

Lublin Studies in
Modern Languages and Literature



VOL. 44
No 1 (2020)

FACULTY OF HUMANITIES
MARIA CURIE-SKŁODOWSKA UNIVERSITY

Lublin Studies in Modern Languages and Literature

Traduire les émotions / Translating Emotions

Guest editors:

Anna Krzyżanowska, Raluca-Nicoleta BalaŃchi

UMCS

44(1) 2020

<http://journals.umcs.pl/lsmll>

e-ISSN: 2450-4580

Publisher:

Maria Curie-Skłodowska University Press
MCSU Library building, 3rd floor
ul. Idziego Radziszewskiego 11, 20-031 Lublin, Poland
phone: (081) 537 53 04
e-mail: sekretariat@wydawnictwo.umcs.lublin.pl
<https://wydawnictwo.umcs.eu/>

Editorial Board

Editor-in-Chief

Jolanta Knieja, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland

Deputy Editors-in-Chief

Jarosław Krajka, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland

Anna Maziarczyk, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland

Statistical Editor

Tomasz Krajka, Lublin University of Technology, Poland

International Advisory Board

Anikó Ádám, Pázmány Péter Catholic University, Hungary

Monika Adamczyk-Garbowska, Maria Curie-Skłodowska University, Poland

Ruba Fahmi Bataineh, Yarmouk University, Jordan

Alejandro Curado, University of Extremadura, Spain

Saadiyah Darus, National University of Malaysia, Malaysia

Janusz Golec, Maria Curie-Skłodowska University, Poland

Margot Heinemann, Leipzig University, Germany

Christophe Ippolito, Georgia Institute of Technology, United States of America

Vita Kalnberzina, University of Riga, Latvia

Henryk Kardela, Maria Curie-Skłodowska University, Poland

Ferit Kilickaya, Mehmet Akif Ersoy University, Turkey

Laure Lévêque, University of Toulon, France

Heinz-Helmut Lüger, University of Koblenz-Landau, Germany

Peter Schnyder, University of Upper Alsace, France

Alain Vuillemin, Artois University, France

▪ Indexing



Peer Review Process

1. Each article is reviewed by two independent reviewers not affiliated to the place of work of the author of the article or the publisher.
2. For publications in foreign languages, at least one reviewer's affiliation should be in a different country than the country of the author of the article.
3. Author/s of articles and reviewers do not know each other's identity (double-blind review process).
4. Review is in the written form and contains a clear judgment on whether the article is to be published or rejected.
5. Criteria for qualifying or rejecting publications and the reviewing form are published on the journal's website.
6. Identity of reviewers of particular articles or issues are not revealed, the list of collaborating reviewers is published once a year on the journal's website.
7. To make sure that journal publications meet highest editorial standards and to maintain quality of published research, the journal implements procedures preventing ghostwriting and guest authorship. For articles with multiple authorship, each author's contribution needs to be clearly defined, indicating the contributor of the idea, assumptions, methodology, data, etc., used while preparing the publication. The author submitting the manuscript is solely responsible for that. Any cases of academic dishonesty will be documented and transferred to the institution of the submitting author.

Online Submissions - <https://journals.umcs.pl/lsml>

Registration and login are required to submit items online and to check the status of current submissions.

Traduire les émotions / Translating Emotions

Sommaire / Table of Contents

Traduire les émotions. Introduction	1
<i>Anna Krzyżanowska, Raluca-Nicoleta Balaţchi</i>	
Espaces de signification – espaces transculturels/ Spaces of Meaning – Transcultural Spaces	
Spaces of Meanings and Translators’ Identities	11
<i>Barbara Lewandowska-Tomaszczyk</i>	
Language Makes a Difference: Breaking the Barrier of Shame.	27
<i>Bert Peeters</i>	
Traduction et expression des émotions en littérature / Translating and Expressing Emotions in Literature	
Subjectivity in (Re)Translation: The Case of Oscar Wilde’s Tales in Romanian	39
<i>Daniela Hăisan</i>	
La traduction du fantastique et les degrés de la peur	51
<i>Raluca-Nicoleta Balaţchi</i>	
Traduire du roumain en français la peur dans les contes	61
<i>Ionela-Gabriela Flutur</i>	
Écrire et traduire les émotions dans le roman pour la jeunesse Les frères Coeur-de-Lion d’Astrid Lindgren	71
<i>Alizon Pergher</i>	
Pour une traduction des émotions dans les albums de littérature de jeunesse	83
<i>Anne-Marie Dionne</i>	
In Search of a Cure for Melancholia: The Attitude of a Listener in the Short Story <i>Wśród lasu</i> [Among the Forest] by Adam Asnyk	93
<i>Magdalena Krzyżanowska</i>	

La langue secrète du visage : représentations des émotions dans les tragédies de Racine	105
<i>Edit Bors</i>	
Aspects linguistiques de la traduction des émotions / Linguistic Aspects of Translating Emotions	
Traduire l'émotion : entre amplification et atténuation de l'effet	113
<i>Haneen Abudayeh</i>	
La spontanéité des émotions mise à l'épreuve sur internet : exprimer, susciter, manipuler	125
<i>Laura Ascone</i>	
Traduire la peur : une étude contrastive	135
<i>Effrosyni Lamprou, Freiderikos Valetopoulos</i>	
Profils discursifs de la combinatoire des verbes d'émotion en français et en arabe	147
<i>Safa Zouaidi</i>	
Les formules expressives de la conversation : description linguistique et équivalence en arabe	161
<i>Najwa Gharbi</i>	

Anna Krzyżanowska, Maria Curie-Skłodowska University, Poland
Raluca-Nicoleta Balațchi, Ștefan cel Mare de Suceava University, Romania

DOI: 10.17951/Isml.2020.44.1.1-9

Traduire les émotions. Introduction

Translating Emotions. Introduction

Traditionnellement traitées dans le cadre strict de la psychologie, les émotions représentent à l'heure actuelle un terrain d'exploration très riche pour nombre d'autres disciplines des sciences humaines, les enjeux de leur rapport au langage et aux langues faisant l'objet d'intéressantes approches interdisciplinaires (Wierzbicka, 1988, 1999; Hubscher-Davidson, 2018). Ceci devient d'autant plus important que la plupart des discours de nos jours, qui définissent non pas seulement l'espace familial, intime, mais également l'espace public (médias, politique, communication quotidienne de tous types), semblent immergés par l'affectivité et la référence constante aux sentiments. Le volume coordonné récemment par Nita et Valetopoulos (2018) rend très bien compte de cette diversité.

Mettre sous la loupe la traduction d'une émotion équivaut, dans une acception large du terme *traduire*, à rendre compte de la relation en tant que telle entre le langage et les émotions : la mise en discours des émotions en différents contextes de communication se conçoit à l'aide d'une passionnante palette de stratégies discursives, que le linguiste ou le traductologue analyse avec des méthodologies spécifiques. D'un point de vue strictement traductologique, si *traduire* est à comprendre dans son sens strict, de passage d'un discours d'une langue à une autre, l'analyse du rapport entre la traduction (processus ou produit) et les émotions peut révéler au moins deux aspects importants de la problématique : d'une part, l'impact des émotions sur l'acte traductif (à l'écrit, comme à l'oral) et, d'autre part, les problèmes concrets de traduction des émotions, d'une langue source vers une langue cible, par des études strictement traductologiques qui visent l'analyse de la réexpression des émotions dans la diversité des textes/discours, avec toutes

Anna Krzyżanowska, Katedra Romanistyki, Instytut Neofilologii, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4a, 20-031 Lublin, Phone: 0048815372664, ae.krzyzanowska@umcs.pl, <https://orcid.org/0000-0001-7155-3612>

Raluca-Nicoleta Balațchi, Departamentul de Limbri și Literaturi Străine, Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, Strada Universității 13, 720229 Suceava, raluka2@yahoo.fr, <https://orcid.org/0000-0003-0036-5600>

les implications de leur passage d'une culture à une autre et d'une littérature à une autre (corpus privilégié par la critique des traductions, cf. Berman, 1995).

Les diverses contributions à ce numéro thématique éclairent, à tour de rôle, et avec des données concrètes, relevant d'une diversité de types de discours et de langues, les différents angles de cette problématique complexe, s'occupant soit des aspects interculturels de la mise en discours des émotions, soit des particularités strictement linguistiques de l'expression des émotions dans une langue donnée, en la soumettant ou non à une analyse contrastive, soit, enfin, des stratégies de traduction des émotions en littérature et du rôle du traducteur littéraire dans l'organisation discursive du texte marqué par l'affectivité.

Pour Barbara Lewandowska-Tomaszczyk, la traduction des émotions est intimement liée à la problématique de l'identité des traducteurs, qu'elle étudie dans la perspective de la notion, sans doute innovatrice, de l'approximation sémantique en communication. Sur la base d'un corpus de textes traduits du polonais vers l'anglais et de l'anglais vers le polonais, vus comme des espaces de signification, la spécialiste montre à quel point les choix conscients faits par les traducteurs à l'intérieur de ces espaces relèvent d'une part de leur subjectivité et de l'autre des contraintes imposées par le système de la langue cible. Son étude des similarités sémantiques et culturelles dans le domaine des émotions entre l'anglais et le polonais vus, à tour de rôle, comme langue cible et langue source, lui permet d'arriver à redéfinir la traduction comme une re-conceptualisation créative de l'original.

Le discours littéraire, comme espace apte à actualiser les émotions les plus diverses, est exploité par les contributeurs à ce numéro autant dans la perspective de son potentiel expressif que dans celle des infinies lectures interprétatives que, une fois devenu texte à traduire, il ouvre en langue cible. Pour Edit Bors, la traduction prend un sens tout à fait particulier, car elle s'intéresse à la fascinante question des représentations des émotions chez Racine, celles qui « traduisent » la langue secrète du visage. Et, en effet, si traduire c'est interpréter et faire percevoir, en surface, ce qui est caché tout au fond, révéler les émotions d'un personnage caché sous un masque est aussi une forme de traduction. C'est le principal objectif de son analyse du discours racinien du point de vue de l'expression des sentiments profonds qui animent les personnages, avec les jeux des masques qui troublent visage et langage.

À partir de la nouvelle *Wśród lasu* [Au milieu de la forêt] d'Adam Asnyk, Magdalena Krzyżanowska replace à son tour, la problématique de l'interprétation d'un texte littéraire dans le cadre des études interdisciplinaires, celles de *sound studies*. Ainsi, une attention particulière est attachée à la relation entre la perception des sons de la nature, la parole humaine et l'émotion. Selon le point de vue de l'écrivain, une écoute attentive de l'environnement et des paroles des autres permet d'atteindre le sens de la vie inscrit dans la nature et par conséquent peut aider à trouver un remède à la mélancolie.

La littérature d'enfance et de jeunesse est un corpus traductologique privilégié pour l'expression des émotions, aussi les stratégies des traducteurs de ce type de discours méritent-elles une analyse attentive et permettent des conclusions des plus intéressantes. Quatre articles de ce volume étudient les enjeux de la traduction des émotions et des affects ayant pour destinataire un jeune lecteur, sur une diversité de paires de langues (anglais-roumain, suédois-français, roumain-français) d'auteurs (Wilde, Lindgren, Creangă) de genres et supports (contes, romans, albums) qui, malgré les différences significatives, semblent conduire vers des conclusions convergentes. Anne-Marie Dionne s'occupe de la traduction des émotions dans les albums de littérature de jeunesse, sur un corpus de textes traduits de l'anglais vers le français. Considérés comme un terrain de jeu idéal pour amener les enfants à développer et affiner leur compréhension des émotions, les albums sont étudiés dans la perspective de la traduction des iconotextes, dimension qui permet la manifestation de la créativité des traducteurs au niveau des émotions vécues par les personnages. Pour Daniela Hăisan, la traduction des émotions dans les textes pour les jeunes est intimement liée à la notion de subjectivité du traducteur. Elle le démontre savamment sur un corpus impressionnant de traductions littéraires, qui permettent une analyse quasi exhaustive en diachronie et en synchronie: il s'agit de neuf (re)traductions roumaines des plus connus contes d'Oscar Wilde. Le sentiment de la tristesse chez Wilde, est minutieusement suivi en traduction, à côté d'autres stratégies de faire naître, chez le jeune lecteur, la compassion pour les personnages ; la chercheuse démontre comment la charge de l'affectivité est « redistribuée » et en général rehaussée, les traducteurs jouant sur les procédés spécifiques à leur langue, à l'instar des diminutifs, afin d'obtenir le même effet que le texte source. Alizon Pergher, souligne, dans son analyse de la traduction française du roman *Bröderna Lejonhjärta* [Les frères Coeur-de-Lion] d'Astrid Lindgren par Agneta Segol l'importance de la préservation en langue cible, malgré les codifications culturelles différentes de la charge émotionnelle, de l'empathie fictionnelle et l'emprise des expériences émotionnelles des enfants sur leur développement social et affectif. Ionela-Gabriela Flutur dévoile les mécanismes de préservation, en traduction, du sentiment de la peur dans la traduction française de l'un des contes roumains les plus connus, *Capra cu trei iezi* [La chèvre et les trois biquets] de Ion Creangă. Par son analyse détaillée des stratégies traductives, la chercheuse révèle le talent et l'ingéniosité des traducteurs qui réussissent à rendre l'intraduisible (linguistique et surtout culturel) accessible, par une excellente harmonisation et recréation, en français de l'atmosphère spécifique au conte et au cadre culturel roumain.

Le même sentiment de la peur est décortiqué du point de vue traductologique sur un corpus bien différent : la littérature fantastique. Raluca-Nicoleta Balățchi suggère, par son analyse des traductions et retraductions roumaines des contes fantastiques de Maupassant, que le réseau lexical de la peur, avec tous ses degrés possibles, allant

de l'appréhension jusqu'à la terreur, quoique soigneusement organisé dans l'original par un auteur extrêmement attentif aux moindres nuances de ce sentiment qui hante personnage narrateur et auteur mériterait un traitement plus attentif en langue cible, par une meilleure adaptation des stratégies traductives au genre de texte traduit et au style de Maupassant en tant qu'auteur de littérature fantastique.

Le dernier axe regroupe les contributions se concentrant sur l'apport de la linguistique contrastive à la théorie et pratique de la traduction (Boisseau, Chauvin, Delesse & Keromnes, 2016). L'article de Bert Peeters s'inscrit dans le cadre de la sémantique translinguistique et transculturelle. Son objectif est de décrire le concept de honte, et de le distinguer des notions apparentées de l'anglais aborigène australien et du bislama, un créole anglais parlé au Vanuatu. Le recours au métalangage sémantique naturel permet à l'auteur de faire valoir l'hypothèse selon laquelle certaines catégories conceptuelles sont propres à une communauté linguistique donnée.

À leur tour, Effrosyni Lamprou et Freiderikos Valetopoulos examinent la question de la verbalisation de la peur et de sa traduction du grec moderne vers le français. Selon leur point de vue, la description des représentations conceptuelles d'une émotion doit être effectuée à partir de différents corpus : monolingues, bilingues-parallèles, corpus d'apprenants de traduction.

Partant de catégories sémantiques, Safa Zouaidi remplace la description de la combinatoire des verbes d'affect sous un angle contrastif pour vérifier si le français et l'arabe optent pour des agencements syntaxico-discursifs similaires ou différents. L'auteure a été amenée à la conclusion qu'à une même construction syntaxique, peuvent correspondre, selon qu'il s'agit des verbes d'émotion ou des verbes de sentiment, des visées discursives différentes. En outre, il s'est avéré que la réalisation ou la non-réalisation des différents actants jouent un rôle important pour les dynamiques discursives de l'énoncé.

Najwa Gharbi, quant à elle, aborde le problème de la traduction des formules expressives de la conversation du français vers l'arabe. Elle souligne qu'en cherchant des équivalences, le traducteur doit prendre en compte les contraintes liées à la situation d'énonciation parce que c'est l'usage social et linguistique qui les construit et non des règles linguistiques prévisibles.

En ce qui concerne les deux autres contributions, elles se situent dans une perspective traductologique et culturelle. Ainsi Haneen Abudayeh focalise son attention sur l'opération traduisante qui dépend de la lecture subjective et émotive du traducteur. Comme la langue est une façon particulière de sentir le monde et de le percevoir, les traducteurs peuvent l'interpréter différemment, et ce selon leur rapport au monde. En définitive, l'interprétation qu'effectue le traducteur de son texte dépend du rapport qu'il entretient avec le texte, l'auteur et le contexte idéologique, historique et culturel. Laura Ascone propose en revanche une analyse linguistique de l'expression des émotions sur internet. En s'appuyant sur le corpus

de presse, elle examine la façon dont l'expression des émotions peut être exploitée par l'énonciateur dans un discours propagandiste. L'auteure montre également comment les émotions, par nature spontanées, se traduisent ici en productions soigneusement formulées.

Le présent numéro de *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, consacré à la traduction des émotions a pour ambition d'apporter de nouveaux éclairages sur le plan conceptuel, cognitif et linguistico-culturel. Nous avons souhaité par ces pages d'introduction tracer les axes principaux de ce volume, et aussi rendre compte de la diversité des points de vue et des approches théoriques et empiriques proposées.

Even though the study of emotions is traditionally confined to the psychological disciplines, nowadays they represent an extremely rich field of research for humanities disciplines as well. Consequently, the way they are linked to language in general and languages in particular is subject to interdisciplinary studies (Wierzbicka, 1988, 1999; Hubscher-Davidson, 2018). The importance of the issue is increased by the fact that general discourse, as used in everyday communication, be it in the familiar or in the public space (media, politics, etc.) – seems to be constantly marked by affectivity and regular reference to feelings. The preceding volumes recently dedicated to the expression of feelings by Nita et Valetopoulos (2018) illustrate remarkably well the variety of communication contexts focusing on emotions.

