *The Outsider* ainsi que *The Stranger*, qui comprennent ces deux sens de l'étrangeté et l'extériorité.

En ce qui concerne les noms propres de *L'étranger*, nous présentons ci-dessous un tableau de tous les noms propres et leur traduction, accompagnée de la transcription des sons de la traduction en tamoul.

No.	Noms propres des personnages	Traduction en tamoul	Translittération des noms en tamoul
1	Meursault	மெர்சோ	Merso
2	Emmanuel	இம்மானுவேல்	Immanuel

3	Céleste	செல்ஸ்ட்	Selest
4	Thomas Pérez	பெரே	Pere
5	Marie Cardona	மாரி	Maari
6	Salamano	சலாமானோ	Salaamaano
7	Raymond Sintès	ரெமோன் சேந்தேஸ்	Remon Senthés
8	Masson	மாசோன்	Maason
9	Marengo,	மாரங்கோ	Maarengo
10	Alger	அல்ஜெரி	Algerie

Comme nous pouvons le constater dans le tableau ci-dessus, les noms propres restent pratiquement identiques, à la différence des autres traductions que nous avons étudiées jusqu'ici. Il y a bien de légères différences dans les sons, mais c'est uniquement parce que ces sons n'existent pas dans la langue tamoule. Le traducteur a donc translittéré les noms propres tels qu'ils sont dans l'œuvre originale. Ces noms étrangers ajoutent encore à l'étrangeté de l'histoire et fait aliéner l'œuvre traduite de la littérature indigène tamoule. Cette façon de traduire le sens et les noms tels qu'ils sonnent dans l'original est une des techniques des traducteurs de la tendance de *la Résistance* que nous constaterons de plus en plus dans les autres œuvres de notre corpus.

### 2.1.2 *Rhinocéros*

Le titre de *Rhinocéros* est littéralement traduit en tamoul comme «காண்டாமிருகம்», rhinocéros en tamoul.

Comme nous l'avons fait pour *L'étranger*, voici une présentation des noms propres des personnages, de leur traduction et d'une translittération de *Rhinocéros* sous forme d'un tableau synthétique.

No.	Noms propres des personnages	Traduction en tamoul	Translittération des noms en tamoul
1	Jean	ழான்	Zhaan

2	Béranger	பெராஞ்சர்	Beraanchar
3	Daisy	டெய்ஸி	Taisy
4	Botard	போதார்	Bothaar
5	Dudard	தியுதார்	Thiyuthaar
6	M. Bœuf	திரு பொஃப்	M. Pefp
7	Mme Bœuf	திருமதி பொஃப்	Mme Pefp
8	Monsieur Papillon	திரு. பாப்பியோன்	Monsieur. Papion

Le traducteur Dakshanamurthy a aussi choisi de translittérer les noms propres tels qu'ils sont dans l'œuvre originale, à l'exception des marques de l'état civil de la personne, comme Monsieur ou Madame, où il emploie l'équivalent tamoul. C'est étrange de voir l'état civil en tamoul suivi des noms qui sont complètement occidentaux. C'est aussi une des techniques que le traducteur a employées pour distinguer ses traductions des deux autres tendances que nous avons étudiées.

### 2.1.3 *La peste*

Le titre de *La peste* est aussi littéralement traduit en tamoul comme «கொள்ளைநோய்», la peste en tamoul.

A la différence de la traduction des noms propres que nous avons vue dans les deux autres œuvres, celle de Mme Madanakalyani se rapproche un peu de la langue tamoule au niveau de la prononciation de la dernière consonne dans les noms. Néanmoins, sa traduction n'est point une adaptation complète des noms comme celle de Shuddhananda Bharati.

No.	Noms propres des personnages	Traduction en tamoul	Translittération des noms en tamoul
1	Rieux	ரியேக்சு	Riaikch
2	Joseph Grand	கிரேண்ட்	Guirent

3	Cottard	கோட்டார்ட்	Kottaart
4	Tarrou	ஜான் தரௌ	Jaan Tharoo
5	Rambert	ராம்பேர்ட்	Raambert
6	Paneloux	பனலௌக்ஷ்	Panalekch
7	Othon	ஒத்தோன்	Othon
8	Michel	மைகேல்	Maikaiyl
9	Castel	காஸ்டேல்	Kaastel
10	Mercier	மெர்சியேர்	Merciere
11	Richard	ரிஷார்ட்	Rishaart

Nous pouvons observer dans le tableau ci-dessus que les traductions des noms propres dans cette œuvre sont étranges pourtant différentes de la façon dont les noms propres ont été traduits dans *L'étranger* et dans *Rhinocéros*. En effet, dans ces deux œuvres, les noms propres traduits s'efforcent de rester très proche des noms français. C'était même parfois le cas dans la tendance de *la Réaction*, par exemple dans la traduction de *Les Misérables*. A la différence de ces deux autres tendances et même à la différence des autres traductions de la même tendance, celle de *la Résistance*, les noms propres sont ici traduits de façon très différente de ce qu'ils sont dans l'original.

Les noms propres traduits par Mme Madanakalyani ne sont pas proches des noms originaux français. Par exemple le nom «Michel» est traduit en «மைகேல்», qui sonne comme «maikel», alors qu'elle aurait pu le traduire en «மிஷெல்», qui sonne comme «mishel». C'est une transformation étrange des noms. D'abord, les lettres *ch* en français se prononcent comme *sh* en anglais, et même si un Anglophone lit le nom, il le lira différemment, en prononçant le *Chel* en *kel* à la fin et non pas *kaiyl* comme dans la traduction. C'est plutôt une transcription au niveau des sons vers le tamoul avec la prononciation de la consonne à la fin de tous les noms propres. En bref, c'est une transcription très particulière aux Tamouls, qui parlent un dialecte à Pondichéry. Ainsi, dans tous les noms propres que nous avons listés dans le tableau, la consonne à la fin est bien prononcée. Cette traduction nous rappelle, en quelque sorte, la traduction qu'Ananda Ranga Pillai avait faite des noms communs français qu'il ne pouvait pas traduire en tamoul.

மத்தலோது	Matelot
சொல்தாதுகள்	Soldats
அபித்தாம்	Habitants
ரசீயம்	Ration

Alors qu'Ananda Ranga Pillai prenait, dans ses traductions de noms communs, le parti d'ajouter un son consonantique à la fin, il n'ajoutait pas le même son que celle qui terminait le nom français mais plutôt une consonne distordue se basant sur la consonne française, par exemple «மத்தலோது» a pour la lettre à la fin «du - து» alors que le mot matelot se termine par un «t». A la différence d'Ananda Ranga Pillai, Mme Madanakalyani, dans sa traduction des noms propres, a gardé la même consonne que celle qui se trouve à la fin du nom français, mais qui n'est pas prononcée dans la langue française. Cette façon de traduire les noms propres est nouvelle, et c'est la première fois que nous la rencontrons dans cette étude. Cette traduction n'est pas une adaptation ni une sorte de tamoulisation des noms français, comme l'avait fait Shuddhananda Bharati dans sa traduction de *Les Misérables*. Un Tamoul ressent indéniablement une forme d'étrangeté à la lecture de ces noms propres dans la traduction de *La peste*.

#### 2.1.4 Haute surveillance et L'Augmentation

Les titres de *Haute surveillance* et de *L'Augmentation* se sont faits aussi littéralement traduits en tamoul comme «கடுங்காவல்-பெருக்கம்», Haute surveillance et L'augmentation en tamoul.

Suivant la même coutume, nous présentons un tableau récapitulatif des traductions des noms propres dans les mêmes œuvres pour voir à quel point les noms traduits restent proches des noms originaux.

No.	Noms propres des personnages	Traduction en tamoul	Translittération des noms en tamoul
1	Yeux verts	யேவீர்	Yever

2	Jules Lefranc	லெஃப்ரான்	Legbraan
3	Maurice	மோரிஸ்	Moris
4	Boule de neige	பூல் தெ நெய்ழ்	Pool dhe neizh

Les deux noms propres qui existent dans la pièce *L'Augmentation* sont ceux de deux femmes qui sont censées être les secrétaires du chef du service de la personne qui demande l'augmentation. La première s'appelle «Mlle Yolande» et la deuxième s'appelle «Mademoiselle Hermeline». Ces deux noms sont aussi translittérés au niveau des sons, «செல்வி யொலாந்த்» et «ஹெர்மீன்», comme dans toutes les autres traductions de la tendance de *la Résistance* et comme certaines traductions de la tendance de *la Réfraction*.

On constate, dans la traduction de *Haute surveillance*, que les noms sont traduits en reproduisant presque les mêmes sons que dans la langue d'origine. Il s'agit d'une sorte de transcription sincère, malgré les contraintes de l'alphabet tamoul. Cela créera très probablement un effet d'étrangeté chez le lecteur. Aussi, dans la plupart des cas, les noms propres sont traduits en tamoul de la manière la plus proche possible, de façon à rendre la prononciation française presque telle qu'elle est dans la langue d'origine, y compris les consonnes de fin non prononcées et la prononciation des voyelles. Cette façon de traduire phonétiquement les noms, en étant le plus proche possible de l'original, produit un effet d'éloignement avec l'œuvre traduite dans l'esprit du lecteur tamoul pour qui ces sons ne sont pas familiers. Par exemple, dans la partie du texte mentionnée ci-dessous, tous les noms comportant le son produit par la lettre «J» (comme Jules) et la lettre «G» (comme Georges) sont traduits avec la lettre «மு», qui est aussi une consonne spirante palatale voisée comme les lettres françaises que nous avons mentionnées. Ainsi, ce rapprochement au niveau des sons et de la prononciation est sans précédant dans les traductions de la tendance de *la Résistance*.

Cette observation est encore plus évidente dans l'extrait présenté ci-dessous tiré de la traduction de *Haute surveillance*.

## Le texte original français

Maurice : Tu vois ? Tu vois, Jules, Je ne peux pas dire un mot, Tu voudrais nous réduire à zéro, Yeux-Verts et moi. Non, Jules Lefranc.

Lefranc : Je m'appelle Georges.

Maurice : on a l'habitude de t'appeler Jules...<sup>216</sup>

## La version tamoule

மோரிஸ்: பார்த்தாயா! பார்த்தாயா முயல், நான் ஒரு வார்த்தை பேசமுடியவில்லை, எங்களை ஒன்றுமில்லாமலாக்கி வீட நீ விரும்புகிறாய்; என்னையும் யேவேரையும்; வேண்டாம் முயல் லெஃப்ரான்.

லெஃப்ரான்: என் பெயர் ஜோர்ஜ்.

மோரிஸ்: உன்னை முயல் என்று அழைப்பதுதானே வழக்கம்....<sup>217</sup>

## Notre retraduction en français

Moris: Tu vois! Tu vois Zhuile, je ne peux pas dire un mot, tu voudrais nous rendre néant, moi et Yever. Non Zhuile Lekbraan.

Lekbraan : Je m'appelle Zhorzh.

Moris: D'habitude, on t'appelle Zhuile....

Outre le son de «J» et celui de «G», les traducteurs ont aussi remarquablement reproduit les autres sons présents dans les noms propres et les ont rendus tels qu'ils sonnent dans la langue source. En témoigne cette série de noms propres, traduits à peu près avec les mêmes sons en tamoul.

## Le texte original français

Maurice, Soudain violent : A... ? Rappelle toi ta tête quand le gardien a retrouvé toutes les photos d'assassins dans ta paillasse. Qu'est-ce que tu en faisais ? Elles te servaient à quoi ? Tu les possédais toutes ! Toutes ! Celle de Soklay, Celle de Weidmann, Celle de Vaché, Celle d'Ange Soleil....<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup> Genet, Jean. *Haute surveillance*. France: Editions Gallimard, 1988. p. 29-30. Imprimé.

<sup>217</sup> Genet, Jean. *கடுங்காவல்-பெருக்கம்*. Traduction. ரமேஷ்-பிரேம். சென்னை: சந்தியா பதிப்பகம், 2005. p. 35. Imprimé.

<sup>218</sup> Genet, Jean. op. cit. 1988. p. 56.



## La version tamoule

மோரிஸ்: (கடுமையாக) வேறு யார்? உன்னுடைய வைக்கோல் படுக்கையுள்ளிருந்து கொலைகாரர்களின் புகைப்படங்களை காவலாளி கண்டுபிடித்ததை நினைத்துப்பார். அவற்றை வைத்துக்கொண்டு நீ என்ன செய்தாய்? உனக்கு அவை எதற்கு பயன்பட்டன? எல்லாரையும் வைத்திருந்தாய். சோக்லே, வெய்மன், வஷே, ஆஞ்சொலெய்...<sup>219</sup>

## Notre retraduction en français

Moris: (violemment) qui d'autre ? Rappelle-toi quand le gardien a trouvé les photos des assassins dans ton lit de pailles. Qu'en faisais-tu? Elles te servaient à quoi ? Tu gardais tout le monde. Sokle, Weiman, Vashe, Angsolei...

Tous les noms propres des assassins énumérés dans le texte sont traduits, à notre grande surprise, avec une proximité étonnante avec les noms du texte original. De cette manière, le texte est fidèlement rendu par rapport aux aspects qui concernent les noms propres.

Aussi, dans toutes les traductions des titres, nous pouvons constater que les traducteurs sont restés fidèles au niveau du sens sans les adapter à leur gré comme les traducteurs des autres tendances. S'ils restent attachés au sens dans la traduction des titres, leur fidélité vers la transcription des noms propres ne nous paraît pas moins étonnante. Au début, la transcription du son des noms propres de la première traduction, *L'étranger*, nous semble comme une tentative primaire où le traducteur a bien réussi pour certains noms mais il n'arrive pas à transcrire exactement le son des autres noms en raison de contraintes linguistiques. Par exemple le nom Masson est traduit avec la prononciation de la dernière consonne «n», மாசோன், en tamoul. Cet effort dans la transcription des noms propres semble moins intense dans la traduction de Mme Madanakalyani qui traduit le nom «Cottart» comme «கோட்டார்ட்», alors qu'il est tout à fait possible d'éviter la consonne à la fin en tamoul aussi «கோட்டார்». Cependant, les mêmes efforts de la première traduction refont la surface dans la traduction des deux dernières œuvres de notre recherche, *Haute surveillance et L'Augmentation*, où les traducteurs traduisent sans la prononciation de la consonne à

<sup>219</sup> Genet, Jean. கடுங்காவல்-பெருக்கம். Traduction. ரமேஷ்-பிரேம். op. cit. 2005. p. 47.

la fin là où il est possible. Par exemple, le nom «Boule de neige» traduit en «பூல் தெ நெய்தி» en tamoul est la prononciation la plus proche possible au nom original. Ainsi, les traducteurs se détachent de plus en plus de la culture d'arrivée et nous semble aller vers la culture source dans leur traduction des noms propres. Pourtant, cette proximité vers la culture source distingue la traduction non seulement des œuvres indigènes de la littérature tamoule mais aussi des traductions faites auparavant. Le but des traducteurs était donc de différencier et distancier les traductions et pour ce faire ils sont restés proches de l'original.

## **2.2 Le lexique emprunté et *la Résistance* à l'emploi du tamoul classique**

### **2.2.1 *L'étranger***

Outre les noms propres, le traducteur de *L'étranger* emploie aussi beaucoup de noms communs empruntés à la langue française. Parfois il emploie aussi des mots empruntés à la langue anglaise. Si l'histoire racontée par *L'étranger* était déjà propre à susciter un sentiment d'étrangeté, en empruntant des termes au français et à l'anglais, le traducteur ajoute encore à ce sentiment d'étrangeté. Ce n'est pas le manque de vocabulaire ou une quelconque lacune de la langue tamoule qui a poussé le traducteur à emprunter ces noms. Ce sont au contraire des emprunts volontaires, faits avec l'intention de rendre l'histoire encore moins familière et plus étrange. C'est aussi peut-être parce que le tamoul oral est devenu une langue hybride depuis la colonisation et qu'elle a reçu un certain vocabulaire anglais. Surtout, dans les années quatre-vingts, l'époque où la traduction a eu lieu, le tamoul vulgaire contenait plus de mots anglais qu'auparavant.

Pour donner une idée de ces emprunts réalisés par le traducteur sans y introduire de modification, nous les présentons ci-dessous sous forme d'un tableau avec leurs traductions en tamoul ainsi que les équivalents possibles en tamoul que le traducteur aurait pu choisir.

No.	Noms dans le texte original	Noms en anglais	Traduction en tamoul	Traduction possible en tamoul
1	Autobus	Bus	பஸ்	பேருந்து
2	Congé	Leave	லீவு	விடுமுறை
3	essence	Petrol	பெட்ரோல்	எரிவாயு
4	Dossier	File	ஃபைல்	ஆவணம்
5	Vis	Screw	ஸ்க்ரூ	திருகாணி
6	Tram	Tram	டிராம்	pas d'équivalent
7	Alcool	Spirit	ஸ்பிரிட்	சாராயம்
8	Vin	Wine	ஓயின்	திராட்சை பழ சாறு
9	Boudin	Pudding	புட்டிங்	pas d'équivalent
10	Billard	Billiards	பில்லியர்ட்ஸ்	pas d'équivalent
11	Téléphone	Telephone	டெலிபோன்	தொலை பேசி
12	Serveuse	Server	சர்வர்	பரிமாறுபவன்
13	Inspecteur	Inspector	இன்ஸ்பெக்டர்	காவல் துறை அதிகாரி
14	Kilomètre	Kilometre	கிலோமீட்டர்	காதை தூரம்
15	Police	Police	போலீஸ்	காவல் துறை
16	Veste	Suit	சூட்	உடுப்பு
17	Cravate	Tie	டை	pas d'équivalent

Mis à part quatre concepts linguistiques, tous les autres termes, mentionnés dans le tableau ci-dessus, étaient bien traduisibles en tamoul pur. Mais le traducteur a fait des emprunts en abondance et a recouru aux mots occidentaux de l'anglais et du français pour faire voir clairement que cette traduction est différente, à la fois étrangère et étrange. Alors que le traducteur aurait pu choisir de traduire en tamoul pur, il a employé beaucoup de mots anglais et français tout au long du texte. Cette façon d'employer des mots étrangers dans les traductions n'existait pas dans les autres tendances que nous avons vues auparavant. Dans toutes les traductions que nous avons prises en compte dans notre corpus, la traduction se faisait jusqu'à présent dans un tamoul classique, sans emprunter de mots ni à la langue française ni à la langue

anglaise. Même un simple objet comme «téléphone», qui a son équivalent dans la langue tamoule, «தொலை பேசி», est traduit par le mot anglais «telephone» dans la traduction de *L'étranger*. Le traducteur cherche ainsi à la fois à rendre le style de l'auteur de l'original et conserve une impression d'étrangeté aux yeux du lecteur tamoul.

De même, notre traducteur, V. Sriram, essaie aussi de préserver cette étrangeté en gardant ces nuances dans le style et dans les tournures employées dans l'œuvre originale. Par exemple, la première phrase du roman est traduite avec le souci de rendre son étrangeté et son caractère frappant. Pour comprendre comment le traducteur y est arrivé, il nous faut voir l'extrait de cette traduction cité ci-dessous.

Le texte original français

Aujourd'hui, maman est morte.<sup>220</sup>

La version tamoule

இன்று அம்மா இறந்துவிட்டாள்<sup>221</sup>

Notre retraduction en français

Aujourd'hui mère est morte

Comme la retraduction ne permet pas au lecteur non-tamoulophone de saisir les changements effectués par le traducteur pour exprimer la familiarité entre le protagoniste et sa mère, nous allons l'expliquer en détail. Le mot «Maman» n'existe pas dans la langue tamoule. Or dans le texte original, ce mot est très important pour exprimer la relation que Meursault entretenait avec sa mère. «Maman», un nom familier pour mère, est au début de la phrase qui annonce sa mort subite, sans qu'aucune marque d'émotion n'apparaisse, comme par exemple un point

---

<sup>220</sup> Camus, Albert. *L'étranger*. France: Gallimard, 1942. p. 9. Imprimé.

<sup>221</sup> Camus, Albert. *அந்நியன்*. Traduction. வெ ஸ்ரீராம். சென்னை: க்ரியா - அலியான்ஸ் பிரான்சேஸ், 1980. p. 9. Imprimé.

d'exclamation. Cet énoncé est à la fois une information sur la relation proche entre un fils et sa mère et une annonce brutale de la mort de sa mère.

En tamoul standard, il existe deux termes pour désigner sa mère (தாய் et அம்மா), et il existe aussi des termes différents dans les registres distincts de la langue tels que ஆத்தா (Aatha) pour un villageois tamoul et ஆயா (Aaya) dans certaines régions ou encore ஆச்சி (Aacchi) dans certaines villes du sud du Tamil Nadu. Aucun de ces termes ne désigne la familiarité que le fils ou la fille entretient avec sa mère. Néanmoins, dans presque toutes les villes, les Tamouls emploient le mot அம்மா (amma) pour désigner la mère avec ou sans affection pour la personne ainsi désignée. C'est pour cette raison, d'après nous, que le traducteur utilise le terme அம்மா (amma) dans la traduction, un terme connu dans toute la région du Tamil Nadu, en ajoute cependant la lettre «ள்» à la fin de l'adjectif «morte» (இறந்துவிட்டாள்) qui marque un moindre degré de respect et une plus grande familiarité avec la personne. Sinon, en tamoul standard, l'adjectif «mort» se traduirait comme இறந்துவிட்டார் ou இறந்துட்டாங்க, impliquant davantage de respect, mais ces mots n'auraient pas exprimé la familiarité de la relation entre Meursault et sa mère. En bref, l'étrangeté que l'auteur de l'original avait insérée au milieu de la phrase «Aujourd'hui, maman est morte.» est reportée à la fin de la phrase dans la traduction en tamoul இன்று அம்மா இறந்துவிட்டாள்.

### 2.2.2 *Rhinocéros*

Pareillement, le traducteur Dakshanamurthy traduit aussi les noms professionnels des personnages dont les noms propres ne sont pas mentionnés dans *Rhinocéros*. Par exemple, il traduit «le logicien» en «தர்க்க நிபுணன்» alors qu'un tel nom est rare en tamoul, d'où l'association de deux mots «தர்க்கம்» la logique et «நிபுணன்» le spécialiste. Ensemble les deux noms donnent donc «le spécialiste de la logique». Le traducteur a aussi traduit «la serveuse» en «சர்வர் பெண்», métier qui n'existe pas non plus au Tamil Nadu, encore aujourd'hui. Dans la culture tamoule, les femmes ne peuvent pas être serveuses, c'est donc une traduction littérale sans adaptation. Par conséquent, comme dans le premier cas, cette traduction est composée de deux noms

«சர்வர்» serveur et «பெண்» femme, qui mis ensemble donnent «une femme serveur». Le traducteur a ainsi utilisé certains procédés et techniques pour inventer des noms ou des concepts qui n'existent pas dans la langue et la culture tamoules. Ces néologismes, qui rendent l'histoire et la narration encore plus étranges, peuvent aussi être considérés comme une technique d'aliénation et de résistance. En traduisant ainsi, le traducteur n'a pas pour but de faire rejeter l'œuvre par les lecteurs tamouls mais au contraire de leur faire comprendre et accepter des idées différentes provenant d'une autre culture et d'une autre littérature. C'est ce qu'on constate en étudiant les préfaces et les notes laissées par les traducteurs.

### 2.2.3 Haute surveillance

De la même façon, le texte traduit de *Haute surveillance* comporte plusieurs mots empruntés du texte original, faute d'équivalents, qui s'accompagnent aussi d'une explication sous forme de notes en bas de page. C'est par exemple le cas lorsque Maurice lit le tatouage sur le corps de Lefranc, «Le vengeur». Ce mot tatoué a deux connotations dans le contexte de l'histoire. «Le vengeur», c'est celui qui se venge et c'est aussi le nom d'un bateau dans lequel travaillent des matelots et des criminels.

Le texte original français

Maurice, déchiffrant : Le vengeur ! Formidable<sup>222</sup>

La version tamoule

மோரிஸ்: (பச்சை குத்தப்பட்டிருக்கும் பெயரை வாசிக்கிறான்) Le vengeur\* ! பயங்கரம்<sup>223</sup>

Notre retraduction en français

Moris : (il lit le nom tatoué) Le vengeur ! Effrayant.

---

<sup>222</sup> Genet, Jean. op. cit. 1988. p. 93.

<sup>223</sup> Genet, Jean. கடுங்காவல்-பெருக்கம். Traduction. ரமேஷ்-பிரேம். op. cit. 2005. p. 64.

Comme nous pouvons le constater dans la traduction sans même avoir besoin de recourir à la retraduction en français, le mot «Le vengeur» est emprunté, avec l'alphabet de la langue d'origine, par les traducteurs et ce mot s'accompagne de la note en bas de page que nous citons ci-dessous:

Le texte original tamoul

\*Le vengeur என்பதன் பொருள் 'பழிக்குப் பழிவாங்குபவன்' பிரதியில் இது கப்பலின் பெயரைக் குறிக்கிறது.<sup>224</sup>

Notre traduction en français

\*Le vengeur, ce mot a pour sens « celui qui se venge » ; dans le texte ce terme désigne le nom d'un bateau

La note en bas de page offerte par les traducteurs explique à la fois la langue et la parole. C'est-à-dire, le sens accordé à ce mot dans la langue, le sens généralement accepté, et puis le sens dans le contexte, c'est-à-dire dans la situation où ce mot est employé. Ainsi, les traducteurs ont choisi d'explicitier le texte autant que possible pour faciliter la compréhension du lecteur. Ils ajoutent non seulement des notes en bas de page pour les mots empruntés et les références, mais aussi des explications pour les mots qu'ils écrivent entre parenthèses dans le texte traduit. Par exemple, s'ils donnent le nom du bateau avec le mot emprunté, ils donnent aussi le sens général de ce terme entre parenthèses, à côté du mot emprunté. Cette explication entre parenthèses est en outre expliquée elle aussi par une note en bas de page, comme on le voit dans la citation suivante.

Le texte original français

Yeux-Verts : Moi en centrale, à Clairvaux, j'ai connu un dur qui s'appelait le Vengeur. Un costaud. Et j'en ai connu d'autres, des sévères et des bateaux. Il y avait la Panthère, port de Brest.<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> Ibid. p. 64.

<sup>225</sup> Genet, Jean. op. cit. 1988. p. 94.

## La version tamoule

யேவேர்: க்ளேர்வோவில் எனக்குத் தெரிந்த ஒருவனுக்கு Le Vengeur என்பது பெயர். அவன் ஒரு திருடன். அங்கு இன்னும் சில குற்றவாளிகளையும் கப்பல்களையும் எனக்குத் தெரியும். ப்ரெஸ்ட் துறை முகத்தில் La Panthère (சிறுத்தை )\*\* இருந்தது.<sup>226</sup>

## Notre retraduction en français

Yever : Dans Clairvaux, quelqu'un que je connaissais se nommait Le vengeur. C'est un voleur. Là-bas je connais encore des criminels et des bateaux. Dans le port de Brest La panthère (Panthère en tamoul) \*\* était là.

La traduction en tamoul a emprunté le mot «La Panthère» comme le mot «Le Vengeur ». Cet emprunt est suivi entre parenthèses par l'équivalent en tamoul. Cette explication entre parenthèses nous renvoie en outre vers une note en bas de page qui se lit de la manière suivante:

## Le texte original tamoul

\*\*கப்பலின் பெயர்களைக் குறிக்கும் ஃபிரெஞ்சுச் சொற்களுக்கான அர்த்தம் அடைப்புக்குறிக்குள் தரப்படுகிறது.<sup>227</sup>

## Notre traduction en français

Le sens des noms des bateaux est donné entre parenthèses.

Alors qu'il y a plusieurs éléments étrangers dans le texte, les traducteurs ont choisi de ne garder que les noms des bateaux. Par exemple, les noms des ports sont inconnus des lecteurs, et pourtant les traducteurs n'ont pas emprunté ces noms tels qu'ils sont en français, ils les ont transcrit avec l'alphabet tamoul pour qu'ils soient au moins lisibles aux lecteurs tamouls.

---

<sup>226</sup> Genet, Jean. கடுங்காவல்-பெருக்கம். Traduction. ரமேஷ்-பிரேம். op. cit. 2005. p. 64.

<sup>227</sup> Ibid. p. 64.



L'importance que les traducteurs ont accordée spécifiquement à certains éléments étrangers est évidente dans les exemples précédents. Aussi, ce que l'on constate encore, c'est que les traducteurs ont accordé plus de place et de valeur à tous les éléments qui sont non seulement étrangers mais aussi étranges. Par exemple, quand Maurice compare un acte criminel à la fête nationale, le 14 juillet<sup>228</sup> ; un autre exemple, dans la citation précédente, les noms «Le Vengeur» et «La Panthère» désignent à la fois un nom commun dont le sens est connu des locuteurs francophones et en même temps des bateaux. En outre, des voleurs se font appeler par ces noms. Ces trois faits, concentrés en un seul nom, donnent une sensation bizarre au lecteur tamoul. Les traducteurs ont donc choisi de garder ces éléments afin de produire cette sensation chez les lecteurs de leur traduction. Les noms géographiques des ports, au contraire, ne créeront pas une telle sensation, et c'est pour cela qu'ils en ont simplement transcrits les sons. Pour tous les autres noms de bateaux, les traducteurs procèdent de la même manière que pour «Le Vengeur» et en donnant leur traduction en tamoul entre parenthèses: Le Sanglant (ரத்தக்கரை), La tornade (சுழற்காற்று), l'avalanche (பனிச்சரிவு), des noms qui évoquent tous des crimes ou des éléments catastrophiques et qui créeront sans doute un effet de choc chez les lecteurs, ce que ne feraient nullement les noms des ports.

Si les noms propres des personnes et des bateaux ont donc été gardés pour mettre en relief le caractère étrange et étranger de l'œuvre traduite pour un lectorat tamoul, c'est que ces éléments étranges et étrangers contribuaient à éloigner l'œuvre de la littérature originale et en même temps comprise comme différente et acceptable avec une appellation différente. Ainsi, les noms propres et les noms communs ont été utilisés par les traducteurs comme outils pour créer de l'étrangeté dans leur travail de traducteurs et pour faire la démarcation entre le texte traduit et importé et celui qui est produit sur le sol tamoul.

#### **2.2.4 L'Augmentation**

Par contre, *L'Augmentation* de Georges Perec ne donne le nom de presque aucun personnage, sauf deux qui sont virtuels, et l'auteur présente les outils de raisonnement

---

<sup>228</sup> Ibid. p. 46.

et ceux de logique comme personnages dans l'introduction des personnages de sa pièce. Même les deux soi-disant personnages virtuels mentionnés dans la pièce sont traduits avec la translittération du son. Ces noms sont présentés avec leurs traductions en tamoul dans le tableau synthétique ci-dessous:

No.	Noms dans l'original	Noms traduits
1	la proposition	திட்டம்
2	l'alternative	மாற்று
3	l'hypothèse positive	நேர்மறை கருதுகோல்
4	l'hypothèse négative	எதிர்மறை கருதுகோல்
5	le choix	தேர்வு
6	la conclusion	தீர்வு
7	Yolande	யொலாந்த்
8	Hermeline	ஹெர்மலீன்

Comme nous pouvons le voir, ces outils de raisonnement et de logique sont des traductions du sens et non pas des traductions du son comme c'est le cas avec les noms des personnages virtuels. Cela confirme les autres cas que nous avons étudiés jusqu'ici: les traducteurs de cette époque maintiennent les œuvres traduites dans une position d'étrangeté par une translittération des noms propres ainsi qu'en gardant le texte source intact en terme de narration et en ne changeant point les concepts et les idées du livre original.

Si nous examinons de plus près les changements dans la traduction des mots communs et des concepts depuis la première œuvre traduite jusqu'à la dernière œuvre, nous pouvons observer quatre procédés employés par les traducteurs pour faire sentir l'étrangeté à leurs lecteurs. Premièrement, le traducteur, V. Sriram a emprunté les concepts à la langue anglaise pour traduire les mots français. Donc l'emprunt est la stratégie employée, l'emprunt à une autre langue étrangère, l'anglais, mais qui est plus familière aux Tamouls. Deuxièmement, il y a recours à une sorte de néologisme exercé par le traducteur, Dakshanamurthy, en combinant des concepts tamouls pour créer un nouveau concept inexistant dans la culture tamoule. Par exemple, le concept «la serveuse» en français est traduit en deux concepts en tamoul «சர்வர் பெண்»,

femme serveur qui est inexistant dans la culture tamoule. Troisièmement, les traducteurs Ramesh et Prem ont fait beaucoup d'emprunts directs à la langue française en les présentant avec des notes en bas de pages, donc un emprunt direct à la langue source. Quatrièmement, les mêmes traducteurs ont aussi traduit littéralement les concepts tels que la proposition, l'alternative, etc. pour créer un effet d'étrangeté dans leur traduction. Ainsi, en suivant ces quatre procédés au niveau du lexique, les traducteurs ont éloigné leurs traductions de la culture d'arrivée et ont distingué leurs traductions des autres traductions qui les ont précédées en tamoul.

En plus d'éloigner l'œuvre traduite des lecteurs et de la séparer des œuvres indigènes, les traducteurs de *la Résistance* ont introduit des éléments choquants dans le texte traduit afin de perturber le lecteur au niveau socioculturel. Il est intéressant de voir comment ces éléments choquants sont identifiés et renforcés par les traducteurs dans le but de créer une inconvenance chez leurs lecteurs.

## **2.3 Le choc culturel comme instrument de *la Résistance***

### **2.3.1 *L'étranger* – la grossièreté et la sexualité**

À part les noms propres, le lexique et les concepts empruntés, le traducteur de *L'étranger* traduit aussi certaines expressions et insultes telles quelles, sans les atténuer pour le lecteur tamoul. Par conséquent, tout lecteur tamoul se trouverait choqué par telle ou telle phrase qui dit explicitement des choses qui ne se disent pas dans la société tamoule. Ainsi, à cette époque non seulement la traduction se distingue des traductions précédentes mais elle se distingue aussi des normes socioculturelles et littéraires tamoules. C'est ce qui explique notre idée de *la Résistance*, qui désigne à la fois une résistance de l'intérieur, envers des normes littéraires et socioculturelles imposées par la tradition, et une résistance envers l'extérieur, en soulignant le caractère étranger des œuvres traduites et en les maintenant ainsi à l'écart de la littérature indigène. Des expressions employées par le traducteur défient certaines normes socioculturelles tamoules. Par exemple, quand le personnage de Salamono insulte son chien qui ne l'écoute pas, il emploie des gros mots et des injures.

## Le texte original français

Il lui disait : « Salaud ! Charogne ! » et le chien gémissait. J'ai dit : «Bonsoir», mais le vieux insultait toujours. Alors je lui ai demandé ce que le chien lui avait fait. Il ne m'a pas répondu. Il disait seulement : «Salaud! Charogne!»<sup>229</sup>

## La version tamoule

அவர் அந்த நாயை திட்டிக் கொண்டிருந்தார்: "தேவடியா மகனே! மிருகமே!" என்று அவர் கத்த, நாய் முனகிக் கொண்டிருந்தது. நான் "வணக்கம்" என்றேன். அவர் விடாமல் நாயை திட்டிக் கொண்டிருந்தார். அப்படி அந்த நாய் என்னதான் செய்தது என்று கேட்டேன். அவர் பதில் சொல்லவில்லை. வெறுமே "தேவடியா மகனே! மிருகமே!" என்று மட்டும் சொல்லிக் கொண்டிருந்தார்.<sup>230</sup>

## Notre retraduction en français

Il engueulait le chien : « fils de prostituée ! Animal ! », crie-t-il, le chien gémissait. Je dis «Bonjour ». Il continuait à engueuler le chien. J'ai demandé ce que le chien avait fait enfin. Il ne m'a pas répondu. Seulement «fils de prostituée ! Animal ! », disait-il.

La traduction rendait honnêtement le terme «salaud». Mais le traducteur voulait aussi choquer le lecteur, plus que l'original ne le faisait. En effet, dans la culture française, le mot «salaud» est parfois employé d'une façon joviale pour s'adresser aux animaux et aux enfants qu'on adore. Alors que par son sens littéral, le salaud est un enfant né de père inconnu, l'emploi de ce terme en français choque moins que, par exemple, «fils de prostituée». Dans la culture tamoule en revanche, appeler un enfant ou un animal «fils de prostituée» est considéré non seulement comme mal poli, mais même comme répugnant. Cependant, dans ses efforts pour rendre le choc social et philosophique que constitue l'existence d'un vieil homme se comportant de telle manière, le traducteur a même employé une tournure encore plus choquante que celle de l'original.

---

<sup>229</sup> Camus, Albert. op. cit. 1942. p. 47.

<sup>230</sup> Camus, Albert. *அந்நியன்*. Traduction. வெ ஸ்ரீராம். op. cit. 1980. p. 37.

Les efforts de traduction de notre traducteur viennent aussi, d'après nous, de sa volonté de rendre l'histoire telle qu'elle est racontée dans le texte original, sans enlever aucune partie de ce texte même si cela doit choquer le lecteur, contrairement à ce que faisaient les traducteurs des tendances de *la Réaction* et de *la Réfraction*.

De plus, le traducteur aborde la sexualité d'une façon abrupte, à la différence des traducteurs de la période de *la Réaction* et de celle de *la Réfraction* qui auraient sans doute méticuleusement omis ou minimisé les propos à caractère sexuel. Tous ces éléments nous confirment qu'il y a là une volonté de rendre le texte étrange et même choquant aux yeux des lecteurs tamouls. Si le traducteur emploie des expressions saugrenues pour traduire des idées inhabituelles, il aborde la sexualité sans détour et traduit tel quel ce qui est écrit par l'auteur.

#### Le texte original français

Je l'ai aidée à monter sur une bouée et, dans ce mouvement, j'ai effleuré ses seins.<sup>231</sup>

#### La version tamoule

நீரின் மேற்பரப்பில் மிதந்து கொண்டிருந்த ஒரு ரப்பர் மிதவை மேல் ஏற முயன்ற அவளுக்கு நான் உதவும் போது அவள் மார்பகங்களின் மீது லேசாக உரசினேன்.<sup>232</sup>

#### Notre retraduction en français

En l'aidant quand elle essayait de monter sur une bouée qui flottait sur la surface de l'eau, j'ai effleuré ses seins.

Dans un autre instant où Meursault est confronté à tous les témoins qui l'accusent de ne pas avoir pleuré pendant l'enterrement de sa mère, Meursault aperçoit le physique de sa petite amie, Marie. Cette partie est aussi traduite quasi-littéralement par notre traducteur.

---

<sup>231</sup> Camus, Albert. op. cit. 1942. p. 34.

<sup>232</sup> Camus, Albert. *அந்நியன்*. Traduction. வெ ஸ்ரீராம். op. cit. 1980. p. 27.