Largo sensu, the translation of an emotion can be investigated from the point of view of the relation between language and emotions in general. The expression of emotions in different communication contexts is achieved by means of a fascinating range of discursive strategies, which are analyzed by the linguist or by the Translation Studies scholar with their specific methodology.

Stricto sensu, if translation is to be understood as the re-expression of a text from a source language to a target one, the analysis of the relationship between translation (both a process and a product) and emotions can reveal at least two important aspects of the issue. On the one hand, it can contribute to a correct assessment of the impact of emotions on the translating process, by means of studies that focus on Translation Criticism or the History of Translation, on the other hand, the practical aspects of the translation of emotions, from one language to another in the diversity of texts and discourses which reflect the complexity of their passage from one culture to another, and from one literature to another (literary texts are a privileged corpus of Translation Criticism, cf. for example 1995).

The various contributions to this special issue of the journal shed light, by means of concrete data, relevant for diverse discourse types and languages, the different

angles of the complex question of emotions in translation: if a number of papers focus on the intercultural aspects of the expression of emotions, others present the linguistic specificity of their expression in a given language, sometimes inside the frame of contrastive linguistics, whereas others highlight translating strategies used in literature and the role of the translator in the discursive organization of the text expressing emotions.

For Barbara Lewandowska-Tomaszczyk, the translation of emotions is intimately related to the issue of the translators' identity, which she studies from the perspective of the innovative notion of semantic approximation in communication. On the basis of a corpus of texts translated from Polish into English and from English into Polish, seen as significant spaces, the paper is a demonstration of the importance, for the translators' conscious choices inside these spaces, on the one hand of their subjectivity, and on the other of the constraints imposed by the linguistic system of the target language. The study of the semantic and cultural similarities in the field of emotions, between English and Polish seen as source and target language, leads to the conclusion that translation can be defined as a creative re-conceptualisation of the emotions expressed in the original text.

Literary discourse, understood as a textual space which can express the most intimate emotions, is exploited from the perspective of either its expressive potential, or of the numerous readings that the original can generate in the target language once it is submitted to the translation process. For Edit Bors, the notion of translation gains original connotations, as her paper focuses on the fascinating issue of the representation of emotions in Racine's texts, more exactly the emotions which "translate" the secret language of the face. Indeed, if translating is interpreting and bringing to the surface what is hidden inside, revealing the characters' emotions is a special form of translation. This is the main objective of her analysis of Racine's discourse, from the point of view of the expression of the deep feelings which animate the characters, with all the complexity of their masks, utterly disturbing for both their faces and their language.

Magdalena Krzyżanowska submits the short-story *Wśród lasu* [Among the Forest], by Adam Asnyk to an interdisciplinary analysis, placing the interpretation of the literary text in the interesting context of the *sound studies*. Thus, particular attention is paid to the way that sounds of nature are linked to human language and emotions. From the author's point of view, if nature and human language are carefully listened to, one can perceive the meaning of life transmitted by nature and consequently find remedies to melancholy.

Children's literature is a privileged corpus for the expression of emotions in translation; therefore, the strategies applied by translators of this type of discourse are given particular attention and lead to original conclusions. Four contributions to this issue of the journal study the implications of translating emotions

for young readers, on the basis of various language pairs (English-Romanian, Swedish-French, Romanian-French) authors (Wilde, Lindgren, Creangă), genres and media (fairy-tales, novels, albums) which, in spite of significant differences, seem to have converging conclusions. Anne-Marie Dionne focuses on translating emotions in children's albums, from English into French. Considered as an ideal game to help children develop and refine their understanding of emotions, albums are studied from the perspective of the translation of the icono-text, a dimension which allows for translators' creativity in the process of rendering the characters' emotions. Daniela Hăisan brilliantly demonstrates that the issue of translating emotions in the texts for children is related to the notion of the translator's subjectivity. On the basis of an impressive study corpus of nine Romanian translations and retranslations of Oscar Wilde's best-known tales, systematically organized, translation is analysed almost exhaustively both diachronically and synchronically. The feeling of sadness is meticulously followed in translation, in parallel with the strategies which are meant, by translators, to generate the young reader's compassion for Wilde's characters. The author brings compelling arguments to show that the charge of affectivity is in fact "redistributed" and in general increased in translation, as translators make an ingenious use of the specific means of their language to express emotions, e.g. diminutives, and finally obtain the same effect as that of the source text. Alizon Pergher underlines, in her analysis of Agneta Segol's French translation of the novel *Les frères Coeur-de-Lion* by Astrid Lindgren, the importance of the preservation in the target language, in spite of the different cultural codifications, of the emotional charge, the fictional empathy and the influence of children's emotional experiences on their social and affective development. Ionela-Gabriela Flutur unveils the mechanisms by which the feeling of fear can be preserved in translation, giving the example of the French versions of one of the best-known Romanian tales, *Capra cu trei iezi* [*La chèvre et les trois biquets*], by Ion Creangă. The analysis of the translating strategies illustrates the translators' talent and ingenuity in giving solutions for translation units apparently untranslatable (on a linguistic and especially cultural level) and making them accessible, as well as for the recreation, in the target language, through a sort of harmonization, of the atmosphere specific to the Romanian tale.

The same feeling of fear is dissected on the basis of a rather different corpus, fantastic literature, by Raluca-Nicoleta Balațchi. In her analysis of the Romanian translations and retranslations of Maupassant's fantastic tales, the author shows that the lexical field of fear with all its degrees, from apprehension to terror, though following a clear logic in the source text, as the original author/narrator/character was strongly haunted by it, is often deformed in translation. She therefore suggests that this aspect should be more carefully rendered in future retranslations, by a better adaptation of the translating strategies to the genre of the text and to the peculiarities of the Maupassant's style as a fantastic tale author.

The last category of articles includes studies that focus on the contribution of contrastive linguistics to the theory and practice of translation (Boisseau, Chauvin, Delesse, & Keromnes, 2016). Bert Peeters's article is circumscribed to the field of the translinguistic and transcultural semantics. The main objective is to describe the concept of shame and to distinguish it from related notions in the Australian aborigine English and in *bislama*, a Creole English spoken in Vanuatu. By means of the natural semantic metalanguage, the author investigates the hypothesis that certain conceptual categories are proper to a given linguistic community.

In their turn, Effrosyni Lamprou et Freiderikos Valetopoulos examine the issue of the verbalisation of fear in Greek and its translation into French. The authors' opinion is that the description of the conceptual representations of an emotion must be made on the basis of different types of study corpus: monolingual, bilingual and a learner translation corpus.

Having as a starting point the semantic categories, Safa Zouaidi replaces the description of the verbs expressing feelings in the frame of contrastive linguistics with a view to comparing the syntactic and discursive structures in French and Arabic. The author's conclusion is that the same syntactic construction may correspond to different discursive values, according to whether they express emotions or feelings. Moreover, the actualization or non-actualization of the different agents plays an important part in the discursive dynamics of the text.

Najwa Gharbi concentrates her analysis on the aspect of the translating solutions in the case of expressive phrases in conversation, from French into Arabic. The author underlines the fact that, while looking for equivalents, translators must take into account the constraints related to the communicative context because social and linguistic norms of use are more important than the predictable linguistic rules.

The next two contributions consist of analyses undergone from the perspective of cultural and translation studies. Haneen Abudayeh focuses her attention on the impact of the translator's subjective and emotional reading on the translation process. As language is a particular way of feeling and perceiving the world, translators can interpret it differently, according to their own vision of the world. Finally, the interpretation given by the translator depends on the way he situates himself with regard to the text, the author, the ideological, historical and cultural context. Laura Ascone proposes in exchange a linguistic analysis of the expression of emotions on the internet. Based on a media corpus, she examines the way the expression of emotions can be exploited in propaganda. The author also shows that emotions, which are by nature spontaneous, can sometimes be meticulously formulated in such texts.

The present issue of the *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, dedicated to the translation of emotions, aims to bring to light original aspects of the conceptual, cognitive and cultural side of the matter. This introduction is aimed at tracing the main axes of this volume and underlining the diversity of the

perspectives as well as of the theoretical and empirical approaches suggested by the various contributors.

References

- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris: Gallimard.
- Boisseau, M., Chauvin, C., Delesse, C., & Keromnes, Y. (Eds.) (2016). *Linguistique et traductologie : les enjeux d'une relation complexe*. Arras: Artois Presses Université.
- Hubscher-Davidson, S. (2018). *Translation and Emotion. A Psychological Perspective*. London, New York: Routledge.
- Nita, R., & Valetopulos, F. (2018) (Eds.). *L'expression des sentiments : de l'analyse linguistique aux applications*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Wierzbicka, A. (1988). L'amour, la colère, la joie, l'ennui: la sémantique dans une perspective transculturelle. *Langages*, 89, 97–107.
- Wierzbicka, A. (1999). *Emotions across languages and cultures: Diversity and universals*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barbara Lewandowska-Tomaszczyk, State University of Applied Sciences in Konin,
Poland

DOI: 10.17951/lsml.2020.44.1.11-26

Spaces of Meanings and Translators' Identities

ABSTRACT

The focus of the paper is the analysis of translators' identities as expressed in Polish-to-English and English-to-Polish translations understood in terms of *informed choices from spaces of meanings*. The first part of the paper deals with the relation of approximate correspondences between thought and reality on the one hand and between thought, image, linguistic system and cultural emotionality type on the other. The concept of *semantic approximation* in communication, introduced in Lewandowska-Tomaszczyk (2010, 2012) is shown to be conditioned by cognitive categorization problems of the language user, as well as a conscious choice of the syntactic structure and meanings in discourse. The conscious choices from meaning spaces are motivated by the translator's subjective intentions on the one hand as well as constraints imposed by the Target Language systems (displaced equivalence patterns), limitation on the translator's linguistic repertory and by Source Culture and Target Culture models and conventions. In the second part of the study an interpretation is proposed of semantic and cultural SL and TL similarities, *meaning displacement* and *reconceptualization* in monolingual and intercultural communication and translation to account for the translator's linguistic and cultural identity dynamics, with a varying emotionality message. It is illustrated by examples of Polish-to-English and English-to-Polish translations.

Keywords: cultural identity, emotions, English, linguistic identity, meaning displacement, Polish, reconceptualization, translator

1. Introduction

In order to analyse translators' contributions to language and culture and identify properties which define translation as *informed choices from spaces of meanings* one needs to examine primarily a relation between the surrounding world, human approximate perception and thoughts about external and self-reflected phenomena as well as the position and function of language understood in terms of its meanings and structures.

2. Asymmetries between the world, thought, and language

The relationship between the world, thought, and language is not fully symmetric (Dawkins, 2005). Human beings perceive a fairly narrow range of reality, constrained

Barbara Lewandowska-Tomaszczyk, Katedra Badań nad Językiem i Komunikacją, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Koninie, ul. Przyjaźni 1, 62-510 Konin, barbara.lewandowska-tomaszczyk@konin.edu.pl, <http://orcid.org/0000-0002-6836-3321>

predominantly by their neurophysiology, while language portrays the outside world in terms of this partial perception and meaning approximation (Lewandowska-Tomaszczyk, 2017a). This perceptual and – as a consequence – conceptual approximation – is rooted in ontological and epistemological vagueness, either underdetermined by their very character, for which no exact definition exists (Sossinsky, 1986) or else such meanings are either inaccessible, for various reasons, or volitionally disregarded. Furthermore, comprehension and interpretation of linguistic meanings are always related to an interpretive multiplicity in language, rooted in and originating from a limiting nature of particular properties of world languages as well as the nature of verbal interaction and its contextual conditioning.

One of the subjects of philosophical theorizing with regard to perception and language relates to the phenomenon of *effability* i.e., the possibility of expressing human experiences and thoughts in a language. Katz's *Principle of Effability* (1978) proposes that every thinkable thought in natural language can be encoded and expressed by a sense of some sentence in language, however this idea does not find satisfactory support in today's research (e.g., Sperber & Wilson, 1986). Language typological parameters, which limit the expression of some of human thoughts and feelings, also act as a constraining parameter. Some of the ontological categories which exist are verbally marked and can be expressed in a number of languages, while some others are absent or left non-verbalized in the system (as e.g., the category of grammatical gender). Structural ambiguities typical of particular linguistic systems such as e.g., syntactic or grammatical homonymy between Agent and Patient in Polish, various pragmatic ambiguities, etc., as well as cultural communication differences such as between *lower-context* and *higher context cultures*¹ (e.g., American vs. British English respectively), which require higher or lower contribution of varying portions of situational context to interpret language, contribute to the vagueness and indeterminacy of interactionally conveyed meaning.

3. Meaning displacement and translational re-conceptualization

Translation, in cognitivist terms, can be conceived of as *re-conceptualization* of a Source Language message to a Target Language in its context and situation. The term *re-conceptualization* (proposed and developed in Lewandowska-Tomaszczyk, 2010), denoting all the transformations that are brought about as a consequence of using different systems of linguistic structures and meanings, is partly dictated by different *construal parameters* (Langacker, 1987, 1991) in the

¹ The distinction between high-context and low-context cultures was first introduced by the anthropologist Edward T. Hall (1989/1976). In high-context cultures the rules of communication are not explicitly stated in language but are transmitted through the use of contextual clues such as prosodic properties of voice, body language, or sociolinguistic markers (age, gender, status, etc.). Low-context cultures require more direct verbal communication to properly understand a message, as the context alone does not provide sufficiently explicit information on the meaning transferred by the speaker.

Target as contrasted with the Source Language form (TL grammar and meaning structures), different contexts (author/speaker – i.e., translator, time, place, addressee – TL audience), but also conditioned by subjective knowledge and preferences of the translator. The translator selects or devises particular TL forms, which do not *profile* the same entities, i.e., are not instrumental in the identification of the same *figures* against the identical base *ground* (Langacker, 1987, 1991). As discussed in Lewandowska-Tomaszczyk (2010), the translators' and their readers' mental spaces are populated by characters bearing some *semblance to the original SL ones*, interacting in ways which remind us of the SL interactions, but clearly *re-constructed*. The TL words and (fully semanticized) constructions give a new perspective, profile different parts of the base contents and make salient the – not necessarily identical – elements and parts of the original scenes. The translated text then is a *blended outcome* of the original SL forms and meanings and fully native TL forms and their semantics.

4. Comparing emotions: Commensurability degrees

Languages vary and to discuss ways of rendering a SL message in a TL one needs to consider roots and paths of linguistic diversification. Linguistic systems correspond to one another to different degrees. Their *commensurability*, as Lakoff (1987) names it, involves four kinds of identification criteria: (1) truth-conditional criteria (classical translatability), (2) criteria of use, (3) framing criteria judged in terms of particular Idealized Cognitive Models, (4) conceptual organization criteria. These criteria are related to the cognitive concept of a *construal of the scene*, which presents the content of the scene as portrayed by a relevant syntactic structure. Language systems at large are typically only partly commensurable, i.e., “calibrated”, and the translator's task is to find such TL equivalents that would most effectively bridge the incommensurability gap between the TL and SL systems.

4.1. Emotions cross-culturally

The fundamental assumption of a cross-cultural study of emotion concepts in Polish and English (Lewandowska-Tomaszczyk & Wilson, 2013; Wilson & Lewandowska-Tomaszczyk, 2017) is that the conceptual structure of emotions comprises clusters of emotions that have a closer or more distant proximity within conceptual space. This approach, rooted in Cognitive Linguistics findings, opposes the viewpoint that emotions are discrete entities that function independently of other emotions. As proposed in Wilson and Lewandowska-Tomaszczyk (2018) the meaning of each individual emotion is determined by both intra- and inter-cluster relationships, as well as dynamic interactions between these. A *prototype-periphery* structure of emotion meanings is similar to other, more concrete concepts. These clusters are further characterised by a graded structure and fuzzy boundaries. A major structural element that determines the meaning of individual

emotions within clusters is the breadth of conceptual space. Another potential influence on the conceptual space within clusters is lexical content. A language that has a richer lexicon for a certain emotion cluster is likely to have a higher degree of granularity for that cluster. By contrast, an emotion cluster that is represented by a language with fewer lexical items is likely to have a coarser division of the conceptual space. In this case, the meaning of a lexical item is likely to cover a broader area of conceptual space and hence include lexical items in languages that have a more granulated representation of conceptual space as e.g., in Polish *złość* and *gniew*, which are prototypically rendered as *anger* in English or the English polysemous form *pride* is cross-linguistically linked to Polish more positive *duma* or hubristic *pycha* (Wilson & Lewandowska-Tomaszczyk, 2017).

The circumstances discussed above are reasons why an absolute equivalence status is considered difficult, if not impossible, to achieve in translation. In terms of inter-cluster relationships, it is clear that the proximity of two adjacent emotion clusters influences the meaning of emotions in these respective clusters. For example, an element of *terror* is likely to be more salient in *repulsion* if the fear and disgust clusters have a greater degree of conceptual proximity in the particular language.

It is important to note that the conceptual structure of emotion concepts is influenced by a plethora of direct contextual factors. However, this notwithstanding, it is important to underscore the influence of culture on the conceptual representation of emotions. Emotion concepts, similar to other concepts, are based on overarching cultural representations that are derived from social interactions within a cultural group and which are internalised in parallel with more idiosyncratic components (Sharifian, 2015). The specific cultural influences in this respect include religion, face, honour, power distance, in other words, a plethora of all cultural-linguistic conditions characterizing particular emotion events (Lewandowska-Tomaszczyk & Wilson, 2013). And yet, the role of individual psychological and aesthetic factors cannot be underestimated, which is evidenced in translators' choices in rendering literary texts, in which emotions and emotionality are not expressed in terms of monolexical emotion terms such as *love*, *fear*, *disgusting* or *adorable*. Although such monolexical terms have no direct one-to-one equivalents in other languages either – it's sufficient to quote possible English translational equivalents of Polish *miłość* as *affection*, *fondness*, *caring*, *lust*, etc. (Lewandowska-Tomaszczyk & Wilson, 2018) – the translational asymmetries are particularly salient when emotionality and the type of feelings are left unnamed and grow more nuanced and inferred.

5. Translators' identity

The problem as to whether our human identity is to be understood in more essentialist terms or whether identity is rather dynamic and subject to change,

cannot be satisfactorily answered in detail. Our analyses (e.g., Lewandowska-Tomaszczyk, 2014) support rather a more essentialist interpretation of the *identity core substance*, shaped by individual earlier life histories and experiences with an area of the *dynamicity* potential, which is substantiated in terms of *emergent* attributes. They are situational and regulated by context-specific criteria.

The major identity change affecting translators is the development of *plurilinguistic* and *pluricultural identities*. These concepts seem to be representative of a general trend in present-day studies which take identity to be “co-constructed, negotiated and transformed on an ongoing basis by means of language” (Jackson, 2008, p. 35). We thus propose in the present study that the translator’s identity is a dynamic cluster of personal, linguistic and cultural properties, which are only partly stable, while in its larger part – subject to change and transformations as a consequence of continuous long-term contacts with a different language and culture.

5.1. Linguistic identity

Carol Ann Duffy, a contemporary British poet and playwright, wrote a poem about experiencing another country, a foreign language and its culture, which seems to be a particularly apt expression of the translator’s feelings and thoughts when experiencing the presence of two distinct languages in the context of what seems to be identical reality:

The Other Country
 RIVER
a different babble, even a different name
At the turn of the river the language changes,
for the same river.
Water crosses the border,
translates itself, but words stumble, fall back,
and there, nailed to a tree, is proof.
 A sign
in new language brash on a tree.
 A bird,

The ordinary things one sees around, a river, water, a bird, do not only have different names but start speaking a different language, ‘babble differently’, while crossing the border. They themselves are making an attempt to translate themselves into a ‘new language’ but distant foreign words they produce stumble and fall back, failing.

The definition of linguistic identity is not only difficult for poets – it is even more troublesome for linguistics and translation theories. Attempts to define it as a combination of *language expertise*, *language affiliation*, and *language inheritance*, *a relationship between one’s sense of self and a means of communication*, making reference to multiple language practices, in different contexts, or else

mixing up languages or introducing lexical and other loans, primarily in spoken interaction – are a few of the current definitional attempts.

We can thus try and repeat, after Block (2007, p. 27), that plurilingual identity involves, “socially constructed, self-conscious, ongoing narratives that individuals perform, interpret and project in dress, bodily movements, actions and language”. What can then be assumed with no threat of error is that linguistic identity is in fact part of larger cultural identity, equally pertinent to define and understand in the context of translation and translators.

5.2. Cultural identity

Numerous existing definitions of culture, current in European thinking from the beginnings of the eighteenth century, e.g., Kluckhohn and Kelly (1945) and Hofstede (1984), emphasize either human thought and embodiments, symbols used or human achievements. The definition of culture proposed here, extending Kroeber & Kluckhohn (1952), assumes that the constitutive properties of culture include *patterning*, i.e., repeatedness and structural essence in terms of thought, language, and behavior, with a special position of *emotionality*, the *shareability* of such attributes among a given community members, *learnability* and *cultural transmission* between generations, in terms of patterns, symbols and signs, as well as cultural imagery, its *embodiments* in human achievement, in thought and in artifacts.

One of the values combined with culture is the idea of *identity*, considered a psychological consequence of the interrelationship between various aspects of an individual at regional, social, historical, corporate, and a number of other levels². Each of the aspects co-occurs with a number of parameters, such as social class, generation and gender parameters, ethnicity, religion, and language, as well as emotionality expressiveness and evaluation. All of them create a unique cluster of properties constituting one *Gestalt* of a particular individual identity. Nevertheless, under the influence of the translator’s contact with a new language and culture, his/her reactions, behavior and judgments change.

As discussed in the first section of the present paper, language and other semiotic signs only partly name surrounding objects and events, other parts of the message remaining implicit, either shared or not shared by the interactants. Messages can also be shared on a general communicative level but vary in detail. A new entity which evolves from different input can be a new, *trans*, value – which involves a construct composed of the two input ideas, which is not a simple sum of the original, native and foreign identities, but rather a system of *trans-cultural* patterns of thought and behavior (Lewandowska-Tomaszczyk & Tomaszczyk, 2012), integrative and overlapping but also involving subjectivity and individualism.

The dimensions collocationally related to the English form *identity* and the

² This part of the section is based on Lewandowska-Tomaszczyk (2019).

corresponding Polish form *tożsamość* as presented in the lists below, have been generated in this study from the British National Corpus and the National Corpus of Polish (nkjp.pl)

I. Adjectival collocates of Eng. *identity*

#	Collocate	POS	A	TTEST
1	national	AJ%	150.0	11.02
2	cultural	AJ%	96.0	9.53
3	corporate	AJ%	82.0	8.85
4	personal	AJ%	90.0	8.75
5	social	AJ%	92.0	7.84
6	separate	AJ%	62.0	7.47
7	sexual	AJ%	46.0	6.38
8	individual	AJ%	50.0	6.30
9	ethnic	AJ%	41.0	6.25
10	racial	AJ%	38.0	6.07
11	true	AJ%	50.0	6.06
12	numerical	AJ%	35.0	5.86
13	mistaken	AJ%	29.0	5.35
14	new	AJ%	98.0	5.30
15	common	AJ%	40.0	5.17
16	strong	AJ%	37.0	5.04
17	collective	AJ%	27.0	5.01
18	bourgeois	AJ%	23.0	4.71
19	distinct	AJ%	24.0	4.64
20	European	AJ%	32.0	4.27

II. Adjectival collocates of Pol. *tożsamość* 'identity'

#	Collocate	POS	A	TTEST
1	narodowy	adj	653.0	24.91 'national'
2	swój	adj	773.0	22.20 'one's own'
3	własny	adj	560.0	22.17 'own'
4	nasz	adj	325.0	12.72 'our'
5	kulturowy	adj	125.0	11.00 'cultural'
6	potwierdzający	adj	106.0	10.19 'affirmative'
7	plciowy	adj	73.0	8.47 'sexual'
8	euuropejski	adj	111.0	8.28 'European'
9	prawdziwy	adj	76.0	7.10 'genuine'
10	nowy	adj	179.0	6.92 'new'
11	polski	adj	159.0	6.76 'Polish'

12	negatywny	adj	52.0	6.67	'negative'
13	etniczny	adj	44.0	6.51	'ethnic'
14	lokalny	adj	55.0	6.30	'local'
15	religijny	adj	47.0	6.22	'religious'
16	seksualny	adj	44.0	6.06	'sexual'
17	indywidualny	adj	49.0	6.04	'individual'
18	chrześcijański	adj	42.0	6.04	'Christian'
19	zbiorowy	adj	41.0	5.98	'collective'
20	żydowski	adj	42.0	5.88	'Jewish'
21	kolektywny	adj	30.0	5.45	'collectivist'

While the English data present *nation*, *culture*, and *individualism*, to be the major parameters of the identity concept on the one hand and *personality*, and *ethnicity* on the other, in the Polish data, the prevailing dimensions of Polish *tożsamość* 'identity' are *nation*, *ethnicity* (one's own, Polish, ours, Jewish), *collectivism*, *sex* and *religion* (Christian). These differences between sets of collocates in different languages are argued in the present paper to be a particularly revealing material to appreciate Polish culture-specific perceptions and judgments of other cultures and transformations that take place during contacts with foreign texts and cultures. In dynamic contacts with a Target Language and Target Culture, the translator transforms their own personality, knowledge, world perception and the perception of another language and culture.

A special position within those attributes is occupied by emotions and their culture- and language-specific character (Wilson & Lewandowska-Tomaszczyk, 2018). For that reason the properties of one's own, individual identity, emotional sensitivity and taste, will function as one of the strongest identity attributes for translators, particularly those who work with literary language. Their linguistic and cultural identities develop into plurilinguistic and pluricultural networks.

6. Translators' choices

6.1. Linguistic constraints and translator's strategies

The main categorization difference between distinct types of reconceptualization lies between a category associated with a particular language type, i.e., a *typologically-based* re-conceptualization, in other words, all changes and transformations between SL and TL which express distinct linguistic constraints and pressures, associated with one language but not with the other one. The other category, which can be adequately considered synonymous with the concept of *translator strategies*, is associated with the translator's *subjective* preferences towards particular linguistic choices. Such typologically-based reconceptualization patterns (constraints) can be exemplified by Eng. medio-passive voice and Polish reflexive verb patterns as in

e.g., *Boring, grumpy men annoy easily* and the corresponding form *It is easy to annoy boring, grumpy men*. The Polish equivalents *Łatwo jest zirytować nudnych, zrzędliwych mężczyzn* or *Nudni, zrzędlivi mężczyźni łatwo się irytują* present a syntactic translational pressure, preset in Polish but, at the same time, it is one selected from a number of possible constructions in the translator's repertory e.g., *Nietrudno zirytować nudnych, zrzędliwych mężczyzn* or *Nie jest trudno, aby nudni, zrzędlivi mężczyźni szybko się zirytowali* with the use of the corresponding impersonal, reflexive, etc., constructions, which retain a similar (though not identical) meaning. In cross-linguistic comparisons what is conventionally observed are weakly commensurable categorical hierarchies in language and, rooted in them, a *dynamic displacement of senses* (Lewandowska-Tomaszczyk, 1987).

It goes without saying that it is the linguistic constraints primarily that are coercive on the involuntary translators' choices in a Target Language. The genuine translators' strategies on the other hand do not form a uniform category. They are relevant to and conditioned by the type of text and discourse constraints. In specialized languages, the terminological requirements and the field ontology imposes a particular set of terminological requirements and any departure from the norm has to be clearly justified. In the language of literature on the other hand, a fuller portrayal of the translator's personality, sensitivity and preferences can be demonstrated, and the next section of the present paper focuses on a few of such selected choices.

6.2. *The Great Gatsby* in Polish

Gatsby, the main character of F. Scott Fitzgerald's novel *The Great Gatsby*, addresses males with whom he interacts with the phrase *old sport*. The phrase is a friendly term of endearment, which was typically used by English gentleman of high society in the early twentieth century and addressed to other gentlemen. F. Scott Fitzgerald uses the term to portray an image of an English aristocrat from an affluent family, who attended Oxford and is considered "old money", unlike Gatsby himself, associated with 'new money'. The phrase *old sport* then has a function – to legitimize Gatsby as a wealthy, charismatic English aristocrat, particularly attractive for Daisy Buchanan, a married woman from an affluent background. In other words, the phrase *old sport* can be considered a dominant translational mode for Gatsby's personal characterization³.

In the three different translations of *The Great Gatsby* into Polish, almost contemporaneous – one from the year 2012, translated in 1962 and two from 2013 – the phrase is dealt with in different ways.

³ For the concept of Pol translational *dominant* 'dominant mode' in the sense of the most significant part of the original SL text that cannot be left out untranslated in a TL, cf. Bednarczyk (1999).

(1)

I can't talk now, old sport

1. nie mogę teraz rozmawiać *mój drogi* (Ariadna Demkowska-Bohdziewicz, 2012/1962, p. 102).
2. Tak, niestety nie mogę teraz rozmawiać (literary editing Kazimierz Cap, 2013, p. 96).
3. Nie mogę rozmawiać *stary druhu* (Jacek Dehnel, 2013, p. 115) [(old) friend, mate, comrade, scout] 'old buddy, old man, old pal' [emphasis added].

(2)

Don't talk so much old sport. Play

1. Nie mów tak dużo, rozkazał Gatsby. Graj (p.103).
2. Graj, zarządził bezlitosnym głosem jego oprawca (p. 97).
3. Nie gadaj tyle, *stary druhu* – rozkazał mu Gatsby. – Graj! (p. 116) [emphasis added].

Considering the marked discourse significance of the discussed phrase, leaving it out in the TL version of the novel seems not so much one of the possible translation *strategies* but rather a case of incompetence. The role of the phrase is clearly understood only by Jacek Dehnel, translator of the third version. Demkowska-Bohdziewicz occasionally uses the address form *mój drogi*, Polish equivalent of 'my dear' as in example (1.1.). The form *mój drogi* appears also in the translation 1.2. On the other hand, even though Dehnel does appreciate the social role of such a form of address and uses it in the novel as a regular phrase, the solution he proposes is debatable. Dehnel's equivalent is *stary druhu*. To examine the use and distribution of the phrase in Polish the PELCRA corpus of Polish data was consulted. A few examples of the use of the phrase *stary druhu* demonstrate its contexts:

(3)

Orson wyrwał kartkę z maszyny i przeczytał na głos, to co napisał. Gdy skończył, stanął przed lustrem.

– No i co sądzisz, Rose ... *stary druhu*?

Orson pulled out the sheet from the typewriter and read aloud what he wrote. When he finished, he stopped in front of the mirror.

– And what do you think, Rose ... *stary druhu*? [emphasis added].

(4)

– Nie idzie nam o ciebie, stary druhu, ale o zagadnienie. Jak to wygląda z perspektywy czasu? Aza-liż brałbyś dzisiaj czy strzelałbyś?

– A on co, bez rodziny?

– Ma żonę.

It does not concern you, stary druhu, but an issue. How does it look like from the time perspective? We enquire whether today you would take them [get the enemy and capture] or would you shoot [them]?

– And is he with no family?

– He's got a wife [emphasis added].

(5)

Tłumaczyłem mu: „A może te ilustracje na zadany temat spełniają jakąś rolę? Pociesz mnie, stary druhu”.

I was trying to explain to him: „and perhaps these illustrations on given subject fulfill some role? Comfort me, *stary druhu*” [emphasis added].

Used in the context of old friendship or acquaintance the Polish phrase, sounding rather archaic (or jocular) at present, does not possess this higher status marking as the original English one, used among aristocrats and Oxon graduates in high circles contexts. It may also be more emotional as used in the contexts of (3) to (5) than the English original. Furthermore, the Polish phrase is also used in a number of de-emotive contexts, among scouts and party members, which makes it sound rather egalitarian than exclusive. Nevertheless, the fact that Dehnel noted the phrase and found out about its social significance, unlike the other two translators, tells the reader of his linguistic sensitivity and erudition. Forms of address always pose problems in translation. Suffice to add that in numerous translations of William Shakespeare's *Hamlet*, rather exotic forms of address, when compared to the original, and quite obsolete nowadays, are introduced in Polish versions by various translators⁴. The English original forms in

(6)

Polonius: He closes you in this consequence;
'Good sir,' or so; or 'friend,' or 'gentleman',

have been translated either as fully domesticated historic 'mospanie, wasze, przyjacielu' (Komierowski in 1857), 'Mości dobrodzieju, Mój miły panie, Widzisz waćpan' (Paszkowski in 1862), which correspond to the historic convention of the 19th century, or else as the most contemporary version by Barańczak (in 1990) 'Mój przyjacielu, dobry człowieku, panie' corresponding to 'My friend, good man, Sir'.

Dehnel is a very conscientious translator. Unlike the other two translators, Dehnel provides definitions and explains the phrases and circumstances which might not be familiar to the reader. At the beginning of chapter two Fitzgerald makes reference to a *valley of ashes* (p. 20). While the two translators (1. and 2.) simply use the phrase in its Polish sense 'dolina popiołów', Dehnel provides a lengthy footnote describing its origin with reference to an area between West Egg and New York city.

Not only does Jacek Dehnel issue the readers with more extensive background by offering them clues to achieve a fuller grasp of the implicit message present in the SL text, but is also ready to extend his own knowledge and sensitivity to develop wider aesthetic and conceptual appreciation of the original text. The last of the

⁴ As cit. in Lewicki (2000, pp. 46-62); repeated also in Górski (2013, pp. 146-147).

interesting differences between the three translated versions of *The Great Gatsby* discussed in the present study involves the fact that in two of them (1. and 2.) the epigraph – a poem introducing the novel – is left out unmentioned in the translations and it is only Jacek Dehnel who considers the epigraph sufficiently significant to retain in the translated version. The poem is supposed to be authored by a fictitious poet, a minor persona of one of the earlier novels by Fitzgerald, modelled on one of the author's Princeton friends.

(7)

Then wear the gold hat, if that will move her;
If you can bounce high, bounce for her too,
Till she cry 'Lover, gold-hatted, high-bouncing lover,
I must have you!

Thomas Parke D'Invilliers

Jacek Dehnel proposes a rhymed version of the poem in Polish:

(6a)

Gdy ją to wzrusza – noś złotą czapkę,
Gdy latać umiesz – to dla niej leć!
Aż krzyknie: miły, złotoczapkowy, lotny mój
Miły, podaj mi łapkę.
Musze cię mieć!

Although the translation is faithful to the SL text, Dehnel forces in an extra line as it seems to keep the rhyme (*czapkę* 'hat' – *łapkę* 'little paw'). The inserted line brings about a friendly, though mockingly light and jocular atmosphere, in terms of (conventionally metaphorical): *podaj mi łapkę, (koteczku)* 'Give me your little paw, (kitten)!'. When addressed to a loved one, it trivializes the emotional tenor and arousal of the original. But in fact, this is what the story is about. What Dehnel does is not thoughtlessly insert a completely dispensable rhymed line into the poem. This supplement can be considered rather a well-thought-out maneuver - Gatsby, adopting his "Oxford man" persona is - as the poem portrays him in "**this image of a 'gold-hatted, high-bouncing lover'** – not an emotion-driven passionate lover – but "**clownish at best and completely absurd at worst**" (Wulick, 2019)⁵.

In translating *The Great Gatsby*, Dehnel develops as a connoisseur of a New England *nouveau riche* culture specialist and an expert analyst of the language and manners of the period. The translator most strongly – when contrasted with other translators – emphasizes the witty message of the story, in which emotions put on a pedestal, transform into platitudes and trite.

⁵ Retrieved October 1, 2019, from <https://blog.prepscholar.com/the-great-gatsby-epigraph-beginning-analysis>.