## Le texte original français

De l'endroit où j'étais, je devinais le poids léger de ses seins et je reconnaissais sa lèvre inférieure toujours un peu gonflée.<sup>233</sup>

## La version tamoule

நான் இருந்த இடத்திலிருந்து அவளுடைய சிறிய மாற்பகங்களின் வளைவை ஊகித்துப் பார்க்க முடிந்தது. அவளுடைய கீழுதடு இன்னும் சற்றே விங்கியிருப்பதையும் கவனித்தேன்.<sup>234</sup>

## Notre retraduction en français

De l'endroit où j'étais, les contours de ses petits seins étaient devinables. J'ai remarqué que sa lèvre inférieure était un peu gonflée.

La traduction fidèle des descriptions peut aussi être vue comme une technique de *la Résistance*. Car c'est aussi une façon de dire qu'une telle description n'appartient pas à la culture indigène et donc qu'une telle narration n'appartient pas à la littérature indigène non plus. Mais en même temps, cela peut aussi être une façon de résister aux normes de traduction suivies jusque-là par les traducteurs. On peut ainsi voir dans cette résistance une résistance interne aux normes de la littérature indigène et une résistance externe face aux œuvres étrangères qui arrivent en Inde par le biais de la traduction. En somme, le traducteur a utilisé plusieurs moyens pour mettre en relief le fait que *L'étranger* est non seulement étranger par rapport aux lecteurs contemporains mais aussi par rapport aux traductions qui ont eu lieu avant cette époque.

En plus de ces descriptions, le traducteur raconte aussi sans rien omettre comment Raymond compte insulter sa maitresse: «En lui faisant l'amour et en lui crachant sur le visage au moment où elle jouira». Ainsi, le traducteur ne censure aucune description concernant la sexualité. Alors qu'en Occident, la description du physique d'une femme ou de sa beauté physique est vue comme un fait normal, une telle description est plutôt vue comme une provocation sexuelle dans la culture tamoule. Mais malgré cela, le traducteur n'a pas censuré cette description dans sa traduction.

---

<sup>233</sup> Camus, Albert. op. cit. 1942. p. 143.

<sup>234</sup> Camus, Albert. *அந்நியன்*. Traduction. வெ ஸ்ரீராம். op. cit. 1980. p. 113.

La traduction de *L'étranger* ne permet donc pas un rapprochement entre les cultures, ni non plus un rapprochement avec les modèles de traduction qui précédaient. Cette traduction souligne plutôt l'éloignement entre les cultures, tout comme elle s'éloigne des tendances traductionnelles qui prévalaient jusqu'alors au Tamil Nadu. Le traducteur a choisi de choquer socioculturellement et aussi de se démarquer de la tendance qui a précédé.

### 2.3.2 *Rhinocéros* – le thème de l'alcool et du comportement de femme

Pareillement, dans la traduction de *Rhinocéros*, la consommation d'alcool, dans une situation sociale et familiale, est traduite fidèlement par le traducteur, sans effort d'adapter le texte à la vie socioculturelle tamoule. Dans le troisième acte où Daisy et Béranger sont les seuls êtres humains qui résistent encore à la transformation en rhinocéros, Daisy conseille à Béranger de boire un verre de cognac. Cette partie de la pièce est traduite avec une fidélité absolue par le traducteur alors que culturellement, elle peut choquer un Tamoul.

Le texte original français

Alors, tu peux en prendre un petit verre. Ça va te remonter. (*Béranger veut se précipiter.*) Reste assis, mon chéri. Où est la bouteille ?

BÉRENGER, *indiquant l'endroit.*

Là, sur la petite table.

DAISY, *se dirigeant vers la petite table d'où elle prendra le verre et la bouteille.*

Tu l'as bien cachée.

BÉRENGER

C'est pour ne pas être tenté d'y toucher.

DAISY, *après avoir versé un petit verre à Béranger, elle le lui tend.* Tu es vraiment bien sage. Tu fais des progrès.<sup>235</sup>

La version tamoule

டெய்ஸி: அப்படியானால், நீ கொஞ்சம் சாப்பிடலாம். அது தெம்பு அளிக்கும். (பெராஞ்சர் வேகமாகச் செல்ல யத்தனிக்கிறான்.) என் அன்பே, உட்கார்ந்தே இரு. பாட்டில் எங்கே?

பெராஞ்சர்: (சுட்டிக்காட்டி) அங்கே சின்ன மோஜையின் மேலே.

<sup>235</sup> Ionesco, Eugène. *Rhinocéros*. Paris: Gallimard, 1959. pp. 222-223. Imprimé.

டெய்ஸி: (சிறிய மேஜையை நோக்கிச் சென்று அங்கிருந்த கிளாஸையும், பாட்டிலையும் எடுக்கிறாள்.) நீ இதை நன்றாக மறைத்து வைத்திருக்கிறாய்.

பெராஞ்சர்: ஆசை வராமல் தடுக்கத்தான்.

டெய்ஸி: (ஒரு கிளாஸில் கொஞ்சம் ஊற்றிய பிறகு, அதை அவனிடம் நீட்டுகிறாள்.) உண்மையிலேயே ஒழுங்காகத்தான் இருக்கிறாய். ரொம்ப நல்ல முன்னேற்றம்தான்.<sup>236</sup>

#### Notre retraduction en français

Daisy: Alors, tu peux en prendre. Ça va te rendre fort. (Bérangère essaye vite d'aller.) Mon chéri, reste assis. Où est la bouteille?

Bérangère: (indiquant l'endroit) là sur la petite table.

Daisy: (Ella va vers la petite table d'où elle prend le verre et la bouteille.) Tu as bien caché cela.

Bérangère: C'est pour ne pas avoir la tentation.

Daisy: (Après avoir versé un peu dans le verre, elle le lui tend) Tu es vraiment sage. C'est un très bon progrès.

Cet extrait concerne une scène dans la pièce où le couple Béranger et Daisy se trouve dans l'appartement de Béranger. Béranger essaie de ne pas boire de cognac et de s'abstenir d'alcool, malgré sa dépendance et l'habitude qu'il a de boire du cognac à presque toutes les occasions. Mais Daisy lui verse un cognac et le tend vers lui. Cet acte est non seulement culturellement choquant pour les lecteurs tamouls, mais il leur paraîtrait même immoral qu'une femme propose à un homme de boire. La culture tamoule nourrit un idéal féminin qui est contredit dans le texte. Et cette contradiction est traduite avec une volonté persévérante par le traducteur, d'où son intention de choquer son lecteur.

A part la consommation d'alcool dans un espace socioculturel et presque familial, plusieurs autres faits et éléments choquants sont traduits fidèlement par le traducteur. Le fait que le vieux monsieur drague une ménagère est aussi un élément qui peut sembler grossier aux yeux d'un lecteur tamoul. Ainsi, toute la traduction nous semble jalonnée d'éléments étranges et choquants qui résistent à l'assimilation de l'œuvre à la littérature indigène et à la façon dont les Tamouls avaient jusqu'ici coutume de traduire les textes français.

---

<sup>236</sup> Ionesco, Eugène. காண்டாமிருகம். Traduction. டி. எஸ். தட்சிணாமூர்த்தி. Madras: Cre-A, 1996. p. 154. Imprimé.



En somme, la traduction de *Rhinocéros* faite par T. S. Dakshanamurthy ressemble énormément à celle de *L'étranger* faite par V. Sriram. Une des raisons à cela, c'est que le traducteur T. S. Dakshanamurthy s'est fait guider par V. Sriram dans la traduction de *Rhinocéros*, comme il le déclare lui-même dans la préface de sa traduction. En outre, nous avons dans la traduction de *Rhinocéros* deux notes de la part des traducteurs: une laissée par T. S. Dakshanamurthy et l'autre, par V. Sriram. Nous verrons en détail ces notes dans le dernier chapitre de notre recherche dédié uniquement aux notes des traducteurs.

Avec toutes ces observations, nous pouvons conclure que le choix des œuvres fait par les traducteurs V. Sriram et T. S. Dakshamurthy témoigne déjà de l'arrivée d'une nouvelle mode dans la traduction littéraire tamoule. C'est aussi l'annonce d'une nouvelle génération qui se lance dans le champ traductionnel tamoul. Ce choix est une décision de résister et de surprendre, voire de choquer, les lecteurs socio-culturellement. Les techniques que les deux traducteurs ont suivies se ressemblent beaucoup. Cependant, chaque traducteur avait son astuce et ses préférences, ce qui créé des différences au sein des traductions de la tendance de *la Résistance*. Nous verrons ces différences dans la prochaine traduction qui fait l'objet de notre analyse.

### **2.3.3 *La peste* – l'alcool**

Dans la traduction de *La peste*, la traductrice Mme Madanakalyani n'hésite pas à mettre en relief les références culturelles, telles que l'alcool ou la façon d'inviter ou d'apprécier quelqu'un. Par exemple quand Grand et Rieux discutent des discours de Paneloux et de leur effet sur la population d'Oran, les deux hommes entrent dans un café où Grand commande de l'alcool et le boit d'un seul trait. La traductrice n'hésite pas à utiliser un mot explicite pour désigner l'alcool: elle se sert en effet d'un mot qui est même en réalité moins utilisé par les Tamouls.

Le texte original français

Au comptoir, Grand, à la surprise du docteur, commanda un alcool qu'il but d'un trait et dont il déclara qu'il était fort<sup>237</sup>.

---

<sup>237</sup> Camus, Albert. *La peste*. France: Gallimard, 1947. p. 97. Imprimé.

## La version tamoule

மேடையில் கிரேண்ட் சாராயம் கேட்டு வாங்கி, ரியேக்சு வியக்க  
ஒரேமூச்சில் குடித்தார். தன்னைக் கட்டுப்படுத்திக் கொள்ளமுடியும்  
என்றார்.<sup>238</sup>

## Notre retraduction en français

Sur le comptoir, Grand a demandé de l'alcool, en surprenant Rieux, il l'a bu  
d'un seul trait. Il lui a dit qu'il peut se contrôler.

La référence faite à l'alcool dans le texte original n'est pas une atténuation, ni une sorte de marque ou de variété de boisson alcoolique. C'est au contraire une référence abrupte, qui signifie tout simplement alcool. La traductrice a tout simplement employé le mot «alcool» en tamoul, «சாராயம்» qui est une traduction idiomatique, alors que ce mot est socioculturellement peu employé même parmi les Tamouls, compte tenant de la décence et du fait que toute boisson alcoolique est considérée taboue dans ce contexte socioculturel tamoul. L'emploi abrupt, qui reste fidèle au texte original, nous montre que la traductrice est prête à un peu choquer culturellement les lecteurs tamouls, à l'instar de V. Sriram et T. S. Dakshanamurthy. La traductrice n'hésite pas à faire une traduction fidèle du texte original. Voici un autre exemple où elle emploie le mot tel quel, quand Grand invite Rieux à boire avec lui un peu de vin.

## Le texte original français

- Oui, c'est ça, dit Grand au docteur qui l'interrogeait du regard. Mais voulez-vous boire quelque chose? J'ai un peu de vin.<sup>239</sup>

## La version tamoule

ஆமாம் இதுதான், என்றார் கிரேண்ட், கண்களாலேயே கேள்விக்களை  
தொடுத்த ரியேக்சிடம். என்ன குடிக்கிறீர்கள்? கொஞ்சம் மதுபானம்  
இருக்கிறது.<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup> Camus, Albert. *கொள்ளை நோய்*. Traduction. ச. மதனகல்யாணி. புதுச்சேரி: ஆனந்தா பதிப்பகம், 1999. p. 115. Imprimé.

<sup>239</sup> Camus, Albert. op. cit. 1947. p. 99.

Notre retraduction en français

Oui c'est ça ? dit Grand à Rieux qui l'interrogeait des yeux. Que buvez-vous ? Il y a un peu de boisson alcoolique.

Alors que la traductrice n'emploie pas le mot «vin», elle emploie un mot générique qui signifie «boisson alcoolique». Ainsi, son passage d'un concept spécifique, le vin, à un concept générique, la boisson alcoolique, nous semble s'expliquer simplement par la capacité de compréhension qu'elle postule aux lecteurs de sa traduction. De ce fait, l'alcool devient l'hyponymie de «vin». Cependant elle n'hésite pas à mentionner que c'est une boisson alcoolique. Surtout, elle n'emploie pas le léger remplacement nécessaire pour cacher le fait que c'est une boisson alcoolique, en employant des termes comme «திராட்சை பழ ரசம்», comme l'aurait fait le traducteur de *la Réaction* ou celui de *la Réfraction*.

A part ces deux exemples, chaque fois qu'il y a une référence au vin, la traductrice emploie le même terme tamoul qui est générique pour choquer légèrement et en même temps faciliter, comme nous le croyons, la compréhension des lecteurs.

### **2.3.4 Haute surveillance - le racisme**

Pareillement, dans la traduction de *Haute surveillance*, les traducteurs Ramesh et Prem ont aussi choisi de garder le texte comme dans l'original dans certains passages où il y a un élément choquant.

A titre d'exemple, la fidélité au texte original est très grande dans plusieurs parties de la traduction. Les traducteurs, comme on l'a déjà constaté dans les autres traductions de cette tendance, gardent les équivalents anglais des mots français, même s'il y a un mot dans le tamoul pur pour communiquer les mêmes concepts. Par exemple le mot «Nègre» est utilisé dans le premier dialogue où Yeux-verts parle à deux autres codétenues et surtout à Lefranc. Ce mot, quoiqu'il soit traduisible en tamoul par «கருப்பன்», le traducteur a choisi de le traduire par son équivalent anglais.

---

<sup>240</sup> Camus, Albert. *கொள்ளை நோய்*. Traduction. ச. மதனகல்யாணி. op. cit. 1999. p. 117.

## Le texte original français

(A Lefranc :) Une seconde de plus et Maurice y passait. Méfie-toi de tes mains, Jules. Ne joue pas les terreurs et ne cause plus du nègre.<sup>241</sup>

## La version tamoule

(லெஃப்ரானிடம்) ஒரு நொடியில் மோரிசை அப்படிச் செய்து விடுவேன். உனது கைகளைப் பெரிதாக நம்பாதே, முயல். அந்த நீக்ரோவைப் பற்றி அதிகம் பேசாதே, அந்த ஆபத்தான விளையாட்டு வேண்டாம்.<sup>242</sup>

## Notre retraduction en français

(A Lebraan) en une seconde je ferai de Moris comme ça. Ne fais pas confiance à tes mains. Zhuile. Ne parle plus de ce negro. Pas ce jeu dangereux

Comme on peut le constater dans l'extrait ci-dessus, il n'y a que deux concepts qui sont littéralement traduits. Premièrement les pronoms: Lefranc et Jules, et puis le concept de nègre, par son équivalent anglais, negro (நீக்ரோ). A part ces deux catégories de mots, les noms propres et le nom d'une race (un nom commun), le traducteur a parfaitement traduit le reste du texte dans un tamoul pur. Cela nous porte à croire que le traducteur amène l'étrangeté dans le texte grâce à la traduction, ou plutôt la translittération des noms propres, et reproduit des concepts choquants comme «la négritude» pour aggraver cette étrangeté aux yeux de ses lecteurs.

En plus de ces éléments de chocs culturels volontairement gardés ou même aggravés et parfois atténués dans les traductions de *la Résistance*, nous avons remarqué que le procédé de l'adaptation est aussi suivi par les traducteurs de cette époque. Mais leur adaptation est exercée comme un choix et non pas comme une nécessité.

---

<sup>241</sup> Genet, Jean. op. cit. 1988. p.14.

<sup>242</sup> Genet, Jean. *கடுங்காவல்-பெருக்கம்*. Traduction. ரமேஷ்-பிரேம். op. cit. 2005. p. 29.

## 2.4 Adaptation de *la Résistance*: un choix et non une nécessité

### 2.4.1 Adaptation dans la traduction de *L'étranger*

Dans la traduction de *L'étranger*, les manières de présenter les faits de l'histoire tels qu'ils sont, ou même en les exagérant de façon à les rendre un peu plus choquants, semblent pouvoir s'expliquer aussi par la difficulté qu'aurait eue le traducteur V. Sriram à les adapter au contexte d'arrivée. Dans cette logique, nous pouvons aussi croire que ce serait donc à cause de son incapacité à rendre le texte camusien naturel et familier dans un contexte tamoul que le traducteur aurait choisi de le traduire fidèlement. Mais certains faits que nous avons constatés auraient pu être adaptés facilement, et le traducteur ne l'a pas fait. Cela nous pousse à penser que le traducteur aurait rendu ces éléments tels qu'ils sont dans sa traduction par volonté et non pas sous la contrainte.

En outre, le traducteur aurait été tout à fait capable d'adapter ces faits et ces éléments choquants comme il l'a fait dans certains cas dans la même traduction, et il a choisi de ne pas le faire. Par exemple quand Raymond invite Meursault à prendre du vin et du boudin chez lui, le traducteur traduit le terme «boudin» par deux mots tamouls différents, et cette différence nous prouve que le traducteur savait bien adapter et que c'est par choix qu'il ne l'a pas fait.

Le texte original français

Nous sommes montés et j'allais le quitter quand il m'a dit : « J'ai chez moi du **boudin** et du vin. Si vous voulez manger un morceau avec moi ?... »<sup>243</sup>

La version tamoule

நாங்கள் ஒன்றாகப் படியேறிச் சென்று பிரிந்து செல்கையில் அவன் "என் வீட்டில் கொஞ்சம் பணியாரங்களும் ஒயினும் இருக்கிறது. வந்து என்னுடன் ஒருவாய் சாப்பிட்டிவிட்டுப் போகலாமே" என்று அழைத்தான்.<sup>244</sup>

<sup>243</sup> Camus, Albert. op. cit. 1942. p. 48.

<sup>244</sup> Camus, Albert. *அந்நியன்*. Traduction. வெ ஸ்ரீராம். op. cit. 1980. p. 38.

## Notre retraduction en français

Quand nous étions montés et que nous allions se séparer « chez moi il y a des **Paniyaaram** et du vin. Venez manger un peu avec moi, m'a-t-il invité.

Le «boudin » est adapté vers la culture d'arrivée comme «Paniyaram», le plat tamoul qui ressemble le plus au boudin mais qui est végétarien. Alors que le traducteur a choisi un équivalent à cet endroit du texte, il le fait encore différemment pour la deuxième fois:

## Le texte original français

Il a sorti du boudin, il l'a fait cuire à la poêle, et il a installé des verres, des assiettes, des couverts et deux bouteilles de vin.<sup>245</sup>

## La version tamoule

அவன் சாப்பிடுவதற்காக வைத்திருந்த 'புட்டிங்' கை எடுத்து அடுப்பில் வைத்துச் சமைக்கையில், மேஜையில் கண்ணாடித் தம்ளர்கள், தட்டுகள், முள்கத்தி, கத்தி வகையிராக்கள், இரு பாட்டில் ஓயின் ஆகியவற்றைப் பரப்பி வைத்தான்.<sup>246</sup>

## Notre retraduction en français

Il a sorti le «pudding» qu'il avait gardé pour manger et puis en le faisant cuire sur la cuisinière, il a mis des verres, assiettes, fourchettes, divers couteaux, deux bouteilles de vin sur la table.

Alors que dans le texte précédent, le traducteur a utilisé le mot «பணியாரங்களும்» pour designer le boudin, il utilise dans l'extrait suivant le terme «புட்டிங்» (pudding) qui n'est pas une adaptation vers la culture tamoule mais plutôt vers la culture anglaise. Ce changement nous montre que le traducteur savait bien adapter les éléments selon la compréhension et la culture des Tamouls. Ce changement nous assure aussi que les emprunts directs, les adaptations vers une culture étrangère et les éléments choquants traduits tels quels résultent bien de la volonté du traducteur. Ce

<sup>245</sup> Camus, Albert. op. cit. 1942. p. 49.

<sup>246</sup> Camus, Albert. *அந்நியன்*. Traduction. வெ ஸ்ரீராம். op. cit. 1980. p. 39.

vouloir-traduire de telle ou telle façon montre aussi l'intention du traducteur de perturber les lecteurs en leur rappelant incessamment que le texte provient d'une autre culture. Cette perturbation volontaire des lecteurs est une des caractéristiques de la tendance de *la Résistance*.

## 2.4.2 Adaptation dans la traduction de *Rhinocéros*

Pour ce qui est des éléments culturels, il n'en manque pas dans les textes traduits. Et chaque fois qu'un tel élément se présente, le traducteur Dakshanamurthy le rend fidèlement dans le texte traduit de *Rhinocéros*. Ainsi, tous ces éléments aggravent et renforcent l'étrangeté du texte, éloignant par conséquent le texte des œuvres littéraires indigènes. Le traducteur emprunte ainsi des mots français et les insère tels qu'ils sont dans sa traduction. Par exemple, le traducteur emprunte le mot «pastis», qui signifie une boisson alcoolisée qui n'existe pas dans la région du Tamil Nadu.

Le texte original français

BÉRENGER, à la Serveuse.  
Deux pastis !  
LA SERVEUSE  
Bien, Monsieur.  
*Elle se dirige vers l'entrée du café.*<sup>247</sup>

La version tamoule

பெராஞ்சர்: (சர்வர் பெண்ணிடம்) இரண்டு பாஸ்தி!  
(சர்வர் பெண் ஓட்டல் வாயிலை நோக்கிச் செல்கிறாள்.)<sup>248</sup>

Notre retraduction en français

Bérangère : (à la femme serveur) deux Pastis !  
(la femme serveur va vers l'entrée de l'hôtel)

---

<sup>247</sup> Ionesco, Eugène. op. cit. 1959. p. 30.

<sup>248</sup> Ionesco, Eugène. காண்டாமிருகம். Traduction. டி. எஸ். தட்சிணாமூர்த்தி. op. cit. p. 13.

Dans la traduction, on peut remarquer que le traducteur a gardé le terme «pastis», concept étrange et inconnu du lecteur tamoul, tout en adaptant les autres éléments culturels étrangers du texte à la culture tamoule. Par exemple, il emploie le mot hôtel à la place du mot «café», celui-ci étant plus compréhensible pour les lecteurs tamouls. Cela montre qu'il n'y a ni hasard ni ignorance dans la traduction et que les choix de traduction ont été faits consciemment par le traducteur.

Un autre exemple qu'on peut citer pour étudier la traduction d'un élément spécifique à la culture française par le biais de l'anglais est la traduction du mot «poireaux», un légume très utilisé dans la cuisine française. Comme le même légume existe aussi en Angleterre, le traducteur choisit de le rendre en anglais plutôt qu'en français ou par le choix d'un équivalent ou d'une adaptation en tamoul.

Le texte original français

L'ÉPICIER, *sortant de la boutique avec une bouteille de vin, à la Ménagère.*  
J'ai aussi des poireaux.<sup>249</sup>

La version tamoule

மனிகைக்கடைக்காரர்: (ஒரு பாட்டில் ஒயினுடன் கடையிலிருந்து  
வெளியே வந்தவாறு, பணிப்பெண்ணிடம் ) என்னிடம் லீக்கும்  
உண்டு!<sup>250</sup>

Notre retraduction en français

L'épicier : (sortant de son magasin avec une bouteille de vin, à la ménagère)  
j'ai aussi des leek avec moi.

«Leek» est une version anglaise du légume «poireau» en français. Pour traduire ce légume, le traducteur, au lieu de faire un emprunt ou une traduction directe, a choisi de passer par la langue anglaise, maintenant ainsi le concept loin de la vie culturelle tamoule mais proche de la compréhension des Tamouls. Il l'a fait non parce qu'il ne

---

<sup>249</sup> Ionesco, op. cit. 1959. p. 31.

<sup>250</sup> Ionesco, Eugène. காண்டாமிருகம். Traduction. டி. எஸ். தட்சிணாமூர்த்தி. op. cit. p. 14.



trouvait pas d'équivalent en tamoul. Le légume «poireau» en tamoul est appelé «இராசுச்சிடடம்» qui est aussi un mot rarement utilisé par les Tamouls mais cela n'empêche que le traducteur s'en serve pour traduire le concept de la langue étrangère. En plus, ce terme, bien qu'il existe comme équivalent du poireau français, n'est pas un légume utilisé quotidiennement dans la cuisine tamoule. C'est un légume rare qui pourtant existe au Tamil Nadu. Ce choix du mot anglais fait par le traducteur vient probablement de sa volonté d'éloigner le texte de la culture et de la langue des Tamouls afin d'intensifier l'étrangeté du texte.

### **2.4.3 Adaptation des éléments étrangers dans la traduction de *La peste***

Dans certains endroits du texte traduit de *La peste*, la traductrice Madanakalyani fait preuve d'aucun égard pour la compréhension des lecteurs, comme quand il y a une référence à une ville, à un lieu géographique ou à une habitude culturelle. La traductrice rend de tels éléments tels qu'ils sont présents dans le texte original, sans les altérer pour ses lecteurs. Par exemple, nous pouvons citer le passage où la peste est officiellement annoncée et où les portes de la ville sont fermées pour en empêcher la diffusion dans les autres villes. Dans ce passage, l'auteur fait référence à plusieurs cas de pestes dans l'histoire et dans les autres parties du monde. Tous les noms des lieux mentionnés dans le texte sont mentionnés sans aucune explication entre parenthèses ni aucune note en bas de page pour faire savoir à ses lecteurs où se trouve tel ou tel lieu.

Le texte original français

Athènes empestée et désertée par les oiseaux, les villes chinoises remplies d'agonisants silencieux, les bagnards de Marseille empilant dans des trous les corps dégoulinants, la construction en Provence du grand mur qui devait arrêter le vent furieux de la peste, Jaffa et ses hideux mendiants, les lits humides et pourris collés à la terre battue de l'hôpital de Constantinople, les malades tirés avec des crochets, le carnaval des médecins masqués pendant la Peste noire, les accouplements des vivants dans les cimetières de Milan, les charrettes de morts dans Londres épouvanté,<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> Camus, Albert. op. cit. 1947. p. 43.

## La version tamoule

பறவைகளால் துறக்கப்பட்டுக் கொள்ளைநோயால் பீடிக்கப்பட்ட ஏதென்ஸ்; ஊமையாய் மரணவாதையை ஏற்று இருந்தவர்களால் நிரம்பி வழிந்த சீனா; பள்ளங்களில் அழுகிக்கிடக்கும் சடலங்களை வாரித்தள்ளும் மார்சேயின் சிறைக்கைதிகள்; கொள்ளை நோயின் கொடிய காற்றைத் தடுக்க வேண்டிப் புரோவான்சில் எழுப்பப்பட்ட பெரிய மதில்; ஜாஃபாவின் அருவருக்கத்தக்க பிச்சைக்காரர்கள்; கான்ஸ்டான்டினோப்பிலின் மருத்துவமனையில் களிமண் தரையில், ஈரமான மக்கிப்போன கட்டில்களில் கொக்கிப் போட்டு இழுக்கப்பட்ட நோயாளிகள்; கறுப்புக் கொள்ளை நோய் காலத்தில் முகமூடி போட்டு மருத்துவர்கள் ஆடிய கர்னிவால் நாட்டியம்; மிலான் நகரத்தின் கல்லறைகளில் மனிதர்கள் துய்த்த உடலுறவு; பீதிகண்ட லண்டனில் இறந்தவர்களைச் சுமந்த கட்டைவண்டிகள்;...<sup>252</sup>

## Notre retraduction en français

Athènes qui a été envahi par la peste et abandonné par les oiseaux. Chine qui était débordée par ceux qui supportaient silencieusement l'arrivée de la mort ; les prisonniers de Marseille qui ramassaient les cadavres décomposés dans des trous; la muraille élevée en Provence pour empêcher le vent terrible de la peste; les mendiants répugnants de Jaffa; les malades tirés par des crochets dans les lits humides dans l'hôpital à Constantinople; Pendant la peste noire, la danse de carnaval des médecins portant des masques; les gens qui copulaient dans les cimetières de Milan; les charrettes portant des morts dans Londres apeuré.

Comme nous pouvons l'observer, le texte est agrémenté de noms de lieux qui peuvent être inconnus du lecteur tamoul. Malgré cela, la traductrice garde tous les noms tels qu'ils sont dans le texte original et elle va jusqu'à les translittérer au lieu de les adapter au système de sons de la langue tamoule. Par exemple, la ville de Marseille est tout simplement translittérée en Marseille et les lecteurs tamouls ne sauront même pas où se trouve cette ville. Ainsi, des références géographiques, les noms des villes et des lieux sont traduits en maintenant leur caractère d'étrangeté.

Plus étonnant encore, le passage où la mémoire de la ville de Paris trouble Rambert et où, à cause de cette mémoire qui le hante, il n'arrive plus à rester à Oran. L'auteur de l'original explique les noms des lieux dans la ville de Paris auxquels il pense, et la traductrice rend les noms de ces lieux à la fois comme traductions et comme

<sup>252</sup> Camus, Albert. *கொள்ளை நோய்*. Traduction. ச. மதனகல்யாணி. op. cit. 1999. p. 53.

emprunts. Essayons de comprendre pourquoi la traductrice à choisi ce mélange de deux procédés.

#### Le texte original français

Un paysage de vieilles pierres et d'eaux, les pigeons du Palais-Royal, la gare du Nord, les quartiers déserts du Panthéon, et quelques autres lieux d'une ville qu'il ne savait pas avoir tant aimée poursuivaient alors Rambert et l'empêchaient de rien faire de précis.<sup>253</sup>

#### La version tamoule

பழைய கற்களும் நீர்நிலைகளும் கொண்ட நிலைக்காட்சி ஒன்றும் ரொயால் சதுக்கத்தில் உள்ள புறாக்களும் வடதிசைத் தொடர்வண்டி நிலையமும் 'பாந்தியன்' பகுதியின் பாலைவனமாய்க் காட்சி தரும் இடங்களும் அவனுக்கு அவ்வளவாகப் பிடிக்காத பாரிஸ் நகரத்தின் சில பகுதிகளும் ராம்பேர்ட்டின் மனதை உலுக்கின.<sup>254</sup>

#### Notre retraduction en français

Un paysage contenant de vieilles pierres, des fontaines, les pigeons dans la place de Royale, la gare pour la direction du Nord, les lieux désertés de Panthéon et quelques endroits qu'il n'aimait pas beaucoup à Paris troublaient les pensées de Rambert.

La traduction a tout simplement importé quelques noms propres des lieux comme «Panthéon» et «Royal», et en même temps «la gare du nord» est traduit littéralement alors que c'est aussi un lieu comme les autres. Le nom «Palais-Royal» est à moitié traduit et à moitié emprunté. Le nom «Royal» est emprunté et le mot «palais» est traduit en «சதுக்கம்», ce qui veut dire «place» en tamoul. Le passage devient alors un subtil mélange d'étrangeté et de familiarité. Le lecteur comprendra sans doute le concept de «Gare du nord», traduit littéralement, sans pouvoir comprendre ce qu'est le «Panthéon» et sans comprendre vraiment non plus, ou tout du moins partiellement, le concept de «Palais-Royal». Ni note en bas de page ni explication sous forme d'index à la fin de la traduction ne sont offertes pour faciliter la compréhension du lecteur. Nous avons l'impression que la traductrice prend le parti de laisser le lecteur

<sup>253</sup> Camus, Albert. op. cit. 1947. pp. 104-105.

<sup>254</sup> Camus, Albert. *கொள்ளை நோய்*. Traduction. ச. மதனகல்யாணி. op. cit. 1999. p. 124.

dans une sorte de flou quant aux lieux et aux noms propres et de ne le guider que dans le déroulement de l'histoire. Une telle abondance de noms propres sans aucune explication distingue sans doute, dans l'esprit du lecteur, cette traduction des autres œuvres littéraires tamoules qu'il a lues auparavant. Ici, l'œuvre de Camus n'est volontairement pas assimilée à la littérature indigène, et la traduction de Mme Madanakalyani ne s'inscrit pas dans la tradition traductionnelle qui prévalait jusqu'alors au Tamil Nadu.

L'altération que la traductrice, Mme Madanakalyani apporte à certains passages de l'histoire de *La peste* nous semble avoir été faite non seulement avec le souci du probable choc culturel mais aussi avec celui de la possible incompréhension de la part du lecteur. Mais même quand elle fait une adaptation culturelle, elle le fait en pesant minutieusement les équivalents, de façon à ce que les lecteurs puissent les comprendre immédiatement.

Par exemple quand le médecin Rieux regarde la mer, à travers une vitre, au-delà des maisons qui sont rangées en damier, la comparaison entre les maisons et le damier est traduite avec une légère adaptation culturelle comme nous pouvons le voir dans l'extrait cité ci-dessous:

Le texte original français

*Seule la mer, au bout du damier* terne des maisons, témoignait de ce qu'il y a d'inquiétant et de jamais reposé dans le monde.<sup>255</sup>

La version tamoule

சொக்காட்டான் மணையின் கறுப்புக்கட்டங்கள் போன்று அமைந்த வீடுகளின் கோடியில் இருந்த கடலானது, உலகில் ஓய்வின்மையையும் அச்சம் தரக்கூடியவற்றையும் எடுத்துக்காட்டும் காட்சிகலனாய்த் திகழ்ந்தது.<sup>256</sup>

---

<sup>255</sup> Camus, Albert. op. cit. 1947. p. 44.

<sup>256</sup> Camus, Albert. *கொள்ளை நோய்*. Traduction. ச. மதனகல்யாணி . op. cit. 1999. p.53.

Notre retraduction en français

La mer se situant au-delà des rues rangées comme les carrés de «sokkataan », semblait illustrer les causes du non repos et de la peur dans le monde.

செபாக்கட்டான், « Sokkataan », est un jeu tamoul qui ressemble au jeu des échecs, et le plateau du jeu comporte aussi des carrés. La traductrice a donc employé un jeu tamoul familier pour faire comprendre aux lecteurs de la traduction la comparaison faite dans le texte original. Cependant, la traductrice n'apporte pas de modifications aux noms des rues, des villes et des lieux. Elle les emploie tels qu'ils sont employés dans le texte original, sans se soucier de la compréhension du lecteur, qui ne connaîtra pas ces noms de lieux algériens.

## **2.5 La Résistance pour la créativité et la compréhension**

D'un côté, les traducteurs de *la Résistance* sont conscients du choc culturel que leurs traductions vont provoquer chez les lecteurs tamouls et de l'autre, nous constatons que ces traducteurs se soucient aussi de la compréhension de l'histoire et du message qui va avec dans leurs traduction. Ce souci s'exprime par des altérations, de la créativité et des ajouts que les traducteurs font dans leurs traductions.

### **2.5.1 L'étranger**

Dans la traduction de *L'étranger* faite par V. Sriram, on a remarqué, en plus des expressions culturellement choquantes et des noms propres, une sorte de créativité exercée volontairement au niveau de certaines expressions, là où une traduction plus simple aurait été possible, comme c'était le cas pendant les tendances de *la Réaction* et de *la Réfraction*. Néanmoins, cette créativité ne nuit pas à la compréhension du texte traduit. Ainsi, quand Meursault rentre chez lui après l'enterrement de sa mère et passe le week-end chez lui, il dit que le dimanche avait vraiment l'air du dimanche: il remarque des passants de la rue allant vers la plage et tous les autres événements racontés mettent en avant le caractère particulier du dimanche. La traduction de cette expression faite par V. Sriram est intéressante en ce qu'elle constitue presque une nouvelle expression inconnue dans la langue tamoule.

## Le texte original français

Le garçon balayait de la sciure dans la salle déserte. C'était vraiment dimanche.<sup>257</sup>

## La version tamoule

வாடிக்கையாளர்களற்ற அறையை ஒரு வேலைக் காரப் பையன் பெருக்கிச் சுத்தம் செய்து கொண்டிருந்தான். உண்மையிலேயே ஞாயிற்றுக் கிழமைத்தனம் அங்கு நிலவியது.<sup>258</sup>

## Notre retraduction en français

Un garçon (domestique) balayait la salle sans clients. Vraiment la dimancheté y régnait.

Le terme dimancheté n'est pas dans le texte original, et la traduction introduit cette expression à l'écrit pour rendre le texte encore plus étrange aux yeux des lecteurs et le rendre étranger à la littérature tamoule. Pourtant, cela se fait sans compromettre la compréhension du message traduit. Certes, une telle expression est utilisée dans le tamoul oral mais rarement dans un texte littéraire. On constate aussi dans un passage où le traducteur emploie son ingéniosité à trouver une expression saugrenue qui perturbera probablement les lecteurs sans nuire à leur compréhension. Marie se moque de Meursault en lui disant qu'il a une tête d'enterrement le jour où ils vont ensemble à la plage chez Masson, un ami de Raymond qui les invite.

## Le texte original français

Marie s'est moquée de moi parce qu'elle disait que j'avais «une tête d'enterrement».<sup>259</sup>

## La version tamoule

எனக்கு இன்னமும் 'இழவுக் களை' போகவில்லை என்று மாரி கிண்டல் செய்தாள்.<sup>260</sup>

---

<sup>257</sup> Camus, Albert. op. cit. 1942. p. 38.

<sup>258</sup> Camus, Albert. *அந்நியன்*. Traduction. வெ ஸ்ரீராம். op. cit. 1980. p. 31.

<sup>259</sup> Camus, Albert. op. cit. 1942. p. 77.

<sup>260</sup> Camus, Albert. *அந்நியன்*. Traduction. வெ ஸ்ரீராம். op. cit. 1980. p. 61.

Notre retraduction en français

Le caractère de deuil était toujours sur moi, s'est moquée de moi – Marie.

Le terme «இழவுக் களை», qui veut dire le caractère de deuil, ne s'emploie presque jamais dans la langue tamoule standard mais à l'oral d'une façon familière. Conscient de cela, le traducteur lui-même met l'expression entre guillemets dans la traduction. Ainsi, cette créativité augmente l'étrangeté du texte traduit et en même temps facilite la compréhension des lecteurs.

### 2.5.2 *Rhinocéros*

De la même manière, le traducteur de *Rhinocéros* s'est mis à traduire fidèlement l'histoire, sans en altérer même les nuances culturelles. Sa traduction a gardé tous les éléments culturels, même s'ils sont incompréhensibles aux lecteurs tamouls. Par exemple, dans le premier acte de la pièce, quand Jean se moque de Béranger qui se met à boire dès le matin, Ionesco utilise la phrase suivante, qui est traduite littéralement en tamoul:

Le texte original français

JEAN: Plus on boit, plus on a soif, dit la science populaire..<sup>261</sup>

La version tamoule

ழான்: 'குடிக்கக் குடிக்கக் கூடுதல் தாகம்' என்பது பாமர  
விஞ்ஞானம்..<sup>262</sup>

Notre retraduction en français

Jean: « en buvant plus on a encore soif » c'est la science des hommes ordinaires...

---

<sup>261</sup> Ionesco, Eugène. op. cit. 1959. p. 16.