7. Equivalence

The final point discussed in the present study, subsuming consequences of the analysis of the data above, concerns the function and definition of the major concept in translation studies, namely *translational equivalence*.

In Lewandowska-Tomaszczyk (2013, 2019) a typology of translational *cluster equivalence*⁶ is proposed, which embraces the following categories:

- I. Trivial equivalence (with full(er) commensurability) as in *Jim loves you – Jim kocha cię*.
- II. Non-trivial equivalence
 - a. Derived (equivalence from corresponding inter-linguistic clusters, also metaphorical and metonymic) as in *He is afraid of dogs – Boi się psów*; lit. 'He fears himself of dogs'; *He was frightened – Strach go obleciał*; lit. 'Fear overwhelmed him'
 - b. Extended (equivalence embracing corresponding causes, results, and/or presuppositions) *He displayed great cowardice – Zdradzał okropny strach*; lit. '(He) displayed great fear'
 - c. Creative (extending beyond conventional linguistic and cultural limits)

While the derived and extended equivalence types are frequent and well-exploited in translation practice, a new version of Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, by Dukaj (*Serce ciemności*, 2017), bears the properties of creative equivalence in a translation, or rather in the *polonization*, as Dukaj insists, of the original. While some critics describe Dukaj's work as "an experiment. [...], the most significant and boldest literary project of the year"⁷, others blame Dukaj⁸ for "tearing Conrad's text out of all emotions, also of its awe or dread, as even that disappears in the flood of exclamations".

And yet, Dukaj's text, a fragment of which is adduced below, contrasted with Aniela Zagórska's translation (*Jądro ciemności*, 1930) and confronted with the original (Conrad, 1899), portrays Dukaj as an unconventional persona, whose interpretation uncovers new emotional layers of literature interpretation:

⁶ Cf. Lewandowska-Tomaszczyk (2017) for the concept of *cluster equivalence*.

⁷ Quoted in the original Polish version in Lewandowska-Tomaszczyk (2019) „najważniejszy i najodważniejszy projekt literacki roku!”, „Projekt-obsesja, wyzwanie, które prześladowało Jacka Dukaja od kilkunastu lat, a zarazem eksperyment z przekładalności prozy i przeżycia. To nie jest nowe tłumaczenie, to coś znacznie więcej” (Justyna Sobolewska, 14. October, 2017). Retrieved November 10, 2018, from <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1727056,1,rencenzja-ksiazki-joseph-conrad-jacek-dukaj-serce-ciemnosci.read>.

⁸ „[Dukaj]...odarił tekst Conrada z jakichkolwiek uczuć, również z poczucia grozy, bo nawet ona ginie w zalewie wykrzykników.”

(8)

Black shapes crouched, lay, sat between the trees leaning against the trunks, clinging to the earth, half coming out, half effaced within the dim light, in all the attitudes of pain, abandonment, and despair (Joseph Conrad).

(8a)

Czarne kształty czołgały się, leżały, siedziały między drzewami, opierając się o pnie, Śmierć, Choroba, Głód tuliły się do ziemi — to widzialne, to przesłonięte mętnym półmrokiem – we wszelkich możliwych pozach wyrażających ból, zgnębienie i rozpacz (Aniela Zagórska).

(8b)

Leżą siedzą kucają konają⁹, ciemne kształty w ciemności – z ziemi, w ziemi, do ziemi¹⁰ przytuleni, wczepieni, wypływają z ciemności w półmrok – oblicza bólu, mięso rozpaczy – i z półmroku w ciemność – gdzie są już tylko czarnymi formami choroby i głodu – oni konają konają konają¹¹ (Jacek Dukaj).

While Zagórska's version presents a regular derived equivalence, though more verbose and direct when compared to the English original, Dukaj's polonization climbs to reach the limits of approximate equivalence. It involves the magnifying of the original, richly emotional, perlocutionary effects of the metonymic senses of threat, fear, terror and death. Embedded in rhythmic punctual repetitions (ft 9, 10 and 11), co-temporality of acts and effects¹², emotions are not conveyed directly. Their senses are re-conceptualized - rooted in the inference of lexical meanings, dynamics of sentence equivalents and unusual punctuation.

Conclusion

A new definition of translation as *creative re-conceptualization of the original, drawing inspiration and making informed choices from spaces of meanings* might also – to a large extent – determine a creative identity of translators of literary texts in particular. In the case of such translation practice, it is the translator's personal identity, sense of emotionality, predilections and preferences, as well as the degree of professional engagement and assiduity that contribute to the quality of the final effect.

The identity properties discussed in the first part of the present study indicate the important position for *one's own, personal* characterization of this concept, local and individual for a particular person. Spaces of meaning for each are different, partly only constrained by conventional linguistic rules and translation strategies.

⁹ *Leżą siedzą kucają konają* 'they're] lying sitting dying crouching down/squatting'

¹⁰ *z ziemi, w ziemi, do ziemi* – play on the senses of *ziemia*, polysemous in Polish between *earth, soil, ground, land* – 'from the soil/earth/ground', *w ziemi* – 'in the soil', *do ziemi* 'to/towards/into the soil/ground'.

¹¹ *Oni konają konają konają* 'they are dying dying dying' (with no commas in Dukaj's version).

¹² The use of the present tense, which corresponds semantically to English durative or (persistently) iterative actions in this context.

It goes without saying that this liberty of drawing from the unconventional is never unconstrained though, as in the case of emotional senses the equivalence tolerance threshold (Lewandowska-Tomaszczyk, 2012) is not easy to define.

The informed choices from spaces of meanings in the case of specialist languages on the other hand (Lewandowska-Tomaszczyk, 2017), are limited by terminological boundaries and domain-specific ontologies. But even there, in such restricted-domain contexts, there is room for new meaning areas and new terminological spaces. This subject though needs to wait for an exploration in a separate study.

References

- Bednarczyk, A. (1999). *Wybory translatorskie. Modyfikacja tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Block, D. (2009). Identity in applied linguistics: The need for conceptual exploration. In L. Wei, & V. Cook (Eds.), *Contemporary applied linguistics*: Vol. 1 (pp. 215–232). London: Continuum.
- Conrad, J. (1899). *Heart of Darkness*. Edinburgh: Blackwood's Magazine.
- Conrad, J. (1930/1899). *Jądro ciemności* (A. Zagórska, Trans.). Kraków: Dom Książki Polskiej Spółka Akcyjna.
- Conrad, J. (2017/1899). *Serce ciemności* (J. Dukaj, Polonized). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Dawkins, R. (2005). *Why the universe seems so strange*. Retrieved March 5, 2016, from https://www.ted.com/talks/richard_dawkins_on_our_queer_univers.
- Górski, T. P. (2013). *Polskie przekłady „Hamleta” Williama Shakespeare’a. Polska*. Wrocław: Akademia Nauk, Oddział we Wrocławiu.
- Hall, E. T. (1989). *Beyond culture*. New York: Anchor Books.
- Hofstede, G. (1984). National cultures and corporate cultures. In L. A. Samovar, & R. E. Porter (Eds.), *Communication Between Cultures*. Belmont, CA: Wadsworth.
- Jackson, J. (2008). *Language, identity and study abroad: sociocultural perspectives*. London: Equinox.
- Katz, J. J. (1978). Effability and Translation. In F. Guenther, & M. Guenther-Reutter (Eds.), *Meaning and Translation. Philosophical and Linguistic Approaches* (pp. 191–234). New York: University Press.
- Kluckhohn, C., & Kelly, W. H. (1945). The concept of culture. In R. Linton (Ed.), *The Science of Man in the World Crisis* (pp. 78–105). New York: Columbia University Press.
- Kroeber, A. L., & Kluckhohn, C. (1952). *Culture: A critical review of concepts and definitions*. Cambridge University: Papers of the Peabody Museum of American Archeology and Ethnology: Vol. 47. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire and Dangerous Thing: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: Chicago University Press.
- Langacker, R. W. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar*: Vol. 1. Stanford: Stanford University Press.
- Langacker, R. W. (1991). *Foundations of Cognitive Grammar*: Vol. 2. Stanford: Stanford University Press.
- Lewandowska-Tomaszczyk, B. (1987). *Conceptual Structure, Linguistic Meaning, and Verbal Interaction*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Lewandowska-Tomaszczyk, B. (2010). Re-conceptualization and the emergence of discourse meaning as a theory of translation. In B. Lewandowska-Tomaszczyk, & M. Thelen (Eds.), *Meaning in Translation* (pp. 105–148). Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.

- Lewandowska-Tomaszczyk, B. (2012). Approximative Spaces and the Tolerance Threshold in Communication. *International Journal of Cognitive Linguistics*, 2, 2–19.
- Lewandowska-Tomaszczyk, B. (2014). Emergent Group Identity Construal in Online Discussions: A Linguistic Perspective. In F. Zeller, C. Ponte, & B. O'Neill (Eds.), *Revitalising Audience Research: Innovations in European Audience Research* (pp. 80–105). London: Routledge.
- Lewandowska-Tomaszczyk, B. (2017). Cluster Equivalence, General Language, and Language for Specific Purposes. In M. Grygiel (Ed.), *Cognitive Approaches to Specialist Language* (pp. 384–418). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Lewandowska-Tomaszczyk, B. (2017a). Partial perception and approximate understanding. *Research in Language*, 15(2), 129–152.
- Lewandowska-Tomaszczyk, B. (2019). Czy ekwiwalencja translatorska jest urojeniem? In M. Woźnicka, A. Stolarczyk-Gembiak, & M. Trojszczak (Eds.), *Zbliżenia 5: Językoznawstwo – Literaturoznawstwo – Translatologia* (pp. 267–283). Konin: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Koninie.
- Lewandowska-Tomaszczyk, B., & Tomaszczyk, J. (2012). "We in the Union": A Polish Perspective on Identity. In P. Bayley, & G. Williams (Eds.), *European Identity: What the Media Say* (pp. 224–257). Oxford: Oxford University Press.
- Lewandowska-Tomaszczyk, B., & Wilson, P. A. (2013). English fear and Polish strach in contrast: GRID approach and cognitive corpus linguistic methodology. In J. J. R. Fontaine, K. R. Scherer, & C. Soriano (Eds.), *Components of emotional meaning: A sourcebook* (pp. 425–436). Oxford: Oxford University Press.
- Lewicki, R. (2000). *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Michelis, A., & Rowland, A. (Eds.). (2003). *Choosing Tough Words: The Poetry of Carol Ann Duffy*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Scott, F. (1991/1925). *The Great Gatsby*. London: Everyman's Library.
- Scott, F. (2012/1962). *Wielki Gatsby* (A. Demkowska-Bohdziewicz, Trans.). Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Scott, F. (2013/1925). *Wielki Gatsby* (K. Cap, Literary Editing). Warszawa: Bellona.
- Scott, F. (2013/1925). *Wielki Gatsby* (J. Dehnel, Trans.). Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Sharifian, F. (2017). *Cultural Linguistics*. Amsterdam: Benjamins.
- Sossinsky, A. B. (1986). Tolerance Space Theory and Some Applications. *Acta Applicandae Mathematicae*, 5(2), 137–167.
- Sperber, D., & Wilson, D. (1986). *Relevance*. Oxford: Blackwell.
- Wilson, P. A. & Lewandowska-Tomaszczyk, B. (2017). Pride in British English and Polish: A Contrastive Linguistic Perspective. In F. Sharifian (Ed.), *Advances in Cultural Linguistics*, 247–288. DOI: 10.1007/978-10-4056-6_12.
- Wilson, P. A., & Lewandowska-Tomaszczyk, B. (2019). Cognitive Structure and Conceptual Clusters of Emotion Terms. *Filozofia i Nauka. Studia filozoficzne i interdyscyplinarne*, 7(1), 91–123.
- Wulick, A. (2019). Best Analysis: The American Dream in The Great Gatsby. *PrepScholar*, 17. March.. Retrieved October 1, 2019, from <https://blog.prepscholar.com/the-great-gatsby-american-dream>.

Bert Peeters, The Australian National University, Australia

DOI: 10.17951/lsmll.2020.44.1.27-37

Language Makes a Difference: Breaking the Barrier of Shame

ABSTRACT

This paper argues against the reification of shame and the use of Anglocentric jargon to explain what it entails. It shows how the Natural Semantic Metalanguage can be used to define shame and set it apart from related concepts in Australian Aboriginal English and in Bislama, an English creole spoken in Vanuatu.

Keywords: shame/ashamed, Natural Semantic Metalanguage, English, Australian Aboriginal English, Bislama

1. Introduction

Shame has been widely discussed in cross-cultural literature, not in the least by researchers who fail to understand they are operating with an English label they mistakenly believe to be translationally equivalent to the shame-related words used in the languacultures they observe. Kollareth, Fernandez-Dols, and Russell (2018) list a “plethora of studies” (p. 275) that suggest otherwise: shame-related words do not match across languages. They are profiled differently from one languaculture to another, often because they are embedded in networks of lexical items that do not match cross-linguistically either. In English, for instance, *shame* is related to but different from *guilt* and *embarrassment*. In many other languages, no comparable lexically marked contrast exists. There is either less or (sometimes much) more lexical differentiation than is found in English.

2. Dangers to be avoided: reification and Anglocentricity

The presumed translational equivalence of shame-related words has led to a substantial body of research in which shame – or rather the emotion referred to in English by means of the term *shame* – “has been theorized to be an everyday pancultural human emotional response to certain types of failure with important consequences” (Kollareth et al., 2018, p. 275). Shame has been afforded the status of a universal emotion, a phenomenon referred to as *reification* by those who feel

Bert Peeters, School of Literature, Languages and Linguistics, The Australian National University, Canberra, ACT 2600, Australia, Bert.Peeters@anu.edu.au, <https://orcid.org/0000-0001-8422-4156>

this to be an unwarranted move. Wierzbicka (1999) and Levisen (2016) have been very outspoken in this respect:

The change in the meaning of the English *shame* should also be a warning to all those who are inclined to absolutize *shame* as a ‘universal human emotion’. What ‘shame’? The Shakespearian *shame*? The modern English *shame*? Or any one of a number of other emotions (such as, for example, the German *Scham* or the Polish *wstyd*), whose names are routinely translated into English as *shame* but which in fact do not mean the same? (Wierzbicka, 1999, pp. 111–112).

There is a tendency in the Anglo-international literature to reify ‘shame’ [as] a natural part of the human setup, and only subject to some minor variation across cultures. Consider for instance Epstein’s classic work ‘The Experience of Shame in Melanesia’ (1984). This book is itself full of linguistic evidence against ‘shame’ as a universal emotion, such as the Tolai concept of *warvirivir* and the Busama concept of *maya*. Even though Epstein admits that some Melanesian terms are ‘covering the emotional spectrum from shyness and mild embarrassment to something akin to guilt and morbid self-hatred’ 1984: 37 [...], he insists that *warvirivir* and *maya* are expressions of ‘shame’ (Levisen, 2016, p. 50).

Reification also affects shame research involving European languages alone, as shown in the following excerpt from a paper by Krawczak (2018) who studied shame-related adjectives in English, French, and Polish:

The adjectives selected for the analysis in this study are instantiations of the lexical categories ‘shame’ and ‘embarrassment’, which, in turn, represent two distinct and yet closely related types of negative self-evaluative emotions, i.e., shame and embarrassment. Given that such emotions are dependent on a socio-culturally determined set of rules and expectations, it is only natural to assume that their conceptualization will vary across languages and cultures (p. 456).

Identifying lexical categories by means of English labels may be a handy shortcut, but it is also fraught with danger. ‘Shame’ and ‘embarrassment’ are at best lexical categories in English; there may be similar lexical categories in other languages, but they should not be identified by means of the same labels, as this would be a first step in the direction of the kind of reification we have to avoid if we want to be culturally sensitive.

Like most other research, research on shame is also characterized by a heavily Anglocentric jargon that may be illuminating to scholars but fails to provide a culturally sensitive description of what shame-related words mean to the speakers who use them. Krawczak’s (2018) description is by no means unique in this respect. Her reliance on phrases such as “the core self”, “negative self-evaluation”, “loss of self-respect”, “enduring diminished self-perception”, “blemish in the self”, is not very helpful to native speakers (cultural insiders) and foreigners (cultural outsiders) interested in acquiring a real sense of what *shame/ashamed*, French *honte/honteux* and Polish *wstyd/zawstydzony* are all about. The impression one has upon reading selected parts of Krawczak (2018) is that shame is something universal, a basic human category. This is of course not the case, as the author goes on to illustrate in the remainder of her otherwise very detailed investigation.

3. The NSM approach

One way – perhaps the only way – to deal with the problems of reification and Anglocentric jargon is to use the so-called NSM approach. Named after the “Natural Semantic Metalanguage” painstakingly developed over several decades, initially by Polish-born linguist Anna Wierzbicka, who migrated to Australia in the early 1970s, then (as of the 1990s) by the most formidable linguistic tandem of the last 25 years, Wierzbicka and her erstwhile student Cliff Goddard, the NSM approach is arguably the most well-developed approach to cross-linguistic semantics on the contemporary linguistic scene. Ironically, Krawczak is aware of at least some of Wierzbicka’s work on emotions; even so, there are no references to work published after 1999. Goddard, on the other hand, is not mentioned once. Unfortunately, Krawczak’s summary of NSM-inspired findings relating to the concept of shame is contaminated with Anglocentric jargon and thus totally out of character with the general message scholars such as Wierzbicka and colleagues attempt to convey. And yet, there is some evidence that at least part of the message is getting through: in a slightly older text also dealing with shame (Krawczak, 2014, p. 443), we are reminded how important it is to avoid “‘absolutizing’ the concept as ‘a universal human emotion’ on the basis of its meaning in a given language, such as English”.