<sup>262</sup> Ionesco, Eugène. காண்டாமிருகம். Traduction. டி. எஸ். தட்சிணாமூர்த்தி. op. cit. p. 3.

L'exemple ci-dessus nous prouve que le traducteur reste proche de l'original, même s'il sait toujours employer son talent linguistique et faire preuve de créativité au niveau de la langue, sans altérer en rien les idées. Un tel proverbe n'existe nullement en tamoul; le traducteur l'invente. La phrase «en buvant plus, on a encore soif» comporte une allitération en tamoul, ce qui rend la phrase agréable à écouter tout en gardant l'idée de l'original, idée qui n'existe aucunement dans la culture tamoule. Même le texte original est un proverbe. En fait, en réalité, c'est le proverbe «plus on boit, plus on a soif» et ce proverbe est repris par l'auteur. Ainsi, l'auteur original communique la dépendance d'un ivrogne à l'alcool. Cette idée est intraduisible telle quelle dans la culture tamoule, qui n'a pas de proverbe équivalent. Mais le traducteur tamoul utilise sa créativité linguistique pour créer une phrase qui ressemble à un proverbe (avec l'allitération en «ku»), tout en demeurant étrange au niveau de l'idée qu'elle communique aux Tamouls.

Un autre passage qui parle aussi d'alcool est traduit différemment par le traducteur. Si l'on compare les deux traductions, celle qu'on vient de discuter et celle qu'on va aborder, on arrivera à mieux comprendre d'une façon globale la pensée du traducteur et les raisons qui motivent ses choix traductionnels. Dans le premier acte, quand le chat de la ménagère est tué par une foule de rhinocéros qui le piétine en courant, la ménagère pleure son chat et pour la consoler on lui offre une boisson.

Le texte original français

BÉRENGER, *à la Serveuse.*  
Apportez-lui un cognac plutôt.  
LE PATRON, *à la Serveuse.*  
Un cognac ! (*Montrant Bérenger.*) C'est Monsieur qui paye !  
*La Serveuse entre dans la boutique en disant :*  
LA SERVEUSE  
Entendu, un cognac !<sup>263</sup>

La version tamoule

பெராஞ்சர்: (சர்வர் பெண்ணிடம்) அவருக்கு பிராந்தியே கொண்டு  
வந்து கொடுங்கள்.

---

<sup>263</sup> Ionesco, Eugène. op. cit. 1959. p. 66.



முதலாளி: (சர்வர் பெண்ணிடம்) ஒரு பிராந்தி! (பெராஞ்சரை காட்டி)  
இவர்தான் பணம் கொடுப்பார்!  
சர்வர் பெண்: (கடையினுள் சொல்லிக்கொண்டே போகிறாள்.) சரி,  
ஒரு பிராந்தி!<sup>264</sup>

Notre retraduction en français

Bérangère : (à la femme serveur) apportez lui brandy même  
Le patron : (à la femme serveur) un brandy ! (montrant Béranger) C'est lui  
qui donnera l'argent.  
La femme serveur : (entre dans le magasin en disant)  
D'accord, un brandy.

Le mot «cognac», utilisé à plusieurs reprises par les trois personnages de la pièce, est traduit par «Brandy». Même si le cognac est une des variétés d'eau de vie qu'on appelle Brandy en anglais, en France on l'appelle généralement «Cognac». Si le traducteur préfère le traduire par «Brandy», c'est que les Tamouls connaissent mieux le Brandy que le Cognac. Il nous semble curieux que le traducteur n'ait pas pensé à une telle adaptation pour le «Pastis»<sup>265</sup>. Nos réflexions sur la différence entre ces deux concepts d'alcool nous ont conduits à la conclusion suivante. Le traducteur a choisi d'emprunter les concepts qui sont franco-français, c'est-à-dire qui singularisent la France même au sein du contexte européen, d'où son emprunt de «pastis». En même temps, le traducteur cherche l'équivalent des concepts culturels français dans la culture anglaise, avec laquelle les lecteurs tamouls sont plus familiers. D'où l'utilisation de «Brandy», l'équivalent anglais de «cognac». Par conséquent, le traducteur n'emprunte que les concepts qui n'ont pas d'équivalent dans la culture anglaise. Si les éléments culturels français rendent le texte étrange et incompréhensible aux yeux des lecteurs tamouls, les éléments culturels français présentés par le biais de la culture anglaise contribuent à rendre le texte certes étrange mais néanmoins compréhensible. Le but du traducteur, c'est donc de rendre le texte compréhensible et étrange en même temps.

---

<sup>264</sup> Ionesco, Eugène. காண்டாமிருகம். Traduction. டி. எஸ். தட்சிணாமூர்த்தி. op. cit. p. 40.

<sup>265</sup> Voir page 315 du quatrième chapitre de notre thèse pour plus de détails.

### 2.5.3 *La peste*

Quand nous lisons certains passages du texte traduit de *La peste*, nous avons l'impression que la traductrice Mme Madanakalyani avait envie de laisser libre cours à sa propre créativité, mais qu'elle s'impose des limites à ce propos et surtout qu'elle essaie de maintenir une distinction entre l'œuvre originale et ses propres ajouts, de façon à ce que le lecteur soit en mesure de faire la différence. Ainsi, même si elle a envie d'ajouter son propre génie linguistique et culturel, elle s'impose certaines limites et met ses ajouts entre parenthèses ou entre guillemets. Par cet acte, elle se garde d'altérer d'une quelconque façon l'œuvre originale et elle essaie au maximum d'en faire une traduction fidèle. En outre, nous avons aussi l'impression qu'elle essaie de garder une distance par rapport au texte original. En tout cas, la traductrice reste fidèle au texte original au niveau linguistique et au niveau littéraire. Cette distanciation et ce souci de fidélité au texte se manifestent tous deux en plusieurs endroits et s'expriment souvent par une parenthèse ou des guillemets. Par exemple, quand les portes de la ville sont fermées pour que personne n'en sorte, les soldats de l'armée font des tournées dans la ville pour surveiller les habitants. Dans ce passage, la traductrice exerce sa créativité et se distancie du texte, tout en manifestant son souci d'honnêteté et sa volonté de maintenir une distinction entre le texte original et ses propres ajouts.

Le texte original français

On voyait avancer, annoncés d'abord par le bruit des sabots sur les pavés, des gardes à cheval qui passaient entre des rangées de fenêtres closes.<sup>266</sup>

La version tamoule

(யானை வரும் பின்னே மணி ஓசை வரும் முன்னே) என்பதுபோல குளம்பொலி, வெறிச்சோடிக் கிடந்த வெப்பம் தகிக்கும் தெருக்களின் தளவரிசைகளின் நடுவில் அடிக்கடி ஒலித்துக்கொண்டிருந்ததைக் கேட்க நேரிட்டது.<sup>267</sup>

<sup>266</sup> Camus, Albert. op. cit. 1947. p. 107.

<sup>267</sup> Camus, Albert. *கொள்ளை நோய்*. Traduction. ச. மதனகல்யாணி. op. cit. 1999. p. 127.

## Notre retraduction en français

(On entend la sonnerie de la cloche avant que l'éléphant arrive) d'après ce dicton, dans le milieu du sol des rues désertes on entendait les sabots souvent.

La traductrice ajoute un proverbe tamoul au début de la phrase et elle met cet ajout entre parenthèses pour marquer clairement qu'il ne provient pas du texte original. Après cet ajout, elle continue à traduire le texte original sans y introduire de modifications. Il y a là, semble-t-il, à la fois une aliénation volontaire du texte, qui est maintenu à distance de la culture indigène, et une résistance à l'assimilation du texte à sa propre langue et à la fusion de la langue source et de la langue d'arrivée. Un autre exemple pourrait être quand le texte original décrit la mentalité des citoyens d'Oran qui voyaient dans chaque signe un symptôme de la peste et qui souffraient de troubles psychiques à cause de l'épidémie qui décimait de plus en plus la population et qui constituait une grave menace pour tous.

## Le texte original français

Dans la chaleur et le silence, et pour le cœur épouvanté de nos concitoyens, tout prenait d'ailleurs une importance plus grande.<sup>268</sup>

## La version tamoule

வெப்பத்தாலும் அசாதாரண அமைதியாலும் நம் ஊர்காரர்களின் இதயங்கள் பீதியடைந்ததானது 'மிரண்டவன் கண்ணுக்கு இருண்டதெல்லாம் பேய்' என்னும் கூற்றைப்போலானது.<sup>269</sup>

## Notre retraduction en français

En raison de la chaleur et du silence perturbant, le cœur de nos citoyens était effrayé «celui qui a peur voit le fantôme dans tout ce qui est sombre» c'était comme ce dicton.

---

<sup>268</sup> Camus, Albert. op. cit. 1947. p. 107.

<sup>269</sup> Camus, Albert. *கொள்ளை நோய்*. Traduction. ச. மதனகல்யாணி. op. cit. 1999. p. 127.

Cette fois notre traductrice a utilisé des guillemets pour insérer un dicton tamoul qui allait avec le contexte de l'histoire. En même temps, elle prend soin de séparer les mots de l'auteur et les siens. A partir du début des guillemets jusqu'au point, il s'agit de la partie insérée par la traductrice. En plus de séparer ses mots de ceux de l'auteur, la traductrice a aussi choisi de mettre des explications entre parenthèses afin de faciliter la compréhension dans la langue d'arrivée. Cela est nécessaire parce que la langue française a certains pronoms que la langue tamoule n'a pas, en particulier les pronoms «en» et «y». Il y a aussi des informations sous-entendues et implicites dans les passages et surtout une nominalisation qui par son extension sémantique désigne à la fois un acte et aussi la personne qui accomplit cet acte. Ainsi, pour compenser cette lacune de la langue tamoule, la traductrice a soit utilisé des parenthèses ou des guillemets, soit mis des explications. Par exemple, quand un vieil homme souffrant d'asthme philosophe sur la vie, il dit que l'homme vit sa vie en deux moitiés. La première moitié est une ascension et la deuxième une descente. Et il faut accepter cette deuxième moitié sans rien faire contre le sort. L'explication de cette philosophie a recours à un pronom qui est traduit d'une façon curieuse par notre traductrice, comme nous pouvons le constater dans l'extrait suivant.

Le texte original français

qu'il ne pouvait donc rien en faire et que le mieux justement était de n'en rien faire.<sup>270</sup>

La version tamoule

அவனால் அதை (எதிர்த்து) ஒன்றும் செய்ய முடியாது. ஒன்றும் செய்யாமல் இருப்பது தான் நல்லது என்றார்.<sup>271</sup>

Notre retraduction en français

Il ne (contre cela) peut rien faire. C'est surtout mieux de ne rien faire.

---

<sup>270</sup> Camus, Albert. op. cit. 1947. p. 112.

<sup>271</sup> Camus, Albert. *கொள்ளை நோய்*. Traduction. ச. மதனகல்யாணி. op. cit. 1999. p. 133.

Le pronom «en» est remplacé par la préposition «contre», de façon à clarifier le sens de la phrase. De la même façon, la traductrice explicite parfois certains éléments et prend soin de mettre en relief ce qui demeure sous-entendu dans la langue française. Par exemple, quand Rieux et Tarou vont chez Rambert, ce dernier met un disque de musique. En écoutant la musique, tous les trois entendent deux coups de pistolets. Tarou essaie d'expliquer ces deux coups de fusil de la façon suivante, et ce passage est traduit avec une explicitation que la traductrice préfère mettre entre parenthèses pour que le lecteur sache qu'elle n'est pas présente dans l'original.

Le texte original français

- Un chien ou une évasion, dit Tarrou.<sup>272</sup>

La version tamoule

ஒரு நாய் அல்லது (யாராவது) தப்பித்து ஓட முயற்சி செய்தவராயிருக்கலாம், என்றான் தர்ரௌ.<sup>273</sup>

Notre retraduction en français

Un chien ou (quelqu'un) qui aurait essayé de s'évader, dit-Tarou

Le nom «évasion», qui désigne l'action de s'évader (nominalisation de l'action) mais qui peut aussi désigner dans le contexte de l'histoire la personne qui s'évade, est intraduisible dans toute son extension en tamoul. La traductrice a donc séparé les deux sens du nom et a choisi de mettre l'un des sens entre parenthèses. Ce mouvement de retrait de la traductrice, cette volonté de ne pas mêler sa propre écriture à celle de l'auteur, témoignent d'une nouvelle éthique de la traduction au sein de la tendance de *la Résistance*, et plus généralement au sein de l'histoire de la traduction des œuvres françaises en tamoul. Deux autres exemples peuvent encore éclaircir cette évolution au sein de la tendance de *la Résistance* à cette époque.

---

<sup>272</sup> Camus, Albert. op. cit. 1947. p. 149.

<sup>273</sup> Camus, Albert. *கொள்ளை நோய்*. Traduction. ச. மதனகல்யாணி. op. cit. 1999. p. 178.

## Le texte original français

Il y avait par exemple le mal apparemment nécessaire et le mal apparemment inutile. Il y avait Don Juan plongé aux Enfers et la mort d'un enfant.<sup>274</sup>

## La version tamoule

ஏனென்றால், வெளிப்பார்வைக்குத் தேவைப்படுகின்ற கெட்டது என்றும் தேவையில்லாத கெட்டது என்றும் உண்டு. அதாவது நரகத்துள் தள்ளப்பட்ட தோன் முயான்\* (ஒரு பக்கமும்) மரணத்தை தழுவிய (நீதிபதியின் மகன்) சிறுவன் (இன்னொரு பக்கமும்) இருக்கிறார்கள்.<sup>275</sup>

## Notre retraduction en français

Parce que de l'extérieur, il y a le mal nécessaire et celui qui n'est pas nécessaire. C'est-à-dire Don Juan poussé dans les enfers (d'un côté) celui qui est la mort (le fils du juge) le gamin (de l'autre côté) sont là.

La traductrice reproduit la même comparaison que dans le texte original mais elle utilise des outils de comparaisons différents. L'auteur de l'original utilise simplement la jonction de coordination «et» entre les deux éléments comparés: Don Juan et le gamin. La traductrice, quant à elle, utilise «d'un côté et de l'autre côté». Comme elle est consciente que ces outils sont les siens non pas ceux de l'auteur, elle les met entre parenthèses. Même «le fils du juge» est entre parenthèses, pour rappeler aux lecteurs qu'il s'agit du fils d'Othon, le juge. D'un côté, la traductrice s'inquiète de la compréhension des lecteurs et de l'autre, elle reste fidèle à l'original, tant au niveau littéraire qu'au niveau linguistique. Un autre exemple où la traductrice essaie de faciliter la compréhension se trouve aussi dans le même passage. C'est le nom «Don Juan», qui s'accompagne d'une note en bas de page expliquant qui est ce personnage et pourquoi il est comparé avec le fils du juge. Ainsi, la traductrice est extrêmement soucieuse de la compréhension des lecteurs pour ce qui est de l'histoire et de sa philosophie tout en gardant la volonté de ne pas nuire à l'authenticité du style de l'auteur, d'où la séparation qu'elle maintient entre ses commentaires et vues personnelles et la narration originale.

<sup>274</sup> Camus, Albert. op. cit. 1947. p. 203.

<sup>275</sup> Camus, Albert. *கொள்ளை நோய்*. Traduction. ச. மதனகல்யாணி. op. cit. 1999. pp. 241-242.

A toutes ces observations s'ajoutent aussi les notes en bas de page, les explications que la traductrice a laissées sur des termes étrangers et référentiels. C'est la traduction qui comporte le plus de notes en bas de page dans tout notre corpus. Les notes en bas de page semblent attester que la traductrice voulait clarifier certains éléments inconnus et étrangers aux lecteurs. Surtout quand ces éléments ont quelque chose à voir avec l'histoire et le message que l'auteur voulait communiquer aux lecteurs. Les notes en bas de page témoignent aussi de l'inquiétude de la traductrice par rapport à la compréhension des lecteurs. Le souci de faire comprendre et celui de faire accepter l'œuvre justifient les notes en bas de page.

Même si la traductrice laisse certains termes et références sans explications ni notes en bas de page<sup>276</sup>, elle n'est pas totalement indifférente à la bonne compréhension que les lecteurs tamouls pourront avoir de sa traduction. Quand elle croit que tel ou tel élément, qu'il soit socioculturel ou géographique, est nécessaire à la compréhension de l'histoire, elle essaie toujours de l'expliquer aux lecteurs. Cela contredit son attitude envers les lieux et les villes. En d'autres termes, la traductrice, qui ne se soucie pas de faire comprendre les noms des lieux que nous avons mentionnés précédemment – sauf qu'elle les a mis entre guillemets, comme si elle voulait les distinguer du reste du texte –, se soucie tout de même des éléments socioculturels et philosophiques. Elle a donc rédigé une note destinée aux lecteurs à qui ces éléments seront certainement étrangers et paraîtront sans doute étranges. Lorsque Grand discute avec Rieux du livre qu'il est en train d'écrire, il dit qu'il aime quand l'éditeur ôte son chapeau pour apprécier le travail de l'écrivain. Cette habitude est étrangère à la vie socioculturelle et intellectuelle des Tamouls.

#### Le texte original français

- Ce que je veux, voyez-vous, docteur, c'est que le jour où le manuscrit arrivera chez l'éditeur, celui-ci se lève après l'avoir lu et dise à ses collaborateurs

«Messieurs, chapeau bas !»<sup>277</sup>

---

<sup>276</sup> Voir pages 317-319 du quatrième chapitre notre thèse pour les exemples.

<sup>277</sup> Camus, Albert. op. cit. 1947. p. 98.

## La version tamoule

இதோ பாருங்கள் ஐயா! நான் என்ன ஆசைப்படுகிறேன் என்றால், பதிப்பகத்தாரிடம் ஒரு நூலின்கைப்பிரதி போய்ச் சேரும்போது, அவர் அதை படித்ததும் எழுந்து சக ஊழியர்களிடம் 'எல்லோரும் தொப்பியைத் தாழ்த்துங்கள்\*' என்பதைத்தான்.<sup>278</sup>

## Notre retraduction en français

Voyez-vous monsieur ! ce que je désire c'est que quand l'éditeur recevra le manuscrit d'un livre et qu'il l'aura lu, il se lève et dit aux autres collègues « tout le monde baissez le chapeau\*», c'est ça.

La traduction en tamoul met entre guillemets la phrase qui parle de cette habitude et la traductrice a aussi ajouté un astérisque qui nous conduit à une explication en bas de page que nous citons ci-dessous.

## Le texte original tamoul

\*தொப்பியைத் தாழ்த்தும் வழக்கம் பாராட்டுதலைத் தெரிவிப்பதற்காக.<sup>279</sup>

## Notre traduction en français

\*l'habitude de baisser le chapeau, c'est pour exprimer l'admiration.

Pourquoi la traductrice a senti le besoin d'expliquer cette habitude? Pour répondre à cette question, nous devons considérer la vie sociopolitique et culturelle tamoule. Au Tamil Nadu, et d'ailleurs en Inde plus généralement, l'habitude de porter un chapeau est rare, à quelques exceptions près. Par exemple, dans la vie administrative, les policiers portent les chapeaux ou une sorte de bonnet. Et les policiers tamouls enlèvent leur chapeau principalement à deux occasions, d'abord quand on hisse le drapeau national et deuxièmement quand quelqu'un de politiquement important ou un collègue est mort. A part ces deux habitudes où l'on enlève son chapeau, les Tamouls

---

<sup>278</sup> Camus, Albert. *கொள்ளை நோய்*. Traduction. ச. மதனகல்யாணி. op. cit. 1999. p. 116.

<sup>279</sup> Ibid. p. 116.



connaissent à peine d'autres codes gestuels qui impliquent un chapeau. C'est donc peut-être pour cette raison que la traductrice a senti la nécessité d'expliquer ce geste dans l'histoire. La traductrice a laissé tout au long de sa traduction plusieurs notes similaires pour faciliter la compréhension des lecteurs. Sa préoccupation ne se limite pas aux éléments socioculturels et philosophiques, elle s'étend aussi aux éléments littéraires, linguistiques et même historiques.

Notre traductrice ne laisse pas de notes en bas de page uniquement pour des explications des éléments socioculturels; elle le fait aussi pour des éléments littéraires employés par l'auteur. En effet, un élément littéraire employé dans une langue ne passe pas facilement dans une autre et cet élément risque de perdre sa valeur esthétique dans la langue d'arrivée. La traductrice, consciente de cette perte, tente d'en compenser avec des notes en bas de page. Par exemple, après le sermon de Paneloux, le médecin Rieux et le juge Othon discutent de l'effet de ce sermon sur le peuple et pour décrire la mentalité du peuple piégé dans la ville touchée par la peste, l'auteur décrit la ville sous le ciel qui forme comme un couvercle. La traductrice, en traduisant ce passage, s'est rendu compte qu'elle ne peut pas transporter cette métaphore dans la langue tamoule. Elle a alors choisi de laisser une note en bas de page.

Le texte original français

Mais, soudain conscients d'une sorte de séquestration, sous le couvercle du ciel où l'été commençait de grésiller, ils sentaient confusément que cette réclusion menaçait toute leur vie ...<sup>280</sup>

La version tamoule

கோடை கொளுத்திக் கொண்டிருக்கும் வானக் கூரையின் கீழ்\*  
அவர்கள் அடைக்கப்பட்டிருப்பதைத் திரென்று உணர்ந்தனர். தனிமை  
அவர்களை அச்சுறுத்தியதாக எண்ணிக் குழம்பிப்போயினர்.<sup>281</sup>

---

<sup>280</sup> Camus, Albert. op. cit. 1947. p. 96.

<sup>281</sup> Camus, Albert. *கொள்ளை நோய்*. Traduction. ச. மதனகல்யாணி. op. cit. 1999. p. 114.

## Notre retraduction en français

Ils se sont soudain rendu compte qu'ils étaient enfermés sous le toit du ciel d'été qui brulait. Pensant que la seclusion leur faisait peur, ils étaient confondus.

L'expression «couvercle de ciel» est traduite «toit du ciel» en tamoul. Mais, insatisfaite de sa propre traduction pour cette métaphore, la traductrice ajoute la note en bas de page suivante:

## Le texte original tamoul

\*கூரை என்ற சொல் மூலத்தில் மூடி என்று சொல்லப்பட்டுள்ளது.<sup>282</sup>

## Notre traduction en français

Le mot toit est exprimé dans l'original par le concept de couvercle.

Cette note laissée par la traductrice exprime non seulement son insatisfaction envers sa propre traduction mais témoigne aussi d'une lacune de la langue tamoule à l'égard d'une telle expression. En outre, cela rend le texte encore plus étranger et étrange pour les lecteurs tamouls. Ainsi, chaque fois que la traductrice fait face à un concept inexprimable dans sa langue, elle ne recourt pas à une créativité sous forme d'adaptation ou de recreation. Elle nous renvoie plutôt à ses notes en bas de page. Un autre exemple serait la traduction, à peu près impossible, du mot «Saint». Elle a tout simplement mis une note en bas de page pour dire que Saint = அறவோன், parce que le mot «அறவோன்» peut aussi être compris comme qualifiant celui qui mène une vie honnête et vertueuse.

En parcourant toutes ces notes en bas de page, nous avons l'impression que la traductrice elle-même était consciente de cette étrangeté du texte et qu'elle essaye de clarifier les choses pour le lecteur, de façon à ce qu'il puisse non seulement comprendre l'histoire mais aussi réfléchir à l'étrangeté du texte et à l'écart qui existe entre la vie socioculturelle qui apparaît en toile de fond de l'histoire et la vie socioculturelle tamoule.

---

<sup>282</sup> Ibid. p. 114.

## Le texte original français

le douloureux glissement de milliers de semelles rythmé par le sifflement du fléau dans le ciel alourdi, un piétinement interminable et étouffant, enfin, qui remplissait peu à peu toute la ville...<sup>283</sup>

## La version tamoule

கனத்த வானத்தில் தீமையை விளைவிக்கும் கோலின்\* சீற்றச்  
சுழற்சியால் உண்டான சீழ்க்கை ஒலிக்குத் தாளமிட்ட,  
ஆயிரக்கணக்கான மிதியடிகளின் வேதனைதாங்கிய நெகிழ்ச்சியும்  
முடிவில்லாத மூச்சுத் திணறலை வழங்கிய நெரிசலும் இதனோடு  
இணைந்தன.<sup>284</sup>

## Notre retraduction en français

Avec le bruit de fouettement du bâton\* qui fait mal tournant dans le ciel  
lourd, se joignent le chagrin des milliers de chaussures qui battaient et  
l'étouffement interminable causé par la foule.

Le mot «fléau» est en fait traduit par «bâton qui fait mal» par la traductrice. Quoique sa traduction communique plus ou moins le message, la traductrice a tout de même recours à une note en bas de page où elle présente l'origine grecque du terme «fléau» et explique que ce nom désigne ici métaphoriquement la peste. Cette peine prise par la traductrice témoigne de sa volonté de faire comprendre le message étranger avec les outils littéraires étrangers aux lecteurs. Mais en même temps, sa traduction, plus ou moins littérale, donne inévitablement un sentiment d'étrangeté. Les notes en bas de page et les explications atténuent tout de même un peu le choc causé par cette étrangeté et évite un rejet complet de la part du lecteur.

Tantôt la traductrice donne des explications pour des références culturelles, historiques et littéraires, tantôt elle semble laisser un concept étranger aux Tamouls sans note en bas de page ni explication entre parenthèses comme des références géographiques et des références aux personnages historiques que nous avons illustrés avant. Cette absence d'explications nous a conduit vers deux conclusions.

---

<sup>283</sup> Camus, Albert. op. cit. 1947. p. 170.

<sup>284</sup> Camus, Albert. *கொள்ளை நோய்*. Traduction. ச. மதனகல்யாணி. op. cit. 1999. p. 201.

Premièrement, la traductrice voulait peut-être garder ces éléments étrangers pour que le lecteur les trouve incompréhensibles et qu'il cherche lui-même des explications ailleurs, ce qui lui fera ressentir l'étrangeté de l'œuvre. Ce flou engendrera sans doute un sentiment de distanciation chez lui. Deuxièmement, puisque notre traductrice est originaire de Pondichéry, elle a peut-être cru que sa traduction s'adressait principalement à cette ancienne colonie française et a peut-être pensé que le peuple pondichérien connaissait plus ou moins les personnages historiques de la France et n'avait donc pas besoin d'explications, d'où l'absence de notes pour certains concepts et idées français. Par exemple, lors de la mention de Jean d'arc dans la traduction de *La peste*<sup>285</sup>, la traductrice met simplement des guillemets au nom de ce personnage sans ajouter de note en bas de page pour expliquer qui est ce personnage et quel est son rôle dans l'histoire de la France. C'est comme si la traductrice avait un public visé en tête, un public doté d'une certaine culture française qui la dispense de certaines notes en bas de page et en justifie d'autres.

En somme, la traduction de Mme Madanakalyani se distingue des autres traductions par la volonté de grande fidélité au texte camusien et la décision consécutive de maintenir une démarcation nette entre les traces laissées par la traductrice et le texte original. Cette traduction se différencie aussi des traductions des autres tendances, *la Réaction* et *la Réfraction*, où les traducteurs laissaient libre cours à leur créativité linguistique et culturelle. Ils le faisaient à un tel point qu'il devenait difficile de discerner les mots du traducteur de ceux de l'écrivain. Par contraste, la traduction de Mme Madanakalyani ajoute des parenthèses, des guillemets et des notes en bas de page pour nous signaler les passages étrangers du texte original et dissocier sa propre voix de celle de Camus. Ce faisant, elle se ménage un espace dans la traduction sans que cet espace ne nuise à celui de l'auteur de l'original. La voix du traducteur et celle de l'auteur cohabitent ainsi côte à côte sans se mêler ni se confondre. Néanmoins, l'œuvre originale *La peste* ne comporte aucun élément choquant, sauf le cas de l'alcool que nous avons étudié avant, pour la culture et la société tamoules. Nous ignorons si la traductrice a choisi cette œuvre pour cette raison, ne voulant pas traduire une œuvre qui choquerait les lecteurs tamouls. Outre sa volonté de maintenir, pour ainsi dire, deux textes au sein de la traduction, le texte original et les précisions

---

<sup>285</sup> Camus, Albert. *கொள்ளை நோய்*. Traduction. ச. மதனகல்யாணி. op. cit. 1999. p. 167.

de la traduction, la traductrice a laissé deux textes commentant son travail, une préface et une postface. C'est dans la postface, son espace de parole qu'elle a intitulé «Ma parole ou mes mots», que la traductrice a choisi de donner ses opinions sur l'œuvre. Nous aborderons les paroles des traducteurs séparément dans le dernier chapitre de notre recherche après avoir terminé notre étude sur leur créativité et leur souci.

#### **2.5.4 Haute surveillance**

De même, les traducteurs de *Haute surveillance* et de *L'Augmentation* exercent leur créativité sous plusieurs aspects, où ils se soucient probablement de la compréhension des lecteurs. Par exemple, la paille est traduite «வைக்கோல் படுக்கை», un lit fait des pailles, témoignant ainsi de leur préoccupation pour la bonne compréhension du public tamoul.

Si les traducteurs essayent de rendre leur traduction distanciée en gardant la littéralité de certains concepts, ils savent aussi clarifier les concepts quand ils pensent que les lecteurs auront besoin d'explication, sans quoi le texte risquerait d'être incompréhensible. Ainsi, on constate ces deux volontés chez les traducteurs: la volonté de rendre le texte étranger et étrange, et celle de faire comprendre aux lecteurs le message de l'œuvre originale.

Si la volonté de l'étrangeté s'exprime dans la traduction à travers la translittération des noms propres des personnes et dans celle des éléments choquants, la volonté de faire comprendre le texte s'exprime, comme on l'a déjà vu dans la traduction du concept de «paille», par une explicitation et par des notes en bas de page dans le texte traduit. Le procédé d'explicitation est aussi employé dans de nombreuses parties du texte comme dans l'exemple suivant où Maurice s'adresse à Yeux-Verts et où Lefranc répond par une moquerie adressée à Maurice.

Le texte original français

Maurice : Contre moi tu te mettrais en colère ? Je suis capable d'aller tuer ta femme...

Lefranc : Tu aurais bonne mine en face du sang qui coule. Il faut d'abord en avoir dans les veines.<sup>286</sup>

La version tamoule

மோரிஸ்: என் மீது நீ கோபப்படுகிறாயா! உன் மனைவியை கொலை செய்வதற்கான திராணி எனக்குண்டு.  
லெஃப்ரான்: வழியும் ரத்தத்தைக் கண்டாள் உன்முகம் களைகட்டும். முதலில் அதற்கு தைரியம் வேண்டும்.<sup>287</sup>

Notre retraduction en français

Moris : tu te mets en colère contre moi ! J'ai le courage de tuer ta femme.  
Lekbraan : Ton visage prendrait une allure différente quand tu verras le sang qui coule. Il faut d'abord du courage pour cela.

Le passage cité ci-dessus illustre à la fois la créativité des traducteurs et leur souci de faire comprendre le texte aux lecteurs tamouls. Par exemple, le point d'interrogation de la première phrase de Maurice est transformé en un point d'exclamation dans la traduction. Cette transformation est constatée dans différentes parties de la traduction. Dans ce passage, il s'agit d'une question rhétorique, c'est-à-dire une fausse question, qui n'attend pas de réponse. Maurice questionne le fait que Yeux-Verts se fâche contre lui alors qu'il l'admire ouvertement. Aussi menace-t-il de tuer sa femme. Cette question rhétorique, au niveau de la compréhension, véhicule une émotion de colère. C'est pour cette raison que les traducteurs ont choisi de transformer la question en exclamation. Cela explique à quel point les traducteurs avaient compris le texte avant de le traduire. En outre, la dernière phrase du même passage est une expression idiomatique française «avoir du sang dans les veines», ce qui veut dire avoir du courage ou être courageux. Cette phrase est traduite avec une explicitation qui facilite la compréhension de l'expression idiomatique de l'original. Comme nous l'avons déjà dit, cela montre aussi la créativité dont les traducteurs font preuve, et dont ils s'abstiennent donc volontairement dans la traduction des noms propres et des éléments choquants.

---

<sup>286</sup> Genet, Jean. op. cit.. 1988. p. 52-53.

<sup>287</sup> Genet, Jean. கடுங்காவல்-பெருக்கம். Traduction. ரமேஷ்-பிரேம். op. cit. 2005. p. 46.

Cette créativité que nous avons constatée chez les traducteurs se fixe pour limite de ne pas nuire à la compréhension du message du texte, et cherche au contraire à faciliter la compréhension du message et de l'histoire par les lecteurs. Par exemple, la pièce de Jean Genet comporte des personnages qui sont des criminels et ces personnages, du fait de leur place sociale, parle un français argotique, un français de la rue, que les traducteurs ont cherché à rendre en employant un registre tamoul de la rue ou un tamoul des bidonvilles. Cela montre aussi que les traducteurs étaient conscients non seulement du message du texte mais aussi du registre employé par l'auteur de l'original. Par exemple, lorsque Maurice répond à Lefranc, à la suite du passage que nous avons cité précédemment, il utilise le mot «gueule» et ce mot est rendu, avec un équivalent du même niveau de langage:

Le texte original français

« Maurice : C'est surtout la gueule qu'il faut avoir. La mienne...<sup>288</sup> »

La version tamoule

மோரிஸ்: எல்லாவற்றையும் விட முதலில் ஒரு மூஞ்சி வேண்டும்  
என்னுடையது...<sup>289</sup>

Notre retraduction en français

Moris: Avant tout, il faut avoir une gueule, la mienne...

Alors que le mot «la gueule» aurait pu être traduit par «முகம்», le mot tamoul soutenu pour désigner le visage, ils ont utilisé «மூஞ்சி», un mot tamoul familier et presque vulgaire, employé pour insulter quelqu'un. Cette conscience des registres de la langue source de la part des traducteurs témoigne de leur connaissance approfondie du texte qu'ils ont traduit. Et la précision dans le choix des mots atteste leur souci de communiquer le message de la même manière que l'œuvre originale.

---

<sup>288</sup> Genet, Jean. op. cit. 1988. p. 53.

<sup>289</sup> Genet, Jean. கடுங்காவல்-பெருக்கம். Traduction. ரமேஷ்-பிரேம். op. cit. 2005. p. 46.

D'un côté, l'explicitation nous révèle la créativité des traducteurs et leur compréhension approfondie du texte, de l'autre, leurs notes en bas de page mettent de plus en plus en relief le fait que le texte vient d'une langue et d'une littérature étrangère. Ainsi, il y a quelque part dans le texte original une référence au 14 juillet, la fête nationale française. Comme ce jour ne signifie rien pour un Tamoul, les traducteurs ont choisi de mettre une explication en note en bas de page. Cette référence au 14 juillet intervient quand Maurice répond à la moquerie de Lefranc, il se vante de son apparence qu'il considère belle et qui attire les femmes.

#### Le texte original français

« Les rombières en seraient folles. Le sang coulerait. Et les larmes. Tous les petits gars voudraient jouer du couteau. Ce serait la fête. On danserait dans les rues. Le 14 juillet c'est comme ça?<sup>290</sup> »

#### La version tamoule

அசட்டுத்தனமான பெண்கள் பைத்தியமானார்கள். ரத்தமும் கண்ணீரும் வழிந்தோடியது. எல்லா பையன்களும் கத்திவைத்துக் கொண்டு விளையாட விரும்பினார்கள். அது கொண்டாட்டமாக இருந்தது. தெருக்களில் ஆடினோம், ஜூலை 14, 1789\* அப்படித்தானே!<sup>291</sup>

#### Notre retraduction en français

Les femmes sottes sont devenues folles. Le sang et les larmes coulaient. Tous les garçons voulaient jouer avec couteau. C'était comme une fête. Nous dansions dans les rues. Le 14 juillet, 1789\*, c'est comme ça?

La retraduction nous montre qu'une explicitation a été ajoutée par les traducteurs, en plus de la référence historique et politique du 14 juillet. L'année 1789 est en effet ajoutée dans la traduction alors que le texte original ne cite que le jour et le mois de la prise de la Bastille (le 14 juillet). Aux yeux de n'importe quel Français, le 14 juillet rappelle immédiatement la Révolution et la prise de Bastille, alors que cette référence est complètement inconnue pour beaucoup de Tamouls. C'est pour cela que les

---

<sup>290</sup> Genet, Jean. op cit. 1988. p. 54.

<sup>291</sup> Genet, Jean. கடுங்காவல்-பெருக்கம். Traduction. ரமேஷ்-பிரேம். op. cit. 2005. p. 46.



traducteurs ont précisé l'année. En plus de cette précision, qui risque de demeurer floue aux yeux d'un Tamoul ignorant l'histoire de la France, les traducteurs ont ajouté une note en bas de page. Cette note en bas de page est la suivante:

Le texte original tamoul

\*பிரெஞ்சுப் புரட்சி நாள்<sup>292</sup>

Notre traduction en français

\*le jour de la révolution française

Une phrase assez concise, qui n'entre pas dans le détail des faits historiques. Cette note en bas de page témoigne encore une fois du souci, chez les traducteurs, de la compréhension du texte par les lecteurs.

### **2.5.5 *L'Augmentation* et la compréhension**

Le cas de *L'Augmentation* diffère des autres traductions que nous avons analysées jusqu'ici. Premièrement, c'est une pièce extrêmement difficile à comprendre même pour un locuteur natif. Deuxièmement, c'est une œuvre qui s'écarte nettement de sa propre tradition littéraire. D'ailleurs, les œuvres de George Perec étaient considérées comme une écriture en rupture avec la littérature de son époque, dépassant les limites et les normes littéraires imposées jusque-là. Le fait que les traducteurs aient choisi de traduire un tel auteur et une telle œuvre de cet auteur est déjà en soi un acte de résistance. D'autant que l'œuvre de George Perec est aussi, en soi, une résistance contre les canons établis dans la littérature française. Chacune de ses œuvres constitue une acrobatie linguistique et littéraire manifestant sa résistance contre la tradition des lettres établie. Les traducteurs ont probablement choisi une telle œuvre pour créer le même effet de sidération que cette œuvre a créé chez les lecteurs d'origine. Mais à quel point les traducteurs pouvaient transmettre une œuvre aussi compliquée, c'est la question délicate que nous nous sommes posée après la lecture de l'œuvre originale et avant de nous lancer dans la lecture de la traduction en tamoul. Pour cette raison, nous

---

<sup>292</sup> Ibid. p. 46.

nous sentons obligés de parler de l'œuvre originale un peu en détail avant de commencer notre analyse de la traduction.

Comme nous l'avons brièvement dit dans le résumé de l'œuvre que nous avons présenté, l'augmentation est un phénomène omniprésent dans l'œuvre. C'est même le thème principal de l'œuvre. Le début est simple: un employé va demander une augmentation de salaire à son patron. Ce simple fait d'aller voir son patron dans son bureau, est suivi par une série d'hypothèses, d'abord simples, comme «si le patron est dans son bureau» ou «si le patron n'est pas dans son bureau», puis de plus en plus compliquées. Petit à petit donc, ces hypothèses augmentent et avec elles l'incertitude quant au fait de recevoir ou de ne pas recevoir l'augmentation de salaire. Cette accumulation des hypothèses s'étend jusqu'à la vie sociale de tous les personnages impliqués dans la pièce. C'est donc une pièce extrêmement enracinée dans la frustration professionnelle et sociale des Français. Il va nous falloir voir comment cette complexité communiquée par l'œuvre est transmise dans la traduction, par la mise en relief de l'étranger et de l'étrangeté.

Il faut aussi garder à l'esprit que la structure de la pièce est extrêmement compliquée. Elle consiste en une reprise du même texte avec de légers changements dans les hypothèses. La pièce commence avec six propositions qui serviront de moule pour fabriquer d'autres hypothèses tout au long de la pièce. Voici le premier groupe de propositions qui se trouve au début de la pièce:

1. Vous avez mûrement réfléchi, vous avez pris votre décision et vous allez voir votre Chef de Service pour lui demander une augmentation.
2. Ou bien votre Chef de Service est dans son bureau, ou bien votre Chef de Service n'est pas dans son bureau.
3. Si votre Chef de Service était dans son bureau, vous frapperiez et vous attendriez sa réponse.
4. Si votre Chef de Service n'était pas dans son bureau, vous guetteriez son retour dans le couloir.
5. Supposons que votre Chef de Service ne soit pas dans son bureau.
6. En ce cas vous guettez son retour dans le couloir.<sup>293</sup>

Ces mêmes phrases sont reprises dans toute la pièce et les hypothèses s'ensuivent comme si votre patron n'était pas dans son bureau: vous iriez voir sa secrétaire dont le

---

<sup>293</sup> Perce, Georges. *L'Augmentation, Théâtre I*. France: Hachette. 1981. p.11. Imprimé.

nom est Yolande etc. Les traducteurs, ayant choisi une pièce extrêmement compliquée, autant au niveau de sa construction qu'au niveau de la langue, ils l'ont modifiée, soit pour simplifier soit pour encore embrouiller cette suite d'hypothèses.

Il semble en effet y avoir une tentative de brouiller encore davantage l'esprit du lecteur au niveau des éléments superficiels qui ne nuiront pas à la compréhension globale de l'histoire. Par exemple, chaque fois que l'employé va voir son chef pour lui demander de bien vouloir considérer une augmentation de son salaire, il va aussi voir la secrétaire Mlle Yolande. L'employé va tous les jours rituellement voir le patron et ensuite la secrétaire. Un jour Mlle Yolande devient Mme Yolande dans le texte, ce qui nous fait prendre conscience que le temps a passé et que Mlle Yolande s'est mariée. L'employé, en attendant l'augmentation de salaire, n'a même pas eu le temps d'y prêter attention. Ensuite Mme Yolande prend sa retraite. Ses enfants décident de la mettre dans un asile pour personnes âgées. Ainsi, on voit tout changer avec le temps et cet employé attend toujours son augmentation. Le fait que Mlle Yolande devienne Mme Yolande intervient après trois tentatives de la part de l'employé. Entre le début de la pièce et son mariage, l'auteur utilise à un moment donné le mot «Mamzelle Yolande», comme si c'était une étape entre Mademoiselle Yolande et Mme Yolande, le titre de l'état civil, comme si c'était une transformation très progressive dont le cours était percevable. Dans le texte original, une étendue de trois pages, remplies d'hypothèses, séparent ces deux étapes. Le lecteur français se rend compte que Mlle Yolande s'est mariée après quelques jours et son évolution entre sa vie de célibataire et sa vie de femme mariée se fait au fur et à mesure, sans métamorphose subite. La traduction quant à elle écourte cette étendue de trois pages. La citation ci-dessous l'explique:

Le texte original français

Page 19 – Vous allez voir Mlle Yolande...

Page 20 – Mamzelle Yolande....

Page 21- Or comme Mamzelle Yolande n'est pas du tout, mais alors pas du tout de bonne humeur....

Page 22-Vous ennuyez Madame Yolande <sup>294</sup>

---

<sup>294</sup> Ibid. pp. 19-22.

## La version tamoule

1. செல்வி. யொலாந்தைக் காணச் செல்கிறீர்கள்.
5. யொலாந்த் இல்லை.
1. திருமதி. யொலாந்தை அலுப்படைய வைக்கிறீர்கள்.<sup>295</sup>

## Notre retraduction en français

1. Vous allez voir Mlle Yolande.
5. Yolande n'est pas là
1. Vous ennuyez Madame Yolande.

Suite à la lecture de cette transformation subite de l'état civil de Yolande, nous avons observé que les traducteurs avaient enlevé trois pages de l'original et ont lié directement les propositions sans montrer l'évolution progressive entre elles. Nous avons deux hypothèses sur la coupure de cette partie: soit les traducteurs ont cru qu'il était inutile de répéter les mêmes hypothèses, comme le fait le texte original, et qu'il suffisait d'établir le fait que Mlle Yolande devient Mme Yolande pour que le lecteur tamoul comprenne d'une façon inférentielle ce qui s'est passé entre-temps; soit les traducteurs se sont rendu compte qu'il n'existe pas de terme équivalent de «Mamzelle», un équivalent argotique du mot Mademoiselle, qui est aussi, linguistiquement, en terme de longueur, à mi-chemin entre Mademoiselle et Madame, et ils ont donc omis cette partie du texte où le mot «Mamzelle» est employé.

Une autre omission que nous avons constatée pendant notre lecture attentive du corpus, se trouve à la page 37 de notre édition: l'employé fait devant son patron un discours sur son dévouement à l'entreprise afin de lui demander une augmentation de salaire. Ce très long discours est jalonné de catégories professionnelles et de termes empruntés au jargon des entreprises françaises.

«Représentez-lui qu'embauché à l'âge de 14 ans comme assistant-coursier non qualifié aux appointements de 11 872 francs légers mensuels, vous n'êtes, au terme de 37 années de bons et loyaux services, parvenu qu'au poste de sous-commis principal faisant fonction d'attaché au chargé d'études délégué dans les fonctions d'assistant au sous-directeur des services centraux d'implantation, de statistique et de prospective, catégorie 3, 8<sup>e</sup> échelon, groupe 2, classe C, indice corrigé 315, soit un salaire réel, déduction faite des

<sup>295</sup> Genet, Jean. கடுங்காவல்-பெருக்கம். Traduction. ரமேஷ்-பிரேம். op. cit. 2005. p. 83.

charges sociales afférentes et de diverses contributions imposées au titre du 5<sup>e</sup> Plan, de 772 francs lourds, 00 nouveau centime.<sup>296</sup>»

La suppression de cette partie dans la traduction mérite réflexion. D'après nous, ce paragraphe qui contient des termes comme assistant-coursier, sous-commis principal, attaché au chargé, sous-directeur des services centraux d'implantation, 8<sup>e</sup> échelon, 5<sup>e</sup> Plan, termes qui tous appartiennent au monde d'affaires en France, est difficilement traduisible et ensuite compréhensible dans la société tamoule ou dans la hiérarchie professionnelle des employés tamouls. Cela a donc probablement conduit à la suppression de cette partie dans la traduction, de façon à ne pas présenter quelque chose d'inconnu aux lecteurs tamouls. De la même façon, à la page 38, les traducteurs ont ôté un autre passage, qui parle de la vie sociale et de la sécurité sociale. C'est probablement ici aussi pour éviter les termes incompréhensibles à leurs lecteurs que les traducteurs ont supprimé ce paragraphe. Nous observons ainsi plusieurs omissions dans le texte traduit.

De la même manière, dans la page cinquante de notre édition de référence, les traducteurs ont ôté deux autres hypothèses au sein d'une série de postulats où l'employé explique en détail ses problèmes financiers et économiques à son chef et attend d'être honoré pour sa contribution au développement de l'entreprise. Voici l'extrait en question:

Le texte original français

1 Vous narrez par le menu à votre Chef de Service les tenants et les aboutissants de vos difficultés fiduciaires, financières, budgétaires et économiques.

6 Comment, désireux de marquer d'une pierre blanche le jour sacré ou, à travers vous, l'entreprise tout entière s'est vue honorée

3 du huit courant

6 Vous avez donné dans des festivités qui vous laissent présentement raide comme un passe-lacet.<sup>297</sup>

---

<sup>296</sup> Percec, Georges. op. cit. 1981. p. 37.

<sup>297</sup> Ibid. p. 50.

## La version tamoule

1. உமது பணித்தலைவரிடம் நுட்பமாக விவரிக்கிறீர்கள் உமது வங்கி நிதி மற்றும் வரவு செலவு நெருக்கடிகளின் கஷ்ட நஷ்டங்களை.

5. நீங்கள் ஏற்பாடு செய்த கொண்டாட்டங்கள் இப்போதைக்கு உம்மை விரைத்த கோணி ஊசியைப் போலாக்கி விட்டது.<sup>298</sup>

## Notre retraduction en français

1. Vous expliquez en détail à votre patron votre solde bancaire et les difficultés et les problèmes de dépenses et de revenue.
5. Les fêtes que vous avez organisées vous ont rendu comme une épingle à coudre les sacs.

Comme nous pouvons remarquer dans la retraduction, les propositions numéro 6 et 3 ont été effacées par les traducteurs. Lorsque nous avons réfléchi sur les raisons qui auraient motivé cette suppression, nous avons remarqué que la proposition 6 contient une expression idiomatique «marquer d'une pierre blanche» qui fait allusion à l'époque des Empires en France. Pendant l'Empire, les soldats ont été recrutés par un tirage au sort. Les personnes en âge d'aller à la guerre devaient tirer un caillou d'un sac contenant un mélange des cailloux noirs et des cailloux blancs. S'ils tiraient un caillou noir, ils devaient aller à la guerre et s'ils tiraient un caillou blanc, ils pouvaient rester chez eux. Donc, ce jour marqué d'une pierre blanche est un jour heureux, qui a sauvé sa vie. Et la deuxième proposition parle de la semaine «huit» et «du huit courant», ce qui veut dire pendant la semaine. Nous pouvons donc avancer deux hypothèses pour expliquer l'effacement de ces propositions par les traducteurs: soit ces références historiques ne sont pas transmissibles dans la traduction parce qu'elles sont trop inconnues du lecteur: soit les traducteurs ont considéré que ces propositions n'étaient pas indispensables pour communiquer le message du texte.

En bref, la traduction de *Haute surveillance* et celle de *L'Augmentation* se distinguent au sein des traductions de la période de *la Résistance*. Ces traductions nous semblent constituer l'apogée de *la Résistance* envers la littérature indigène et de la résistance

---

<sup>298</sup> Genet, Jean. *கடுங்காவல்-பெருக்கம்*. Traduction. ரமேஷ்-பிரேம். op. cit. 2005. p. 106.

contre la tradition traductionnelle qui prévalait jusqu'alors au Tamil Nadu, avec le choix d'une très grande fidélité dans la traduction. Cette résistance se manifeste à plusieurs niveaux, depuis le choix de l'œuvre et la transposition littérale et phonétique des noms propres jusqu'aux coupures et aux notes en bas de page qui expliquent les détails nécessaires à la compréhension du lecteur. Une autre caractéristique évidente que nous avons observée, ces traductions reproduisent plusieurs noms communs tels qu'ils sont en français ou en empruntant leurs équivalents à la langue anglaise. Nous avons déjà expliqué la traduction des noms de bateaux dans *Haute surveillance*. De la même façon, dans la traduction de *L'Augmentation*, les traducteurs ont emprunté certains noms communs sans notes en bas de page. Par exemple, les termes «certificat d'étude» et «Brevet élémentaire du premier cycle» sont mentionnés en français dans le texte traduit sans aucune note en bas de page<sup>299</sup>. Pour conclure, dans la période de *la Résistance*, la traduction de *Haute Surveillance* et celle de *L'Augmentation* témoignent d'une étape dans l'histoire de la traduction tamoule où le traducteur apparaît comme un être extrêmement conscient à la fois de sa propre société et culture, et de l'œuvre qu'il traduit.

## **Pour conclure**

Pour résumer brièvement cette époque de l'histoire de la traduction du français vers le tamoul, il s'agit d'une époque de profond renouvellement tant au niveau du choix des œuvres qu'au niveau des choix traductionnels. Les traducteurs tamouls semblent défier les habitudes de traduction ainsi que les normes littéraires tamoules, qui toutes deux se sont toujours efforcées de conserver un tamoul pur. Tous ces défis font apparaître cette période de traduction comme une avant-garde de *la Résistance* qui redéfinit la traduction ainsi que la littérature.

Nous avons commencé notre étude avec l'œuvre de *L'étranger* de Camus et sa traduction en tamoul faite par le traducteur, V. Sriram. Le choix de transposer directement les noms propres français en tamoul est adopté pour la première fois dans cette traduction, et nous avons aussi remarqué que les noms communs étaient traduits en anglais (translittéré dans l'alphabet tamoul) pour créer une sorte d'étrangeté chez

---

<sup>299</sup> Ibid. p. 101.

les lecteurs. Le traducteur a aussi choisi de garder les éléments choquants, comme la description physique de la femme et la présence de gros mots. Il a exercé aussi sa créativité pour mieux communiquer le message, comme avec le concept de «dimancheté» forgé par ses soins. Ensuite, nous avons vu de près la traduction en tamoul de la pièce *Rhinocéros* faite par T. S. Dakshnamurthy. Cette traduction a suivi plus ou moins les mêmes procédés que celle de *L'étranger*. Troisièmement, nous avons aussi vu en détail la traduction de *La peste*, la seconde œuvre de Camus traduite pendant cette époque, réalisée par une femme traductrice, Mme Madanakalyani. Sa traduction diffère des deux autres traductions par le fait que Mme Madanakalyani se sert des notes en bas de page pour expliquer les concepts qu'elle pense incompréhensibles aux lecteurs tamouls. Pourtant, sa traduction comporte aussi les noms propres des personnages tels qu'ils sonnent en français avec de légères modifications. Même si elle fait preuve de créativité dans la traduction, elle maintient une distinction entre ses propres trouvailles et le texte original en les mettant entre parenthèses ou entre guillemets. Autrement dit, la traductrice maintient l'œuvre originale à distance de sa créativité tout en facilitant par ses trouvailles la compréhension des lecteurs tamouls. Sa longue postface justifie cette distanciation, tout en présentant sa connaissance approfondie de la philosophie de l'œuvre et de son auteur, comme un espace qu'elle accorde à sa créativité.

La quatrième et la dernière œuvre de notre corpus pour ce chapitre était un recueil de deux pièces de théâtre, traduit par Ramesh et Prem. Leur traduction a les mêmes caractéristiques, peut-être poussées encore plus loin, que les trois autres traductions que nous avons étudiées. Le choix même des œuvres (*Haute surveillance*, l'histoire des criminels, et *L'Augmentation*, dont la structure narrative est extrêmement compliquée) semble être un choix intrépide sans égard aux normes socioculturelles et littéraires tamoules. Les noms des personnages subissent le même traitement que dans les autres œuvres traduites pendant cette époque. Les notes en bas de page servent ici aussi d'outils de compréhension pour les lecteurs, mais les traducteurs choisissent de ne pas expliquer certains éléments, ce qui crée l'effet de l'étranger ainsi que de l'étrangeté quand on lit leur traduction. En ce qui concerne les noms communs, à la différence des autres traductions, les traducteurs emploient les mêmes noms et les mêmes termes français, laissés avec l'alphabet français dans leur traduction. Cette



traduction, par ces traits distinctifs, nous apparaît comme l'apogée de la tendance de *la Résistance*.

Pour terminer, trois points communs lient les traductions de cette époque: 1. Toutes les traductions essaient d'être les plus fidèles possibles aux œuvres originales. 2. Les traducteurs semblent familiariser les lecteurs avec les œuvres étrangères sans assimiler ces œuvres à la littérature indigène et en mettant au contraire en relief leur origine étrangère. 3. Cette démarcation nette des œuvres traduites est exercée par le choix audacieux des œuvres et des procédés traductionnels. Ces trois points communs nous paraissent résulter d'une double volonté chez les traducteurs de cette époque: la volonté de faire comprendre le texte original et la volonté de faire découvrir un monde différent, qu'on peut néanmoins accepter.

Maintenant que nous avons étudié les œuvres et leurs traductions depuis le début du vingtième siècle jusqu'à l'époque contemporaine, il nous tarde d'en arriver à une conclusion qui répondra à notre hypothèse de départ. Cependant, avant de nous lancer dans cette dernière étape, il nous semble nécessaire de nous pencher brièvement sur les écrits des traducteurs. Car, hors des textes traduits, les traducteurs ont aussi laissé des commentaires personnels dans leurs traductions. Et ces commentaires peuvent nous éclairer sur leurs intentions et leurs choix de traduction. Néanmoins, ces commentaires peuvent aussi apporter de nouveaux éléments pour corroborer notre hypothèse de recherche. Nous allons donc à présent étudier les voix des traducteurs exprimées dans leurs traductions.

## **CHAPITRE V**

**La voix du traducteur: depuis  
*la Réaction* jusqu'à *la Résistance***

Nous avons suivi les tendances des traductions et celles des traducteurs depuis l'époque coloniale jusqu'à l'époque contemporaine. Nous pouvons aussi remarquer que cette même période s'étend du début du vingtième siècle jusqu'à la première décennie du XXIème siècle. Chacune de ces traductions que nous avons analysées comporte un texte dans lequel le traducteur s'est exprimé à propos de la traduction, de l'œuvre originale, de l'auteur et même du traducteur lui-même. Il va sans dire que le traducteur parle aussi aux lecteurs dans ces textes, tantôt pour les avertir, tantôt pour les inciter à lire sa traduction.

Ces textes se trouvent sous trois formes: sous forme de préface, sous forme de postface, et dans la traduction elle-même, avec quelques notes qui sont insérées par le traducteur. Il vaut la peine d'étudier ces voix de traducteurs pour comprendre le besoin qu'ils ont eu d'exprimer leurs idées, à côté du texte traduit, et d'ajouter ainsi leur voix à celle de l'auteur.

Ces développements prennent de l'espace dans la traduction, un espace que le traducteur ou la traductrice se donne dans les marges du texte qu'il ou elle traduit. Pourquoi s'offrir ainsi un espace dans le texte traduit? Pour y dire quoi exactement? Est-ce que ces voix qui s'expriment ne sont que des bruits faisant parti d'une coutume cérémonieuse ou bien méritent-elles d'être écoutées pour une meilleure compréhension de la traduction? Ces trois questions formeront la base de notre analyse de ces voix qui se font entendre en coulisse. Parfois, cet espace peut permettre aux traducteurs d'exprimer leur point de vue sur l'œuvre. Parfois aussi, il peut servir de plateforme pour entretenir un dialogue avec le lecteur. Parfois encore, il peut servir

de cadre pour donner des consignes avant de commencer la lecture. Parfois enfin, il peut servir de discours politique et expliciter les motivations qui ont poussé le traducteur à traduire l'œuvre en question. Cet espace privilégié du traducteur est donc destiné à servir de multiples fonctions. Analyser l'évolution même de cet espace, depuis le début de l'époque de *la Réaction* jusqu'à la fin de l'époque de *la Résistance*, permet de comprendre à la fois les pensées des traducteurs et aussi leur conception du métier de traducteur.

Nous ferons cette étude chronologiquement, époque après l'époque, commençant par *la Réaction*, puis *la Réfraction*, et enfin *la Résistance*. Nous tenons à prendre en compte aussi l'absence d'un tel espace, le cas échéant. Cette partie de notre étude doit couronner la recherche que nous avons poursuivie jusqu'ici. Commençons donc, sans plus tarder, par les voix des traducteurs dans la traduction des œuvres de l'époque de *la Réaction*.

## **1. La voix des traducteurs pendant *la Réaction***

Cette époque qui commence, selon la fourchette temporelle de notre recherche, vers 1914 et qui court jusqu'en 1960, est une période de lutte pour l'indépendance de l'Inde. La tempête politique a sans aucun doute façonné les écrits et les traductions littéraires. Cette époque est aussi marquée par une peur de l'influence occidentale, surtout culturelle, qui pourrait mettre en danger l'identité du peuple tamoul. Cette peur se manifeste surtout dans la vie socioculturelle des femmes et les traducteurs prennent, par le biais des traductions, des exemples occidentaux montrant combien la vie des femmes pouvait être un enjeu dans l'adaptation d'œuvres à la société tamoule. Ces deux traits principaux sont remarqués dans quatre traductions que nous avons analysées : *Les Misérables*, traduit par Shuddhananda Bharati, *Nana*, *Madame Bovary* et *Les trois mousquetaires*, traduits par Mullai B. L. Muthiah.

Les deux traducteurs, qui occupent une place centrale à l'époque concernée, sont deux hommes connus pour leur participation à la lutte pour l'indépendance, et aussi pour leur contribution à la littérature et aux lettres tamoules. Shuddhananda Bharati était un poète connu et Mullai B. L. Muthiah tenait une maison d'éditions dans la région du Tamil Nadu. C'est aussi l'époque de la participation de grands hommes à la traduction

tamoule d'œuvres françaises. Il est intéressant de voir comment leur préoccupation sociopolitique transparaît dans leur traduction mais il est encore plus intéressant de voir comment cette même préoccupation s'exprime dans l'espace qu'ils ont choisi de s'offrir en marge du texte traduit. Cet espace n'est pas un simple groupe de mots formels introduisant l'œuvre et l'auteur mais bien un texte formalisé et codifié qu'on peut déchiffrer comme un message au pays ainsi qu'à la culture d'arrivée. Maintenant que nous avons brièvement présenté l'époque et les traducteurs, passons à la voix qu'ils expriment dans leur traduction.

### 1.1 La voix du traducteur dans la traduction de *Les Misérables*

La voix du traducteur dans la version tamoule de l'œuvre de Victor Hugo s'entend en deux lieux: dans la préface et en commentaire dans le texte. La préface de la traduction est un récit biographique de l'auteur Victor Hugo et ce récit est écrit d'une façon émouvante, au point d'apparaître comme une dramatisation de la vie du poète français. Cette dramatisation peut aussi être perçue comme une narration émotionnelle qui cherche à trouver une place dans le cœur du lecteur plutôt que dans son esprit. Chercher à émouvoir le lecteur, c'est aussi chercher à le faire réagir. Cela conduit le traducteur à exprimer ses opinions personnelles et son point de vue individuel. Ainsi, nous trouvons dès la première ligne de la préface une phrase qui commence avec l'onomatopée des bruits des canons comme une poésie:

Texte original tamoul

டமார் டமார்!" என்று போர்ப்பறைகள் ஒலிக்கும்; 'படார் படார்!' என்று குண்டுமாரி பொழியும்; வெடி மருந்துகள் சுற்றிலும் சிந்திக்கிடக்கும்; காயம் பட்டவர்கள் ஐயோ என்றழுவர்; பிணங்கள் மலைபோலக் குவியும்;.... நான் பேனாப் பிடிக்காவிட்டால் கத்தி பிடித்திருப்பேன்.<sup>300</sup>

Notre traduction en français

Tamaar Tamaar ! » les tambours de guerre rouleraient ; « Pataar Pataar ! » il tomberait une pluie de balles. Le poudre serait partout ; les blessés crieraient

---

<sup>300</sup> பாரதியார், யோகி ஸ்ரீ சுத்தானந்த. Introduction, ஏழை படும் பாடு. De Victor Hugo. Traduction. யோகி ஸ்ரீ சுத்தானந்த பாரதியார். சென்னை : தனலெட்சுமி பதிப்பகம். Deuxième édition, 1998. p. 9. Imprimé.

hélas !; les cadavres seraient entassés comme une montagne ;...si je n'avais pas choisi la plume, j'aurais choisi l'épée

C'est aussi la vie d'un poète décrit par un autre poète, Shuddhananda Bharati. Ce texte si émouvant est placé en tête de la préface, et le traducteur dit plus tard qu'il ne fait que reprendre la façon dont Victor Hugo décrivait son enfance. La source de ces informations, c'est un poème de Victor Hugo intitulé «Mon enfance»:

«J'ai des rêves de guerre en mon âme inquiète; J'aurais été soldat, si je n'étais poète.<sup>301</sup>»

Ce poème qui commence avec un récit émouvant de l'enfance de l'auteur est adapté par le traducteur mais à sa façon et d'une manière poétique aussi.

Dans cette préface intitulée «L'histoire de Victor Hugo», le traducteur parle uniquement de l'auteur de l'œuvre sans parler de lui-même. En outre, la préface donne des détails sur la vie de l'auteur depuis son enfance jusqu'à sa mort en 1885. Et à la fin de cette préface, le traducteur parle des œuvres de Victor Hugo. Il dit qu'il faut traduire le reste de ses œuvres vers le tamoul. Il énumère certaines œuvres et dit que ces œuvres doivent trouver leur place dans la littérature tamoule. Cela nous fait penser que le traducteur est plutôt favorable à l'assimilation d'œuvres étrangères à la littérature indigène. Cet esprit assimilateur du traducteur est révélé dans cet extrait de la préface:

Texte original tamoul

பாரிஸ் மாதாக் கோயில் (நோத்ருதாம் தே பாரி), கடல் தொழிலாளி (Le Travailleur de la mer), ஹெர்நானி நாடகம், கிராம்ஸல் நாடகம், காலக்கதைகள்(Legends of Cycles), சிந்தனைகள்(Contemplations), Les Orientales முதலிய பாடல்கள், இவை தமிழ்க் கலையுடன் அவசியம் ஐக்கியமாக வேண்டும். ஹ்யூகோவின் அரிய அற்புத நூல் ஏழைபடும்பாடு தான். அதை இனித்தொடங்குவோம்.<sup>302</sup>

<sup>301</sup> Hugo, Victor. *Œuvres Complètes de Victor Hugo: Poésie II Odes et Ballades II*. Paris: Eugene Renduel, Libraire éditeur, 1834. p. 187. Imprimé.

<sup>302</sup> பாரதியார், யோகி ஸ்ரீ சுத்தானந்த. Op. cit. 1998. p. 19.

## Notre traduction en français

Les œuvres telles que *Le temple de Matha de Paris* (Notre Dame de Paris), *L'ouvrier de la mer* (Le travailleur de la mer), *la pièce d'Hernani*, *la pièce de Cromwell*, *les histoires du temps* (Legends of Cycles), *les pensées* (Les contemplations), *Les orientales*, doivent figurer parmi les œuvres littéraires tamoules. L'œuvre la plus précieuse de Victor Hugo, c'est *Les misérables*, commençons avec celle-ci.

Généralement dans la préface des traductions, le traducteur en profite pour donner son avis sur l'œuvre. Ici au contraire, le traducteur parle uniquement de l'auteur. C'est un fait qui met en relief l'esprit assimilateur du traducteur de cette époque. C'est comme si le traducteur cédait sa place à l'auteur, avec du respect. En plus, le traducteur encourage ses lecteurs à traduire d'autres œuvres de Victor Hugo. Ainsi, le traducteur de *Les Misérables*, Shuddhananda Bharati, nous semble exprimer une profonde affection pour l'œuvre originale, d'où son envie de l'assimiler à la littérature d'arrivée.

A part la préface, le traducteur intervient de temps en temps dans le texte pour établir une comparaison avec des exemples historiques indiens. Ainsi, il compare la mère de Napoléon avec Rani Lakshmi Bai. Ou encore, il compare Madeleine avec les politiciens de Congress de son époque.

## Le texte original tamoul

பெரிய மந்திரி பதவி வந்ததும், நம் காங்கிரஸ் தலைவர் எவ்வளவு  
எளிய வாழ்வு வாழ்கின்றனர்! எவ்வளவு சுறுசுறுப்பாகச் சுயநலமற்றுப்  
பொதுநலமே மூச்சாக வாழுகின்றனர்! அவ்வாறே, மேயர் மதேலனும்  
வாழ்ந்தான்.<sup>303</sup>

## Notre traduction en français

Comme nos hommes politiques de Congres qui restent modestes même après avoir été élus comme ministres ! Comme ils travaillent dur sans égoïsme pour le bien de tous ! le maire Madeleine vivait aussi ainsi.

---

<sup>303</sup> பாரதியார், யோகி ஸ்ரீ சுத்தானந்த. Op. cit. 1998. p. 78.

Ainsi, son effort pour rendre l'œuvre originale acceptable comme œuvre tamoule est manifeste dans ces comparaisons. Tout cela est couronné par le fait que le traducteur demande aux lecteurs de réagir comme les personnages participant à la révolution de février 1848, pour l'indépendance de l'Inde. La voix du traducteur de *Les Misérables* est donc une invitation à unir l'œuvre française à la littérature tamoule, un cri d'appel pour réagir politiquement en faveur de l'indépendance de l'Inde.

## 1.2 La voix du traducteur dans la version de *Nana*, *Madame Bovary* et *Les trois mousquetaires*

Nous avons rassemblé ces trois œuvres sous un seul titre, puisqu'elles ont été traduites par le même traducteur, Mullai. B. L. Muthiah. C'est donc une seule et même voix qui est présente dans ces trois traductions. La traduction de *Nana* porte comme titre principal *Nana* (நாநா) en tamoul avec une mention en dessous qui se lit ainsi:

Le texte original tamoul

பிரபல பிரஞ்சுக் கதாசிரியர் எமிலி ஜோலாவின் சுவைமிக்க நாவல்.<sup>304</sup>

Notre traduction en français

«Un délicieux roman du célèbre écrivain français Emile Zola»

Même si nous ne savons pas si c'est le traducteur ou l'éditeur qui a ajouté cette mention, ces mots nous informent sur la nature de l'approche de ces traductions: traduire ce qui est célèbre et connu et donc, *in fine*, ce qui a fait polémiquer dans le pays d'origine. D'ailleurs, Mullai B. L. Muthiah le déclare lui-même dans la préface qu'il donne aux lecteurs:

Le texte original tamoul

உலகப் புகழ் பெற்ற நாவல்களைச் சுருக்கமாகத் தமிழில்  
தரவேண்டும் என்பது என்னுடைய வெகு நாளை ய ஆசை.<sup>305</sup>

<sup>304</sup>Zola, Emile. *நாநா*. Traduction. முல்லை பிஎல். முத்தையா. சென்னை: தேன்மழைப் பதிப்பகம், 1956. p. 1. Imprimé.



Notre traduction en français

J'ai depuis longtemps le désir de donner en tamoul, en versions abrégées, les romans de réputation internationale.

La déclaration du traducteur nous fait savoir qu'il ne se concentre pas uniquement sur la littérature française mais vise toutes les œuvres littéraires de toutes les langues. C'est à la fois un désir d'amener à la langue tamoule les œuvres connues mondialement et aussi, par conséquent, d'enrichir la littérature tamoule.

A cette réputation internationale, vient s'ajouter un autre critère, qui n'est toutefois pas ouvertement déclaré par le traducteur: c'est le thème de la femme. Alors que le traducteur n'en parle pas dans la préface de la traduction de *Nana*, il le fait au moins implicitement dans la préface qu'il écrit pour *Madame Bovary*.

Le texte original tamoul

மண வாழ்க்கையில் திருப்தியற்ற ஒருத்தியின் வாழ்கையைச் சித்தரிக்கும் 'மேடம் பவாரி' நாவல் பிரெஞ்சு இலக்கியத்திலேயே மிகச் சிறந்தது என்பது பிரசித்தம்.<sup>306</sup>

Notre traduction en français

Il est un fait connu que *Madame Bovary*, une œuvre qui décrit l'insatisfaction d'une femme dans sa vie conjugale, est une des meilleures œuvres de la littérature française.

Dans la première partie de sa préface, le traducteur met en relief l'état psychologique de la femme dans sa relation avec l'homme au lieu de décrire le style ou l'intrigue du roman. Il est donc évident que le traducteur considère la vie socioculturelle de la femme comme un des critères importants qui ont motivé son choix et qu'il accorde

---

<sup>305</sup> முல்லை, பிஎல். முத்தையா. Introduction. *நாநா*. D'Emile Zola. Traduction. முல்லை, பிஎல். முத்தையா. சென்னை: தேன்மழைப் பதிப்பகம், 1956. p. 3. Imprimé.

<sup>306</sup> முல்லை, பிஎல். முத்தையா. Introduction. *மேடம் பவாரி*. De Gustave Flaubert. Traduction. முல்லை, பிஎல். முத்தையா. சென்னை: ஸ்ரீ வெங்கடேஸ்வரா பதிப்பகம். Deuxième édition, 1994. p. 5. Imprimé.

une place importante à la critique du mode de vie des femmes en Occident. Ce postulat est encore une fois affirmé dans la partie suivante de la même préface.

Le texte original tamoul

கதாநாயகி தன் காதலுக்காக அலைந்து திரிந்ததையும், உணர்ச்சி வசமானதையும், வீணாய்ப்போன அவள் வாழ்க்கையையும் புதுமையான முறையில் ஆசிரியர் சித்தரித்திருக்கிறார்.<sup>307</sup>

Notre traduction en français

L'auteur a décrit d'une nouvelle façon comment la femme protagoniste cherchait partout son amour et comment elle était assujettie à des émotions, ce qui a entraîné la ruine de sa vie dans le roman.

La recherche d'une vie amoureuse de la femme est prise en compte au début par le traducteur mais il met l'emphase sur le fait que cette recherche socio-culturellement hors norme de l'amour la conduit à la ruine. Le traducteur a donc comme objectif principal d'illustrer la vie socioculturelle de la femme dans sa traduction. Mais sa troisième traduction de *Les trois mousquetaires* est un choix à part, par rapport à ces deux autres traductions, où le rôle de la femme est beaucoup moins mis en avant que dans *Nana* et *Madame Bovary*. Il y revient sur le critère de la réputation internationale sans parler du critère de la vie socioculturelle de la femme.

Le texte original tamoul

பிரபல பிரெஞ்சு மேதை அலெக்ஸாண்டர் டூமாஸின் "Three Musketeers" என்ற நாவலின் சுருக்கமே இந்த நவீனம்.<sup>308</sup>

Notre traduction en français

Ce roman est une version abrégée du roman *Three Musketeers* du célèbre savant français Alexandre Dumas.

---

<sup>307</sup> Ibid. p. 5.

<sup>308</sup> முல்லை, பிஎல். முத்தையா. Introduction. *நான்கு நண்பர்கள்*. D'Alexandre Dumas. Traduction. முல்லை, பிஎல். முத்தையா. சென்னை: தேன்மழைப் பதிப்பகம். Deuxième édition, 1995. p. 3. Imprimé.

Néanmoins, la critique d'une femme de mauvaise vie surgit de temps en temps dans le texte traduit, sous forme d'une exagération vis-à-vis de ce que l'auteur de l'original dit du personnage de Mi Lady.

En bref, les voix des traducteurs de *la Réaction* expriment deux aspects: l'aspect de l'admiration de l'œuvre originale et de son auteur, qui peut être vue comme une réaction positive aboutissant à l'accueil de l'œuvre dans la littérature indigène, et l'aspect politique et socioculturel. Alors que l'aspect politique est plus manifeste dans la voix de Shuddhananda Bharati, l'aspect socioculturel est évident plus dans la voix de Mullai B. L. Muthiah, qui l'exprime à travers sa vision critique du mode de vie des femmes occidentales. En ce qui concerne les notes et les préfaces des traducteurs, en terme de quantité, alors qu'au début la traduction de *Les Misérables* comportait une longue préface de onze pages, la préface de Mullai B. L. Muthiah est bien plus courte, et ne fait qu'une page ou même qu'un paragraphe. On constate que les traducteurs ont un grand désir de se faire entendre, même si leur voix s'estompe et s'affaiblit vers la fin de la tendance de *la Réaction*. Ayant terminé notre étude sur la voix des traducteurs de *la Réaction*, nous pouvons maintenant étudier celle des traducteurs de *la Réfraction*.

## **2. La voix des traducteurs pendant *la Réfraction***

Si la tendance de *la Réaction* a été marquée par les voix des traducteurs Shuddhananda Bharati et Mullai B. L. Muthiah, celle de *la Réfraction* se caractérise par trois traducteurs: M. V. Venkatraman, Radhulan et Akilan. Les œuvres traduites sont: *La tulipe noire* par M. V. Venkatraman, «*Boule de Suif* et autres nouvelles de Maupassant» et «*Le champ d'oliviers* et autres nouvelles de Maupassant» par Radhulan et «une collection de nouvelles de Maupassant» traduite par Akilan. Si la tendance de *la Réaction* s'est développée à l'époque coloniale, caractérisée par une forte conscience politique et socioculturelle, surtout en ce qui concerne la vie des femmes, la tendance de *la Réfraction* s'est accrue à une époque où ont émergé de nouvelles idées sociales et humanistes. Pourtant, elle comporte toujours de traits caractéristiques de la tendance précédente, dont le sillon se laisse toujours apercevoir dans les notes et les préfaces.

La traduction de *La tulipe noire* d'Alexandre Dumas faite par M. V. Venkatraman ne comporte ni préface ni postface de la part du traducteur. Par contre l'éditeur, Vanadhi Maison d'éditions, laisse une préface où il met en relief la réputation mondiale de l'œuvre et la philosophie de l'auteur. Hormis cela, c'est la première traduction de notre corpus d'étude qui n'a pas de note de la part du traducteur. N'ayant rien à dire sur la voix du traducteur de *La tulipe noire*, nous passons maintenant aux deux autres traductions suivantes réalisées par Radhulan. Ses deux traductions sont des collections de nouvelles de Maupassant dont le titre est tiré de la première nouvelle du recueil. Ce titre n'est pas une traduction littérale du titre original mais un titre choisi par le traducteur lui-même, en fonction de l'histoire de la nouvelle. Par exemple, le titre de la nouvelle *Le champ d'oliviers* est traduit comme தந்தையும் மகனும் (le père et le fils) mettant plus en relief la relation entre le père et son fils.

Contrairement à M. V. Venkatraman, Radhulan laisse une longue préface dans sa première traduction où il explique principalement le pourquoi de son choix et le comment de sa traduction. En outre, il essaie aussi d'introduire le genre de la Nouvelle, qui est nouveau dans la littérature tamoule. Et il appelle les trois nouvelles qu'il a traduites dans sa première collection «Trois romans courts». De plus, il essaie de faire comprendre Maupassant et son œuvre aux lecteurs tamouls. Il explique que Maupassant est souvent mal pris à tort pour un écrivain érotique et antipathique envers les femmes. Il ajoute que l'œuvre de *Boule de suif* est un exemple qui montre la fausseté de cette opinion générale et c'est aux critiques littéraires tamouls de former une bonne opinion de Maupassant afin de le faire accepter par les lecteurs. C'est ainsi qu'on peut contribuer au progrès de la littérature tamoule.