For those who are unfamiliar with it, NSM can be characterized as a powerful descriptive tool created by linguists for linguists, but also for the world. It is a descriptive tool like no other. It is the tool that 17th century philosophers such as Gottfried Leibniz, René Descartes, Blaise Pascal, Antoine Arnauld, John Locke and others dreamt of, but were unable to piece together. They were philosophers, after all, and no matter how well-intentioned they were, they did not have the linguistic know-how to make their dream a reality. Leibniz, in particular, has said some memorable things; little wonder he soon became and still is, historically speaking at least, Wierzbicka’s greatest role model. Here are some significant quotes, translated by Wierzbicka herself, based on French originals published in 1903 (for the English versions, see e.g., Wierzbicka, 2011):

Although infinitely many concepts can be understood it is possible that only few can be understood in themselves. Because an infinite number can be constructed by combining a few elements. Indeed, it is not only possible but probable, because nature usually achieves as much as possible with as few elements as possible, that is to say, it usually operates in the simplest possible way.

If nothing could be understood in itself nothing at all could ever be understood. Because what can only be understood via something else can be understood only to the extent to which that other thing can be understood, and so on; accordingly, we can say that we have understood something only when we have broken it down into parts which can be understood in themselves (pp. 379–380).

Those “parts which can be understood in themselves” make up what Leibniz referred to as “the alphabet of human thoughts” (*alphabetum cogitationum humanarum*). After Leibniz’s death, its compilation was lost sight of for centuries

– only to be resumed in the 1960s, mainly thanks to the efforts of both Wierzbicka, whose first landmark publication came out in 1972 under the title *Semantic Primitives*, and Goddard. Apart from relying on their own investigations, they were able to put to the best possible use the extensive research carried out by linguists (colleagues as well as students), in Australia and elsewhere, on dozens of typologically and genetically unrelated languages from all corners of the world. In its most basic form, the NSM working hypothesis is beautifully summarized as follows (Wierzbicka, 2014, p. 33): “All languages share not only a lexical core but also a grammatical one, so at the heart of all languages there lies a mini-language, with as many realizations as there are languages” (p. 33).

The next question is: what is NSM good for? Wierzbicka has, once again, said it very beautifully (Wierzbicka, 2014, p.33): “The shared core of all languages provides a ‘natural semantic metalanguage’ for explaining meanings and ideas across languages and cultures”. And because it is shared, it is deemed to be culturally neutral. As such, it provides an ideal tool for linguistic description that does not distort linguistic and cultural realities by imposing an Anglocentric (or any other ethnocentric) perspective. The NSM *approach*, which is inspired by that same desire to overcome ethnocentrism (and in particular Anglo bias) in linguistic analysis, is the paradigm in linguistic semantics that uses the Natural Semantic Metalanguage (the term is Goddard’s) in its endeavour to *explicate*, i.e., make explicit, the meaning of culture-specific words and phrases. The technique used to this effect is known as ‘reductive paraphrase’; it aims at *reducing* and ultimately removing cultural complexity by *paraphrasing* it into semantically simpler terms. The result is referred to as an *explication*. Explications such as those proposed below in [A] to [F] are fine-grained and, above all, non-Anglo-based descriptions that the English language as such is woefully inadequate to emulate in ways that are convincing to native speakers of other languages. Written in non-technical language, they are accessible to cultural insiders (those whose native language is English) and outsiders (all others) alike. Since, until compelling evidence to the contrary (or unless stated otherwise), nothing in an explication is non-universal, explications can be translated without deformation or bias into other languages (other NSMs), thereby making culturally specific terms universally intelligible.

In its purest form, NSM vocabulary is limited to 65 universal and easily cross-translatable, semantically simple building blocks, known as *semantic primes*. After decades of empirically based research, it is believed the list is now nearly final. The primes have resisted all attempts at semantic decomposition into more basic elements and are therefore indefinable in terms that are semantically simpler than the primes themselves. The English exponents of the primes, grouped into meaningful categories, are listed in Table 1. Comparable tables for many other languages can be found on the NSM homepage at <http://bit.ly/1XUoRRV>.

Table 1. Exponents of semantic primes in English

I, YOU, SOMEONE, SOMETHING~THING, PEOPLE, BODY	substantives
KIND, PART	relational substantives
THIS, THE SAME, OTHER~ELSE	determiners
ONE, TWO, SOME, ALL, MUCH~MANY, LITTLE~FEW	quantifiers
GOOD, BAD	evaluators
BIG, SMALL	descriptors
KNOW, THINK, WANT, DON'T WANT, FEEL, SEE, HEAR	mental predicates
SAY, WORDS, TRUE	speech
DO, HAPPEN, MOVE	actions, events, movement
BE (SOMEWHERE), THERE IS, BE (SOMEONE/SOMETHING)	location, existence, specification
(IS) MINE	possession
LIVE, DIE	life and death
WHEN~TIME, NOW, BEFORE, AFTER, A LONG TIME, A SHORT TIME, FOR SOME TIME, MOMENT	time
WHERE~PLACE, HERE, ABOVE, BELOW, FAR, NEAR, SIDE, INSIDE, TOUCH	place
NOT, MAYBE, CAN, BECAUSE, IF	logical concepts
VERY, MORE	augmentor, intensifier
LIKE~AS	similarity

Notes: • Exponents of primes can be polysemous, i.e., have other, additional meanings. • They may be words, bound morphemes, or phrasemes. • They can be formally, i.e., morphologically, complex. • They can have combinatorial variants or allomorphs (indicated with ~).

Each prime has its own “mini-grammar”, its own combinatorial possibilities, that govern how it can combine with other elements of the metalanguage. NSM syntax is as universal as the primes, it is empirically validated, and it sets the rules for the combination of primes into the semantic components that make up an explication. Each of the primes has its own set of combinatorial properties. Charts that summarize these properties, or at least the most important of them, can also be found on the NSM homepage at <http://bit.ly/1XUoRRV>.

In summary, NSM thus consists of a maximally culture-neutral vocabulary of universal (or at least quasi-universal) and semantically simple building blocks held together by a syntax intended to be as universal as the building blocks themselves. Thanks to its universal (or at least quasi-universal) lexicon of primes and its universal (or at least quasi-universal) syntax, NSM is quite unlike any other descriptive tool used in linguistics. No other metalanguage has been developed for which there exist so many strictly isomorphic versions in languages

other than English. No other metalanguage has been developed that allows for its outputs (referred to above as *explications*) to be so freely and (mostly) effortlessly translated into other NSMs. NSM is thus very much unlike ordinary languages, which at times raise considerable translation issues. No other metalanguage has been developed that can lay claim to being a genuine *mini-language*, as opposed to a terminology that does not have its own intuitively clear grammar. No other metalanguage has been developed that is unburdened with unnecessary (but necessarily alienating) associations with culturally tainted material from any language. Its English version can be used to explicate culturally specific material (including emotion terms) belonging to any other language, e.g., Japanese or Warlpiri, without adding an English spin to the explication – in exactly the same way as the Japanese or Warlpiri versions could be used to explicate culturally specific material belonging to English, without adding a Japanese or Warlpiri spin. For NSM practitioners, the so-called *insider perspective* is sacrosanct.

4. Explications for *ashamed* and *shame*

In the latest NSM literature, emotions are often explicated by embedding the corresponding explications in so-called *semantic templates*, a strategy that promotes comparability of related emotions, both intra- and cross-linguistically. Templates provide a structure that captures shared aspects, thereby making comparison of explications both easier and more effective. The use of templates allows for a more focussed comparison: it makes more sense to compare components (individual lines) of explications in meaningful clusters (or sections) than it does to go straight down to the smallest meaningful level, which is that of individual components.

Emotion templates, like most other templates, have been subject to amendment over time. To the best of my knowledge, Goddard (forthcoming) is the first to have made an explicit proposal for two very similar templates to be used side by side for emotions lexicalized as adjectives: one for *be*-constructions (e.g., *be ashamed*), the other one for *feel*-constructions (e.g. *feel ashamed*). Goddard proposes the following explication for the phrase “Someone X is ashamed”:

- (A) Someone X is ashamed =
- a. this someone X thinks like this at this time:
“people can know something bad about me
if people know about it, they can’t not think something bad about me
I don’t want this”
 - b. because of this, this someone feels something bad
 - c. like people often feel when they think like this

There is much less information in this explication than may be found in some treatments of conceptualizations of shame in the literature (e.g., Tissari, 2006). The main reason for this is that NSM explications aim to come up with some sort of an invariant or prototypical meaning that applies in a variety of settings. More

importantly, explication (A) instantiates, albeit with a minimal change of *he/she* to *this someone* in section b., the first of Goddard’s two templates (Figure 1).

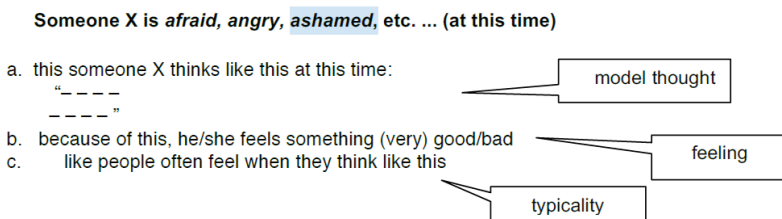


Figure 1: Semantic template for many English emotion adjectives with verb ‘to be’

The template in Figure 1 has three main sections. Section a. attributes a “model thought” to the person experiencing the emotion. Section b. causally links this thought with a resulting feeling, which can be (very) good or (very) bad. Section c. ensures that the feeling attributed to the experiencer is what would be prototypically expected in connection with the model thought. “Overall, the idea is that being *afraid, angry, or ashamed*, or whatever, means being in a certain state of mind and because of that experiencing a certain kind of feeling, which is seen as typical of such a mental state” (Goddard, forthcoming).

The second template is shown in Figure 2, where the order of the components is reversed: the subject now feels something (very) good or (very) bad, like people often feel when they think in a certain way.

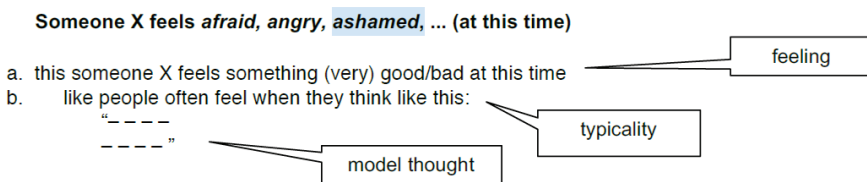


Figure 2: Semantic template for many English emotion adjectives with verb ‘to feel’

Goddard (forthcoming) does not provide an explication for the phrase “Someone X feels ashamed”. However, using the template in Figure 2, this phrase can be explicated as in (B) (where section b. has been split for increased symmetry with the template in Figure 1):

- (B) Someone X feels ashamed =
- a. this someone X feels something bad at this time
 - b. like people often feel when they think like this:
 - c. “people can know something bad about me
if people know about it, they can’t not think something bad about me
I don’t want this”

Now, how should we account for the same phrase, with the same verb, but the noun *shame* (instead of the adjective *ashamed*)? There is a difference between *feel ashamed* and *feel shame*, which, in most varieties of English, is not reflected in a matching usage with the verb *to be*: for most speakers, the combination **to be shame* is unacceptable. I suggest the following amended explications (amendments are indicated in italics):

- (C) Someone X feels ashamed =
- a. this someone X feels something bad at this time
 - b. like people often feel when they think like this:
 - c. *“I did something, something happened because of this, people can know something bad about me if people know about it, they can’t not think something bad about me I don’t want this”*
- (D) Someone X feels shame =
- a. his someone X feels something bad at this time
 - b. like people often feel when they think like this:
 - c. *“people can know something bad about me, not because I did something, not because something happened if people know about it, they can’t not think something bad about me I don’t want this”*

Explication (C) now links *feeling ashamed* with a prior event, which could be something X did, or something that happened to him or her. Explication (D) links *feeling shame* with something that is more protracted, and not tied in with something that X did or something that happened to X. A question that must remain unresolved for now is whether the amendments carried out in (C) also are to be carried out in (A).

5. A brief look at Australian Aboriginal English and Bislama

NSM explications such as the above offer unprecedented insights into the conceptualization of shame and shame-related words across the most diverse languacultures in terms cultural insiders and outsiders are equally able to understand. They promote comparability, while at the same time circumventing reification and ethnocentricity. Shame-related words have exercised the minds of several more or less experienced NSM scholars working on a host of different languages, including (but not limited to): Amharic (Ethiopia; Amberber, 2001), Arabic (Al Jallad, 2010), Chinese (Kornacki, 1995), Danish (Dineen, 1990), English (Wierzbicka, 1986; Harkins, 1990, Wierzbicka, 1992; Farese, 2016), French (Koselak, 2003), Iban (Borneo; Metom, 2000), Indonesian (Mulyadi, 1998), Japanese (Farese, 2016), Malay (Goddard, 1996, 1997), Maori (New Zealand; Harkins, 1996), and Polish (Koselak, 2005). Space limitations prevent me from providing further detail. Instead, what I would like to show is that interesting

differences may appear even among varieties of English or in languages directly based on it. The examples that follow are taken from Australian Aboriginal English and from Bislama, an English-based creole spoken in Vanuatu. I hasten to add, though, that my interpretations are entirely based on the existing NSM literature; I have no first-hand knowledge of either Aboriginal English or Bislama.

Jean Harkins is one of the earliest NSM practitioners to have dealt with shame-related concepts. Her special interest in the word *shame* in the English spoken by indigenous people living in the Alice Springs area of Central Australia has led her to propose two different explications. The second one (Harkins, 1996), presumably a condensed version of the first (Harkins, 1990), can be rewritten as in (E), which adopts the same template as explication (A).

- (E) (Aboriginal English) Someone X (is) shame =
- a. this someone X thinks like this at this time:
 - b. “I am here; this is bad
something bad can happen because of this
I don’t want this”
 - c. because of this, this someone feels something bad
like people often feel when they think like this

The caption used in explication (E) shows that the use of a copular verb is optional. The explication itself highlights in simple and readily cross-translatable words that *shame* in Aboriginal English is associated with the thought of being “here (near people or places that one should avoid, or where one doesn’t know the rules)” (Harkins, 1990, p. 302), more so than with that of other people’s ability to think something bad about the experiencer of Aboriginal English *shame*. The latter is not necessarily absent, but it does not appear to be part of the invariant meaning.

Levisen’s (2016) explication of *sem* (i.e., *shame*) in Bislama can be rewritten as in (F), which adopts the same general template but changes the first-person perspective used by Levisen in the caption (i.e., *mi sem*; cf. English *me shame*) to the third-person, to bring it in line with the explications in (A) to (E).

- (F) (Bislama) Man sem (cf. English someone shame) =
- a. someone X thinks like this at this time:
 - b. “something happened in this place before
because I did something in this place at that time
other people here know about it now
other people here can say something bad about me because of this
I don’t want this
because of this I don’t want to be in this place
I want to be in another place for some time”
 - c. because of this, this someone feels something bad
like people often feel when they think like this

Explication (F) shows that Bislama *mi sem* appears to be closer to English *I am* (or *feel*) *ashamed* than to *I feel shame*: the Bislama speaker who says “Mi sem” refers to a prior event in a given place that caused *sem*, rather than to a more protracted emotion that may not be readily associable with a recent happening. It does so in terms that the average Bislama speaker can understand and that can be back-translated into Bislama, as Levisen (2016) himself has shown. It is information produced with the cultural insider (the Bislama speaker) in mind.

Conclusion

My conclusion will be brief. It is an answer to the question *what* exactly we stand to gain from the laborious and time-consuming process of producing explications such as those proposed in this short paper (and in the NSM literature at large). The answer to this question is straightforward. Most words and phrases in the thousands of languacultures of the world are culture-specific, some considerably more so than others. In the interest of successful cross-cultural communication, culture-specific material must be explicated to outsiders such as migrants, refugees, visitors and the like, and this must be done as much as possible with words *they* know, i.e. with universal and cross-translatable building blocks. Reification and ethnocentric jargon are hurdles we need to overcome. Cross-translatability and assessment of explications by cultural insiders, on the other hand, are the ultimate tests for the success of the NSM approach, a living example of what it is possible to achieve when rigorous and empirically based cross-semantic investigations are combined with a desire to produce outcomes that are useful not only for linguists, but for the world at large.

References

- Al Jallad, N. (2010). The concept of “shame” in Arabic: Bilingual dictionaries and the challenge of defining culture-based emotions. *Language Design*, 12, 31–57.
- Amberber, M. (2001). Testing emotional universals in Amharic. In J. Harkins, & A. Wierzbicka (Eds.), *Emotions in crosslinguistic perspective* (pp. 39–72). Berlin: De Gruyter. DOI: 10.1515/9783110880168.35.
- Dineen, A. (1990). “Shame/embarrassment” in English and Danish. *Australian Journal of Linguistics*, 10(2), 217–229. DOI: 10.1080/07268609008599442.
- Epstein, A. L. (1984). *The experience of shame in Melanesia*. London: Royal Anthropological Institute.
- Farese, G. M. (2016). The cultural semantics of the Japanese emotion terms “haji” and “hazukashii”. *New Voices in Japanese Studies*, 8, 32–54. DOI: 10.21159/nvjs.08.02.
- Goddard, C. (1996). The “social emotions” of Malay (Bahasa Melayu). *Ethos*, 24(3), 426–464. DOI: 10.1525/eth.1996.24.3.02a00020.
- Goddard, C. (1997). Cultural values and “cultural scripts” of Malay (Bahasa Melayu). *Journal of Pragmatics*, 27(2), 183–201. DOI: 10.1016/S0378-2166(96)00032-X.
- Goddard, C. (Forthcoming). Vocabulary of emotions and its development in English, German and other languages. In G. L. Schiewer, J. Altarriba, & B. Chin Ng (Eds.), *Handbook of language and emotion*. Berlin: De Gruyter.