Le texte original tamoul

இந்தப் புத்தகத்தோடு மாப்பசானின் ஏழு புத்தகங்கள் தமிழில் வெளியாகிவிட்டன. எனினும் அவரது இலக்கிய மதிப்பீடு இதுவரை நேர்மையான முறையில் வெளியாகவில்லை. திறனாய்வாளர்கள் இந்த முயற்சியில் ஈடுபட்டால் மாபாசனைப்பற்றிய ஒரு நல்ல இலக்கிய மதிப்பீடு கிடைக்கும். தமிழ் இலக்கிய முன்னேற்றத்திற்கு அத்தகைய ஒரு மதிப்பீடு உதவி செய்யும் என்று நம்புகிறேன்.<sup>309</sup>

<sup>309</sup> ரதுலன். Introduction. *பாவத்தின் சலுகை*. De Guy de Maupassant. Traduction. ரதுலன். சென்னை: தமிழ்ப் புத்தகாலயம், 1968. p. 4. Imprimé.

## Notre traduction en français

Avec ce livre il y a sept livres de Maupassant qui sont sortis. Pourtant la critique littéraire de l'auteur n'est pas faite honnêtement. Si les critiques essaient d'y voir plus clair, Maupassant aura peut-être une bonne réception. Une telle critique, je crois, aidera au progrès de la littérature tamoule.

Dans l'extrait de la préface, on peut remarquer que le traducteur parle plutôt du livre de Maupassant en tamoul, sans mentionner qu'il s'agit de la traduction de l'œuvre de Maupassant. On peut donc conclure que le traducteur est conscient de la source de l'œuvre; cette conscience est aussi accompagnée des préoccupations de la réception. Le problème de la réception, selon lui, peut être résolu par une bonne critique littéraire. Autrement dit, si les critiques font une bonne recension de l'œuvre, les lecteurs seront encouragés à lire la traduction. Pour cette raison, le traducteur demande aux critiques d'y travailler et de faire un travail sincère et honnête.

Hormis l'auteur, le traducteur parle aussi des personnages des nouvelles. Ainsi, il décrit le rôle des femmes dans les trois nouvelles qu'il a traduites en tamoul. Le personnage de *Boule de suif*, Elisabeth, fait l'objet d'une grande admiration chez le traducteur. Il parle aussi de *L'héritage* où un père et sa fille font tout pour hériter des biens de leur famille. Il parle en outre de la femme qui trompe son mari et du châtement que son mari lui réserve à la fin de l'histoire. De cette façon, Radhulan a lui-même un point de vue social sur les personnages féminins. Et ce point de vue est accentué dans sa traduction: il montre du respect pour les femmes telles qu'Elisabeth et moins de respect pour les autres femmes dans les autres nouvelles. A la différence de Mullai B. L. Muthiah et M. V. Venkatraman, Radhulan a un sentiment mitigé envers les femmes. Son sentiment donne plus de valeur à la morale de la femme. Une femme de petite vertu n'attire pas son respect, à la différence d'une femme vertueuse, même si celle-ci est une prostituée, une profession socialement inacceptable dans la vie des Tamouls. De cette manière, le traducteur, n'évalue pas le sexe, mais plutôt les qualités morales de la personne. En outre, la traduction de Radhulan est la première à comporter une note en bas de page dans le texte traduit. Dans la traduction de la nouvelle *Boule de Suif*, comme nous l'avons déjà mentionné dans le troisième chapitre de notre recherche<sup>310</sup>, le traducteur utilise le nom «Elisabeth» pour parler de

---

<sup>310</sup> Voir page 232 du troisième chapitre de notre thèse pour plus de détails.

Boule de Suif et il explique le pourquoi de ce changement dans l'appellation du personnage à l'aide d'une note en bas de page qui nous montre le respect que le traducteur à ce personnage.

Le texte original tamoul

மூல ஆசிரியர் கதை நெடுகிலும் கொழுப்புப்பந்து எனப் பொருள்பட  
இந்தக் கதா பாத்திரத்தை அழைக்கிறார். அவள் இயற்பெயர்  
எலிஸபெத். நயம் கருதி இப்பெயரையே நான் பயன்படுத்துகிறேன்.<sup>311</sup>

Notre traduction en français

L'auteur de l'œuvre originale tout au long de l'histoire appelle ce personnage par un nom portant le sens de boule de graisse. Son vrai nom est Elisabeth. Considérant la décence, je n'utilise que son vrai nom.

Cette note en bas de page montre le respect que le traducteur porte au personnage d'Elisabeth. En même temps, il montre aussi la nécessité que le traducteur a ressentie de se justifier aux yeux du lecteur car il a changé un élément important dans l'histoire originale, le surnom «Boule de Suif» qui est aussi le titre de la nouvelle.

Même si Radhulan écrit une préface dans sa première traduction de Maupassant, il n'a laissé ni préface ni note en bas de page dans sa deuxième traduction. C'est en effet la deuxième traduction après celle de *La tulipe noire* qui n'a ni préface ni texte de la part du traducteur. Celle-ci est une collection de dix nouvelles de Maupassant publiée en 1972. L'éditeur, Tamizh Puthakalayam, a toutefois laissé une petite préface où l'œuvre de Maupassant est admirée et les lecteurs sont prévenus brièvement que certaines de ses nouvelles peuvent les choquer culturellement. Enfin, la préface de la part de l'éditeur exprime aussi un remerciement au traducteur Radhulan. Deux hypothèses peuvent être émises sur l'absence de la voix du traducteur dans cette traduction. Premièrement, il se peut que le traducteur ait pensé que, comme il s'était déjà expliqué dans la préface de la première traduction de Maupassant, il n'avait pas besoin de se répéter. Deuxièmement, comme le traducteur a publié ce recueil de nouvelles dans une maison d'édition différente, il est possible qu'elle n'ait pas

---

<sup>311</sup> Ibid. p. 22.

autorisé le traducteur à écrire une préface. Cependant, force est de constater que Radhulan a déjà exprimé son opinion quant aux nouvelles de Maupassant et a expliqué ce qui l'avait motivé à traduire cet auteur. Maintenant que nous avons vu les traductions de Radhulan, nous allons passer au quatrième traducteur de cette époque de *la Réfraction*, Akilan, qui a aussi traduit une collection de treize nouvelles de Maupassant.

A la différence des traductions de Radhulan, celle faite par Akilan est une collection de treize nouvelles. C'est la collection qui comporte le plus grand nombre de nouvelles depuis le début du vingtième siècle. Elle comporte aussi une préface plus longue que celle de la traduction précédente. La structure de la préface nous explique aussi les critères auxquels le traducteur accorde de l'importance et l'ordre dans lequel ces critères sont présentés nous renseigne sur leur degré d'importance. D'abord, le traducteur parle de la littérarité de l'œuvre de Maupassant et de son style qui est réaliste et concis. Et puis il dit à quel point ses nouvelles sont liées à la vie réelle. Ensuite, le traducteur explique que toutes les nouvelles de Maupassant ne peuvent pas être appréciées par le lectorat tamoul: il existe en effet des nouvelles qui ne sont pas compatibles avec les critères littéraires des critiques littéraires tamouls. Après cela, le traducteur encourage les jeunes qui veulent s'initier à l'écriture à lire les œuvres de Maupassant. Et à la fin, il donne une biographie de l'auteur depuis sa naissance, son arrivée dans le champ littéraire, jusqu'à sa mort en 1893. Ce récit de la vie de l'auteur est différent de celui que nous avons étudié dans la préface de Shuddhananda Bharati, le traducteur de *Les Misérables*.

Le récit biographique de l'auteur fait par le traducteur est un récit qui n'a pas pour but d'émouvoir le lecteur par rapport à la vie de l'écrivain. C'est plutôt un récit informatif avec le ton d'un historien qui ne se laisse pas emporter par la vie personnelle de l'écrivain. Ce ton est très différent de celui de Shuddhananda Bharati, qui commence dès le début avec des mots forts et une description très émouvante de la vie de l'auteur. En outre, le traducteur Akilan ne commence pas sa préface par la biographie de l'auteur. Il parle d'abord des œuvres littéraires de Maupassant et de son style. Et puis il parle de la jeune génération de son temps, qui doit s'initier à l'écriture en prenant les nouvelles de Maupassant comme modèle et c'est à la fin qu'il fait le récit biographique de l'auteur.

Dans cet ordre, nous pouvons nous rendre compte que le traducteur accorde plus d'importance à l'œuvre littéraire qu'à l'auteur et qu'il essaye de voir à quel point l'œuvre sera utile, littérairement et socialement, à la société tamoule. C'est après avoir accordé une place primordiale à ces deux aspects qu'il en arrive à la vie de l'auteur, qui est racontée avec un ton distancié.

En outre, vers la fin de la biographie de l'auteur, le traducteur ajoute une information qui révèle le phénomène de *la Réfraction* dans les idées du traducteur. Le traducteur avait en effet traduit ces nouvelles vingt-cinq ans auparavant, et a encore ajouté des nouvelles à la présente collection. Il explique de surcroît que les lecteurs tamouls peuvent trouver, en lisant ses traductions, son propre style, un style qui se reflétait dans ses traductions:

Le texte original tamoul

சுமார் 25 ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்தே நான் தமிழாக்கம் செய்த கதைகள் இவை. இவற்றில் ஒன்பது கதைகள் 'முழு நிலவு' என்ற தலைப்பில் முன்பே நூலாகியுள்ளன. இத்தொகுப்பில் மேலும் சில கதைகளும் சேர்க்கப்பெற்றுள்ளன. 1950-60க்கும் இடைப்பட்ட கால கட்டத்தில் எழுதப்பெற்ற என்னுடைய மொழி நடையை இந்த நூலில் காணலாம்.<sup>312</sup>

Notre traduction en français

«Ce sont des histoires que j'ai rendues en tamoul il y a à peu près 25 ans. Neuf histoires parmi celles-ci ont déjà été publiées sous le titre *Pleine lune*. Des histoires sont encore ajoutées dans cette collection. Il se trouve dans ce livre, le style que j'avais entre 1950-60 dans mes écritures.»

Le traducteur avoue le fait qu'il a ajouté son style à l'histoire de l'auteur. Nous pouvons en tirer des avis hypothétiques: soit le style de l'auteur est perçu par le traducteur comme un style irrecevable dans la culture d'arrivée et qu'il a donc choisi d'y ajouter son propre style. Ou alors, le traducteur ne voulait pas se limiter à uniquement traduire les nouvelles, il voulait aussi y laisser sa trace. Cette conscience de soi ou cette conscience du contexte de réception conduit le traducteur à altérer des

<sup>312</sup> அகிலன். Préface. *மாபசான் சிறுகதைகள்*. De Guy de Maupassant. Traduction. அகிலன். சென்னை: பாரி புத்தகப் பண்ணை, Deuxième édition, 1983. p. 7. Imprimé.



éléments de narration dans sa traduction. C'est là une des caractéristiques remarquables de la tendance de *la Réfraction*.

D'ailleurs, le traducteur nous dit qu'il avait déjà publiées certaines de ces nouvelles dans des magazines tamouls et dont il a ajouté quelques-unes à cette collection. Cela nous amène à penser qu'il n'ait pas été satisfait de sa propre traduction de certaines nouvelles et qu'il les a peut-être modifiées avant de les faire republier avec les autres nouvelles qu'il a traduites pour cette publication. Mais cette conclusion ne serait qu'hypothétique, puisque nous n'avons pas l'accès à l'autre traduction à laquelle le traducteur fait référence dans sa préface.

Un autre fait que nous avons remarqué dans la préface du traducteur, c'est qu'il ne juge pas l'auteur selon son propre système de valeurs, mais plutôt du point de vue objectif et socioculturel. Cet aspect socioculturel dans le choix des œuvres est un trait remarquable de la tendance de *la Réfraction*. Nous pouvons voir dans la citation tirée de la préface comment le traducteur exprime ses avis objectifs et socioculturels sur l'œuvre de l'auteur:

Le texte original tamoul

..தமிழகத்தின் வாசக உலகத்திற்கு அவருடைய எல்லாக் கதைகளும் தமிழில் தேவையில்லை. நமது பண்புக்குச் சிறிதும் ஒவ்வாத பல கதைகள் அவரிடம் இருக்கின்றன. பகுத்தறியும் திறன் வளராத சாதாரண வாசகர்கள் மனதில் தவறான எண்ணங்களை விதைக்கக்கூடிய எழுத்துக்களையும் அவர் எழுதியிருக்கிறார். அவற்றை விலக்கிப் பிறவற்றை மட்டும் தமிழில் கொடுப்பதே சிறந்த பணி.<sup>313</sup>

Notre traduction en français

« ..toutes ses nouvelles (de Maupassant) ne sont pas nécessaires pour le lectorat tamoul. Certaines de ses nouvelles ne conviennent pas du tout à notre culture. Il a écrit des mots qui peuvent semer de mauvaises idées dans l'esprit des lecteurs qui n'ont pas un esprit rationnel et analytique. Le meilleur service, c'est d'éviter de traduire ces nouvelles-là et de traduire les autres.»

---

<sup>313</sup> Ibid. p. 4.

A la différence des traducteurs de *la Réaction*, les traducteurs de *la Réfraction* ont choisi ce qu'ils voulaient traduire en fonction de la convenance socioculturelle. La place de l'amour personnel pour l'écrivain ou pour ses œuvres perd petit à petit son importance et la préférence selon les normes socioculturelles occupe de plus en plus de terrain dans les traductions de la tendance de *la Réfraction*. Ainsi, même lorsque le traducteur fait le récit biographique de l'auteur, il insère des causes sociales derrière le choix de telle ou telle nouvelle et rapporte telle histoire à l'actualité dans laquelle le traducteur et les lecteurs vivaient. On peut constater ce souci du traducteur dans la citation suivante tirée de la préface d'Akilan où il parle de l'une des nouvelles de Maupassant qu'il a traduite:

Le texte tamoul original

இத்தொகுப்பில் உள்ள ஓர் கதையின் முடிவில் "கடவுளே! இனி வரும் எதிர்காலச் சந்ததிகளாவது இந்தப் போர் என்கிற நீசத்தனத்தை ஒருமுறை கூடக் கண்ணால் காணாமல் வாழட்டும்" என்று அவர் சொல்லுவது, இன்றைய அணுகுண்டுகளுடன் விளையாடும் ஆதிக்க வெறியர்களுக்கு எச்சரிக்கை செய்வது போல் இருக்கிறதல்லவா?<sup>314</sup>

Notre traduction en français

«À la fin de l'une des histoires dans cette collection «Mon Dieu ! Qu'au moins les générations à venir ne doivent jamais voir cette misère qu'on appelle la guerre». Cette phrase de l'auteur nous fait croire qu'il prévient les impérialistes qui jouent avec des bombes atomiques, n'est-ce pas?»

Une tentative pour décrire en trois mots-clé la voix des traducteurs de *la Réfraction* serait; société, culture et conscience. Les traducteurs ont toujours exprimé le rôle des normes sociales qui décident de la réception de leur traduction. Et ces normes font souvent référence à la culture. Elles concernent surtout la vie des femmes, et petit à petit, vers la fin de l'époque de la tendance de *la Réfraction*, elles s'étendent aux deux sexes. En outre, les traducteurs sont conscients de leur rôle et du rôle de leur traduction. C'est peut-être pour cette raison que les traducteurs prennent de plus en plus la parole dans les traductions de *la Réfraction*. Ces trois aspects sont rendus encore plus évidents par le fait que les traducteurs de *la Réfraction* font non seulement

---

<sup>314</sup> Ibid. p. 5.

le choix de l'auteur mais aussi de l'œuvre de cet auteur qu'ils veulent traduire. La parole du traducteur qui commence à conquérir plus de terrain dans la tendance de *la Réfraction* est portée à l'apogée dans la tendance suivante: la tendance de *la Résistance*. Cette tendance redéfinit la voix et les choix des traducteurs et par là redéfinit aussi les normes littéraires des Tamouls.

### 3. La voix des traducteurs pendant *la Résistance*

La première traduction de la tendance de *la Résistance*, c'est la traduction du roman *L'étranger* d'Albert Camus traduit par V. Sriram. A la différence des autres traducteurs depuis le début de notre étude, c'est le premier traducteur qui laisse une postface dans sa traduction. Cela nous invite à réfléchir aux raisons qui poussent un traducteur à s'exprimer après l'œuvre. Premièrement, le traducteur laisse le lecteur découvrir l'œuvre par sa traduction fidèle et entretient ensuite un dialogue avec lui/elle. Une fois l'œuvre lue, le lecteur aura des questions sur l'écriture ainsi que sur l'histoire. Le traducteur s'attend à ce que le lecteur se pose des questions avant d'en découvrir les réponses dans sa postface. Ainsi, le traducteur commence lui-même sa postface avec des questions:

Le texte original tamoul

காம்யுவின் அந்நியன் யார்? இயல்பாகவே அந்நியமானவனா,  
அந்நியப் படுத்தப்படுபவனா?<sup>315</sup>

Notre traduction en français

C'est qui l'étranger de Camus? Est-ce quelqu'un qui est vraiment étranger ou c'est quelqu'un qui est rendu étranger?

Ces deux questions à la fois rhétoriques et simples de la part du traducteur résument toute la philosophie de l'œuvre. Aussi, le traducteur a choisi de ne pas présenter sa postface avec des phrases informatives ou exclamatives mais interrogatives, comme une quête. Ces questions sont suivies par des hypothèses et puis par la thèse de

---

<sup>315</sup> வெ, ஸ்ரீராம். Postface. *அந்நியன்*. D'Albert Camus. Traduction. வெ, ஸ்ரீராம். சென்னை: கிரியா-அலியான்ஸ் பிரான்சேஸ், 1980. p. 151. Imprimé.

l'auteur. Ensuite, le milieu historique qui a fourni le contexte nécessaire à l'émergence de la philosophie de l'auteur: la philosophie de l'absurde. Le traducteur explique alors en détail l'idée de l'absurde. Enfin le traducteur revient à l'histoire de l'œuvre, l'histoire que le lecteur aura lue avant d'arriver à la postface. Il prend le cas du personnage principal, Mersault, et explique en détail chacun des aspects qu'il a découverts à travers ce personnage à la fois bizarre et nouveau dans la tradition romanesque tamoule. Le traducteur prend comme exemple chaque événement de l'histoire pour expliquer la philosophie de l'absurde au lecteur. Nous avons l'impression que le traducteur se sent comme le protagoniste ou qu'il essaie de faire ressentir au lecteur la condition de l'étranger. Tout en soutenant l'idée de l'absurde jusqu'à la fin de sa postface, le traducteur termine son texte en disant que le lecteur peut comprendre ou ne peut pas comprendre l'étranger, mais que ce qui est important, c'est que Camus nous montre l'absurde de la vie humaine. Les mots du traducteur nous montrent à quel point il est influencé par les idées de l'auteur et à quel point il veut convaincre le lecteur de ces idées aussi. Cela nous amène à penser que le traducteur donne plus d'importance aux idées dans l'histoire qu'à l'histoire elle-même:

Le texte original tamoul

விவரணை என்றே நிச்சியமாக வரையறுத்துச் சொல்ல முடியாத இப்படைப்பில் கதையம்சம் குறைவு; கருத்தாழம் அதிகம். படைப்பாளி கையாண்டுள்ள பிரத்தியேகமான நடையினால் இக்கருத்துச் செறிவு இன்னும் ஆழமாக மனதில் பதிகிறது.<sup>316</sup>

Notre traduction en français

On ne peut pas dire si cette œuvre est entièrement une description parce que l'histoire y a peu de place; mais les idées sont profondes. Grâce au style de l'auteur ces idées nous influencent encore fortement.

La citation ci-dessus explique l'importance que le traducteur accorde aux idées philosophiques de l'œuvre. Est aussi considéré comme important le style de l'auteur, que le traducteur voit comme un style approprié pour communiquer le message. En effet, la postface de V. Sriram nous démontre que le traducteur a fait une analyse de

---

<sup>316</sup> Ibid. p. 151.

l'œuvre et du style avant de la traduire et qu'il a essayé d'être fidèle à ces deux éléments dans sa traduction. Pour mieux expliquer cette compréhension du traducteur, on peut voir dans la citation ci-dessous comment le traducteur explique les mots, les phrases et la construction du texte dans le roman et comment cette construction est liée à l'idée de l'absurde, c'est-à-dire par la philosophie communiquée par le style autant que par l'histoire. Cette observation du traducteur témoigne aussi de sa compréhension de l'œuvre:

Le texte original tamoul

"இன்று அம்மா இறந்து விட்டாள்" - இது மெர்சோவின் மனச்சாட்சி.  
"தாயார் மரணம்" - இது தந்தியின் வாசகம். அவன்  
நினைவுகூர்கையில் "அம்மா" என்ற சொந்தம்; மற்றவர்கள்  
பேசுகையில் "தாயார்" என்ற பொதுச்சொல். இறுதிவரை இதே நடை  
:....<sup>317</sup>

Notre traduction en français

«Aujourd'hui **maman** est morte» - C'est la voix intérieure de Mersault.  
«**Mère** décédée » - c'est la phrase du télégramme. Quand il parle c'est sa  
relation à maman. Pour les autres «La mère», un mot commun. Jusqu'à la fin  
c'est le même style...

Le traducteur a même observé le simple fait que le mot **maman** et **mère** sépare le protagoniste du reste du monde et cette séparation continue jusqu'à la fin de sa vie et de l'histoire du roman aussi. Avant de citer ces phrases dans sa postface, le traducteur critique aussi les phrases courtes employées par l'auteur au début de la narration. Ces phrases courtes selon le traducteur sont des faits sans liens ni connecteurs logiques entre eux. Cette absence de liens et d'articulation exprime l'enchaînement absurde entre les événements de notre vie. Selon lui, la juxtaposition de phrases courtes non liées par une quelconque logique exprime l'absurde de la vie humaine. Avec cette philosophie, le traducteur présente aussi sa traduction au lecteur sans directement dire que la réception importe peu au traducteur: l'idée de l'absurde doit au moins être comprise par le lecteur.

---

<sup>317</sup> Ibid. pp. 161-162.

La traduction de V. Sriram est une double résistance, d'abord une résistance contre la tradition de traduire tout ce qui convient à la situation sociopolitique ou à la société, ce que nous avons constaté dans le cas de *la Réaction* et de *la Réfraction*. Cette résistance est exprimée par les questions qu'il pose dans sa postface et aussi par le fait que le traducteur dit que ce n'est pas un roman traditionnel ou une description mais plutôt une philosophie. Sa deuxième résistance s'articule contre la réception elle-même de ce roman par les Tamouls. Il exprime cette indifférence vers la fin de sa postface en disant que, que l'on comprenne ou non *L'étranger*, ce n'est pas grave. Cette indifférence exprimée envers la compréhension des lecteurs est aussi une façon de résister à l'impératif de plaire aux lecteurs, qui a toujours été un des critères justifiant les traductions que nous avons abordées avant celle-ci. Maintenant que nous avons analysé la voix du premier traducteur de la tendance de *la Résistance*, passons à notre deuxième traducteur, T. S. Dakshanamurthy, qui a traduit *Rhinocéros* d'Ionesco.

La voix du traducteur dans la traduction de *Rhinocéros* en tamoul comporte quant à elle une grande différence avec les autres traductions que nous avons analysées jusqu'ici. Cette différence, c'est qu'elle ne comporte pas une voix mais deux voix, de deux personnes différentes ayant toutes les deux contribué à cette traduction. Le livre porte avant la traduction un texte de la part du traducteur intitulé «மொழிபெயர்ப்பாளர் குறிப்பு» (la note du traducteur) avec le nom de T.S. Dakshanamurthy. Et puis, à la fin de la traduction un autre texte intitulé «பின்னூரை» (postface) avec le nom de V. Sriram.

La note du traducteur, Dakshnamurthy commence avec une citation d'Ionesco qui commente ses pièces. Le traducteur explique plus tard cette citation en détail avant d'expliquer la pièce et le rapport que l'histoire de la pièce entretient avec la vie réelle. Enfin, le traducteur termine ses mots en remerciant V. Sriram qui l'a aidé à traduire et il remercie aussi l'éditeur qui a publié sa traduction.

La citation de l'auteur au début de la traduction ressemble à celle de Shuddhananda Bharati qui donne un extrait d'un poème de Victor Hugo. D'un côté nous avons l'impression que la mode de donner un espace à son auteur rentre dans la traduction des œuvres françaises en tamoul. Mais de l'autre, nous avons remarqué que cette

citation d'Ionesco se limite à un seul paragraphe et qu'il n'y a pas de récit biographique de l'auteur. La citation que le traducteur a empruntée à l'auteur est mise en exergue pour expliquer la philosophie sous-jacente à la pièce traduite.

En outre, après la citation, le traducteur emploie le pronom «nous», comme s'il entretenait un dialogue avec le lecteur et qu'il voulait le convaincre de cette philosophie. Cette tentative de convaincre le lecteur répète ce qui se trouve dans le texte de V. Sriram dans sa traduction de *L'étranger*. Cependant, ces deux œuvres littéraires sont inouïes dans la tradition littéraire tamoule. A cause de cette nouveauté, qui risque d'être mal comprise ou même incomprise, les traducteurs ont ressenti le besoin d'expliquer la philosophie de l'œuvre. Cette pression ou cette nécessité que les traducteurs ont ressentie d'expliquer aux lecteurs la philosophie de l'absurde les a conduits à employer le pronom «nous» pour créer une intimité avec les lecteurs. Nous pouvons avoir l'impression que le traducteur se met du côté du lecteur avec l'intention de recevoir avec lui cette nouveauté littéraire et cette nouvelle philosophie, inconnue jusqu'alors dans la vie socioculturelle tamoule. En tous cas, ce «nous» est une nouvelle mode dans la voix des traductions de *la Résistance*.

Le texte original tamoul

இயொனெஸ்கோவின் நாடகங்களிலெல்லாம் நாம் சிரிப்போம். ஆனால் அந்தச் சிரிப்பு ஒருவிதச் சங்கடம் கலந்த சிரிப்பு. மேடையில் பேசும் பாத்திரங்கள் மேலும், மேலும் நம்மைப் போலிருக்கிறார்கள். நம் வார்த்தைகளை, நம் அடிமன எண்ணங்களைத் திருடிவிடுகிறார்கள். அவர்கள் நாம்தாம்.<sup>318</sup>

Notre traduction en français

Nous rions en voyant les pièces d'Ionesco. Mais ce rire est un rire mêlé d'embarras. Les personnages qui parlent sur la scène, nous ressemblent de plus en plus. Ils volent nos mots, nos pensées depuis la profondeur de notre esprit. Ils sont nous.

Suite à ce dialogue intime avec le lecteur, le traducteur explique le rapport entre la philosophie de la pièce et la vie socioculturelle. Surtout, il parle d'une certaine mode

<sup>318</sup> டி. எஸ்., தட்சிணாமூர்த்தி. Note du Traducteur (மொழிபெயர்ப்பாளர் குறிப்பு). காண்டாமிருகம். D'Eugène Ionesco. Traduction. டி. எஸ். தட்சிணாமூர்த்தி. சென்னை: கிரியா, 1996. Imprimé.

que les hommes suivent aveuglément dans chaque société. Les hommes qui tombent l'un après l'autre pour la prétendue mode est un phénomène qui existe partout. Le traducteur ne parle pas de la vie socioculturelle tamoule, mais de façon générale, en donnant l'exemple du fascisme, du nazisme et des systèmes politiques tels que la dictature et la guerre des religions, etc., il explique la philosophie d'Ionesco. Cela invite inévitablement à une réflexion profonde sur l'existence de l'homme et de ses relations avec ses semblables. C'est aussi une sorte de reprise de la philosophie qui se déploie dans *L'étranger*. Même si ce sont deux auteurs différents dans leurs pensées philosophiques, ils ont indéniablement des convergences.

En ce qui concerne la postface, écrite par V. Sriram pour la traduction de *Rhinocéros*, le texte commence avec un ton philosophique dissertant sur la nature de l'homme, comme c'était le cas avec la postface dans la traduction de *L'étranger*. Mais le texte explique en des termes simples la révolution commencée par quelques hommes courageux qui, quand la cause de cette révolution est légitimement établie, ne sont plus là pour le voir. En revanche, il appartient aux hommes lâches, précautionneux et sans courage de rester sans rien faire à observer le fruit des hommes courageux. C'est cela l'histoire de *Rhinocéros*, dit V. Sriram.

A la différence de sa dernière postface à la traduction de *L'étranger*, le traducteur ne commence pas son texte par des questions mais par des commentaires sur la condition humaine en général. Néanmoins, il analyse toute l'histoire de *Rhinocéros*. Après s'être attardé sur chaque partie de la pièce, le traducteur parle aussi des autres pièces du même auteur, *Les chaises* et *Le tueur sans gages*, qui mettent en scène les mêmes idées. A la fin, le traducteur termine sa postface avec un texte se portant sur le fait que l'individu, à un moment donné, doit choisir d'aller contre tous les autres ou de se soumettre à la tendance générale. Ce dilemme est inévitable dans la vie humaine. Cette phrase s'applique aussi sans doute à la tendance de la traduction en général, contre laquelle les traducteurs de *la Résistance* ont choisi de se révolter en choisissant des sujets inconnus dans la société littéraire tamoule. Cet esprit de révolte est très présent dans les mots du traducteur V. Sriram:



## Le texte original tamoul

தனிமனிதனால் எதிர்கொள்ள முடியாது என்கிற இயலாமை (சிறுகதை) மறைந்து, அதை எதிர்கொள்ளும் துணிவு அவனுக்கு இருக்கலாம் என்ற சாத்தியக்கூறு (நாடகம்) மனிதன்பால் அவர் கொண்ட நம்பிக்கையை வலியுறுத்துவதாகவும் கருதலாம். இதுவும் ஒரு "செய்தி".<sup>319</sup>

## Notre traduction en français

L'individu ne peut rien contre tous les autres, cet état d'incapacité (exprimée dans la nouvelle) disparaît, et qu'il aurait peut-être le courage d'y faire face, cette possibilité (manifeste dans la pièce), exprime la confiance que l'auteur avait en l'homme. C'est un «message».<sup>320</sup>

Le traducteur parle de la nouvelle publiée par Ionesco avant la pièce *Rhinocéros*. Dans cette nouvelle, qui raconte la même histoire que la pièce, le personnage de Béranger regrette à la fin de ne pas pouvoir se transformer en rhinocéros comme les autres. Dans la pièce en revanche, il ne veut absolument pas devenir rhinocéros comme tous les autres et il les injurie en disant qu'il ne va jamais devenir rhinocéros. Cette évolution entre le regret et le défi, manifeste l'espoir de l'auteur que les individus aient un jour le courage d'aller contre la tendance générale. Ce point de vue du traducteur nous explique la philosophie de l'auteur avec lequel le traducteur est en parfait accord. En somme, les traducteurs T. S. Dakshanamurthy et V. Sriram semblent partager les idées philosophiques des auteurs qu'ils ont traduits. Maintenant que nous avons terminé la deuxième traduction de *la Résistance*, nous arrivons à la troisième traduction faite par une traductrice, Mme Madanakalyani, qui a traduit *La peste* d'Albert Camus.

C'est en fait la première et la seule traductrice que nous avons connue dans tout le vingtième siècle qui a traduit des œuvres françaises en tamoul. C'est donc aussi évidemment la seule traductrice qui a laissé deux textes dans sa traduction: une préface et une postface. Même si la traduction de T. S. Dakshanamurthy avait des

---

<sup>319</sup> வெ, ஸ்ரீராம். Postface. காண்டாமிருகம். D'Eugène Ionesco. Traduction. டி. எஸ். தட்சிணாமூர்த்தி. சென்னை: கிரியா, 1996. p. 184. Imprimé.

<sup>320</sup> Pour plus de détails voir ibid. pp. 173-184.

textes écrits par deux traducteurs, il s'agissait de deux traducteurs différents dont l'un a écrit la préface et l'autre, la postface. Par contre, dans la traduction de *La peste*, les deux textes sont rédigés par une seule et même traductrice.

La préface de Mme Madanakalyani est divisée encore en deux parties, la première partie raconte chronologiquement la vie de l'auteur jusqu'à sa mort dans un accident de voiture. Ce récit biographique est fait de façon neutre, sans chercher à créer l'émotion du lecteur. C'est un récit purement factuel, qui ne fait qu'énumérer les événements qui ont eu lieu dans la vie de l'auteur. En d'autres termes, le récit est objectif et informatif. Après le récit de la biographie de l'auteur, la traductrice laisse un texte intitulé «வாசகர்களுக்கு» (pour les lecteurs). Ce texte est à la fois une introduction à l'œuvre et un ensemble de consignes de lecture. Elle avertit les lecteurs de l'emploi de concepts compliqués tels que l'exil et l'exclusion, qui sont utilisés dans la narration et au sujet desquels l'auteur a donné des explications. Elle dit aussi que les lecteurs pourront trouver des explications dans sa postface pour mieux comprendre le roman. Cette volonté de la part de la traductrice d'expliquer aux lecteurs l'œuvre, surtout le message communiqué par l'œuvre, est un des traits saillants de *la Résistance*. Pourtant notre traductrice a copieusement annoté le texte traduit. C'est l'une des traductions qui a le plus de notes en bas de page.

La postface laissée par Mme Madanakalyani est intitulée «என்னுரை» (ma parole ou mes mots). C'est le premier cas où la traductrice a utilisé le terme avec un adjectif possessif de la première personne, en réclamant le texte comme le sien. La traductrice commence sa postface avec une comparaison entre les pièces classiques du dix-septième siècle français et la structure du roman:

Le texte original tamoul

'கொள்ளை நோய்' - இப்புதினம் பதினேழாம் நூற்றாண்டில் பிரான்சில் நிலவிய பண்டைய கிரேக்க இலத்தீன் இலக்கிய பாணியைத் தழுவினது. துன்பியல் நாடகம் போன்று அமைந்திருக்கிறது.<sup>321</sup>

<sup>321</sup> ச., மதனகல்யாணி. என்னுரை (mes mots) . *கொள்ளை நோய்*. D'Albert Camus. Traduction. ச. மதனகல்யாணி. புதுச்சேரி: ஆனந்த பதிப்பகம், 1999. p. 331. Imprimé.

Notre traduction en français

‘La peste’ – ce roman ressemble beaucoup aux tragédies qui étaient des adaptations des œuvres littéraires grecques et romaines au XVII<sup>e</sup> siècle en France.

Cette comparaison, qui a d’emblée l’air d’une juxtaposition simple et capricieuse, affirme la connaissance profonde que la traductrice a de la littérature française. Cette connaissance chez les traducteurs est rare, car ce sont, dans la plupart des cas, des personnes qui se concentrent sur l’œuvre à traduire et ne connaissent pas nécessairement très bien l’ensemble de la littérature dont l’œuvre est choisie. Au fur et à mesure qu’on avance dans le texte, on se rend compte que cette comparaison vient d’une réflexion érudite et instruite. La traductrice trouve même les trois unités caractéristiques des pièces classiques: l’unité de lieu, l’unité de l’action et l’unité de temps. On peut observer cette comparaison minutieuse dans la citation suivante:

Le texte original tamoul

அவ்விலக்கிய நாடகங்கள் குறிப்பிட்ட இடம், குறிப்பிட்ட காலம், குறிப்பிட்ட கருப்பொருள் ஆகியவற்றைக் கொண்டிருப்பதென்பது மரபு. இவைகளுக்கேற்றாற் போலவே இப்புதினமும் இடம் (ஓரான் நகரம்) காலம் (194...)கருப்பொருள் (கொள்ளை நோய்) ஆகியவற்றை குறிப்பிட்டுச் செல்கிறது.<sup>322</sup>

Notre traduction en français

Dans ces pièces classiques il y a la tradition d’avoir l’unité de lieu, l’unité de temps et l’unité d’action. De la même façon, dans ce roman aussi le lieu (la ville d’Oran), le temps (194...) l’action (la peste) sont comme des unités.

En plus de ces unités qui lient le roman aux pièces classiques, la traductrice divise le roman en cinq actes. Elle explique aussi où chaque acte commence et se termine. Ainsi, non seulement la traductrice s’impose comme une personne érudite en matière de la littérature française, mais elle s’affirme même comme une critique de la littérature française. En plus de ces informations analytiques et comparatives, la traductrice révèle aussi les symboles présents dans le roman:

---

<sup>322</sup> Ibid. p. 331.

## Le texte original tamoul

கதையின் இறுதியில் வரும் கேளிக்கை, கொண்டாட்டங்களில் உள்ளடங்கிய நிரந்தரமின்மையின் வாயிலாக அச்சுறுத்தலை எடுத்துக்காட்டுவதின் நோக்கம் 'கொள்ளை நோய்' என்பதில் பொதிந்துள்ள குறியீடுதான்.

இக்குறியீட்டின் ஆழத்தில் பொதிந்திருப்பது தான் 'போர்'. ஆம்! கொள்ளை நோய் ஒரு போரின் உருவகமாகும். நாசிசவாதிகளால் ஏற்பட்ட இரண்டாவது உலகப்போரின் விளைவுகள்தாம் புதினத்தில் குறிப்பிட்டுள்ள கேடுகள்.<sup>323</sup>

## Notre traduction en français

Le but de la menace mise en avant par la fugacité qui réside dans les fêtes et les festivités à la fin de l'histoire est de faire comprendre le symbole caché dans «La peste».

Le sens caché au fond de ce symbole, c'est « la guerre » Oui ! la peste est une métaphore de la guerre. Les maux décrits dans le roman sont les pertes causées par la deuxième guerre mondiale initiée par les Nazis.

En outre, c'est la seule postface où la traductrice raconte les difficultés qu'elle a dû surmonter pour traduire le roman. Cette ouverture d'esprit de la part de la traductrice est la première dans le style des traducteurs de l'époque récente. En outre, elle exprime à quel point il est difficile de rester fidele à l'auteur et de faire comprendre le roman aux lecteurs. Elle énumère aussi les termes dont il lui a été difficile de trouver des équivalents, parce que ces termes sont employés par l'auteur de l'original dans le cadre conceptuel de sa philosophie. Enfin, elle dit qu'il ne s'agit là que de quelques exemples des difficultés qu'elle a dû surmonter pour parvenir à sa traduction.

## Le texte original tamoul

பொதுவாக மொழிபெயர்ப்பு செய்வதென்பது அவ்வளவு எளிதான செயலன்று. ஆசிரியரை விட்டு அகலாமலும் அதே நேரத்தில், ஆசிரியரின் கருத்துக்களை வாசகர்கள் புரிந்துகொள்ளும் வகையிலும் படைப்பதில் பல இடர்பாடுகளைச் சந்தித்தேன். சில இடங்களில், ஒரு காலகட்டத்தை யுகம் என்பதும் அவர் தன் எழுத்துப்பாணியில் தன்மை, படர்க்கை என இடையிடையே புகுத்துவதும் 'நாடு கடத்தப்படல்', 'தனிமைப்படுத்தப்படல்', 'உண்மை சாரா நிலை' ஆகிய

<sup>323</sup> Ibid. p. 332.

சொற்றொடர்களுக்கு நேரடியாகப் பொருள் கொள்ளாமல், ஆசிரியர் வேறு பொருள் கற்பிப்பதும் சில எடுத்துக்காட்டுகளாகும்.<sup>324</sup>

Notre traduction en français

En général, la traduction n'est pas un acte simple. J'ai trouvé beaucoup de difficultés pour expliquer les opinions de l'auteur sans s'éloigner de lui. Dans certains endroits, l'ère pour designer une certaine époque, la première personne et la troisième personne qui vient et change de temps en temps, les termes tels que « l'exil », « l'isolement », « le non-sens de la vie » n'ont pas de sens direct; l'auteur les emploie avec un sens différent. Ce sont des exemples.

D'une part, on peut voir une telle confession de ses difficultés comme un dialogue honnête que la traductrice entretient avec les lecteurs et de l'autre, on peut le voir comme un effort de la part de la traductrice pour faire comprendre sa traduction qui risque de rester incompréhensible aux lecteurs du fait de ces termes compliqués que la traductrice mentionne dans sa postface. Toutefois, la traductrice, Mme Madanakalyani, reste fidèle autant à l'auteur du texte original qu'aux lecteurs et sa fidélité envers les lecteurs est manifeste dans le soin qu'elle met à leur faire comprendre l'œuvre traduite et la philosophie qui la sous-tend. Maintenant que nous avons terminé notre analyse de la voix de la traductrice dans la troisième traduction de la tendance de *la Résistance*, nous pouvons commencer avec l'analyse de la voix des traducteurs dans la quatrième et la dernière œuvre traduite de notre corpus, *Haute surveillance* de Jean Genet et *L'Augmentation* de Georges Perec.

Les deux œuvres mentionnées peu avant sont traduites par deux traducteurs mais publiées en un seul livre avec les deux textes traduits. Même à l'intérieur du livre, il n'est pas mentionné qui a traduit quel texte, et les préfaces ne sont pas soussignées par l'un des deux traducteurs. Le livre est intitulé இரண்டு பிரெஞ்சு நாடகங்கள் (deux pièces françaises), avec le sous titre கடுங்காவல் – பெருக்கம் (*Haute surveillance et l'Augmentation*). Cette façon de mettre les titres originaux traduits littéralement montre la transparence que les traducteurs veulent garder par rapport aux lecteurs. En même temps, ils introduisent un titre général, «Deux pièces françaises», sous lequel les titres originaux apparaissent en seconde place. Si le grand titre principal marque la domination des traducteurs, dans l'espace des traducteurs des œuvres traduites de *la*

---

<sup>324</sup> Ibid. p. 333.

*Résistance*, les titres originaux traduits littéralement, et placés sous le grand titre, nous montrent l'honnêteté et la transparence que les traducteurs veulent avoir vis-à-vis leurs lecteurs. En plus, c'est la première traduction qui est publiée par deux traducteurs différents avec la traduction de deux auteurs français différents aussi. La mise en regard de deux auteurs français, Jean Genet et Georges Perec, est aussi expliquée dans les notes des traducteurs.

Trois écrits sont laissés par les traducteurs, sans compter les notes en bas de page qui surgissent de temps en temps dans le texte traduit. Aucun de ces textes n'est soussigné, comme nous l'avons déjà mentionné, par aucun de ces deux traducteurs, Ramesh et Prem. Parmi ces trois écrits laissés par les traducteurs, le premier est un texte intitulé «வேறொரு காலத்தின் நிழல்» (l'ombre d'une autre fois), qui est placé au début du livre. C'est à la fois un texte philosophique et historique, qui parle de la littérature tamoule et de la littérature française, puis de la colonisation et de l'europanisation du monde entier et de la façon dont cette colonisation est arrivée en Inde.

Ce qui est plus intéressant, c'est qu'à un moment donné, le texte parle aussi de la façon dont les langues européennes ont été des outils de colonisation, puis qu'elles ont changé de mains et sont devenues des outils pour lutter contre les mêmes colonisateurs. De ce fait, les traducteurs réclament qu'il n'y a aucune langue qui est plus intelligente que l'autre, même si certaines langues ont été des outils de colonisation, car ces outils ont aussi servi le mouvement pour la décolonisation et l'indépendance dans le territoire du sous-continent.

Le texte original tamoul

இந்தியச் சூழலில் ஆதிக்கத்தின் வடிவமாக வந்த அய்ரோப்பிய மொழிகளும், அறிவும் பின்னால் விடுதலையைப் பேசவும் பயன்படுத்தப்பட்டது என்றால்- அறிவு மற்றும் அறிவுக்கான மொழி என்பவை முழுக்க மையப்படுத்தப்பட்ட, ஒரு படித்தான அமைப்புகள் இல்லை என்பதைத்தான் நாம் புரிந்து கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது.<sup>325</sup>

<sup>325</sup> ரமேஷ், பிரேம். வேறொரு காலத்தின் நிழல் (L'ombre d'une autre fois). *இரண்டு பிரெஞ்சு நாடகங்கள்: கடுங்காவல்-பெருக்கம்*. De Jean Genet et de Georges Perec. Traduction. ரமேஷ்-பிரேம். சென்னை: சந்தியா பதிப்பகம், 2005. p. 8. Imprimé.

## Notre traduction en français

Dans le contexte indien, si les langues et l'érudition européennes sont arrivées comme les outils de conquête, elles ont été plus tard utilisées pour parler de l'indépendance aussi. Par là, on peut comprendre que l'idée de l'érudition et d'une langue qui peut uniquement donner cette érudition sont des conceptions sans base et subjectives.

Même si le texte exprime en quelque sorte les cicatrices de la colonisation, les traducteurs ne font que rétablir les faits historiques. Et par ces faits historiques, ils critiquent ou nient certaines croyances européennes. Néanmoins, ils expliquent aussi, au fur et à mesure que nous avançons dans le texte, pourquoi ils ont choisi de traduire ce texte et comment la littérature française est devenue leur domaine de prédilection. Ils le font en présentant une histoire critique de la France et de la littérature française. Dans ce récit historique, ils donnent des exemples d'écrivains français qui se sont révoltés contre leur propre système politique et leur propre culture. C'est un pays qui était très autocritique selon les traducteurs. Ils pensent qu'une telle littérature est aussi nécessaire pour les Tamouls, de façon à lutter contre le système hiérarchique des castes et la discrimination envers les femmes. Ils terminent leur note en mettant l'emphase sur le dialogue nécessaire entre la littérature française et les pensées tamoules.

## Le texte original tamoul

பெண்ணியம், தலித்தியம், இனத்தனித்தன்மை, இயற்கை சூழ்  
வாழ்முறை, வன்கொடுமை எதிர்ப்பு என்ற மாற்றுச் சிந்தனைகளும்,  
சொல்லாடல்களும் உருவாகிப் பெருக வேண்டிய தமிழ்ச் சூழலில்  
பிரெஞ்சு மாற்றுச் சிந்தனைகளுடான உரையாடல் நிறையவே  
தேவைப்படுகிறது.<sup>326</sup>

## Notre traduction en français

Le féminisme, le dalitisme, l'identité ethnique, l'écologisme, la lutte contre la violence sont des pensées et des débats qui doivent être chéries dans le contexte tamoul à présent. Et dans ce contexte, le dialogue entre des contre-courants français et les pensées tamoules est nécessaire.

---

<sup>326</sup> Ibid. p. 15.

Le texte est en effet un mélange qui témoigne des rancunes contre la colonisation et qui encourage en même temps le dialogue avec un seul pays, la France, qui est considéré comme le pays de modèles intellectuels qui ont changé et façonné leur propre histoire. En somme, les traducteurs essaient de faire comprendre aux lecteurs tamouls la nécessité d'avoir de nouvelles pensées dans la littérature tamoule, et cela peut se faire par le biais d'importation de ces idées hexagonales.

La préface de la traduction de *Haute surveillance* commence avec une citation de Nietzsche qui parle du vide dans la vie humaine. Ce vide n'est plus une souffrance mais plutôt un but, expliquent les traducteurs. Après la citation, les traducteurs ont lié cette philosophie de Nietzsche à la pièce de Jean Genet qui dit que le théâtre n'a pas forcément toujours un sens. Selon les traducteurs cette pièce est une recherche de sens par les dialogues vides et incompréhensibles. Les traducteurs donnent plusieurs citations de Jean Genet sur le théâtre et à la fin ils terminent en disant que les pièces de Jean Genet rendent la vie comme le théâtre et le théâtre comme la vraie vie où on peut tout accomplir. Cette préface ne constitue pas un effort pour faire apprécier la traduction aux lecteurs, nous semble-t-il, mais plutôt une explication de la philosophie et du message que l'on peut trouver dans cette pièce. Les traducteurs semblent avoir une connaissance profonde de la philosophie européenne en général et ils ont par conséquent lié la philosophie de Nietzsche au théâtre de Jean Genet. La préface se termine avec l'idée selon laquelle le vide fait partie du beau.

Le texte traduit de la pièce est précédé par la biographie de l'auteur, mais cette biographie est présentée comme un texte à part sans se confondre avec la préface des traducteurs. Les traducteurs nous semblent être conscients de leur espace, qu'ils ne veulent pas céder à l'auteur. En même temps, ils offrent un espace séparé à l'auteur pour raconter sa biographie. Même si le récit de la biographie est assez émouvant, il ne l'est pas autant que celui de Shuddhananda Barahti sur Victor Hugo. De même, la traduction de *L'Augmentation* est aussi précédée par un récit biographique de l'auteur, George Perec. Ici encore, les traducteurs comparent les mots de l'auteur à ceux d'Umberto Eco et d'Italo Calvino. Ils admirent son talent linguistique et sa façon expérimentale d'utiliser la langue dans ses œuvres. Ils terminent leurs notes avec la disparition de l'auteur en 1983 et précisent que des textes incomplets ont été retrouvés après sa mort. La biographie de George Perec n'est pas non plus très émouvante, mais



tout de même assez émotionnelle. A part ces trois textes, on peut compter les notes en bas de pages laissées par les traducteurs. Mais comme nous les avons déjà analysées dans le quatrième chapitre de notre thèse<sup>327</sup>, nous ne sentons pas le besoin d'y revenir ici. En tout cas, nous pouvons dire que la voix des traducteurs de ces deux traductions est un appel à un renouvellement de la pensée tamoule tant au niveau social que littéraire.

Si nous pouvons résumer les voix de *la Résistance*, ce sont des voix nonchalantes qui ne cherchent pas à séduire les lecteurs ni à faire accepter les œuvres traduites. En revanche, elles ne sont que des explications, indifférentes à l'acception et à la réception de l'œuvre. Aussi les traducteurs sont honnêtes et clairs dans leurs idées et dans le but qu'ils visent avec leur traduction. Leurs connaissances profondes de la littérature française et même de l'histoire de la France nous étonnent. Si le but n'est pas de faire accepter l'œuvre traduite, c'est au moins celui de l'expliquer. C'est cet effort pour expliquer et pour faire comprendre l'œuvre traduite qui définit les voix de *la Résistance*.

#### **4. Les voix depuis *la Réaction* jusqu'à *la Résistance***

Le timbre, l'espace, le but sont les trois mots-clés qui peuvent définir et distinguer les voix des traducteurs, depuis *la Réaction* jusqu'à *la Résistance*. Au début du vingtième siècle les traductions étaient censées plaire émotionnellement aux lecteurs et les faire révolter contre une situation sociopolitique. Pour cette raison, leur timbre était plutôt doux, émotionnel, et provocateur aussi. Ces traits qui marquent les voix des traducteurs de *la Réaction* sont présents jusqu'à la traduction de *Les trois mousquetaires*, même si le trait provocateur disparaît petit à petit vers la fin de la tendance de *la Réaction*.

En plus, les voix des traducteurs de *la Réaction* occupent une moindre place et réservent leur espace à l'auteur, comme c'était le cas de Shuddhananda Bharati. Le but principal était au début de provoquer et de faire réagir les lecteurs, c'est aussi

---

<sup>327</sup> Voir pages 298-300, 332-334 du quatrième chapitre de notre thèse.

désormais de faire aimer l'œuvre française par la traduction. Par conséquent, faire apprécier l'auteur de l'original.

*La Réfraction* est une tendance orientée au début vers le façonnement de la vie socioculturelle, en particulier de la vie des femmes, même si vers la fin de la tendance, la vie des hommes est aussi de plus en plus concernée. Le timbre des voix des traducteurs était donc plutôt celui d'une personne bienveillante, qui conseille et avertit.

En ce qui concerne l'espace des traducteurs, ils commencent à occuper plus d'espace, donnent des informations sur l'auteur et n'hésitent pas à parler aussi d'eux-mêmes. L'espace des voix des traducteurs est sans doute plus grand que pendant la tendance de *la Réaction*.

Le but était de faire réfléchir, de faire choisir ce qui est bien et de faire rejeter ce qui est mauvais pour la vie sociale des Tamouls. Ce choix effectué par les traducteurs est souvent assumé explicitement par ceux-ci dans leurs préfaces.

*La Résistance* s'affirme comme la tendance du dernier cri parmi les traducteurs, avec un timbre neutre et indifférent. Leur connaissance approfondie de la littérature, de la culture et de l'histoire française les fait adopter un ton didactique.

Les traducteurs de *la Résistance* s'octroient dans les œuvres traduites un espace plus grand que les traducteurs des deux tendances précédentes. Ils sont là avant le texte, dans le texte et après le texte. Avec cette omniprésence dans le texte, le lecteur aura l'impression que le traducteur est toujours avec lui pour le guider et lui faire comprendre l'œuvre traduite.

Le but de ces traducteurs n'est pas de plaire aux lecteurs ni de leur donner des conseils mais plutôt d'expliquer et de faire comprendre. Nous avons l'impression que la réception et l'acception de l'œuvre sont d'abord précédées par la compréhension de l'œuvre. Pour cela, ils expliquent en détail l'œuvre et le message communiqués par cette œuvre. Après quoi ils laissent le lecteur se faire son propre avis sur la qualité du texte traduit. Maintenant que nous avons achevé la dernière étape de notre recherche,

nous pouvons passer à la conclusion qui donnera une présentation synthétique de ce que nous avons découvert depuis le début de cette recherche avant d'arriver à une fin objective et ouverte sur des débats ultérieurs dans le même domaine.

## **Conclusion**

«Le caractère social de la traduction la rend dépendante de toute une série de facteurs sociaux. Le caractère social des sujets parlant, y compris du traducteur (ou interprète), la valeur sociale de chaque traduction, les conditions de communication et bien d'autres facteurs agissent sur le déroulement du processus de traduction et sur la nature du «produit» créé par le traducteur.<sup>328</sup>»

Les étapes que nous avons parcourues et qui nous ont amené à la fin de notre étude représentent les paliers successifs de l'histoire des théories traductionnelles tamoules. Cette période de cent ans est parsemée de différents événements politiques, sociaux et culturels, et tous ces facteurs ont sans doute contribué au résultat de l'acte traduisant de chacune des œuvres que nous avons étudiées. Il est impossible de connaître avec certitude l'influence précise exercée par chacun de ces facteurs sur les traductions. Il ne nous faudrait rien de moins qu'une machine à remonter le temps pour voir en personne ce qui a causé tel ou tel choix de la part du traducteur! Et encore, il nous faudrait pouvoir détecter comment ces choix sont faits dans la tête du traducteur...

Notre parcours apparaît d'emblé, nous pensons que tout le monde en conviendra, comme une entreprise vaste, voire audacieux: il s'agit de prendre en compte l'ensemble des phénomènes susceptibles d'influer sur les traductions. Mais ce n'était pas cette idée qui nous a initialement poussés à étudier les rapports entre les facteurs politiques, sociaux et culturels et les traductions qui sont réalisées à une époque précise. Notre idée initiale, c'était de faire une analyse contextuelle et historique de la traduction, non seulement en tant qu'acte et résultat de cet acte mais aussi en tant que

---

<sup>328</sup> Garbovskij, Nikolaj K., Ol' ga I. Kostikova. «Dimension sociologique de l'activité traduisante». *La Traduction : philosophie et tradition: Interpréter/traduire*. Ed. Christian Berner et Tatiana Milliaressi, Villeneuve d'Ascq, France: les presses universitaires de Septentrion, 2011. p. 132. Web. Google books.

choix effectué par le traducteur. Cette étude contextuelle et historique a certes l'ambition de prendre en compte tous les événements et faits politiques, sociaux et culturels qui existaient au moment où la traduction a eu lieu. Si nous n'avons pas été au bout de cet immense projet, nous sommes du moins sûrs d'avoir posé les premiers jalons d'une entreprise qui ne pourra être menée à son terme que par un vaste travail collectif. Nous avons donc inclus tout ce qui était à notre portée afin d'établir les relations entre les traductions faites pendant le dernier siècle et les contextes sociopolitiques et socioculturels au sein des quels ces traductions ont été réalisées.

Parvenus à la fin de notre entreprise, reprenons les idées constitutives de l'hypothèse que nous avons formulée en introduction. Avec cette vaste enquête, nous pouvons probablement savoir si le contexte social, politique, culturel et historique influence le processus ainsi que le résultat d'une traduction.

Le processus de traduction implique de faire des choix suivis et cohérents, choix qui sont en partie déterminés par le contexte dans lequel vit le traducteur. Néanmoins, le traducteur n'est pas une simple marionnette de part en part déterminée par le contexte socio-historique de son existence. Il conserve une part de liberté, il peut par sa volonté faire des choix qui vont contre les tendances de son époque. Les traductions que nous avons étudiées nous révèlent qu'une telle volonté d'aller à l'encontre de son contexte socio-historique était très présente chez les traducteurs de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Mais nous croyons que c'est là une perception toujours incomplète et qui dissimule les vraies motivations derrière cette volonté. Par exemple, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les traducteurs nous semblent avoir fait des traductions très anticoloniales avec l'intention de faire réagir les lecteurs. Mais ce contexte colonial lui-même contient deux contextes distincts: le contexte des colonisés et celui des colonisateurs. Et les traducteurs que nous avons étudiés ont pris position pour le contexte des colonisés; ils partageaient l'avis de leurs compatriotes et avaient la volonté de soutenir la lutte pour l'indépendance de l'Inde. Ils ont donc agi en allant à l'encontre du contexte des colonisateurs. Ainsi, les traducteurs ne se trouvent pas dans un contexte homogène et unifié, ils se trouvent en fait dans un contexte travaillé par des contradictions internes et leurs choix traductionnels commencent avec l'acte de choisir la tendance, au sein de ce contexte pluriel, qu'ils veulent accentuer et soutenir.

Le traducteur choisit donc le contexte spécifique au sein duquel il veut inscrire son travail. Ce choix du contexte est suivi par le choix de l'auteur, de l'œuvre, des chapitres de l'œuvre et même du moment de la publication. Tous ces actes de choisir font partie du processus de la traduction, jusqu'au moment de la publication, parce qu'il se peut que le traducteur fasse le choix de ne jamais publier son ouvrage. L'exemple le plus emblématique ici serait le cas d'Ananda Ranga Pillai, si nous voyons son œuvre comme un travail de traduction. Il a choisi de ne jamais publier ses journaux, que les historiens ont découverts presque deux siècles plus tard.

On peut donc dire que le deuxième aspect de la traduction, le résultat de ce processus, est le fruit de deux influences: l'influence du contexte sociopolitique et l'influence de la volonté du traducteur, la volonté de traduire pour ou contre le contexte. Et ce résultat, la traduction, porte en son sein cette série de choix qui reflète ces deux espèces d'influence: l'influence externe, le contexte, et l'influence interne, la volonté du traducteur. Cela dit, la volonté du traducteur est elle-même le résultat d'une motivation de l'extérieure. Par exemple, le traducteur prend un roman français et fait le choix d'en faire une pièce tamoule, le choix de changer le genre vient apparemment de sa volonté, mais en est-on si sûr? Peut-être le traducteur lui-même est-il influencé par une tradition littéraire ou théâtrale ou peut-être admire-t-il simplement davantage le théâtre comme forme littéraire que le roman. Ainsi, même la source de la volonté du traducteur est en question. Et plusieurs indices nous indiquent que cette volonté est elle-même influencée par un autre contexte. Par exemple, le contexte biographique, le contexte politique et le contexte socioculturel, etc. Il nous donc semble que le processus ainsi que le résultat de la traduction sont tous deux fortement influencés par un contexte ou par un autre, d'une façon directe ou indirecte.

Ainsi, notre point de départ était que toute traduction est issue d'un contexte ou de plusieurs contextes, qui l'influence(nt). Dans notre recherche, toute cette influence n'est pas perçue comme une force puissante provenant d'une seule source mais comme des forces multiples issues de plusieurs contextes que nous avons divisés en différents aspects, colonial, social, culturel, politique, biographique, philosophique et même machiste. Or, les trois époques que nous avons hypothétiquement délimitées suite à notre étude des œuvres sont représentatives de cette influence collective. Chacune de ces époques a cependant été marquée par une influence principale, qui a

motivé le nom que nous lui avons donné: *la Réaction, la Réfraction et la Résistance*. Il nous reste donc la tâche d'expliquer comment nous sommes parvenus à ce but.

Cette partie conclusive de notre recherche a un double objectif: premièrement faire le résumé de tous les seuils que nous avons franchis avant d'arriver à cette conclusion et deuxièmement tâcher de conclure notre recherche d'une façon objective et ouverte à d'autres enquêtes dans le même domaine.

## **L'histoire de la traduction comme cadre conceptuel**

La première étape que nous avons entreprise était de faire un aperçu global de l'histoire de la traduction. Pour ce faire, nous avons commencé par souligner l'importance de l'histoire de la traduction dans l'étude de la traduction. Nous avons présenté les premières traces de la traduction avant même l'Antiquité. Nous avons ensuite suivi l'histoire antique de la traduction jusqu'à l'époque romaine, où les idées sur la traduction étaient exprimées en anecdotes, de façon éparpillée. Puis nous avons poursuivi l'évolution de la traduction, du Moyen-âge jusqu'à l'époque contemporaine. Cette longue présentation de l'histoire de la traduction en Occident est accompagnée de nos commentaires et de nos critiques. Cette présentation avait aussi pour but de dévoiler les faits politiques et civilisationnels qui étaient en arrière plan des faits traductionnels. De cette manière, nous avons essayé de lier l'histoire de la traduction à ces faits politiques et civilisationnels, de façon à voir dans quelle mesure ces faits influencent les choix traductionnels.

Après avoir présenté l'histoire de la traduction en Occident, nous avons brièvement présenté l'histoire de la traduction dans le monde non-occidental, en prenant le cas de l'Égypte, de la Chine et du Japon avant d'arriver en Inde. Comme l'Inde était, et est encore, un sous-continent vaste comprenant plusieurs langues et plusieurs cultures, parcourir toute l'histoire – ou plutôt toutes les histoires – de la traduction indienne, serait probablement une besogne difficilement réalisable dans le cadre de ce travail. Nous nous sommes donc focalisés sur quelques exemples de l'histoire indienne de la traduction, avant de nous pencher plus précisément sur le cas du Tamil Nadu.



Notre étude de l'histoire de la traduction au Tamil Nadu débute par une présentation de la langue tamoule, dont les racines remontent à la haute Antiquité. Ainsi, nous avons présenté le traité de grammaire *Tolkappiyam* qui parle de la traduction et de ses variations. Ces variations, *thogutal*, *virithal*, *thogaiviri*, *mozhi peyarthal*, nous les avons littéralement traduites par résumé, élaboration, les deux en même temps et traduction. La notion de traduction est donc abordée à la fin, après celle de résumé et d'élaboration. Cette division garde sa pertinence tout au long de l'histoire de la traduction en tamoul.

A la suite de *Tolkappiyam*, nous avons cité quelques œuvres sanskrits traduites vers le tamoul, parmi lesquelles se trouve le *Ramayana* de Kamban. Nous avons souligné combien la traduction du *Ramayana* faite par Kamban est une œuvre à la fois recréée et remodelée pour la culture tamoule. Aussi pouvons-nous dire que le *Ramayana* de Kamban est une œuvre exemplaire de la tradition de la traduction en tamoul. Nous avons cité ce que V.V.S. Aiyer a dit sur cette traduction pour faire comprendre à nos lecteurs à quel point l'œuvre de Kamban occupe une place prééminente parmi les versions régionales du *Ramayana* de Valmiki.

Suite au *Ramayana*, nous sommes directement passés à l'époque des Jésuites, qui sont des missionnaires européens arrivés en Inde pour l'évangélisation. Ainsi, nous avons présenté quelques contributions des missionnaires tels que Beschi et G.U Pope, qui ont tous deux traduit des œuvres littéraires tamoules vers les langues européennes. Grâce à ces missionnaires, plusieurs œuvres tamoules telles que *Tirukkural*, *Manimekalai*, *Silappathikaram* ont été traduites en français au XIX<sup>e</sup> siècle.

C'est dans le sillage de ces missionnaires jésuites qu'arrivent les colonisateurs français sur le territoire indien. Dans cette ambiance coloniale, nous nous sommes penchés sur le métier des Dobâchis qui sont à la fois interprètes, traducteurs et conseillers des gouverneurs français. Parmi ces Dobâchis, nous avons analysé en détail la vie d'Ananda Ranga Pillai qui était Dobâchi dans le palais de Dupleix. Sa contribution à l'histoire coloniale et à la lexicologie tamoule grâce à la création des mots tamouls à partir du vocabulaire français est considérable. Sa façon de traduire a aussi eu une influence sur plusieurs traductions que nous avons abordées par la suite. D'ailleurs, nous avons aussi mentionné que certains officiers français travaillant pour

la compagnie des Indes Orientales, comme Edouard Ariel, ont traduit des œuvres tamoules en français.

A la fin de cette longue trajectoire historique, nous sommes arrivés à l'histoire de la traduction tamoule au XX<sup>e</sup> siècle et aux œuvres que nous avons sélectionnées pour notre corpus. Ainsi notre première étape a consisté à apporter des connaissances générales sur l'histoire de la traduction à travers le monde, et plus spécifiquement en Europe et en France. Ensuite, nous avons présenté un aperçu de l'histoire de la traduction tamoule et des relations entre traducteurs européens et œuvres indigènes tamoules. Cette mise en parallèle de deux histoires, la première en Occident et la deuxième au Tamil Nadu, a permis une comparaison des courants de pensées et des pratiques qui ont eu cours avant le XX<sup>e</sup> siècle, sur lequel porte plus spécifiquement notre travail.

Dans la suite de notre travail, nous sommes revenus à ces faits historiques chaque fois que quelque chose, dans l'analyse de notre corpus, a présenté des ressemblances avec l'un de ces faits historiques. Ainsi, ce cadre conceptuel est à la fois une base et un repère référentiel pour les étapes qui ont suivi ce premier chapitre.

### ***La Réaction ou l'aspect sociopolitique et socioculturel des traducteurs tamouls***

Cette deuxième étape de notre recherche peut être subdivisée en deux catégories: la première a consisté à présenter les écrivains qui ont traduits et qui ont participé au façonnement de la vie sociopolitique des Tamouls tandis que la deuxième a consisté à étudier les traducteurs qui ont repris la parole des écrivains étrangers pour les adapter à une cause sociopolitique et socioculturelle de leur époque. Dans les deux cas, nous avons constaté une réaction de la part des hommes qui ont participé à cette production littéraire. Avec cette réaction, ils ont aussi cherché à faire réagir leurs lecteurs. Cet effet de rebondissement de la réaction nous a conduits à appeler cette époque *la Réaction*. Les motivations que nous avons trouvées en arrière-plan de cette réaction étaient sociopolitiques et socioculturelles dans leur nature, d'où l'adjectif «sociopolitique et socioculturel».

Notre analyse des œuvres littéraires tamoules et des traductions tamoules d'œuvres françaises nous a menés à regrouper entre elles certaines œuvres, écrites entre 1920 et 1960, qui présentaient des caractéristiques communes, propres à la tendance de *la Réaction*. En d'autres termes, les écrivains et les traducteurs, par le biais de la traduction, semblaient provoquer ou même chercher à créer une sorte de réaction chez leurs lecteurs.

Mais définir directement *la Réaction* chez les écrivains et les traducteurs nous a d'emblée paru difficile. Par conséquent, nous avons emprunté quelques notions de la réaction au domaine de la psychologie ainsi qu'à certaines idées générales. Avec ces concepts, nous sommes donc arrivés à définir trois genres de réaction chez les hommes: la réaction réfléchie, la formation réactionnelle et la réactance. Avec la définition de ces trois genres de réactions, nous avons commencé notre étude de la réaction chez les écrivains au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ces écrivains n'étaient pas uniquement écrivains; c'étaient aussi des traducteurs, qui ont traduit des auteurs étrangers en tamoul, tantôt honnêtement en donnant le nom de l'auteur original, tantôt au contraire sans déclarer la source du texte original.

Subramanya Bharathi et Pudhumaipithan sont les deux écrivains traducteurs que nous avons présentés dans cette partie de notre recherche. Nous avons d'abord vu les pensées de plusieurs écrivains français qui étaient présentes dans les écrits de Subramanya Bharathi, soit sous forme d'une traduction directe, soit sous forme d'une adaptation au contexte indien dans lequel Bharathi vivait. Toutefois, Bharathi a aussi mentionné les auteurs auxquels il avait emprunté ces idées. Ses emprunts d'idées réformistes et révolutionnaires, utilisées contre la colonisation britannique, constituent un acte qu'on peut définir comme une formation réactionnelle.

En revanche, chez Pudhumaipithan, les traductions sont souvent des traductions des nouvelles de Maupassant, écrivain qui a des idées réformistes et dont les nouvelles portent sur la société et sur l'existence humaine. Pudhumaipithan a toutefois souvent évité de mentionner la source de ses traductions. Il a même publié ses traductions comme s'il s'agissait de ses propres écrits. Quand nous avons parlé de cette attitude de l'écrivain, nous avons supposé que Pudhumaipithan a emprunté ces nouvelles pour

réformer les mentalités de son époque et que son acte peut ainsi être défini comme une réactance.

En ce qui concerne les traducteurs de cette époque, nous en avons étudié deux: Shuddhananda Bharati et Mullai B. L. Muthiah. Shuddhananda Bharati a traduit *Les Misérables* de Victor Hugo et Mullai B. L. Muthiah a traduit trois œuvres françaises: *Madame Bovary*, *Nana* et *Les trois mousquetaires*. La traduction de Shuddhananda Bharati est une réaction envers le contexte colonial parce qu'il a souvent essayé de mettre en relief l'idée de la liberté et surtout le besoin de cette liberté et de l'indépendance pour la nation. Pour ce faire, le traducteur a épuisé tout son talent linguistique en inventant des chansons et des poèmes dans le texte traduit. En outre, le traducteur a explicitement précisé le parti politique qui avait sa préférence. C'est donc une réaction sociopolitique.

Quant aux traductions de Mullai B.L. Muthiah, elles nous semblent relever davantage du niveau socioculturel que du niveau sociopolitique. Le traducteur reprend sans cesse le thème de la femme occidentale dans ses traductions et la représente comme le contre-modèle de la femme tamoule. On y constate une sorte de stigmatisation des femmes occidentales. Ainsi, le choix même de traduire *Nana* et *Madame Bovary* nous semble significatif. Dans la traduction des *Les trois mousquetaires*, nous avons constaté un léger retour de la réaction nationaliste, même si le thème de la femme occidentale reste plus important que ce nationalisme. Présenter les femmes occidentales comme un contre-modèle révèle aussi, pour ainsi dire, le machisme tamoul dont nous avons vu plusieurs exemples dans la traduction de *Les trois mousquetaires*. Le thème de la femme est donc devenu comme un prisme au travers duquel l'identité socioculturelle est examinée et renforcée par le traducteur. Ce prisme continue d'exister même après les années soixante. Néanmoins, les traducteurs deviennent plus attentifs non seulement au choix des œuvres mais aussi au contenu de ces œuvres quand ils les traduisent. Cette époque est donc nommée comme *la Réfraction*.

### ***La Réfraction* comme l'aspect socioculturel des traducteurs tamouls**

Pour étudier la tendance de cette période de deux décennies, entre 1960 et 1980, nous avons sélectionné quatre traductions, un roman et trois recueils de nouvelles de

Maupassant. Afin de donner une idée de l'existence antérieure de *la Réfraction* dans la tradition de la traduction tamoule, nous avons d'abord fait une étude de l'œuvre du *Ramayana* de Valmiki, écrite initialement en sanskrit puis réfractée et recrée par Kamban, un poète tamoul. Après cette étude, qui nous a aussi aidés à construire un cadre conceptuel autour de la notion de *Réfraction*, nous sommes passés aux traductions. D'ailleurs, le machisme tamoul dont nous avons vu des traces dans la tendance précédente fait à nouveau surface dans la première traduction de cette tendance. La traduction de *La tulipe noire* en comporte plusieurs exemples. En outre, on a vu quelques ressemblances entre les personnages du *Ramayana* de Kamban et ceux de *La tulipe noire* dans la traduction. Nous avons dû présenter un peu longuement les exemples du *Ramayana* où Kamban s'emploie à diviniser les personnages qui n'étaient que de simples humains chez Valmiki. La traduction de *La tulipe noire* opère également une déification, ou du moins une glorification, de certains personnages. Surtout celui de Rosa, dont la description donnée par le traducteur fait penser à Sita du *Ramayana* de Kamban.

Cependant, à la différence du machisme tamoul de *la Réaction*, où les traducteurs n'avaient exposé que des défauts féminins, la tendance de *la Réfraction* commence avec un modèle féminin comme Rosa. Cela continue même dans la traduction suivante qui est une traduction de *Boule de suif* de Maupassant, où le traducteur dit ouvertement le respect qu'il a pour le personnage d'Elisabeth. Ainsi, le traducteur fait de ces femmes des modèles de fidélité et de morale. Les deux traductions suivantes de *la Réfraction* sont deux recueils de contes et de nouvelles de Maupassant, faites par Radhulan et Akilan. Le recueil de Radhulan comporte dix nouvelles: certaines sont traduites en conservant les noms propres étrangers, d'autres modifient les noms propres, les réfractant dans la culture tamoule. Ce choix conduit à éloigner culturellement certaines nouvelles et à en rapprocher d'autres, de façon tout à fait intentionnelle. Le traducteur choisit, en fonction des normes socioculturelles, d'aliéner ou de ne pas aliéner certaines nouvelles du même auteur. Il en va de même pour le recueil de nouvelles traduites par Akilan. Il va même plus loin, se permettant de couper jusqu'à la moitié de l'histoire d'une nouvelle pour l'adapter à la sensibilité culturelle des Tamouls.

Le but premier de ces traducteurs semble avoir été de faire correspondre les femmes de ces nouvelles au modèle culturel et social de la femme tamoule. Et ce modèle remonte à la mythologie du *Ramayana* traduit par Kamban ainsi qu'à l'œuvre de *Tolkappiyam*, qui expose l'idéal tamoul de la femme et la vie que celle-ci doit avoir. Cependant, cet idéal s'étend petit à petit à l'homme également et couvre à la fin l'existence humaine, dont il donne une définition appropriée. Nous avons déjà mentionné dans la conclusion de notre chapitre que cette tendance majeure est elle-même divisible en trois sous-tendances qui sont: d'abord, une représentation de la femme idéale tamoule en contrepoint des personnages féminins occidentaux comme Madame Bovary et Nana, traduits dans la tendance de *la Réaction*; ensuite, l'idéal féminin trouve une orientation socioculturelle et morale dans la traduction de nouvelles telles que *Boule de Suif* et *Héritage*. Ce modèle féminin est étendu au modèle masculin, d'où la traduction des nouvelles telles que *La Petite Roque*. Ainsi, la deuxième sous-tendance est la représentation socioculturelle et morale de la femme comme de l'homme. Enfin, dans les traductions faites par Akilan, qui est lui-même un écrivain, le conditionnement social de l'existence humaine est davantage abordé dans la traduction des nouvelles telles que *Le Vagabond*, *La morte*, *Le Noël*, etc. Ainsi, une approche philosophique de la vie humaine devient la dernière touche de cette tendance, une réfraction philosophique.

Dans les traductions faites par Akilan, nous constatons déjà une hésitation à adapter des œuvres françaises. En d'autres termes, le traducteur coupe les parties qu'il considère socialement et culturellement inacceptables mais il n'adapte pas pour autant l'histoire. Cette transposition fidèle des œuvres étrangères nous conduit à une nouvelle tendance émergente dans les années quatre-vingt. Cette nouvelle vague de traducteurs traduit fidèlement les œuvres françaises mais elle choisit aussi de choquer les lecteurs avec leurs nouvelles normes de la traduction qui dépassent toute idéalisation littéraire, sociale, culturelle et même traductionnelle. Cette attitude défiante annonce une révolte face à la coutume établie dans la traduction et va jusqu'à vouloir reformer les idées socioculturelles et philosophiques sur l'existence humaine. C'est pour ces raisons que nous avons choisi de nommer cette période *la Résistance*.

## **La Résistance ou l'aspect réformateur de la traduction (1980-2010)**

Nous avons distingué cette époque des autres tendances en nous appuyant sur les écarts que nous avons remarqués entre les traductions et les originaux et qui sont sans précédent dans l'histoire de la traduction en tamoul. Les traducteurs ont agi volontairement à plusieurs niveaux. Leurs textes traduits nous semblent avoir le but de secouer celui ou celle qui le lit. Un effet de choc est intentionnellement créé dans les traductions. De ce fait, ces traducteurs nous semblent défier non seulement les autres traductions mais aussi les canons établis de la littérature et de la culture tamoules.

Notre analyse a démontré en plusieurs étapes les différences entre ces traductions et les traductions qui ont précédé dans les autres tendances. Nous avons commencé par insister sur les différences dans la traduction des noms propres, puis sur le lexique employé par les traducteurs, qui distingue les textes traduits des autres traductions. L'emprunt des mots à la langue de colonisateurs, l'anglais, pour traduire des mots d'une autre langue de colonisateurs, le français, était un procédé inconnu dans l'histoire générale de la traduction. La traduction de l'œuvre *L'étranger*, en portait plusieurs exemples et la dernière traduction de l'œuvre *Haute surveillance* en portait aussi quelques-uns.

En plus de ce nouveau procédé de traduction, les traducteurs ont aussi utilisé trois autres techniques pour créer un effet d'étranger et d'étrangeté dans leur traduction. Premièrement, ils ont conservé les éléments qui sont culturellement choquants pour les Tamouls. Pour ce faire, ils ont mis en relief des thèmes comme l'alcool, la sexualité, les gros mots, etc. Deuxièmement, cette volonté de choquer coexiste avec une volonté de faire comprendre l'œuvre. Ils ont donc recouru à des explications. Et ces explications existent dans les traductions soit sous forme de notes en bas de pages, soit dans une phrase entre parenthèses ou entre guillemets au sein du texte traduit, de la préface ou de la postface. Troisièmement, les traducteurs ont exercé leur créativité pour créer des mots et des concepts étranges dans la langue d'arrivée comme «dimancheté» introduit par le traducteur V. Sriram. Avec ces quatre précédés, les traducteurs distinguent leurs traductions des autres tendances, *la Réaction* et *la Réfraction*.