- Harkins, J. (1990). Shame and shyness in the Aboriginal classroom: A case for “practical semantics”. *Australian Journal of Linguistics*, 10(2), 293–306. DOI: 10.1080/07268609008599445.
- Harkins, J. (1996). Linguistic and cultural differences in concepts of shame. In D. Parker, R. Dalziell, & I. R. Wright (Eds.), *Shame and the modern self* (pp. 84–96). Melbourne: Australian Scholarly Publishing.
- Kaufman, G. (1996). *The psychology of shame: Theory and treatment of shame-based syndromes*. New York: Springer.
- Kollareth, D., Fernandez-Dols, J.-M., & Russell, J. A. (2018). Shame as a culture-specific emotion concept. *Journal of Cognition and Culture*, 18(3–4), 274–292. DOI: 10.1163/15685373-12340031.
- Kornacki, P. (1995). *Heart & face: Semantics of Chinese emotion concepts* (Doctoral dissertation thesis, Australian National University, Canberra, Australien).
- Koselak, A. (2003). Approche sémantique du concept de *honte*. *Pratiques*, 117–118, 51–76. DOI: 10.3406/prati.2003.1995.
- Koselak, A. (2005). « *Quelle honte! Ale wstyd!* » Observations sémantiques sur quelques emplois de « *honte* » et de « *wstyd* » [“*Quelle honte! Ale wstyd!*” Semantic observations on a few uses of *honte* et *wstyd*]. *Roczniki Humanistyczne*, 53(5), 105–124.
- Krawczak, K. (2014). Shame, embarrassment and guilt: Corpus evidence for the cross-cultural structure of social emotions. *Poznań Studies in Contemporary Linguistics*, 50, 441–475. DOI:10.1515/psicl-2014-0023.
- Krawczak, K. (2018). Reconstructing social emotions across languages and cultures: A multifactorial account of the adjectival profiling of shame in English, French, and Polish. *Review of Cognitive Linguistics*, 16, 455–493. DOI: 10.1075/rcl.00018.kra.
- Levisen, C. (2016). Postcolonial lexicography: Defining creole emotion words with the Natural Semantic Metalanguage. *Cahiers de lexicologie*, 109, 35–60. DOI: 10.15122/isbn.978-2-406-06861-7.p.0035.
- Metom, L. (2000). An application and interpretation of Iban emotion concepts of shame/shyness, anger and apology using the Natural Semantic Metalanguage and concrete/abstract cultural continuum. In M. Leigh (Ed.), *Borneo 2000: Ethnicity, culture and society. Proceedings of the Sixth Biennial Borneo Research Conference* (pp. 250–277). Kuching: Universiti Malaysia Sarawak.
- Mulyadi (1998). Makna “*malu*” dalam Bahasa Indonesia (Kajian “*wacana kebudayaan*”) [Shame-related meanings in Bahasa Indonesia (A study in “*cultural discourse*”)]. *Linguistika*, 6, 46–57.
- Tissari, H. (2006). Conceptualizing shame: Investigating uses of the English word *shame*, 1418–1991. In R. W. McConchie, O. Timofeeva, H. Tissari, & T. Säily (Eds.), *Selected proceedings of the 2005 Symposium on New Approaches in English Historical Lexis (HEL-LEX)* (pp. 143–154). Somerville: Cascadilla Proceedings Project.
- Wierzbicka, A. (1972). *Semantic primitives*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Wierzbicka, A. (1986). Human emotions: Universal or culture-specific? *American Anthropologist*, 88(3), 584–594. DOI: 10.1525/aa.1986.88.3.02a00030.
- Wierzbicka, A. (1992). *Semantics, culture, and cognition: Universal human concepts in culture-specific configurations*. New York: Oxford University Press.
- Wierzbicka, A. (1999). *Emotions across languages and cultures: Diversity and universals*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wierzbicka, A. (2011). Common language of all people: The innate language of thought. *Problems of information transmission*, 47(4), 378–397. DOI: 10.1134/S0032946011040065.
- Wierzbicka, A. (2014). *Imprisoned in English: The hazards of English as a default language*. New York: Oxford University Press.

Daniela Hăisan, Ștefan cel Mare University of Suceava, Romania

DOI: 10.17951/lsmll.2020.44.1.39-50

Subjectivity in (Re)Translation: The Case of Oscar Wilde's Tales in Romanian

ABSTRACT

Based on a corpus of nine tales by Oscar Wilde (making up the two well-known volumes: *The Happy Prince and Other Stories*, 1888, and *A House of Pomegranates*, 1891), along with nine Romanian versions of these texts, the present article aims at reflecting on the linguo-semantic expression of emotion (with a focus on subjective adjectives like *little*, *big*, *poor* etc.), as well as making an inventory of the compensation strategies used by translators, taking into account the fact that most Romanian versions are addressed to children, and also that translation criticism, just like translating itself, is a matter of instinct, taste, affinity, finally emotion.

Keywords: retranslation, subjectivity, children's literature, compensation, Oscar Wilde

1. Introduction

Whether we perceive translation as an art, a craft or a science, as a process or a product, as a mere text or an ever-expanding discipline, we cannot but acknowledge the crucial role emotion plays in it, on a number of different levels – some of which we will try to emphasize in the present paper. That translation and emotion are irrevocably linked is readily detectable in our corpus: in the source texts (Oscar Wilde's collection of nine tales, published in two separate volumes, allegedly written for children), as well as – to perhaps a greater extent – in the numerous target texts (reflecting the translators' choices, especially seen in the context of retranslation).

The Happy Prince and Other Tales (the "other tales" being *The Nightingale and the Rose*, *The Selfish Giant*, *The Devoted Friend* and *The Remarkable Rocket*) and *A House of Pomegranates* (containing the stories: *The Young King*, *The Birthday of the Infanta*, *The Fisherman and His Soul* and *The Star-Child*) are two collections of tales published by Wilde in 1888 and 1891 respectively, which he actually wrote for his sons, Cyril and Vyvyan. This very fact, to which we might add Wilde's fateful imprisonment that kept him for ever apart from his children, not long after these books appeared on the market, is relevant enough for the emotional circumstances which led to their creation and which also left an imprint on their reception.

Daniela Hăisan, Departamentul de Limbi și Literaturi Străine, Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, Strada Universității 13, 720229 Suceava, daniella.haisan@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5533-1064>



The stories themselves are no less demonstrative about feelings. They are all, one way or another, about unsung sacrifice and often futile trials (The Happy Prince and the Swallow are thrown in a dust heap after sacrificing themselves for the poor; the Nightingale dies a painful death while trying to produce a red rose in the name of love; little Hans wastes a lot of time and effort and ultimately loses his life for the sake of a *devoted* friend; a grotesque but soulful dwarf dies of a broken heart upon recognizing his deformity in a mirror and having been the object of the Infanta's mockery; the egocentric Star-Child redeems himself through unspeakable hardship, only to die of exhaustion three years after finding his identity and happiness etc.). Wilde's highly descriptive style, adorned with countless epithets, so simple apparently, but so difficult to transpose into another language, brings its own affective charge into play.

2. The Corpus

The nine Romanian versions we have selected out of over 20 also display an interesting array of translation techniques and strategies testifying to the variety and richness of retranslation. After all, besides various historical, editorial, commercial, political factors, retranslation is also triggered by what Robinson¹ calls *ideosomatics* (the collective, social feeling of a group or people that a given literary work of art needs to be retranslated due to a growing gap between the original and its latest translation), but also by what he calls *idiosomatics* (the translator's / critic's / reader's personal, purely subjective feeling, akin to a spontaneous physical reaction, that a new version is necessary). This paper falls, as a result, under the scope of subjectivity as a branch of Translation Studies. And if "subjectivity lies at the very heart of the translator's work" (Hewson, 2013, p. 13), it is above all in retranslation that the said subjectivity becomes manifest (see Skibińska, 2002). The nine versions selected for analysis cover almost a century (1922-2015)², thus offering a bird's-eye view on the history of translations from Oscar Wilde, while

¹ We employ here Douglas Robinson's terminology as used in *The Translator's Turn*, (1991) (especially the first chapter: *The Somatics of Translation*), as well as in an online article: *Retranslation and the Ideosomatic Drift*.

² In selecting the corpus, we relied on classic criteria such as representativity: we wished to illustrate different periods in the history of translation into Romanian. However, the first Romanian version of one of Wilde's tales appeared, by all appearances, in 1911, by the hand of a symbolist writer, Dimitrie Anghel. His version of one of Wilde's least known stories, *The Fisherman of His Soul*, bears the mark of a literary language still in the making, and it is debatable whether he translated the original text or an intermediate – possibly French – version, that is why we chose to leave it out. We also left out a series of versions which appeared between 2015-2019, which were not fully relevant to our topic, and which will have affected the (manageable) size of the corpus. Of the nine retranslators listed here, only Magda Teodorescu, Andrei Bantaş and Laura Poantă provided versions of all nine tales Wilde wrote, the others preferring either the stories included in *The Happy Prince and Other Tales* (e.g., Igena Floru, Ticu Archip, Agop Bezerian) or a mixture of stories taken from both volumes.

at the same time delineating idiosyncrasies of a given translator or epoch. The following list gives the names of these retranslators, together with the year they published their version of Wilde's tales:

- Igena Floru (1922)
- Olimpiu Ștefanovici-Svensk (1929)
- Alexandru Teodor Stamatiad (1937)
- Eugen Boureanul (1945)
- Ticu Archip (1967)
- Agop Bezerian (2000)
- Magda Teodorescu (2000)
- Andrei Bantaș (2005)
- Laura Poantă (2015)

Interestingly, most retranslators actually practised translation as a side activity rather than as a main profession. Besides being (occasional) translators of Wilde's tales, they were better known as:

- writers (Igena Floru, Olimpiu Ștefanovici-Svensk, Eugen Boureanul, Ticu Archip)
- reporters (Eugen Boureanul)
- teachers / professors (Eugen Boureanul; Olimpiu Ștefanovici-Svensk; Ticu Archip; Andrei Bantaș; Magda Teodorescu)
- medical doctors (Laura Poantă – doctor of internal medicine, PhD)
- illustrators (Laura Poantă)
- diplomats (Agop Bezerian)
- lawyers (Eugen Boureanul)

Furthermore, their versions coming from different historical and political periods (from 1919 until 1947 Romania was still a kingdom; between 1947 and 1989, it went from socialism through communism to Revolution, and from 1989 on – from the Revolution to democracy), they need to be evaluated in their respective contexts (more or less affected by issues such as censorship or copyright laws, which definitely had a bearing on the translators' choices). At the same time, these versions cover different cultural times with different grammatical norms and different mentalities, which explains the spelling variety between the target texts, as well as other syntactic, semantic or pragmatic aspects.

3. Emotion in Translation

In the present paper we will focus on the way these retranslators dealt with the so-called *emotion lexicon*, so lavishly supplied by Wilde's tales – a topic rarely dealt with, if ever, from the contrastive viewpoint translation imposes. If we choose to look at it from Johnson-Laird and Oatley's (1989) perspective, as analysable into five coherent categories depending on just five basic families of emotion modes (*happiness, sadness, anger, fear, and disgust*), then Wilde's emotional terminology

falls primarily under *sadness*, occasionally, *anger*, *disgust*, and only rarely under *happiness*. As emphasized by Kerbrat-Orecchioni (1980, p. 125), affective / linguistic subjectivity fulfills a primarily conative function. Wilde evidently premeditated a long-term perlocutionary effect on his public, whether young or old: what he aimed at, above all, was to incite reflection on some painful aspects of the society he lived in and of humanity at large – aspects he presented, as in some sort of parable, to the young and to the old, in his (fairy-)tales. By relying on *sadness* as the staple of his semantic configuration, he allows his readers to access and develop their emotional side through a feeling like, for instance, compassion.

Since the various situations depicted in Wilde's tales, as well as the author's colourful style, can be pinned down to a handful of straightforward categories, emotionwise (i.e., *sadness*, *anger*, *disgust*), and since these texts were designed to appeal to a double addressee (children and adults), they rely on triggering a not too complex³, but all the more efficient array of feelings on the part of the reader. Things are, however, not always so straightforward when it comes to translated texts, since something is ostensibly always lost in translation.

Charles Bally (1909) used to say that if affectivity is to be considered a constitutive dimension of language, then the most subtle affective nuances can only be perceived in one's mother tongue. This being said, I will look into the way the Romanian retranslators of Wilde's texts chose to deal with the many instances of "subjective adjectives"⁴ like *little*, *big*, *poor* etc., while fully aware that:

[t]he lack of simple, single word translational equivalents for emotion categories between English and other languages suggest that English categories may be a limited "anchor" for explorations of the emotion lexicon across cultures (Lindquist, Jackson, Ferri, & Weinberg, 2016, p. 590).

4. A Comparative Analysis

The overall picture of the nine Romanian texts selected for analysis shows a number of common characteristics in the treatment of affective terms like *little*, *big* or *poor*, irrespective of the epoch in which they were produced and irrespective of who authored them. Among these, a technical fact, having to do with the morphological differences between the two languages: Romanian uses diminutives

³ Cf. Wierzbicka (1972) "Thoughts have a structure which can be rendered in words, but feelings, like sensations, do not. All we can do, therefore, is to describe in words the external situations or thoughts which are associated in our memory or in our imagination with the feeling in question and to trust that our reader or listener will grasp what particular feelings are meant" (p. 59).

⁴ Kerbrat-Orecchioni's (1980) classification relies on pragmatic criteria for the categorisation of adjectives. Depending on the role they fulfill, adjectives can be either "objective" (e.g., *single*, *male*, *red*) or "subjective". The subjective type is in its turn subclassified into "emotional" (e.g., *happy*, *sad*, *heartbreaking*) and "evaluative" adjectives, the latter including the "non-axiological" (e.g., *abundant*, *hot*, *large*) and "axiological" (e.g., *nice*, *good*, *correct*) sub-types.

much more than English, and it is more enclitically creative than English, that is why, where Wilde says *little boy*, Romanian translators will employ *băiețel* or *băiețaș*, rather than a syntactically literal *băiat mic*. Secondly, all nine translators choose to redistribute the load of affectivity: in other words, they sometimes omit or neutralise terms which are emotionally imbued in the original, only to accentuate affective connotations in other parts of the texts or by other means. It is what Hervey and Higgins (1992) call *compensation in place* and *compensation in kind*, respectively. Take, for instance, Floru's 1922 versions, in which we can find, on the one hand, a rather detached description of the death of characters like the Happy Prince, the Swallow or the Nightingale, as well as various omissions of *little* (e.g., *the little Lizard*, in *The Nightingale and the Rose*, is but *Șopârla* [the lizard] in her version). On the other hand, additions and double diminutives come to compensate for the lost effect in other passages:

Oscar Wilde's *The Happy Prince*: "Will you come away with me?" he said finally to her; but the Reed *shook her head* [emphasis added].

Igena Floru's *Prințul Fericit*: "Nu vrei să mergi încolo cu mine?" o întreabă el la urma urmei; dar Trestia *dădù trist din cap* [emphasis added];

lit.⁵: Won't you come away with me? he asked her in the end; but the Reed shook her head sorrowfully.

Oscar Wilde's *The Nightingale and The Rose*: As the shadow of a rose in a mirror of silver [...], so was the rose that blossomed on the topmost *spray* of the *Tree*.

Igena Floru's *Privighetoarea și trandafirul*: Ca umbra unui trandafir într'o oglindă de argint, așa eră la început Trandafirul care înflori pe cea mai înaltă *rămurică a pomișorului* [emphasis added].

The Romanian text follows the letter of the original, with two notable exceptions: *rămurică* – counterpart of *spray* – and *pomișor* – counterpart of *Tree* – are diminutives.

Oscar Wilde's *The Selfish Giant*: It was the farthest corner of the garden, and in it was standing *a little boy*.

Igena Floru's *Uriășul cel egoist*: Eră colțul cel mai îndepărtat și în el stă *un băiețaș mititel*... [emphasis added].

Again, the Romanian version is literal, but we have double intensification here, as both *băiețaș* and *mititel* are diminutives.

Thirdly, *poor Hans* (in *The Devoted Friend*) is almost invariably *bietul Hans* in the Romanian versions, rather than *sărmanul*, *săracul* or *sărăcuțul*, which are perfectly valid synonyms in the context. They are characterized by the same

⁵ Literal translation is always mine.

semantic ambivalence (literally poor, but also pitiful), whereas *biet*, while perhaps more phonaesthetic and more literary than the other terms in the series, can also suggest meaninglessness, which augments its connotative force.

Sometimes, equivalents of *little* and *poor* are interchangeable in Floru's version, with the latter obviously displaying the more forceful overtones of the two:

Oscar Wilde's *The Selfish Giant*: It was really only *a little linnet* singing outside his window...
Igena Floru's *Uriaşul cel egoist*: *O biată mierlă cânta într'un pom, lângă fereastră...* [emphasis added];

lit. *A poor blackbird* was singing in a tree, by the window.

Conversely, the house the seamstress with an ill boy lived in, so touchingly described in *The Happy Prince* as either *a poor house* or *the poor house* (*poor* in this particular context, being, however, a much more objective term than *poor* in *poor Hans*), is constantly rendered in Romanian by a diminutive: *o căsuţă / căsuţa sărăcăcioasă* [lit. *a poor little house*]. The many birds populating Wilde's tales are also introduced to the Romanian reader by means of diminutives (e.g., *the birds* are invariably *păsărele* or *păsărici* [little birds], whereas *the dead bird* is invariably *păsărica moartă* [the dead little bird]). The clouds in the various descriptions are also almost always *norişori* or *noruleţi* [little clouds].