Ainsi, en employant ces quatre procédés, chaque traducteur de *la Résistance* a lancé un défi à la tradition suivie par les autres traducteurs dans le passé. Même si leur traduction est plus fidèle par rapport à la source (l'auteur, l'œuvre, la langue source, la culture source, etc.), peut-on vraiment les qualifier de sourciers? Si on doit entendre par sourciers des traducteurs qui glorifient la source, il nous faut répondre par la négative. En effet, ces traducteurs ne nous semblent pas avoir eu pour but de glorifier les œuvres traduites et semblent plutôt avoir voulu mettre en avant de nouvelles idées, des idées qu'ils admirent chez ces auteurs français. Aucun d'eux ne glorifie l'œuvre dans les notes qu'ils ont laissées.

En outre, comme nous l'avons déjà mentionné à plusieurs reprises, cette résistance était double dans sa nature. Elle était à la fois intérieure, s'opposant à la tradition et aux normes suivies sans raison, et extérieure, les traducteurs distinguant les traductions en tant que traductions et s'abstenant de réécrire les œuvres en les adaptant à la culture d'arrivée. A nos yeux, c'est comme s'ils voulaient tracer une ligne nette entre les œuvres indigènes et les œuvres arrivant de l'étranger. Toutefois, ils essayent de faire accepter ces œuvres et ces pensées venant de l'extérieur par leurs lecteurs.

Pour toutes ces raisons, cet acte de résistance nous semble aussi être une tentative pour reformer les pensées indigènes et les normes socioculturelles. Chaque thème présenté aux lecteurs tamouls par ces traductions questionne leur façon de vivre et leur façon de voir la vie. Des normes littéraires comme l'emploi du tamoul pur sont aussi rejetées par ces traducteurs. En outre, les traducteurs ont ajouté de leur propre cru dans leur traduction, faisant entendre leur propre voix. Nous avons donc pu remarquer les mêmes aspects, apparaissant dans les notes des traducteurs. Cette étude de leurs textes, ce que nous appelons leur voix, était nécessaire pour comprendre leur point de vue sur leur traduction ainsi que leur avis sur l'œuvre et l'auteur qu'ils ont traduits.

### **La voix des traducteurs depuis *la Réaction* jusqu'à *la Résistance***

Notre étude de la voix des traducteurs de *la Réaction* nous a révélé qu'ils choisissaient les œuvres en fonction de leur conformité à la situation politique et socioculturelle des



Tamouls. D'ailleurs, il n'y avait que deux traducteurs, qui ont traduit les quatre œuvres que nous avons choisies de *la Réaction* : Shuddhananda Bharati et Mullai B. L. Muthiah. Si Shuddhananda Bharati montre dans ses notes l'ardeur qu'il met à traduire Victor Hugo, nous avons aussi vu que le poète traducteur soulève souvent la question de la liberté et de l'indépendance dans sa préface. Ainsi, sa voix constituait un appel à la participation au mouvement pour l'Indépendance. Par contre, la voix de Mullai B. L. Muthiah, mettait plutôt l'accent sur la réputation des œuvres. Néanmoins, parlant de l'histoire des œuvres, il souligne la vie débauchée des protagonistes féminins d'œuvres telles que *Madame Bovary* et *Nana*. Ainsi, sa voix constituait un appel à renforcer les normes socioculturelles à l'égard des femmes. En somme, la voix des traducteurs de *la Réaction* était une voix à la fois sociopolitique et socioculturelle.

Parmi les traducteurs de *la Réfraction*, seul M. V. Venkataraman est demeuré silencieux, ne laissant ni préface ni postface. Pourtant, une note de la part de l'éditeur met en relief la même raison que Mullai B. L. Muthiah a exprimée dans ses préfaces - la réputation mondiale de l'œuvre. Par contre, les autres traducteurs laissent de longues préfaces. Radhulan, dans la préface plaide pour une bonne évaluation de Maupassant parce que l'auteur est mal compris par les lecteurs tamouls et n'a pas été lu et analysé par les critiques littéraires tamouls. Le traducteur encourage les lecteurs à lire l'auteur et ne parle point de son avis personnel, ni sur l'auteur ni sur l'œuvre. Il souligne aussi le message communiqué par l'auteur à travers ses nouvelles. Ainsi, l'importance de mener une vie conforme à la morale est défendue par la voix de ce traducteur. Cette même idée est représentée par Akilan, le dernier traducteur de *la Réfraction*. Dans la préface qu'il laisse, il mentionne qu'il a mis à peu près vingt-cinq ans pour traduire les nouvelles de Maupassant. Il ajoute que certaines nouvelles ne peuvent convenir au lectorat tamoul et qu'il a donc soigneusement choisi ces nouvelles. Sa sélection des nouvelles a aussi pris en compte la valeur morale de l'histoire, comme il le dit lui-même en parlant de la nouvelle *La folle*. De cette manière, la voix d'Akilan nous semble aussi faire l'écho de la valeur morale de la vie sociale.

Les traducteurs de *la Résistance* trouvent un accent plus fort dans leur voix. De plus, l'espace occupée par le texte du traducteur est plus grand qu'il ne l'a jamais été à

l'époque de *la Réaction*. Pourtant, leur attachement à l'œuvre originale est plus rationnel qu'émotionnel, à l'inverse des traducteurs de *la Réaction*. Le premier traducteur, V. Sriram explique en détail la philosophie de Camus tout en faisant la biographie de l'auteur. Nulle part, le traducteur ne nous semble forcer les lecteurs à aimer Camus. Il s'attend à ce que les lecteurs comprennent Camus. Le souci de la compréhension l'emporte sur le souci de faire aimer et de glorifier. De la même façon, T. S. Dakshanamurthy raconte la vie d'Ionesco, sans entrer dans les détails, et lie ses idées à la vie politique et sociale en général. En ce qui concerne Mme Madanakalyani, la traductrice se sert de deux espaces: un pour les lecteurs, appelé préface, et l'autre pour elle-même, appelé ma parole ou mes paroles ou même mes mots. Dans le premier espace, elle essaie d'instruire l'œuvre aux lecteurs et dans le deuxième, elle explique en détail que l'œuvre de Camus ressemble aux tragédies de l'époque classique et expose les difficultés auxquelles elle a fait face pendant la traduction. Ainsi, sa voix nous semble à la fois instructive et confessionnelle. Les derniers traducteurs, Ramesh et Prem ont exprimé toutes leurs idées postmodernes avec un accent qui rejette la tradition et la façon dont l'histoire littéraire et culturelle est construite. A la fin, ils justifient leur choix de traduire la littérature française par le fait que c'est un pays où les écrivains critiquent librement leur gouvernement. En outre, ils ont laissé deux préfaces pour les deux pièces qu'ils ont traduites, *Haute surveillance* et *L'Augmentation*. Leur voix semble aussi instructive et informative. Ainsi, la voix de *La Résistance* est une voix à la fois didactique et neutre.

Tous ces détails et les trouvailles nous conduisent à l'hypothèse que nous avons formulée au départ: le contexte d'arrivée participe à la conception d'une traduction. Nous avons observé tout au long de notre recherche plusieurs facteurs, à la fois politique, culturel, social, littéraire et historique, qui tous contribuent, directement ou indirectement, aux choix exercés par les traducteurs.

«Translation never takes place in a vacuum; it always happens in a continuum, and the context in which translation takes place necessarily affects how the translation is made. Just as the norms and constraints of the source culture play their part in the creation of the source text, so the norms and the conventions of the target culture play their inevitable role in the creation of the translation<sup>329</sup>»

---

<sup>329</sup> Bassnett, Susan., André Lefevere. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Great Britain: Cromwell Press, 1998. p. 93. Web. Google Books.

Le traducteur étant lui-même le lecteur qui reçoit en premier l'œuvre à traduire, toute idée sur le résultat du processus de traduction doit aussi prendre en compte ce premier lecteur ou cette première lectrice du texte original. De ce point de vue, nous pouvons aussi dire que les traducteurs de *la Réaction* ont agi comme lecteurs émotionnels et ces lecteurs émotionnels voulaient mobiliser la foule dans une direction de leur choix. C'étaient donc des lecteurs traducteurs qui voulaient jouer le rôle des guides sociopolitiques. Les lecteurs traducteurs de *la Réfraction* ont d'abord fait leur choix de traduire ou de ne pas traduire en filtrant certains éléments qu'ils considéraient comme nuisibles ou inappropriés au contexte d'arrivée. C'étaient donc des lecteurs qui sélectionnaient les éléments à traduire dans le texte original. On peut donc les voir comme des lecteurs sélectionneurs, qui n'ont traduit que ce qui est bon pour le contexte d'arrivée.

A la fin, les lecteurs traducteurs de *la Résistance* ont plutôt accueilli l'œuvre fidèlement, telle qu'elle est dans la langue d'origine, et ils l'ont rendue au public d'arrivée avec la même fidélité. Ils ont donc agi, nous semble-t-il d'emblée, comme messagers qui ne font que diffuser le texte à travers une autre langue. Pourtant, ces traducteurs-coursiers laissent des écrits à eux dans la marge du texte traduit, avec toutes leurs réflexions sur plusieurs faits. En outre, leur traduction fidèle ne nous semble pas si innocente qu'on serait tenté de le croire à première vue. Tout en faisant des œuvres étrangères des miroirs qui se contentent de reproduire les images telles qu'elles sont, ces traducteurs ont aussi soigneusement séparé ces œuvres françaises des œuvres indigènes. Ils s'avèrent donc être des traducteurs réflecteurs dans les deux sens du terme: des traducteurs qui ont réfléchi l'œuvre originale telle qu'elle est et des traducteurs qui ont réfléchi sur l'acte de traduire. Pour revenir au rôle joué par le contexte, est-ce que ces traducteurs étaient nés guides, sélectionneurs, diffuseurs, réflecteurs, etc.? Étaient-ils même nés en tant que traducteurs? Probablement pas, mais ils le sont devenus par une série de choix. Cette série de choix est un mélange des choix faits individuellement et des choix contraints par la force extérieure qu'on appelle «le contexte». Cette force majeure mérite aussi une approche historique dans l'étude des traductions, autant en tant que processus qu'en tant que produit fini.

En somme, notre étude a permis de mettre en avant l'influence du contexte sur la production de traductions. Pour en arriver à cette conclusion, nous avons utilisé des

outils conceptuels principalement empruntés à la linguistique, à la traductologie et à la critique littéraire, telles que ces disciplines se sont développées dans le monde occidental. Mais on pourrait se demander si ces théories occidentales sont à même de rendre compte de l'ensemble des enjeux qui entourent la production et la réception des traductions au Tamil Nadu. L'Inde a une longue tradition de traductions, comme on l'a rappelé dans ce travail. Elle a aussi une longue tradition d'analyse de la langue (linguistique, philologie, morphologie, etc.), qui s'est principalement déployée autour de l'étude des textes sacrés en sanskrit. Peut-être serait-il intéressant de se demander ce que pourrait être une traductologie indienne, ancrée dans les traditions indiennes d'analyse de la langue, et si cette traductologie indienne pourrait apporter un nouvel éclairage à l'objet de notre étude. Dans quelle mesure l'analyse des traductions réalisées en Inde peut-elle se faire à l'aide de théories occidentales, et dans quelle mesure nécessite-t-elle une théorisation propre au sous-continent? Telle nous semble être, en définitive, la question ouverte par notre étude.







# **Bibliographie**



## SOURCES PRIMAIRES

### ŒUVRES ORIGINALES

1. Camus, Albert. *L'étranger*. France: Gallimard, 1942.
2. ---. *La peste*. France: Gallimard, 1947.
3. Dumas, Alexandre. *La tulipe noire*. Paris: Calmann Lévy Editeur, 1889.
4. ---. *Les trois Mousquetaires*. En deux tomes. Paris: Nelson Editeurs et Calman Levy Editeurs, 1910.
5. Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. En deux Tomes. Paris: Michel Levy Frères, Libraires-Éditeurs, 1857.
6. Genet, Jean. *Haute surveillance*. France: Editions Gallimard, 1988.
7. Hugo, Victor. *Les Misérables, cinq parties*. En dix tomes. Bruxelles: A. Lacroix, Verboeckhoven & C<sup>e</sup>, Éditeurs, 1862.
8. Ionesco, Eugène. *Rhinocéros*. France: Gallimard, 1959.
9. Maupassant, Guy de. *ŒUVRES COMPLÈTES DE GUY DE MAUPASSANT, ŒUVRES POSTHUMES : I Le père Milon-Le colporteur*. Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1910.
10. ---. *ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, Boule de Suif*. Illustrations de Jeannot. Paris: Sociétés d'éditions littéraires et artistiques, 1906.
11. ---. *ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, CONTES DU JOUR ET DE LA NUIT, CLAIR DE LUNE*. Dessins de Lucien Metivet. Paris: Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, Librairie Paul Ollendorff, 1900.
12. ---. *ŒUVRES COMPLÈTES DE GUY DE MAUPASSANT, Miss Harriet*. Paris : Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1908.
13. ---. *ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, Le Rosier de M<sup>me</sup> Husson*. Illustrations de V. Rottembourg. Paris: Sociétés d'éditions littéraires et artistiques, 1904.
14. ---. *ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, CONTES DU JOUR ET DE LA NUIT, HUMBLE DRAME*. Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1909.

15. ---. *L'inutile Beauté*. Troisième édition. Paris: Victor-Harvard, Editeur, 1890.
16. ---. *ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, La main Gauche*. Illustrations de Lobel-Riche. Paris: Sociétés d'éditions littéraires et artistiques, 1900.
17. ---. *ŒUVRES COMPLÈTES DE GUY DE MAUPASSANT, LE HORLA*. Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1909.
18. ---. *ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE GUY DE MAUPASSANT, MONSIEUR PARENT*. Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1910.
19. Perec, Georges. *L'Augmentation. Théâtre I*. France: Hachette, 1981.
20. Zola, Emile. *Nana*. Tome premier. Paris: Bibliothèque-charpentier, 1922.

## VERSIONS TAMOULES

1. Camus, Albert. *அந்நியன்*. Traduction. வெ ஸ்ரீராம். சென்னை: க்ரியா - அலியான்ஸ் பிரான்சேஸ், 1980.
2. ---. *கொள்ளை நோய்*. Traduction. ச. மதனகல்யாணி. புதுச்சேரி: ஆனந்தா பதிப்பகம், 1999.
3. Dumas, Alexandre. *நான்கு நண்பர்கள்*. Traduction. முல்லை பிஎல். முத்தையா. Deuxième édition. சென்னை: தேன்மழைப் பதிப்பகம், 1995.
4. ---. *மலர்களின் திருவிழா*. Traduction. எம். வி. வெங்கட்ராம். Première édition. சென்னை: வானதி பதிப்பகம், 1967.
5. Flaubert, Gustave. *மேடம் பவாரி*. Traduction. முல்லை பிஎல். முத்தையா, Deuxième édition. சென்னை: ஸ்ரீ வெங்கடேஸ்வரா பதிப்பகம், 1994.
6. Genet, Jean. *கடுங்காவல்-பெருக்கம்*. Traduction. ரமேஷ்-பிரேம். சென்னை : சந்தியா பதிப்பகம், 2005.
7. Georges, Perec. *கடுங்காவல்-பெருக்கம்*. Traduction. ரமேஷ்-பிரேம். சென்னை : சந்தியா பதிப்பகம், 2005.
8. Hugo, Victor. *ஏழை படும் பாடு*. Traduction. யோகி ஸ்ரீ சுத்தானந்த பாரதியார். Deuxième édition. சென்னை : தனலெட்சுமி பதிப்பகம், 1998.
9. Ionesco, Eugène. *காண்டாமிருகம்*. Traduction. டி. எஸ். தட்சிணாமூர்த்தி. Madras: Cre-A, 1996.

10. Maupassant, Guy de. *மாப்பசானின் பாவத்தின் சலுகை*. Traduction. ரதுலன். சென்னை: தமிழ் புத்தகாலயம், 1968.
11. ---. *மாப்பசானின் தந்தையும் மகனும்*. Traduction. ரதுலன். சென்னை: தமிழ் புத்தகாலயம், 1972.
12. ---. *மாபசான் சிறுகதைகள்*. Traduction. அகிலன். சென்னை: பாரி புத்தகப் பண்ணை. Deuxième édition, 1983.
13. Zola, Emile. *நாநா*. Traduction முல்லை பிளல். முத்தையா. Deuxième édition. சென்னை: தேன்மழைப் பதிப்பகம், 1995.

## SOURCES SECONDAIRES

### Livres en français

#### Ouvrages cités

1. Ballard, Michel. *De Cicéron à Benjamin*. France: Presse universitaire de Lille, 1995.
2. Darianadin, Cojande. *Les deux premiers Modeliars de la compagnie des Indes orientales*. Pondichéry: Imprimerie Sandhanam, 1975.
3. De Charolais, Louis. *L'Inde française, deux années sur la côte Coromandel*. Paris: Challamel Aîné, Librairie-Éditeur, 1877.
4. Delisle, Jean. *Portraits des traducteurs*. Canada: La presse universitaire d'Ottawa, 1999.
5. Horguelin, Paul A. *Anthologie de la manière de traduire*. Montréal: Linguattech, 1981.
6. Hugo, Victor. *Œuvres Complètes de Victor Hugo: Poésie II Odes et Ballades II*. Paris: Eugene Renduel, Libraire éditeur, 1834.
7. Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Traduction. Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978.
8. Laboulaye, Edouard, ed. *Œuvres complètes de Montesquieu*. Paris: Garnier Frères, 1875.
9. Pinault, Abbé. *Traité élémentaire de physique*. Paris : Gaume freres, 1839.

10. Poncelet, Roland. *Cicéron, traducteur de Platon. L'expression de la pensée complexe en latin classique*. Paris: De Boccard, 1957.
11. Ricœur, Paul. *Sur la traduction*. Paris: Bayard, 2004.
12. Soengler, Oswald. *Le déclin de l'Occident, Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*. Traduction. M. Tazerout. En 2 Volumes. Paris: Gallimard, 1948.
13. Van Hoof, Henri. *Histoire de la traduction en Occident*. Paris: Duculot, 1991.
14. Venard, Olivier-Thomas, ed. *Le sens littéral des écritures*. Paris: Cerf, 2009.
15. Vrinat-Nikolov, Marie. *Miroir de l'altérité: La traduction*. Université Stendhal, Grenoble: Ellug, 2006.

### Ouvrages consultés

1. Ballard, Michel, Lieven D'Hulst, ed. *La traduction en France à l'âge classique*. Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
2. Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. N.p: Gallimard, 1984.
3. Besimon, Paul. *Traduire ou "vouloir garder un peu de la poussière d'or..."*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
4. Cary, Edmond. *Comment faut-il traduire ?*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1985.
5. Cordonnier, Jean-Louis, *Traduction et culture*. Paris: Hatier/Didier, 1995.
6. Delisle, Jean, et Judith Woodsworth. *Les traducteurs dans l'histoire*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1995.
7. Delisle, Jean. *L'analyse du discours comme méthode de traduction*. Canada: l'Université d'Ottawa, 1984.
8. Garnier, Bruno. *Pour une poétique de la traduction : L'Hécube d'Euripide en France de la traduction humaniste à la tragédie classique*. Paris: Harmattan, 1999.
9. Genet, Jean. *Haute surveillance*. France: Gallimard, 1965.
10. Guidère, Mathieu. *Introduction à la traductologie*. Deuxième édition. Bruxelles: De Boeck, 2011.

11. L'admiral, Jean-René. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Payot, 1979.
12. Margot, Jean-Claude. *Traduire sans trahir*. Lausanne/Suisse: L'âge d'homme, 1979.
13. Meschonnic, Henri. *Ethique et politique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 2007.
14. Mounin, Georges. *Linguistique et traduction*. Bruxelles: Dessart et Mardaga, 1976.
15. Svetlana, Vogeleeer. *L'interprétation du texte et la traduction*. Louvain-La-Neuve: Peeters Publishers, 1995.
16. Van Hoof, Henri. *Traduire l'anglais, théorie et pratique*. Paris: Duculot, 1989.

## **Livres en anglais**

### **Ouvrages cités**

1. Aiyer, V. V. S. *A study of Kamba Ramayana*. Madras: A Delhi Tamil Sangam Publication, 1950.
2. Alalasundaram R. *The Colonial world of Ananda Rangapillai 1736-1761(A classified compendium of his Diary)*. Pondicherry: The Author, 1998.
3. Bassnett, Susan., André Lefevere. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Great Britain: Cromwell Press, 1998.
4. Gorlée, Dinda L. *On Translating Signs: Exploring Text and Semio-translation*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2004.
5. Johnson, Samuel. comp. et ed. *The Works of the English Poets*. Vol. 15. London: Rivington and Marshall, 1790.
6. Kanagalingam R. *My revered guru, Bharathiyar*. Traduction. R. Ganapathy. Mysore: Central Institute of Indian Languages and Bharathi National Forum, Kumbakonam, 2006.
7. Kelly, Louis G. *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West*. Oxford: Basil Blackwell, 1979.
8. Lefevere, André. *Translating Literature: The German Tradition from Luther to Rosenzweig*. Approaches to Translation Studies. No. 4. Amsterdam: Van Gorcum, 1977.

9. Muthukumaran S. Presidential address. *Proceedings of a Seminar-cum-workshop on Translation, Theory and Application*. Ed. Dr. M. Valarmathi. Chennai: International Institute of Tamil Studies, 2001.
10. Nord, Christiane. *Translation as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.
11. Porter, Stanley E., Sean A., Adams. ed. *Pillars in the History of Biblical Interpretation*. Vol. 2. Eugene, Oregon: Pickwick Publications, 2016.
12. Seizer, Susan. *Stigmas of the Tamil Stage: An Ethnography of Special Drama Artists in South India*, Durham and London: Duke University press, 2005.
13. Spivak, Gayatri Chakravorty. *Outside in the Teaching Machine*. New York: Routledge, 1993.
14. Steiner, T. R. *English Translation Theory 1650-1800*. Approaches to Translations Studies. N. 2. Assen. Amsterdam: Van Gorcum, 1975.
15. Suojanen, Tytti, Kaisa Koskinen, Tiina Tuominen. *User-Centered Translation*. New York: Routledge, 2015.
16. *The Poetical Works of Coleridge, Shelley, and Keats*. Paris: A and W. Galignani, 1829.
17. Zvelebil, Kamil V. *A History of Indian Literature, Tamil Literature*. Ed. Jan Gonda. Vol. 10. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1974.

### **Ouvrages consultés**

1. Anderman, Gunilla, et Margaret Rogers, eds. *Translation Today: Trends and Perspectives*. Première édition indienne. New Delhi: Viva books, 2010.
2. Bales, Richard, ed. *Challenges of Translation in French Literature*. Bern: Peter Lang, 2005.
3. Bassnett, Susan, et André Lefevere. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Great Britain: Cromwell Press, 1998.
4. Bassnett, Susan, et Harish Trivedi. *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. London and New York: Routledge, 1998.
5. Bassnett-McGuire, Susan. *Translation Studies*. London and New York: Routledge, 2002.
6. Burgess, Robert L., et Don Bushell. *Behavioral Sociology*. New York and London: Columbia University Press, 1969.

7. Desai, Neera, et Usha Thakkar. *Women in Indian Society*. New Delhi: National Book Trust, India, 2001.
8. Eco, Umberto, et Alastair McEwen. *Experiences in Translation*. Canada: University of Toronto Press, 2008.
9. Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Traduction. Mildred Marmur. New York: Signet Classic, Penguin Books, 1964.
10. Hamilton, Edith. *Mythology, Timeless Tales of Gods and Heroes*. New York: Warner Books, 1969.
11. Hervey, Sandor. *Thinking French translation*. London: Routledge, 2002.
12. Landers, Clifford E. *Literary Translation, A Practical Guide*. New Delhi: Viva Books, 2010.
13. Lefevere, André, ed. *Translation/ History/ Culture, A Sourcebook*. London and New York: Routledge, 1992.
14. ---. *Translation, History and Culture*. London: Routledge, 1992.
15. Mudaliyar, Balakrishna R., Traducteur. *Kurunthogai*. Tiruchirappalli: Bharathidasan University, 2009.
16. Mukherjee, Sujit. *Translation As Discovery*. Hyderabad: Orient Longman, 1994.
17. Niranjana, Tejaswini. *Siting Translation*. California: University Of California Press, 1992.
18. Rajagopal, Govindaswamy. *Mind and Conduct: Behavioral Psychology in the Sangam Poetry*. New Delhi: Sun International Publishers, 2015.
19. Ramakrishnan, Shanta, ed. *Translation and Multilingualism: Post-Colonial Contexts*. Delhi: Pencraft International, 1997.
20. Riccardi, Alessandra. *Translation Studies*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2002.
21. Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge, 2006.
22. Shanti R. *Towards Translation*. Thanjavur: Sarguru Publications, 2000.
23. Simon, Sherry, et Paul St. Pierre, eds. *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*. Canada, Ottawa: University of Ottawa Press, 2000.
24. Sivakami S., ed. *Bibliography on Translations*. Chennai: International Institute of Tamil Studies, 2008.

25. Venuti, Lawrence. *Rethinking Translation*. London: Paperback, 1992.
26. ---. *The Translator's Invisibility*. New York: Routledge, 1995.
27. Weissbort, Daniel, et Astradur Eysteinnsson, eds. *Translation: Theory and Practice: A Historical Reader*. New York: Oxford University Press, 2006.
28. Wolf, Michaela, et Alexandra Fukari, eds. *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2007.
29. Zlateva, Palma. *Translation as Social Action: Russian and Bulgarian Perspectives*. New York: Routledge, 1993.

### Livres en tamoul

1. அமரந்த்தா, அரணமுறுவல் ந. மொழிபெயர்ப்புக் கலை - இன்று. சென்னை: பாவை பப்ளிகேஷன்ஸ், 2005.
2. ---, தொகுப்பாளர். மொழிபெயர்ப்பியல், இக்காலப் பார்வைகள். சென்னை: நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட், 2008.
3. ஈஸ்வரன் ச. மொழிபெயர்ப்பியல். சென்னை: பாவை பப்ளிகேஷன்ஸ், 2005.
4. ஒர்சே, கோபாலகிஷ்ணன் மா. *அனந்தரங்கப்பிள்ளை வி-நாட்குறிப்பு*. சென்னை: நற்றமிழ் பதிப்பகம், 2005.
5. புலியூர்க், கேசிகன். *அகநானூறு, மூலமும் உறையும்*. 3 பாகங்களில். சென்னை: சாரதா பதிப்பகம், 2010.
6. மணியன், சேதுமணி. மொழிபெயர்ப்பியல், கோட்பாடுகளும் உத்திகளும். மதுரை: செண்பகம் வெளியீடு, 2009.
7. முருகேசபாண்டியன் ந. மொழிபெயர்ப்பியல். திருச்சி: உயிர் எழுத்து பதிப்பகம், 2008.
8. வளர்மதி மு. மொழிபெயர்ப்புக் கலை. சென்னை: திருமகள் நிலையம், 2008.
9. வெள்ளைவாரணன் க. *தொல்காப்பியம்: களவியல், உரைவளம்*. Madurai : Publications Division, Madurai Kamaraj University. 1983.
10. Voltaire. கேண்டிட். Traduction.பத்ரி சேஷாத்ரி. சென்னை: கிழக்கு, 2008.



## Articles cités

1. Blum-Kulka, Shoshana. «Shifts of Cohesion and Coherence in Translation». *Interlingual and Intercultural Communication: Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies*. (1986): 17-35.
2. Bourdieu, Pierre. «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées». *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 145. (2002): 3-8.
3. Chavy, Paul. «Les premiers traducteurs français». *The French Review*. American Association of Teachers of French. Vol. 47. No. 3. (1974): Web.
4. Durieux, Christine. «L'opération traduisante entre raison et émotion». *META*. 52. 1. (2007): 48-55.
5. Garbovskij, Nikolaj K., Ol' ga I. Kostikova. «Dimension sociologique de l'activité traduisante». *La Traduction : philosophie et tradition: Interpréter/traduire*. Ed. Christian Berner et Tatiana Milliaressi, Villeneuve d'Ascq, France: les presses universitaires de Septentrion, 2011. p. 132. Web.
6. Green Wood, Emily. «The Greek Thucydides: Venizelos' translation of Thucydides». *Thucydides and the Modern World: Reception, Reinterpretation and Influence from the Renaissance to the Present*. Ed. Katherine Harloe et Neville Morley. (2012): 157-177.
7. Harris, Brian. «La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique». *Cahier de linguistique*. N. 2. (1973): 133-146.
8. Holmes, James S. «The Name and Nature of Translation Studies». *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Première édition. (1988): 67-80.
9. Lefevere, André. «Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature». *The Translation Studies Reader*. Éd. Lawrence Venuti. London: Routledge, 2000. p. 234. Web.
10. Levý, Jiří. «Translation as a Decision Making Process». *To Honor Roman Jakobson*. (1967): 1171-1182.
11. Merkle, Denise. «Translation Constraints and “Sociological Turn” in Literary Translation Studies». *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*. Ed. Anthony Pym, Miriam Shlesinger and Daniel Simeoni. (2008): 175-186.
12. Paz, Octavio. «Translation: Literature and Letters». Traduction. Irene del Corral. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Ed. Rainer Schulte and John Biguenet. (1992): 152-163.
13. Ramnarayan, Gowri. «French fascinates him». *The Hindu*. (2002): Web.

14. Said, Edward W. «Between Worlds». *Meeting the Devil*. De London Review of Books. London: London Review of Books, 2013.
15. Sartre, Jean-Paul. «Présentation des temps modernes». *Situations II*, Gallimard, Paris, 1948. pp.210-211.
16. Seizer, Susan. «Gender Plays: Socio-spatial Paradigms on the Tamil Popular Stage». *Tamil Geographies: Cultural Constructions of Space and Place in South India*. Ed. Martha Ann Selby and Indira Viswanathan Peterson. (2008): 253-292.
17. Svenbro, Anna. «Un traducteur entre deux siècles: Le cauchemar de Saint Jérôme». *la Revue des Jeunes Chercheurs en Lettres*. 1. (2006): Web.
18. Uno, Yoshiyasu. «Why the Concept of Trans-Cultural Refraction Necessary?». *Newsletter: Intercultural Communication*. No. 35. (1999): Web.

### **Articles consultés**

1. Backès, Jean-Louis. «Poétique de la traduction». *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 97e Année. No. 3. (1997): 437-447.
2. Bernard-West, Thomas. «Poésie: théorie et pratique de la traduction irrationnelle». *Revue française d'études américaines*. N. 18. (1983): 465-478.
3. D'hulst, Lieven. «La traduction: un genre littéraire à l'époque romantique?». *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 97e Année. No. 3. (1997): 391-400.
4. Ivekovic, Rada. «Subjectivation, traduction, justice cognitive». *Rue Descartes*. No. 67. (2010): 43-49.
5. Lombez, Christine. «Dissimulation et assimilation poétiques: Traductions cachées et traductions non-déclarées en France au XIX e siècle». *Littérature*. Vol. 141. (2006): 92-100.
6. Meshchonnic, Henri. «Propositions pour une poétique de la traduction». *Langages*. N. 28. (1972): 49-54.
7. Nakaji, Yoshikazu. «L'oeuvre poétique entre traduction et création». *Littérature*. No. 125. (2002): 66-72.

### **Interview**

1. Venuti, Lawrence. Interview. Par Katiliina Gielen et Daniele Monticelli. Web. Le 26 mai, 2012.

## Dictionnaires

1. Basu, Dipak K. Ed. *Dictionary of Material Science and High Energy Physics*. New York: CRC Press, 2001.
2. Corsini, Raymond J. *The Dictionary of Psychology*. New York: Brunner-Routledge, 2002.
3. Ramakrishnan S. Direction. *Kriyavin tarkalat tamil akarati*. Chennai: Cre-A, 1992.
4. Rey, Alain. Direction. *Le Robert Micro*. Paris: Dictionnaires Le Robert collection, 1995.
5. Rigaux, Jacky. *Psychologie clinique et expérimentale: à l'usage des formateurs et des travailleurs sociaux*. Paris: ÉDILIG, 1982.
6. Varrod, Pierre. Direction. *Le Robert de poche, Langue française & Noms propres*. Paris: Dictionnaire Le Robert, 1995.

## Sitographie

1. <http://muelangovan.blogspot.in>. Consulté le 29 janvier 2017.
2. <http://www.christianpiaget.ch>. Consulté le 30 juin 2016.
3. <http://www.londontranslations.co.uk>. Consulté le 30 février 2016.
4. <http://www.Thehindu.com>. Consulté le 27 janvier 2017.
5. <https://en.wiktionary.org/wiki/Hungryalism>. Consulté le 05 October 2016.
6. [www.kandagaigo.ac.jp](http://www.kandagaigo.ac.jp). Consulté le 20 septembre 2016.
7. [www.routledge.com](http://www.routledge.com). Consulté le 20 septembre 2016.

## Thèses de doctorat

1. Kichenamourthy R. «Le genre romanesque tamoul et ses rapports avec la littérature française». Thèse. Jawaharlal Nehru University, 1981.
2. Shoba S. «Traduction des ouvrages littéraires français et francophones en tamoul: influence, réception, et analyse critique ». Thèse. Jawaharlal Nehru University, 2004.

# **Annexes**

# **Annexe A**



மொடுத்தியே	Mortier
ரசியம்	Ration
சக்கிறத்தார்	Sécrétaire
ஒடுதி	Ordre
கப்பித்துலசாம்	Capitulation
மறெனர்	Marins
துவான்	Douane
மாதலோது	Matelot
சுப்பிரீயோர்	Supérieur
சொல்தாதுகள்	Soldats
அபித்தாம்	Habitants
அம்பிலுயர்	Employes
புருஷ்வா	Bourgeois
கம்பினிர்	Compagnie
காடுது	Garde
சாம்பிறா	Chambre
ரெப்பு சாம்பலுடனே	Chambre de repos
கொள்சேலியர்	Colseiller
பமியீ	Famille
இசுப்பித்தால்	Hospital
முய்ஸ்தீஸ்	Justice
பெத்திஷாம்	Petition
மெம்முவார்	Mémoires
கப்பிதான்	Capitaine
மையோரும்	Maire
சாம்பிரு	Chambre
பிறகேத்து	Frégate
லீவ்ரே	Livre

படுத்திகொல்லேர்	Particulier
சினால்கள்	Signal
கும்மாந்தான்	Commandant
குமுசாறுகள்	Commissaire
சுமாரில்	Summer
சன்லூயி	St. Louis
போம்பு	Bombe
பிறிசனோராய்	Prisonnier
ஈந்தை	Inde
ஓப்பிசேர்	Officier
துருப்பாத்து	Tributaire
பசுப்போர்த்து	Passeport
சிகுந்து	Second
பம்பூறு	Pomp
குடுத்தியேர்	Courtier
போத்தேல்	Bouteille
சோமும்	Somme
போயிண்டர்	Pointeur



## **Annexe B**



Annex 1 \* - Mapping French - Tamil Transl(oc)ations

Year of publication of Tamil translation of French titles	Translator	Tamil title	Source language	Tamil publisher	French author	French title	First published	Remarks
1914	N. C. Gopalakrishnapillai	<i>Amarasimman</i>	French	Viveha Bodhini Press, Chennai	Alexandre Dumas	<i>Le Comte de Monte-Christo</i>	1844	Premier ouvrage français directement traduit du français
1916	Arani Kuppuswamy Mudaliar	<i>Monte Christo</i>	English	M. Adi and Company, Chennai	Alexandre Dumas	<i>Le Comte de Monte-Cristo</i>	1844	Volume 1
1916	S.S. Mani	<i>Monte Christo</i>	English	M. Adi and Company, Chennai	Alexandre Dumas	<i>Le Comte de Monte-Cristo</i>		Volume 2
1923	Vidwan Duraiswamy Iyengar	<i>Kanakambujam</i>	Anglais	Sri Kamakshi Vilas Book Depot, Chennai	Victor Hugo	<i>Les Misérables</i>	1862	Adaptation
1924	M. S. Subrahmanya Aiyar	<i>Mahatma Gandhi</i>	English	Unknown	Romain Rolland	<i>Gandhi</i>	1924	Referenced in Catalogue of the Tamil Books in the Library of the British Museum
1931	Pammal Sambandha Mudaliar	<i>Kaanappan Kallatthanam</i>	English	India Acchu Koodam, Chennai	Molière	<i>Les Fourberies de Scapin</i>	1662	
1934	P. Sri. Acharya	<i>Kuppan Pitthalatungal</i>	English	Kamala Nilayam, Chennai	Molière	<i>Les Fourberies de Scapin</i>	1662	
1936	Mullai Muthiah	<i>Madame Bovary</i>	English	Inba Nilayam, Chennai	Gustave Flaubert	<i>Madame Bovary</i>	1856	
1940	C.N. Anndurai	<i>Por Murasu Kottuvir</i>	English	Le journal <i>Viduthalai</i> du 26 juin	Rouget de Lisle	<i>La Marseillaise</i>	1792	
1944	Vanisaranan	<i>Vetri</i>	English	Jodhi Nilayam, Chennai	Émile Zola	<i>La Conquête de Plassans</i>	1874	
1945	Ettayapuram Srirangan	<i>Maupassant Kadhaikal</i>	English	S.C.Swami, Chennai	Maupassant			Anthology

1946	P. Kothandaraman	<i>Puratchi Seidha Pena Virar</i>	English	Unknown					Essay dedicated mainly to enlightenment philosophers like Voltaire, Montesquieu, Diderot, Mercier, Raynal and Rousseau
1946	Ka. Na. Subramaniam	<i>Poithevu</i>	English	Natrinai Pathippagam reprinted it in 2013	Romain Rolland	<i>Jean-Christophe</i>	1904-1912		Inspired by Romain Rolland
1948	Maragatham P. Kothandaraman	Unknown	English	Karthikeyini Prasuram, Ramachandra Puram	Victor Hugo	<i>Notre-Dame de Paris</i>	1831		
1950	Suddhanandha Bharati	<i>Ezhai Padum Padu</i>	French	Suddha Nilayam, Chennai, reprinted 1952 Dhanalakshmi Pathippagam, reprinted 1998.	Victor Hugo	<i>Les Misérables</i>	1862		made into a film by K. Ramnoth in 1950. The Tamil actor who played Javert's role was so identified with his role that he came to be known as Javert Seetharaman.
Around 1950	P.S. Subramaniam	<i>Ambalavanan or Navai Kaidhi</i>	English	Alliance, Chennai	Victor Hugo	<i>Les Misérables</i>	1862		
1950	Suddhananda Bharati	<i>Manapei</i>	French	Yogasamaj, Vadalur	Anatole France	<i>Thais</i>	1891		
1951	T. Rengasami	<i>Periyaldatthu Seidhi</i>	English	Selva Nilayam, Chennai	Maupassant	<i>La Fortune des Rougon</i>	1871		
1951	Unknown	Unkown	Probably French	<i>Tamizh Selvi, journal</i>	Victor Hugo	"La Mort d'un Chien" and "OceanoNox"	1855 1836		
1952	K. Appadurai	<i>Kadal Maravar</i>	English	Ponni Limited	Victor Hugo	<i>Les travailleurs de la mer</i>	1866		
1952	Arumugam	<i>Nanavin Thai</i>	English	Prema Prasuram, Chennai	Émile Zola	<i>L'Assomoir</i>	1877		translated from English ( <i>Nana's Mother</i> )
1952	S. P. Ramachandran	<i>Surangam</i>	English	Prema Prasuram,	Émile Zola	<i>Germinal</i>	1885		

				Chennai				
1952	C. P. Chitrarasu	<i>Zola's Life Story in Tamil</i>	English	Thamizh Mandram, Trichirapalli				In two parts
1952	M.N. Sabarirajan	<i>Ezhai Pangalan</i>	English	Books India, Chennai	Victor Hugo	<i>Les misérables</i>	1862	
1953	K. Appadurai	<i>Iruthuli Kanneer</i>	English	Avvai Noolagam, Chennai	Victor Hugo	<i>Notre-Dame de Paris</i>	1831	adapted from "Une larme pour une goutte d'eau," chapter IV of Hugo's novel
1953	S. M. Narayanan	<i>Balzac Kadhaigal</i>	English	Annai Noolagam, Chennai	Balzac	<i>Nouvelles</i>		Collected stories of Balzac
1950s	Kalki Krishnamurthy	<i>Ponniyin Selvan</i>	English	Serial novel	Alexandre Dumas	<i>Les Trois mousquetaires</i>	1844	Tamil Serial novel inspired by Dumas
1954	Suddhananda Bharati	<i>Catu javani</i>	French	Kaveri Padippagam, Tiruchi	Anatole France	<i>La Légende de sainte Radegonde, reine de France</i>	1859	
1954	Unknown	<i>Montesquieu</i>	English	Prema Prasuram, Chennai				Portrait, easy to read
1955	Kalaiselvan	<i>Nana</i>	English	Kalai Mandram, Chennai	Émile Zola	<i>Nana</i>	1880	
1955	Kuyilan	<i>Theresa</i>	English	Kuyilan Padhippagam, Chennai	Émile Zola	<i>Thérèse Raquin</i>	1873	
1955	Pulikesi	<i>Barrister Manaivi</i>	English	Putthaga Pannai, Trichy	Balzac	<i>Honorine</i>	1843	
1955	Akhilan	<i>Muzhu Nilavu</i>	English	Anpuppannai, Chennai	Maupassant	<i>Claire de lune</i>	1882	
1956	Suddhanandha Bharati	<i>Illich Vayan</i>	French		Victor Hugo	<i>L'homme qui rit</i>	1869	
1956	S.P. Ramachandran	<i>Renee</i>	English	Malar Nilayam, Chennai	Émile Zola	<i>La curée</i>	1871	
1956	Mullai Mutthiah	<i>Pen Vazhkai</i>	English	Inba Nilayam, Chennai	Maupassant	<i>Au Bonheur des dames</i>	1883	
1956	Karaikal A.M. Ali	<i>Monte Cristo Mannan</i>	French	Universal Publishers, Chennai	Alexandre Dumas	<i>Le Comte de Monte-Cristo</i>	1844	
1956	Ka. Na. Subramaniam	<i>Thabaalkaaran</i>	English	A.K. Gopalan,	Roger Martin du	<i>Vieille France</i>	1933	

				Chennai	Gard			
*	Ka. Na. Subramaniam	<i>Kurugiyapathai</i>	English	Samudhayam Publications, Chennai, reprinted 1986	André Gide	<i>La Porte étroite</i>	1909	
1957	P. Jivakan	<i>Manaivi Amaivatellam</i>	English	Poovazhi Padhippagam, Chennai	Balzac	<i>Le contrat de mariage</i>	1835	
1957	Naga Mutthaiya	<i>Vetkam</i>	English	Thennindhya Putthaga Sangam, Chennai	Émile Zola	<i>La Honte/Madeleine Ferat</i>	1882	
1957	Mullai Mutthaiya	<i>Inbamum Thunbamum</i>	English	Inba Nilayam, Chennai	Émile Zola	<i>La Joie de vivre</i>	1883	
1957	Mullai Mutthaiya	<i>Naangu Nanbargal</i>	English		Alexandre-Dumas	<i>Les Trois mousquetaires</i>	1844	
1957	Mullai Mutthaiya	<i>Vada Malligai</i>	English	Inba Nilayam, Chennai	Alexandre-Dumas fils	<i>La Dame aux camélias</i>	1848	
1957	Karaikal A.M. Ali	<i>Azhaguraja</i>	French	Prema Prasuram, Chennai	Maupassant	<i>Bel ami</i>	1885	
1957	K. Ganapathy	<i>Manaiviyai Patri</i>	English	Imaya Padhippagam, Nagaiattinam				Anthology of French short stories
1958	Karaikal A.M. Ali	<i>Kozhikkallan</i>	French	Prema Concerns, Chennai	Maupassant	<i>Le Gueux</i>	1884	
	Karaikal A.M. Ali	<i>Rail Kadhal</i>	French	Paris Art Publishers, Karaikudi	Maupassant	<i>Contes de la bécasse</i>	1883	
1958	Sinouvasan	<i>Satya Devi</i>	French	Unknown	Corneille	<i>Le Cid</i>	1637	
1958	André Marie	<i>Vetri Veeran</i>	French	André Marie, Pondicherry	Corneille	<i>Le Cid</i>	1637	
1958	T.N. Ramachandran	<i>Voltaire to Maupassant</i>	English	Imaya Pathippagam, Nagaiattinam				Anthology
1958	N. Ilamchezhiyan	<i>Anja Nenjan Voltaire</i>	English	Unkown				A Portrait of Voltaire as a fearless man
Unknown	Vengalathur Saminatha Sarma	<i>Samudhaya Oppandham</i>	English	Reprinted by Manivasagar Padhippagam in 2002	Rousseau	<i>Le contrat social</i>	1762	

1959	Ka. Na. Subramaniam	<i>Madhavi</i>	English	Unknown	Gustave Flaubert	<i>Salammbô</i>	1862	Adaptation. The name Madhavi is borrowed from the Tamil Epic <i>Silappadikaram</i> and used as a substitute for Salammbô
1959	K.S. Venkataraman	<i>Molierin Iru Natakangal</i>	English	Sahitya Akademi	Molière	<i>Tartuffe, Le bourgeois gentil homme</i>	1664, 1670	<i>Tartuffe</i> had been translated as <i>Lobiyyin Kadhal</i> by S.V. Ganapathy, Alliance Company, Chennai (date unknown) previously and performed in Chennai
1959	C.N. Annadurai	<i>Ezhai Pangalan</i>	English	Unknown				A critical essay on Zola's works in favour of the poor
1960	P. Kodhandaraman	<i>Azhaguppei</i>	English	Inba Nilayam, Chennai	Prosper Merimée	<i>Carmen</i>	1845	
1960		<i>Voltaire</i>		Prema Prasuram				Portrait
1960		<i>Moondru Poralihai</i>	English	NCBH		<i>Les Trois mousquetaires</i>	1844	
1960	V.S. Venkatesan	<i>Thaiyullam</i>	English	Inba Nilayam, Chennai	Victor Hugo	<i>Quatre vingt-treize</i>	1874	
1960	Ratulan	<i>Thayum Magalum</i>	English	Thamizh Puddhagalayam, Chennai	Maupassant	<i>Yveline Samoris</i>	1882	
1961	V.S. Venkatesan	<i>Veeranin Thiyagam</i>	English		Victor Hugo	<i>Les travailleurs de la mer</i>		
1961	V.S. Venkatesan	<i>Yuvadhiyin Kanavu</i>	English	Kuyilan Padhippagam, Chennai	Balzac	<i>Mémoires de deux jeunes mariées</i>	1842	Translation based on <i>Memoirs of a Young Woman</i>
1962	V.S. Venkatesan	<i>Maan Vizhi Mangai</i>	English	Kumaravel Padhippagam, Chennai	Balzac	<i>La fille aux yeux d'or</i>	1835	
?	C.S. Chellappa	<i>Eugenie</i>	English	Thamizhini	Balzac	<i>Eugénie Grandet</i>	1833	
1962	K. Panchobagesan	<i>Enbadhu Nalil Ulagam</i>	English	Mallika Veliyeedu,	Jules Verne	<i>Tour du monde en 80 jours</i>	1873	

				Kovai				
1962	Ratulan	<i>Annanum Thambiyum</i>	English	Thamizh Puddhagalayam, Chennai	Maupassant	<i>Pierre et Jean</i>	1888	
1962	Ratulan	<i>Namadu Idyangal</i>	English	Thamizh Puddhagalayam, Chennai	Maupassant	<i>Notre Coeur</i>	1890	
1962	Murugu Vannan	<i>Love and Fire, Kadhal Leelaigal</i>	English	Ramani Padhippagam, Bangalore	Zola	<i>Une page d'amour</i>	1877	
1962	R. Thanalan	<i>Parisse Perazhagi</i>	English	K.R.Narayanan Veliyeedu, Chennai	Zola	<i>Madame Parisse</i>	1886	
1962	S.K. Durgadas	<i>Manidha Mirugam</i>	English	Amara Nilayam, Chennai	Zola	<i>La Bête humaine</i>	1890	
1963	S. Sankaran	<i>Kannivettai</i>	English	Segar Padhippagam, Chennai	Zola	<i>La Curée</i>	1871	
1963	S. Sankaran	<i>Kanal Nir</i>	English	Segar Padhippagam, Chennai	Zola	<i>Le rêve</i>	1888	
1963	R. Mutthukumarswamy	<i>Karumanimalar</i>	English	Kazhagam, Chennai	Alexandre Dumas	<i>La Tulipe noire</i>	1850	
1963	Ratulan	<i>Kanavum Nanaavum</i>	English	Thamizh Puddhagalayam, Chennai	Maupassant	<i>La Morte</i>	1889	based on the English version "Was it a dream?"
1964	Ratulan	<i>Kurrinum valilu</i>	English	Thamizh Puddhagalayam, Chennai	Maupassant	<i>La confession</i>	1883	
1964	V.S. Venkatesan	<i>Deyvapani</i>	English	Kumaravel Padhippagam, Chennai	Flaubert	<i>Salammbô</i>	1862	
1964	S. Vedhrathinam	<i>Anniyin Kadhal</i>	English	Unknown	Alexandre Dumas	<i>Les Trois mousquetaires</i>	1844	
1965	Ratulan	<i>Kadhal Sakkaram</i>	English	Tamil Putthakalayam, Chennai				
1965	V.S. Venkatesan	<i>Ezhaiyin Ullam</i>	English	Kumaravel Prasuram, Selam	Victor Hugo	<i>Notre-Dame de Paris</i>	1831	
1965	S. Vedharathnam	<i>Kizhavan Goriot</i>	English	Tolkappiar Noolagam, Chennai	Balzac	<i>Le Père Goriot</i>		



1965	Karthikeyan	<i>Kasangiya Malar</i>	English	Naval Veliyeettu Kazhagam, Chennai	Zola	<i>L'Assomoir</i>	1880	
1965	S. Sankaran	<i>Dhasiyum Thabasiyum</i>	English	Thamizhchudar Veliyeedu, Chennai	Anatole France	<i>Thais</i>	1891	
1966	Y. Sambasivam	<i>Pierre and Jean, Kadhaiyum Karuthum</i>	English	Pudu Ilakkiya Padippagam, Chennai.	Maupassant	<i>Pierre et Jean</i>	1888	
1966	V. Sambasivam & T.N. Ramachandran	<i>Udhirndha Malar</i>	English	Pudhu Illakiya Padhippagam, Chennai	Maupassant	<i>Clochette</i>	1886	
1966	T. Viraragavan	<i>Van Veliyil Einthu Varangal</i>	English	Pari Nilayam, Chennai	Jules Vernes	<i>Cinq semaines en ballon</i>	1863	
1966	R.V.	<i>Cindrella</i>	English	India Book House, Bombay	Charles Perrault	<i>Cendrillon</i>	1697	
1967	K. Paramasivam Pillai	<i>Monte Christo Perumagan</i>	English	Kazhagam, Chennai	Alexandre Dumas	<i>Le compte de Monte Christo</i>	1844	
1967	S. K. Samy Durgadas	<i>Thappi Pirandaval</i>	English	Siranjeevi Padhippagam, Chennai	Zola	<i>Nana</i>	1880	
1967	S. K. Samy Durgadas	<i>Panja Paanam</i>	English	Valluvar Pannai, Chennai	Zola	<i>Pour une nuit d'amour</i>	1882	
1967	M.V. Venkataram	<i>Malarhalin Thiruvizha</i>	English	Vanadhi Padhippagam, Chennai	Alexandre Dumas	<i>La Tulipe noire</i>	1850	
1967	Ratulan	<i>Vazhattheriyadhavan</i>	English	Thamizh Puddhagalayam, Chennai	Maupassant	<i>Le Horla</i>	1887	
1967	N.K. Velan	<i>Bhumikkul Payanam</i>	English	Kazhagam, Chennai	Jules Verne	<i>Voyage au centre de la terre</i>	1864	
1960s	Pudhumai Pitthan	<i>Pudhumai Pitthan Mozhipeyarpu Sirukadhaigal</i>	English		Molière	<i>Tartuffe</i>	1664	Abridged
					Louis Guilloux	<i>Le pain des rêves</i>	1942	or
					Maupassant	<i>La folle</i>	1882	Adapted
					Anatole France	<i>Balthazar</i>	1889	Versions
					Henri de Régnier	<i>Le veuvage de Schéhérazade</i>	1926	
	M.M. Husain	<i>Thyagamey Perithu</i>	English	Unknown	Corneille	<i>Horace</i>	1640	
	Sinouvasan	<i>Simmavarman</i>	French	Unknown	Victor Hugo	<i>Hernani</i>	1830	
	R. Desigampillai	<i>Needhivarman</i>	Probably	Unknown	Jean de Rotrou	<i>Venceslas</i>	1647	

			French					
1968	R. Desigampillai	<i>Indiyakkudisai</i>	English	Sindhanai Padhippagam, Chennai	Bernadin de Saint Pierre	<i>Chaumière indienne</i>	1791	
1968	Ratulan	<i>Pavattin calukai</i>	English	Tamil Puttakalayam, Chennai	Maupassant	<i>La Confession</i>	1883	
1968	Alavandar		English	Unknown	Rochefoucauld	<i>Les Maximes</i>	1665	
1969	K. Paramasivan	<i>Monte Cristo Perumagan</i>	English	Unknown	Alexandre Dumas	<i>Le Comte de Monte-Cristo</i>	1844	
1969	J. Johndurai	<i>Karumalar</i>	English	V. Manikkam Company, Chennai	Alexandre Dumas	<i>La Tulipe noire</i>	1850	
1970	N.C. Deyvasigamani	<i>Katthiru Kalam Varum</i>	English	V. Manikkam Company, Chennai	Alexandre Dumas	<i>Le Comte de Monte-Cristo</i>	1844	The Tamil title is a translation of "attendre et espérer," the last words in the French novel
1972	Ratulan	<i>Thandhiyum Maganum</i>		Tamil Puttakalayam, Chennai	Maupassant	<i>Hautot père et fils</i>		
1970s	Unknown	<i>Nyayavadhigal</i>	English	Tamil monthly <i>Prakgnai Sandhya</i> Pathippagam	Albert Camus	<i>Les Justes</i>	1949	
1974	S. Krishnaradja and Madanacalliny Shanmunganandam	<i>Viizchi</i>	French	Ananda Publishers, Pondicherry	Jean Racine	<i>Britannicus</i>	1669	
1978	Akhilan	<i>Maupassant Sirukadhaigal</i>	English	Pari Puddhaga Pannai, Chennai	Maupassant			Anthology
1979	Saraswathy Ramanathan	<i>French Nadodi Kathaigal</i>	French	Vanadhi Padhipaggam, Chennai				Anthology of French folktales in Tamil
1980	V. Sriram	<i>Anniyan</i>	French	Crea/Alliance française	Albert Camus	<i>L'étranger</i>	1942	
1981	V. Sriram & Madanacalliny Shanmunganandam	<i>Kuti Ilavarasan</i>	French	Crea	Saint Exupery	<i>Le Petit Prince</i>	1943	
1983	V. Krishnamurthy alias Vandu Mama	<i>Moondru Virarhal</i>	French	Unknown	Alexandre Dumas	<i>Les Trois mosquetaires</i>	1844	

1986	V. Sriram	<i>Meela mudiyuma?</i>	French	Crea	Jean-Paul Sartre	<i>Huis Clos</i>	1944	
1986	R.Kichenamourty	<i>French Mozhi Kadhaigal</i>	French	Muthu Padhippagam, Viluppuram				Collection
1987	<i>Author unknown</i>	<i>Nana</i>	English	Sri Hindu Publications	Émile Zola	<i>Nana</i>	1880	
1989	John Durairaj	<i>Aagasa Prayanam</i>	English	Thiru Muruga Nilayam, Chennai	Jules Vernes	<i>Cinq semaines en ballon</i>	1863	
1989	Y.A. Jeyaprakash	<i>Irupadhu Anduhalukku Pin</i>	English	Broadway Book centre, Chennai	Victor Hugo	<i>Vingt ans après</i>	1845	
1990 & 1996	M. Satchinanandame	<i>Suvaiyana French Kadhaigal</i> two collections of popular French tales translated into Tamil	French	Sarada Padhippagam, Pondicherry				Anthology
1992	K.Madanagobalane, R.Kichenamourty, R.Venguattaramane, S.Pannirselvame et al	<i>Kolaikaran Kai</i>	French	Shantha Publications, Chennai	Maupassant	<i>La Main d'écorché</i>	1875	Collection
1994	Not known	<i>Not known</i>	Not known	Magic Lantern	Albert Camus	<i>Caligula</i>	1944	Theatrical performance
1995	K.Madanagobalane, C.Rajeswary, R.Kichenamourty, R.Venguattaramane et S.Pannirselvame		French	Samhita Publications, Chennai	François Loranger	<i>Encore Cinq Minutes</i>	1967	
1995	K.Madanagobalane, R.Kichenamourty, T.Nisha, R.Venguattaramane, S.Pannirselvame et C.Rajeswary		French	Samhita Publications, Chennai	Gérard Bessette	<i>Le Libraire</i>	1960	
1995	Not known	<i>Fables</i>	Not known	Magic Lantern	La Fontaine	<i>Fables</i>	1668-1694	A collage of the Fables of La Fontaine, the Indian Panchatantra and some Australian aboriginal Dreamtime Tales
1996	T.S. Dakshinamurthy	<i>Kaandamirugam</i>	French	Crea	Eugène Ionesco	<i>Le Rhinoceros</i>	1959	

1996	Not known	<i>Jeremy</i>	Not known	Magic Lantern	Philippe Minyana	<i>Où vas-tu Jérémie?</i>	1988	Theatrical performance
1997	K.Madanagobalane, R.Kichenamourty, R.Venguattaramane et S.Pannirselvame		French	Samhita Publications, Chennai	Denis Bélanger	<i>La Vie en fuite</i>	1991	
1997		<i>Veshakkaran</i>		Magic Lantern	Molière	<i>Tartuffe</i>	1664	Theatrical performance
1998	K.Madanagobalane, R.Kichenamourty, Sudha Mahadevan, R.Venguattaramane et S.Pannirselvame		French	Samhita Publications, Chennai	Michel Tremblay	<i>Les Belles-sœurs</i>	1965	
1999	Madanacalliny Shanmunganandam		French	Ananda Padhippagam, Pondicherry	Albert Camus	<i>La Peste</i>	1947	
2000	V. Sriram	<i>Sorkal</i>	French	Crea	Jacques Prévert	<i>Paroles</i>	1947	
2000	V. Sriram	Dr. Naak	French	Alliance française	Jules Romain	<i>Knock ou le triomphe de la médecine</i>	1924	Performed by Mafic Lantern. Doctor Kurai Allathu Maruthuvathin Vetri
2001	S.A.Vengada Soupraya Nayagar	Thoolin miithu oru kay	French	<i>Kadhai Solli</i> , journal	Michel Louis	<i>La main sur l'épaule</i>		
2002	R.Kichenamourty	<i>Marathirkku Vittita Mamanidhan</i>	French	Alliance française, Pondicherry	Jean Giono	<i>L'Homme qui plantait des arbres</i>	1953	
2002	K.Madanagobalane, R.Kichenamourty, R.Venguattaramane et S.Pannirselvame		French	Samhita Publications, Chennai	Larry Tremblay	<i>Leçon d'Anatomie</i>	1992	
2004	V. Sriram	<i>Tholaikatchi: Oru Kannottam</i>	French	Crea	Pierre Bourdieu	<i>Sur la télévision</i>	1996	Essai
2004	K.Madanagobalane, R.Kichenamourty, N.C.Mirakamal, R.Venguattaramane et S.Pannirselvame		French	Samhita Publications, Chennai	Agota Kristof	<i>Le Grand Cahier</i>	1986	
2004	S.A.Vengada Soupraya Nayagar	<i>Adayaalam</i>	French	<i>Kadhai Solli</i> , journal	Tahar Ben Jelloun	<i>Le suspect</i>	2003	

2004	S.A.Vengada Soupraya Nayagar	<i>Deux contes folkloriques</i>	French	<i>Kadhai Solli, journal</i>	Blaise Cendrars			
2005	Nagarathinam Krishna	<i>Navina French Sirukathaigal</i>	French	Sandhiya Padhippagam, Chennai				Anthology of Modern French Short stories
2006	N. Sriram 2006 with the collaboration of S. Janaga Nandini, Manisha Narain and Durga Sankar	<i>Kizahi Nattu Kadhaigal</i>	French	Crea	Marguerite Yourcenar	<i>Nouvelles Orientales</i>	1938	
2008	Nagarathinam Krishna	<i>Kadhalan</i>	French	Thenthisai Padhippagam, Chennai	Marguerite Duras	<i>Amant</i>	1984	
2008	K.Madanagobalane, R. Kichenamourty ed.)	<i>Anthologie de la nouvelle québécoise</i>	French	Samhita Publications, Chennai				Anthology
2008	K.Madanagobalane, R. Kichenamourty ed.)		French	Samhita Publications, Chennai	Naïm Kattan	<i>La Distraction</i>	1994	
2008	S.A.Vengada Soupraya Nayagar	<i>Manadarangam</i>	French	<i>Yugamayini, journal</i>	Henri Troyat	<i>Le bruit solitaire du coeur</i>		Short story
2008	Prema Sundaram	<i>Kadhal Devadhai</i>	English	New Century Book House, Chennai	Émile Zola	<i>Nana</i>	1880	
2009	Nagarathinam Krishna	<i>Vanakkam Thuyarame</i>	French	Kalachuvadu Padhippagam, Nagercoil	Françoise Sagan	<i>Bonjour tristesse</i>	1954	
2009	N. Rajeshwar	<i>Moondru Thuppaki Virarhal</i>	English	Prodigy Tamil	Alexandre Dumas	<i>Les Trois mosquetaires</i>		
2010	V. Sriram	<i>Sinna Sinna Vakiyangal</i>	French	Crea	Pierette Fleutiaux	<i>Des phrases courtes, ma chérie</i>	2001	
2010	S.A.Vengada Soupraya Nayagar	<i>Kaigal</i>	French	<i>Thiranaadhi, journal.</i>	Herni Troyat	<i>Les mains</i>	From the 1964 collection <i>Le geste d'Eve : Et autres nouvelles</i>	
2011	Nagarathinam Krishna	<i>Veppennai kalayam: Thaniyudamai Enpadu Thodarkathaiya?</i>	French	Kalachuvadu Publications, Nagercoil	Denis Collin	<i>Le Cauchemar de Marx : Le capitalisme est-il une histoire sans fin ?</i>	2009	
2012	Koumarane Valavan	<i>Thimaiyin Malarhal</i>	French	Crea	Baudelaire	<i>Les fleurs du mal</i>	1857	
2012	S.A.Vengada Soupraya Nayagar	<i>Kalaham seyeyum etathu kai</i>	French	Kalachuvadu Publications				Anthology of French short

				Nagarcoil				stories
2012	S.A.Vengada Soupraya Nayagar	<i>Katavulin palliyil</i>	French	<i>Amrutha</i> , journal	Bernard Werber	<i>L'école des jeunes dieux</i>	1996	Short story
2013	V. Sriram	<i>Muthal Manithan</i>	French	Crea publishers	Albert Camus	<i>Premier Homme</i>	1994	
2013	S.A.Vengada Soupraya Nayagar	<i>Apppaavin Thupaakki</i>	French		Hiner Saleem	<i>Le fusil de mon père</i>	2004	Autobiographical narrative
2013	S.A.Vengada Soupraya Nayagar	<i>Endhiraa Nii Engay?</i>	French	<i>Meentum Agaram</i> , journal	Jacques Sternberg			Short story
2013	S.A.Vengada Soupraya Nayagar	<i>Jules Sittappa</i>	French	<i>Meentum Agaram</i> , journal	Maupassant	<i>Mon oncle Jules</i>	1883	Short story
2013	Kaliyarajan	<i>Manam Kavaram Maapasaan Kathaikal</i>	English		Maupassant	<i>Nouvelles</i>		2 volumes
2014	V. Sriram	<i>Pudhiya Alai Iyakunarhal</i>	French	Crea				Translation of on an essay on the directors of the New Wave
2014	Nagarathinam Krishna	<i>Kutra vicaranai</i>	French	Kalachuvadu Publications Nagarcoil	J.M. Le Clézio	<i>Procès-verbal</i>	1963	
2014	S.A.Vengada Soupraya Nayagar	<i>Silai</i>	French	<i>Nattrinai</i> , , journal	Marcel Aymé	<i>La Statue</i>	1938	Short story
2015	Koumarane Vallavan	<i>Marana Thandanai Kaithiyin Iruthi Naal</i>	French	Crea	Victor Hugo	<i>Le Dernier Jour d'un condamné</i>	1829	
2015	S.A.Vengada Soupraya Nayagar	<i>Kadavul Katra Padam</i>	French	Nattrinai Padhippagam, Chennai				Anthology of French short stories
2015	S.A.Vengada Soupraya Nayagar	<i>Engal Sirantha Vaatikaiyaalar</i>	French	<i>Thalam</i> , journal	Henri Troyat	<i>Le meilleur client</i>	From the 1964 collection <i>Le geste d'Eve : Et autres nouvelles</i>	Short story
2015	S.A.Vengada Soupraya Nayagar	<i>Iruthi Anjali</i>	French	<i>Thalam</i> , journal	Christine Devic	<i>Oraison funèbre</i>		Short story

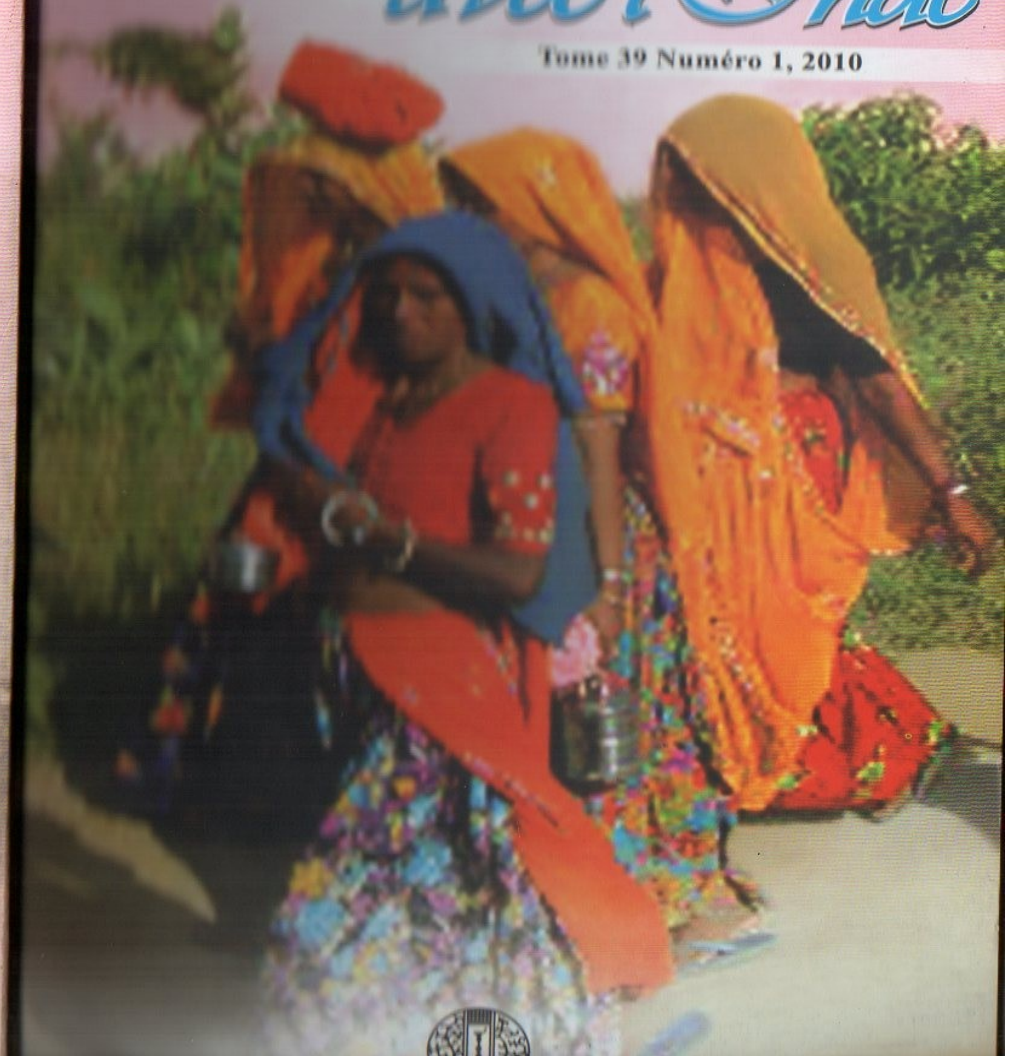
M. Nayagar has also translated folktales from Africa and several poems of: Jacques Prévert, Georges Brassens, Maurice Carême, Ahmadou Ambate Ba, Anne Hébert, Véronique Tadjo, Damien Gabriels, Sala Karnadi. This table is no means exhaustive. We have tried, however, to be faithful to existing and verified records.

\* This table is no means exhaustive. We have tried, however, to be faithful to existing and verified records. If you have useful information on any of the above and forthcoming translations, please write to either [razhagu@gmail.com](mailto:razhagu@gmail.com) or [geetha.dore@univ-paris13.fr](mailto:geetha.dore@univ-paris13.fr)

Registered with the Registrar of Newspapers of India Regd. No. 23927/72

# Rencontre avec l'Inde

Tome 39 Numéro 1, 2010





# Rencontre avec l'Inde

Tome 39      Numéro 1, 2010

Année	Abonnement
1 an	10 \$
2 ans	18 \$
3 ans	25 \$



CONSEIL INDIEN POUR LES RELATIONS CULTURELLES



TARIFS		
Prix à l'unité	Abonnement annuel	Abonnement pour 3 ans
Rs	Rs	Rs
50	100	250
US\$	US\$	US\$
20	40	100
£	£	£
8	16	40

Versement à l'avance, préférablement, par mandat bancaire ou postal, établi à l'ordre de : *Indian Council for Cultural Relations, New Delhi.*

Directeur de la publication :  
**Virendra Gupta**  
Directeur - Général,  
Conseil Indien pour les  
Relations Culturelles,  
Azad Bhavan, Indraprastha Estate,  
New Delhi - 110 002.

Rédactrice en Chef :  
**Dr. Shantha Ramakrishna**

Co-rédactrice pour ce numéro :  
**Dr. Shoba Sivasankaran**

ISSN 0970-4876

Imprimeur :  
*Sita Fine Arts Pvt. Ltd.,*  
A-22, Naraina Industrial Area, Phase-II,  
New Delhi - 110 028  
Tel. 011-25895100, 41418880  
E-mail : [sitafinearts@gmail.com](mailto:sitafinearts@gmail.com)

*Rencontre avec l'Inde* est une des six revues publiées par le Conseil Indien pour les Relations Culturelles, les cinq autres étant *Indian Horizons* (anglais), *Africa Quarterly* (anglais), *Gagananchal* (hindi), *Papeles de la India* (espagnol) *Thaqaafat ul Hind* (arabe). Le but de cette revue est de promouvoir les relations culturelles entre l'Inde et les pays de langue française.

Le programme de publication du Conseil qui englobe entre autres, la publication d'œuvres en anglais et en langues étrangères, vise à renforcer les liens culturels entre l'Inde et les autres pays du monde. Fondé en 1950, le Conseil, organisme autonome au sein du Ministère des Affaires Étrangères du Gouvernement de l'Inde, s'efforce d'encourager l'échange des idées et des connaissances dans le domaine des traditions et des courants culturels et de contribuer ainsi au développement de la fraternité universelle.

Nous invitons des articles de la part des collaborateurs/collaboratrices. L'article saisi sur CD et accompagné d'un print-out doit parvenir à l'adresse suivante : The Editor, *Rencontre avec l'Inde*, Indian Council for Cultural Relations, Azad Bhavan, Indraprastha Estate, New Delhi - 110 002.

Prière d'adresser la correspondance concernant l'abonnement et le paiement au Programme Director (Publications).

Les opinions exprimées dans les articles n'engagent que leurs auteurs. Elles ne reflètent pas forcément la politique du Conseil. Tous droits de reproduction, en totalité ou en partie, réservés. La reproduction des articles de cette revue est interdite sans le consentement de l'auteur et de l'éditeur.

## Sommaire

<i>Éditorial</i>	v
1. <b>Etienne Godinot</b> Pensée et action : l'exemple de Gandhi	1
2. <b>Subodh Varma</b> La grande révolution technique en Inde	29
3. <b>Shoba Sivasankaran</b> Participation indienne à la fête du 14 juillet 2009	38
4. <b>Anuradha Karkun</b> L'éducation intégrale de Sri Aurobindo et sa pertinence au milieu scolaire indien de nos jours	47
5. <b>Dhiren Paliwal</b> Education des filles : Vision rajpoutanaise, évolution rajasthanaise	58
6. <b>Abhijit Banerji</b> Les images du Rajasthan dans les Guides Bleus	71
7. <b>Farida Irani</b> Parsi Gara – Origine et histoire	89
8. <b>Faizullah Khan</b> Asghar Wajahat : une voix contemporaine de la littérature hindi	94



9.	<b>Kiran Chaudhry</b>	99
	La représentation de la femme dans les œuvres de Premchand	
10.	<b>Nina Gogate</b>	109
	Transmission des éléments gastronomiques dans l'écriture des auteures indiennes	
11.	<b>K. Pughazendhi</b>	122
	L'évolution des récits courts en tamoul : les nouvelles de Pudumaipithan	
12.	<b>Geeta Vadhera</b>	130
	Le souffle sufi dans l'art	
13.	<b>David Annoussamy</b>	140
	Les galettes	
14.	<b>Gloria Saravaya</b>	150
	Le scarabée et l'enfant	
	<b>Nos Collaborateurs</b>	152

## Éditorial

Le 20ème siècle appartenait à la science et à la technologie; le 21ème siècle appartiendra à la spiritualité et à la non-violence », a dit le Dalai Lama lors d'une conférence bouddhiste internationale à Vadodara en Inde. Il a souligné que la technologie n'a pas réussi à apporter du bonheur. On ne saurait réaliser le véritable bonheur, atteindre la satisfaction et la tranquillité de l'esprit sans un entraînement de l'esprit », a-t-il ajouté.

La non-violence est une vertu positive. C'est la pensée qui se rattache à la bienveillance, à la bonne parole et à l'acte favorable. C'est un guide de réflexion et un guide pour l'action. L'action politique de Gandhi reste célèbre car elle s'inscrivait dans le cadre stricte de la non-violence et elle réussit à contrecarrer, à arrêter des forces aussi violentes que la domination coloniale et la haine raciale. (Cf. Pierre- Sylvain Filliozat in *Le Mahatma Gandhi 125 Années*, ICCR, 1995).

L'essence de la pensée, de la vie et de l'action de Gandhi, réside dans la non-violence ou plus exactement dans le *Satyagraha* qui englobe la vertu de la vérité. Pour pratiquer le *Satyagraha*, il est essentiel d'adhérer à la vérité et de la défendre intégralement, à tout prix. Le *Satyagraha* a suscité un énorme intérêt en France tout comme dans d'autres pays. Louis Renou, Jean Filliozat, Romain Rolland, Olivier Lacombe, Dr. Louis Corman, Camille Drevet, Lanza del vasto, L. Massignon, Jacques Maritain et bien d'autres figurent parmi les Français qui connaissent bien la vie et la pensée de Gandhi. Ils reconnaissent que la non-violence n'est pas une sorte de laissez-faire aux accents fatalistes. Elle ne désigne pas la lâcheté mais renvoie au courage, à une maîtrise de soi, à un esprit de sacrifice chez ceux qui cherchent à dépasser les moyens violents pour tenter de résoudre les conflits qui menacent actuellement la civilisation humaine.





*Travailler l'interculturel, développer le social : recherches interculturelles  
et développement social : questions(s) et gestion(s)*  
Colloque international, 10-12 décembre 2012, New Delhi  
Jawaharlal Nehru University et l'Association internationale pour la  
recherche interculturelle



## Attestation de participation

Nous attestons que **M. K. Pugazhendhi**  
a participé au Colloque international sur

*Travailler l'interculturel, développer le social ; recherches interculturelles et développement social : questions(s) et gestion(s)*  
conjointement organisé par le Centre d'études françaises et francophones, l'Ecole d'études de langue, de littérature et de culture,  
l'Université Jawaharlal Nehru et l'Association internationale pour la recherche interculturelle  
10-12 décembre 2012, New Delhi, Inde.

Son intervention au colloque s'intitule *Des œuvres françaises et leurs versions tamoules*

**Dr. Abhijit Karkun**  
Directeur du colloque  
Président  
Association internationale pour la recherche interculturelle

**Prof. Kiran Chaudhry**  
Directrice  
Centre d'études française et francophone  
Ecole d'études de langue, de littérature et de culture  
Université Jawaharlal Nehru