A special collocation in which *little* appears quite a few times in *The Happy Prince* is the formula used by the Prince to summon and persuade the Swallow to assist him in helping the poor (i.e., *Swallow, Swallow, little Swallow*). In Romanian, this bird species, usually identified by the feminine *rândunică*, already sounds hypocoristically, just like its masculine counterpart, *rândunel*, which is actually most often used in the Romanian versions of *The Happy Prince*. Placing *mic* [little] alongside *Rândunel* can be perceived as slightly pleonastic, that is why some of Wilde's retranslators chose to neutralise the epithet or avoid the redundancy (e.g., *Rândunel, mic Rândunel* [Swallow, little Swallow] – a “natural” choice, given that avoiding repetition is statistically one of the most common *translation universals*). On the other hand, other translators opted for the exact opposite, in order to enhance the Prince's doleful incantation – that is, they chose the path of intensification:

Oscar Wilde's *The Happy Prince*: Swallow, Swallow, *little Swallow*...
Alexandru Teodor Stamatiaid's *Prinţul Fericit*: Rândunică, Rândunică, *scumpă Rândunică*...
(*scump* being closer to the meanings of “dear”, “adored”, “beloved”)

Oscar Wilde's *The Happy Prince*: Swallow, Swallow, *little Swallow*...
Agop Bezerian (*Prinţul Fericit*): Rândunelule *micuţ*, Rândunelule *drăguţ* ... [emphasis added].

Here the translator reduces the occurrences of *Swallow*; he compensates, however, by adding *drăguţ* – meaning “sweet”, “nice”, “lovely” – which, together

with the diminutival *micuț*, creates a symmetrical, well-balanced highly-connotative rhyming refrain.

The Devoted Friend introduces the protagonist of the story within the story by using the classic fairy-tale formula: “Once upon a time, said the Linnet, there was an honest little fellow named Hans”. The *little* attached to the character’s name from the very beginning will actually stick to it to the very end. That is why transferring this *little* as such in Romanian (as Ștefanovici-Svensk did), is perhaps not the best choice, especially for a translation published in 1929, when very few Romanians understood English, and the rest probably took *Little Hans* for a proper name. The opposition between *little Hans* and *big Hugh the Miller* is also destroyed in the process:

Oscar Wilde’s *The Devoted Friend*: *Little Hans* had a great many friends, but the most devoted friend of all was *big Hugh the Miller*.

Olimpiu Ștefanovici-Svensk’s *Prietenul devotat*: *Little Hans* avea o droaie de prieteni, dar cel mai devotat dintre toți era *Hugh cel mare, Morarul* [emphasis added].

big Hugh the Miller is literally rendered, as is the rest of the sentence, whereas *Little Hans* is simply transferred.

Archip, on the other hand, vacillates between four solutions for *little Hans*:

- the paradoxically augmentative *un băietan*, when Hans is first introduced by the narrator
- the too (physically) explicit *firavul Hans* [the puny / the frail Hans], when the narrator mentions him the second time
- the slightly misleading *tânărul Hans* [the young Hans], whenever the narrator mentions him again, and
- the too ingratiating *Hans, puiule* [approx. baby, sweetheart] or *frățioare dragă* [dear little brother], whenever *little Hans* is used as a form of address by his “devoted” friend, the Miller.

This is another interesting example of avoiding repetition, but not just for the sake of it: by using different syntagms, the translator reinforces the contrast between the voices in the text (principally between the narrator’s – who is also a character in the frame story, and the miller’s – the antagonist). This strategy of intensification is confirmed by many other examples in Archip’s text and is very much consistent with what Berman (1991) terms *principle of variety* (one possible side of the *principle of abundance* explicated in *Palimpsestes*), which supposes rendering a highly recurring signifier of the original text by a multitude of signifiers. This emphasis placed on this or that term or turn of phrase is more often than not a felicitous choice on the part of the translator, thus offering a colourful, inciting text to child-readers. *Little* is almost never rendered in Romanian by the most convenient equivalent, by a readily available word like *mic*, *mititel*, or even *drag*.

Oscar Wilde's *The Remarkable Rocket*: Then a little *Frog*, with bright jewelled eyes, and a green mottled coat, swam up to him.

Ticu Archip's *Un foc-de-artificii fără pereche*: Deodată, o *pîrdalnică de Broscuță*, cu ochi strălucitori de nestemate și o hăinuță verde pestrițată, veni înot spre el [emphasis added];

pîrdalnic, a familiar, euphemistic or jocular term meaning “cursed”, obtained by metathesis from *prădalnic* – a demon believed to be a predator of souls.

Oscar Wilde's *The Happy Prince*: One night there flew over the city a little *Swallow*.

Ticu Archip's *Prințul Fericit*: Într-o noapte, a zburat peste acea cetate un *flecuşteț de Rîndunel* [emphasis added];

here, *flecuşteț* – a diminutive form of *fleac* [trifle] – is almost derogatory; the translator thus highlights the spiritual evolution of this character, from the beginning of the story, when he was frivolous and vain, until the end, when he died like a martyr.

Even if she constantly avoids translating *little* by one and the same term, and sometimes loses its hypocoristic meaning altogether, Archip is nevertheless a champion of diminutives, among her many other ways of achieving intensification. Thus, the Reed in *The Happy Prince* / *Prințul Fericit* is *Trestioara* [the little Reed] in her version, whereas *rainy weather* is *ploaică* [diminutive form of *ploaie* [rain]]; Hans's face, in *The Devoted Friend* / *Prietenul credincios*, is *fețișoara* [little face], whereas his cottage is *căsuța micșoară* [double diminutive]; the little frog's daughters in *The Remarkable Rocket* / *Un foc-de-artificii fără pereche* are *fetițe* or *fetișoare* [little girls] a.s.o.

Diminutives are equally abundant in Bezerian's translation: the little match-girl in *The Happy Prince*, who has *no shoes or stockings*, appears to be without *ghetuțe* [little boots] in Bezerian's version; the nightingale's heart in *The Nightingale and the Rose* is *inimioara* [little heart]; even the rather dislikable Water-rat in *The Devoted Friend* is warmly introduced by means of diminutives (e.g., put his *head* out of his hole / își scoase *căpșorul* [little head] din vizuină). Here, too, for the sake of intensification and contrast, adjective *big* (as in *big Hugh the Miller*) becomes an exaggerated *uriaș* [huge, gigantic] (e.g., *uriașul Hugh, Morarul*).

Ștefanovici-Svensk has his share of hypocorisms, too, but more moderate than his fellow-translators:

Oscar Wilde's *The Happy Prince*: The boy was tossing feverishly on his *bed* ...

Olimpiu Ștefanovici-Svensk's *Prințul Fericit*: Băiețașul tușia înfrigurat în *pătucul* lui ... [emphasis added];

lit. *The little boy* was coughing, helplessly cold, in his *little bed*.

Oscar Wilde's *The Nightingale and The Rose*: She will dance so lightly that her *feet* will not touch the floor ...

Olimpiu Ștefanovici-Svensk's *Trandafirul și Privighetoarea*: Dansul ei va fi atât de ușor încât *piciorușele*-i nu vor atinge pardoseala ... [emphasis added];

lit. Her dance will be so delicate that her *little feet* will not touch the floor.

The very same solution (including the diminutive *piciorușele*) for the previous extract from *The Nightingale and the Rose* is preferred by Bantaș in his version of the story published in 2005, 76 years after Ștefanovici-Svensk's. In Bantaș's texts, any reference to the Swallow's or the Nightingale's wing is *aripioară* [little wing]; any bird is *păsăruică* [little bird]; any reference to somebody's head is rendered by *căpșorul* [little head]; the flowers in the selfish Giant's garden are always *floricele* [little flowers]; eyes are often referred to by *ochișorii* [little eyes]; sometimes he uses three diminutives in a row, in one and the same sentence, as in the following example, even if his version is the only one not addressed to children:

Oscar Wilde's *The Devoted Friend*: The little ducks were swimming about in the pond, looking just like a lot of yellow *canaries*, and their *mother*, who was pure white with real red *legs*, was trying to teach them how to stand on their heads in the water.

Andrei Bantaș's *Prietenul credincios*: Bobocii de rață înotau de încolo și înoace pe iaz arătând ca un stol de *cănărași* galbeni, iar *mămica* lor, albă ca laptele, dar cu *piciorușele* roșii ca focul, încerca să-i învețe să stea în apă cu capul în jos [emphasis added];

lit. The ducklings were swimming about in the pond looking like a flock of *little yellow canaries*, and their *mummy*, as white as milk, but with *little legs* as red as fire, was trying to teach them how to stand in the water on their heads.

An interesting choice Bantaș makes has to do with the titles of Wilde's tales which he transposes non-literally, creatively, in Romanian; *The Young King*, for instance, is translated by a diminutive, *Regișorul* [the little king], which establishes from the very beginning a new (affectionwise) line of interpretation for the entire story. All these instances of intensification, however, are also meant to compensate for omitting various subjective adjectives from the text. The *little dwarf* in *The Birthday of the Infanta* is always simply *piticul* [the dwarf] in Romanian, so as to avoid a pleonastic combination of words (other translators, like Poantă, for instance, use a heart-warming diminutive: *piticuțul*). Another remarkable omission is that of *big* in *big Hugh the Miller*: in Bantaș's version of the story of the *Devoted Friend*, *big Hugh the Miller* is simply *Morarul Hugh* [Hugh the Miller].

Two versions of Wilde's tales that are intriguing for their unusual treatment of terms of endearment, at least when compared with the other seven included in our corpus, are the ones signed by Boureanu (1945) and by Teodorescu (2000), respectively. The two translators do not seem to be very fond of diminutives; what is more, they sometimes accentuate the negative connotations of subjective words. In *The Star-Child*, for example, the mother of the eponymous character is often

referred to either as *the woman* or as *this poor woman*, which Eugen Boureanu sees as *bătrâna* [the old woman] and *nevolnica asta* [this weakling, this good-for-nothing woman], respectively. Similarly, the duck trying to teach her ducklings to stand on their heads, at the beginning of *The Devoted Friend*, is *rața cea bătrână* [the old duck].

As for Teodorescu, she omits on a constant and consistent basis not only words like *poor*, *little*, or *big*, but also *beautiful*, *great* or *fine*. Thus, *the poor little Swallow* is, in her version, *micul Rândunel* [the little Swallow]; *the poor children* in *The Selfish Giant* are simply *copiii* [the children], and *that poor little boy* in the same story is *băiețelul* [the little boy]; *an honest little fellow named Hans* becomes *un tip onest, pe care-l chema Hans* [an honest fellow, whose name was Hans]; *big Hugh the Miller* is just *Hugh, Morarul* [Hugh, the Miller]; *the great lateen sail* in *The Young King* is *vela latină* [the lateen sail], and the *fine red dust* is *praf roșu* [red dust]; the *beautiful white rose* depicted in *The Birthday of the Infanta* is simply *o roză albă* [a white rose] etc.

Finally, on a more humorous note, if we were to register here not only emotions as they appear in the source text and as they were transferred to the target texts, but also as a matter of feeling on the part of the receptor (either reader or translation critic) of the target texts, we might add a shocking example in terms of register, which definitely moved us as readers of Teodorescu's (otherwise acceptable) version, which omits *fair* but accentuates *foul*, *ugly*, *ill-favoured*, in a sort of aesthetics of ugliness:

Oscar Wilde's *The Star-Child*: See! There sitteth a *foul* beggar-woman under that *fair* and green-leaved tree. Come, let us drive her hence, for she is *ugly and ill-favoured*.

Magda Teodorescu's *Copilul-din-Stea*: Vedeti! O cerșetoare *împuțită* stă sub crengile verzi ale copacului aceluia. Veniți, haideți s-o alungăm, că e *urâtă și slută* [emphasis added];

lit. See! A *stinky* beggarwoman is sitting under the green branches of that tree. Come, let us chase her away, for she is *ugly and hideous*.

But this last example, too, is only meant to underline the one common technique all nine translators used, irrespective of the date of their translation (1922, 1929, 1937, 1945, 1967, 2000, 2005 and 2015), irrespective of their professional background (writers, medical doctors, lawyers, diplomats etc.), and irrespective of the public they were addressing (children, the public at large, or Wilde aficionados): namely, accentuation or intensification (especially when it comes to subjective adjectives like the ones discussed here). According to Berman (1991), accentuation is a good thing, because it helps establish a translation's heteronomy (its loyalty to the original) and at the same time its autonomy. Translating emotion with emotion has, as emphasized by Hewson (2013), its dangers, but also an immense potential that all translators of Wilde's tales seem to have been fully aware of:

The dangers are paramount, with the temptation to “outdo” the source-text author by indulging in original writing, or simply by allowing oneself to translate mechanically or lazily, using well-worn formulae and well-trying solutions. But all is not negative, for the possibilities are indeed exciting for the translator who wishes to explore the creative potential that any act of translation may exploit (p. 13).

Conclusion

Statistically and quantitatively, the strategies used by the nine retranslators of Wilde's tales in order to deal with the many emotionally imbued terms could be grouped into three main categories:

1. intensification, ranking first, usually achieved by:
 - a. additional diminutives
 - b. additional terms of endearment, other than diminutives
 - c. additional augmentatives
2. occasional omission, meant either to:
 - a. bypass pleonastic expression, or
 - b. downplay what was possibly considered as overly emotional
3. compensation, either
 - a. in place, or
 - b. in kind.

If the emotional quality of the nine Romanian versions analysed were represented as a cline, then we would have at one end Floru's (1922) version, Bezerian's (2000) version and Bantaş's 2015 version (as clearly set to emphasize emotion), and Boureanu's (1945) version, as well as Teodorescu's (2000) version, at the other end (as clearly set to deemphasize emotion). This not only shows the fluctuation of the interest taken in emotion along time, but also that translating it is more than ever(ything) a matter of personal style.

References

- Bally, Ch. (1909). *Traité de stylistique française*. Paris: Klincksieck.
- Berman, A. (1991). L'accentuation et le principe d'abondance en traduction. *Palimpsestes*, 5. DOI: 10.4000/palimpsestes.611.
- Hervey, S., & Higgins, I. (1992). *Thinking Translation: A Course in Translation Method, French-English*. New York: Routledge.
- Hewson, L. (2013). Éloge de la subjectivité. *Atelier de traduction hors série* (Subjectivité du traduire. *Actes de la Table Ronde à participation internationale "Subjectivité et traduction"*), Suceava, 30 mai 2013, 13-29.
- Johnson-Laird, P. N., & Oatley, K. (1989). The Language of Emotions: An Analysis of a Semantic Field. *Cognition & Emotion*, 3(2), 81-123.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.
- Lindquist, K. A., Jackson, F., Ferri, J., & Weinberg, A. (2016). Language and Emotion: Putting Words into Feelings and Feelings into Words. In L. Feldman Barrett, M. Lewis, & J. M. Haviland-Jones (Eds.), *The Handbook of Emotion*, pp. 579-594. New York, London: The Guilford Press.

- Robinson, D. (1991). *The Translator's Turn*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Robinson, D. (1999). *Retranslation and the Ideosomatic Drift*. Retrieved January 10, 2010, from <https://www.scribd.com/document/235766851/Douglas-Robinson-Retranslation-and-the-Ideosomatic-Drift>.
- Skibińska, E. (2002). *La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur*. Retrieved January 10, 2010, from <http://webs2002.uab.es/doletiana/1Documents/1Skibinska.pdf>.
- Wierzbicka, A. (1972). *Semantic Primitives*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.
- Wilde, O. (1910/1888). *The Happy Prince And Other Tales*. London: David Nutt. Long Acre.
- Wilde, O. (1915/1891). *A House of Pomegranates*. London: Methuen & Co.
- Wilde, O. (1929). *Prietenul devotat și alte povestiri* (O. Ștefanovici-Svensk, Trans.). București: Editura Librăriei "Universala" Alcalay & Co.
- Wilde, O. (1937). *Pagini din Oscar Wilde (Povești feerice și morale)* (A. T. Stamatiad, Trans.). București: "Cartea Românească" S. A.
- Wilde, O. (1945). *Casa cu ródii* (E. Boureanu, Trans.). București: Cugetarea – Georgescu Delafraș S. A.
- Wilde, O. (1945/1922). *Prințul fericit* (I. Floru, Trans.). București: Editura Cultura națională.
- Wilde, O. (1967). *Prințul fericit și alte povestiri* (T. Archip, Trans.). București: Editura Tineretului.
- Wilde, O. (2000). *Prințul fericit și alte povești* (M. Teodorescu, Trans.). București: Editura Cartex.
- Wilde, O. (2000a). *The Happy Prince and Other Tales / Prințul fericit și alte povestiri* (A. Bezerian, Trans.). București: Editura Vestala.
- Wilde, O. (2005). *Toate povestirile* (A. Bantaș, Trans.). București: Compania.
- Wilde, O. (2015). *Prințul fericit* (L. Poantă, Trans.). Pitești: Editura Paralela 45.

Raluca-Nicoleta Balațchi, Ștefan cel Mare de Suceava University, Romania

DOI: 10.17951/lsmll.2020.44.1.51-60

La traduction du fantastique et les degrés de la peur

Fantastic Literature in Translation and the Degrees of Fear

RÉSUMÉ

Notre article a pour objectif une discussion des particularités de la traduction des émotions dans les textes littéraires, par l'intermédiaire d'une analyse traductologique réalisée sur un corpus de fragments tirés des contes de Maupassant traduits en roumain. En appliquant la méthodologie spécifique à la critique et histoire des traductions, notre analyse comparative du texte original et des diverses traductions roumaines mettra en évidence la place de la subjectivité du traducteur dans l'application des différentes stratégies traductives, sur le plan lexical et pragmatique, pour rendre en langue cible les différents degrés de la peur.

Mots-clés : émotion, peur, littérature fantastique, Maupassant, stratégies de traduction

ABSTRACT

Our article is an analysis of the issue of translating emotions in literary texts on the basis of a corpus which consists of fragments from Maupassant's fantastic tales translated into Romanian. By means of a comparison of the original with the translated published versions, where we apply methods specific to translation history and criticism, we follow and assess the implications of the translator's different (subjective) strategies on the lexical and pragmatic level used in order to render the various degrees of fear in the target language.

Keywords: emotion, fear, fantastic literature, Maupassant, translating strategies

1. La traductologie et l'expression des émotions

Les nombreux enjeux de l'expression des émotions/sentiments par le langage verbal font actuellement l'objet de différents types d'approches en sciences du langage et de la communication. Quoique de date plutôt récente en traductologie, la problématique constitue indubitablement un terrain de travail avec un potentiel fort intéressant, autant pour la pratique de la traduction littéraire que de spécialité (pour les sciences humaines, dont notamment la psychologie). Il s'agit d'un champ de recherche interdisciplinaire, dont l'exploration est, selon les spécialistes, à même d'éclaircir des aspects importants du travail du traducteur. L'ouverture extraordinaire qu'a permise le développement des études sur l'intelligence

Raluca-Nicoleta Balațchi, Departamentul de Limbri și Literaturi Străine, Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, Strada Universității 13, 720229 Suceava, raluca2@yahoo.fr, <https://orcid.org/0000-0003-0036-5600>

émotionnelle est susceptible d'influencer nombre d'approches en traductologie, à commencer par les analyses focalisées sur le traducteur et son travail (la traduction comme processus) ou bien sur les stratégies traductives appliquées dans la reverbalisation des sentiments d'une langue à une autre, dans différents types de textes (la traduction comme produit)¹.

Les perspectives que la traductologie peut ouvrir sur la compréhension des liens entre les émotions et la langue nous semblent significatives aussi à la lumière des données qui peuvent être apportées par des analyses comparatives entre les langues qui se font non pas sur des exemples isolés, mais sur des *corpus* de textes attestés, parfois de large taille, et relevant souvent d'époques différentes (dans le cas des retraductions réalisées à une distance temporelle considérable), illustrant autant l'évolution de la langue que la subjectivité et la créativité des traducteurs, selon leur degré d'implication dans le texte². En ceci, la traductologie rencontre et complète les données de la linguistique sur corpus, nombre de chercheurs actuels proposant des études sous-tendues par des corpus discursifs de grande taille, qui sont à même d'enrichir la perspective sur l'expression des sentiments et des émotions dans le discours, dans différents contextes de communication³.

Dans cet article, nous nous proposons de suivre les particularités de la traduction des sentiments par le choix d'une émotion spécifique, la peur, dans un texte littéraire relevant du fantastique, le conte *La peur*⁴, de Guy de Maupassant, traduit en roumain à plusieurs reprises, en 1966, en 1982 et en 2013. Le fantastique étant de par sa définition un texte qui joue sur la peur, qu'elle soit explicite ou suggérée, et étant en plus un genre privilégié par les éditeurs de nos jours (voir aussi les nombreuses anthologies qui paraissent sur le marché éditorial, en

¹ Les approches psychologiques sur la traduction sont considérées par certains spécialistes comme les plus aptes à enrichir la perspective sur le travail du traducteur. Dans un ouvrage récent, Hubscher-Davidson (2018), montre, par l'analyse de trois types d'émotions (contenues dans le texte, les émotions personnelles de chaque traducteur et les émotions des lecteurs du texte source et cible), à quel point la capacité des traducteurs de s'ouvrir aux émotions de l'autre et de soi-même est liée à la réalisation d'une traduction réussie. La perception, la maîtrise et l'expression des émotions sont analysées à tour de rôle et des conclusions intéressantes sont tirées sur la liaison entre l'intelligence émotionnelle et le travail du traducteur littéraire, qui, par un investissement émotionnel, est susceptible de réaliser des traductions créatives.

² Rappelons également l'opinion de Meschonnic (2009) sur l'importance capitale des études de traductologie pour la compréhension du fonctionnement et de l'évolution d'une langue, la traduction étant ainsi un véritable *baromètre*.

³ Dans l'Introduction au volume *L'expression des sentiments* récemment paru aux Presses universitaires de Rennes, Nita et Valetopulos (2018, p. 10) insistent sur l'importance de dépasser, en linguistique, les formes figées figurant dans les dictionnaires ou en grammaire, par la prise en compte des éclairages que peuvent apporter sur cette problématique les différents types de *corpus*.

⁴ Il s'agit du conte *La peur* de 1884; le conte qui porte le même titre, paru en 1882, quoique tout aussi intéressant au niveau de l'analyse de ce sentiment qui hante l'auteur, a connu en roumain une seule version, aussi ne l'avons-nous pas inclus dans le corpus d'analyse pour ce travail.

Roumanie mais aussi partout en Europe), il nous semble que son analyse – que nous ne faisons qu’esquisser ici, vu les limites inhérentes de ce texte – pourrait fournir une perspective des plus enrichissantes sur la passionnante problématique des relations entre les sentiments et le discours.

Afin de pouvoir situer la traduction dans son contexte, principe important en traductologie, nous faisons précéder l’analyse en tant que telle des stratégies de traduction du conte dans un premier temps par une brève présentation des étapes de la réception de Maupassant en Roumanie et, dans un deuxième temps, par des détails sur les particularités du fantastique chez Maupassant.

2. La réception du fantastique de Maupassant dans la culture roumaine à travers la traduction

Le développement des études de traductologie littéraire en Roumanie à partir des années 1990 a permis une revalorisation du travail du traducteur littéraire et une accentuation autant de l’importance de la traduction comme élément du patrimoine, que sa place primordiale dans le réseau complexe des relations entre le français et le roumain, deux langues-cultures reliées par une longue tradition. L’histoire de la traduction de l’œuvre de Maupassant en langue roumaine montre un intérêt constant pour la production du célèbre auteur, selon une dynamique qui s’explique par des facteurs divers, allant du contexte socio-historique jusqu’à la personnalité des traducteurs⁵ ou les particularités du marché éditorial.

Maupassant est, dès son vivant, un auteur de succès en Roumanie et, même s’il est lu dans l’original par l’élite roumaine qui parlait couramment la langue française et était au courant des nouveautés littéraires, certains de ses contes et nouvelles et des fragments de ses romans paraissent très vite en roumain, à une année de distance ou l’année même de la publication de l’original, dans des journaux. En 1883 on traduisait déjà les premières nouvelles⁶ et en 1885 paraissait un fragment du roman *Bel-Ami* (dans le supplément du journal *Romînia liberă*)⁷.

Malgré cette ouverture pour Maupassant manifestée par la traduction, l’édition et la critique de ses œuvres, avec des statistiques qui montrent un nombre impressionnant de traducteurs, exégètes, retraductions et rééditions, depuis 1883 jusqu’en 2019, il existe plusieurs éléments moins évidents à expliquer

⁵ Dans la longue liste des traducteurs de Maupassant, on retrouve des noms d’écrivains roumains renommés, comme Mihail Sadoveanu, Otilia Cazimir, Emil Gârleanu, ou d’écrivains et critiques littéraires, comme Garabet Ibrăileanu. La version de *Bel-Ami* donnée par ce dernier jouit d’une visibilité tout à fait particulière, qui justifie d’ailleurs son analyse dans nombre d’ouvrages dédiés à la traduction de Maupassant en roumain.

⁶ Les quatorze premiers textes traduits dans des journaux n’incluent pas les contes fantastiques qui nous intéressent.

⁷ Cf. la thèse en manuscrit de Vărvăreanu (Dima) (2011), focalisée sur l’analyse de la traduction roumaine des romans maupassantiens.

dans la dynamique de l'histoire de la traduction de cette œuvre, qui présentent de l'intérêt du point de vue traductologique et qui font que la traduction du fantastique de Maupassant en roumain soit un champ d'étude quasiment non exploré : les contes fantastiques ont été traduits, à la différence des autres contes et nouvelles, à une distance temporelle parfois bien considérable par rapport à l'original (deuxième moitié du XX^e), y compris pour ceux très connus, comme *Le Horlà*, mais sont actuellement soumis à un ample processus de retraduction et de réédition ; les traductologues roumains qui se sont penchés sur l'œuvre de Maupassant ont privilégié les romans ; ceux, beaucoup moins nombreux, qui se sont focalisés sur les nouvelles, n'ont pas visé le fantastique.

La plupart des contes fantastiques de Maupassant reçoivent une première traduction seulement en 1966, quand la maison d'édition qui détenait, à cette heure, le monopole des publications de traductions d'œuvres étrangères, dont le texte était soumis à une censure très stricte, *Editura pentru Literatură Universală*, fait paraître en trois volumes l'essentiel de l'œuvre de Maupassant, avec des traductions qui sont soit rééditées, soit de nouvelles traductions. Lucia Demetrius est la traductrice la plus connue des nouvelles de Maupassant et c'est elle qui signe dans ce volume la traduction d'un nombre important de nouvelles à côté desquelles paraissent quelques contes fantastiques, dont celui qui nous intéresse, *La peur* [Frica]. Le grand absent, selon nous, de ce, d'ailleurs, excellent volume, est *Le Horlà*.

Il faut attendre une étude critique, celle de Sanda Radian, de 1979, *Maupassant între realism și fantastic* [Maupassant entre le réalisme et le fantastique], pour que s'ajoutent aux traductions de Lucia Demetrius des versions en première traduction pour des contes fantastiques dont *Le Horlà* [Horla], qui occupe une place de choix dans cet ouvrage. On a donc un phénomène intéressant de réalisation d'une traduction suite à des besoins strictement interprétatifs, le critique littéraire faisant également figure de traducteur, intégrant le texte traduit dans son analyse, et confirmant ainsi le statut très important du traducteur comme interprète ou lecteur privilégié du texte original⁸.

En 1982, une anthologie de prose fantastique française réalisée par la réputée traductrice, traductologue et critique littéraire Irina Mavrodin, crée un tableau cohérent du genre qui permet de situer correctement la contribution du fantastique de Maupassant dans le développement de ce genre dans la littérature française ; c'est l'occasion de faire paraître en volume la traduction du *Horlà* [Horla] de Sanda Radian, cachée dans les pages de son analyse critique ; c'est par ce conte que l'on ouvre d'ailleurs la série des six textes choisis pour cette anthologie ; c'est

⁸ Voir la place de la lecture dans le modèle critique des traductions de Berman (1995) ou, dans l'espace roumain, de Mavrodin, pour laquelle la traduction est une pratico-théorie et le traducteur un lecteur privilégié du texte.

également l'occasion de proposer au public roumain des traductions nouvelles pour des textes déjà traduits : *La peur* [Frica] apparaît sous la signature de Laura Irodoiu Aslan.

La libéralisation du marché éditorial en Roumanie fait exploser le nombre de publications suite au phénomène de la retraduction, qui, à côté de la réédition, permet aux lecteurs roumains la redécouverte des grands auteurs de la littérature française. En 2013, Nicolae Constantinescu, connu comme le traducteur roumain contemporain de Georges Simenon, mais également comme auteur de prose science-fiction, propose des retraductions d'une série de contes fantastiques maupassantiens, aux éditions Polirom de Iași. Le même traducteur prend le soin de réaliser, six ans plus tard, par des traductions inédites ou des rééditions et des retraductions, l'intégrale des contes fantastiques de Maupassant, qui paraît aux éditions électroniques amalgama.ro. Il nous semble important de préciser que le traducteur a eu l'excellente idée d'intégrer à ce volume, en guise de préface, la chronique de Maupassant sur le fantastique de 1883, qu'il a donc traduite en roumain et a organisé le volume de manière chronologique, les lecteurs roumains ayant ainsi la possibilité de parcourir, selon son évolution originale, le tableau complet, des trente-quatre contes fantastiques de Maupassant, de la *Main écorchée* [Mâna jupuită] de 1875 jusqu'au conte de 1890 *Qui sait ?* [Cine știe ?]

Ainsi, de 1966 à 2019, le fantastique de Maupassant en version roumaine s'intègre à des logiques éditoriales différentes, ce qui correspond sans doute à une diversification des attentes/demandes de la part du public : partie intégrante de son œuvre en traduction roumaine pour les volumes de 1966, le conte fantastique maupassantien est soumis à la retraduction et à la réédition pour illustrer le genre, avant l'auteur. Ceci correspond aussi à un intérêt croissant prêté par la critique française à Maupassant comme auteur fantastique : à partir des années 1970, son œuvre fantastique est redécouverte et réinterprétée, *Le Horlà* faisant l'objet de nombreuses études, y compris à l'heure actuelle.

Présent dans toutes les anthologies mentionnées ci-dessous, le conte *Frica* de 1884 s'inscrit ainsi dans cette histoire des traductions du fantastique de Maupassant par les versions de Lucia Demetrius, 1966 (LD), Laura Irodoiu Aslan, 1982 (LIA) et de Nicolae Constantinescu 2013/2019 (NC) ; sa restitution en roumain correspond à une dynamique intéressante, construite grâce à la retraduction et à la réédition⁹.

3. Maupassant et la littérature fantastique

Le fantastique est le plus souvent défini dans la critique de spécialité comme l'intervention brutale, surprenante, de l'élément surnaturel dans la vie quotidienne.

⁹ Des phénomènes essentiels dans l'étude des analyses historiques des traductions, comme le suggère, entre autres, Pym (1998).

Maupassant occupe une place de choix dans la liste des auteurs ayant produit une littérature fantastique¹⁰, autant par le spécifique de son approche que par son intérêt théorique pour la question¹¹. Pour lui, le fantastique s'appuie sur la réalité, plongeant le lecteur dans le doute, et il est intrinsèquement lié à la peur, une peur qui tourne en angoisse ; aussi considère-t-on qu'il est l'auteur d'un fantastique de l'angoisse. C'est une peur face à l'inexplicable, à l'inconnu, et surtout à ce qui est enfoui et reste incompréhensible aux tréfonds de soi-même, le héros fantastique maupassantien ayant peur de soi-même et finalement de tout ce qui le hante dans son for intérieur.

Les nouvelles maupassantiennes ont à la base le conflit intérieur d'un personnage qui voit s'accroître un mystère qu'il est incapable d'expliquer. La gradation de la tension qui tourne en horreur, et atteint parfois la démence et très bien dosée par le narrateur et c'est sans doute l'un des points qui doivent être minutieusement suivis par les traducteurs. C'est dans la focalisation sur le tourment intérieur des personnages, sur la hantise et l'invasion de leur personnalité physique et psychique que réside en fait le spécifique du fantastique maupassantien, défini d'ailleurs par certains critiques en tant que *fantastique intérieur* (Banquart, *apud* Radian), vu que le saut dans l'imaginaire se réalise au niveau de l'esprit des personnages, ou *fantastique psychologique* (cf. Mavrodin, 2006), car ce ne sont pas les événements bizarres qui comptent mais leur effet sur une conscience hypersensibilisée

La complexité des sentiments chez Maupassant a été souvent décrite et expliquée par la critique : l'(auto)investigation se traduit, dans une gamme d'états d'âme qui évolue de la solitude, à l'aliénation pour se transformer en anxiété, et angoisse et laisser voir finalement le dédoublement. Le chemin de la peur vers l'anxiété sous-tend nombre de ses contes et nouvelles, mais apparaît aussi dans des textes relevant d'autres genres, comme l'essai (e.g., *Solitude*) ou la poésie (e.g., *La Terreur*). L'anxiété, associée à la solitude, engendre des réflexions sur la condition humaine et une angoisse permanente face à l'impossibilité de percer les lois qui gouvernent le monde et l'homme.

4. La peur, du français vers le roumain

La littérature fantastique a été définie par l'un des spécialistes du genre, Caillois (1965), comme un véritable *jeu avec la peur*. C'est évidemment l'émotion qui sous-tend les textes relevant du fantastique ; son actualisation effective aux différents niveaux du texte en structure de surface – lexical, syntaxique, pragmatique – est, d'autant plus, une coordonnée importante à suivre en traduction.

Le conte *La peur* semble contenir, comme l'a suggéré la critique, la clef du fantastique maupassantien, car le principe qui la guide, contenu dans la phrase qui

¹⁰ On range sous cette étiquette une série de trente-quatre contes écrits par l'auteur entre 1875 et 1890, dont *La peur* publiée en 1884.

¹¹ Il écrit plusieurs chroniques, parmi lesquelles *Le fantastique*, paru en 1883 dans *Le Gaulois*.

se répète obsessivement dans la nouvelle, *On n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend pas*, s'applique à la conception même de l'auteur sur tout ce qui provoque la terreur : la source de la peur dans toutes ses nouvelles fantastiques est sans doute l'impossibilité du héros de trouver une explication vraisemblable du phénomène inhabituel qui la provoque.

Pour Maupassant, provoquer la peur tenait de l'essence même du texte fantastique¹², mais il s'agit d'une peur dont la particularité est de tourner en angoisse¹³.

Les deux émotions sont bien présentes dans le conte qui nous préoccupe, et qui reprend d'ailleurs nombre d'idées à un texte théorique, la chronique *Le fantastique*, écrit par Maupassant une année avant. L'initiative du traducteur Nicolae Constantinescu de placer en guise de préface au volume de contes fantastiques paru en roumain en 2019 la traduction roumaine de cette chronique de Maupassant, généralement moins connue, nous semble une excellente stratégie de donner de la cohérence à son projet de traduction de réalisation en langue roumaine de l'intégrale du fantastique maupassantien.

Cependant, vu les liens très évidents entre le conte *La peur* et la chronique *Le fantastique*, on s'attendrait à ce que les termes choisis en roumain par le traducteur pour rendre l'émotion-clef du texte et du volume, la peur, émotions, s'encadrent dans la même stratégie de cohérence conceptuelle et lexicale.

Peur a pour correspondant direct en roumain le nom *frică*, c'est le terme le plus couramment utilisé autant dans le lexique standard que dans le lexique de spécialité de la psychologie. C'est la solution choisie pour la traduction du titre par tous les trois traducteurs, *Frica* ; mais pour les seize occurrences du terme dans le texte du conte, certains des traducteurs ont fait appel à une variation lexicale, choisissant des termes qui, tout en étant des synonymes, représentent, du point de vue traductologique, des modulations (*teamă*, *spaimă*, *groază*) et peuvent être encadrées dans le jeu de la sur- ou de la sous-traduction (*teamă* est plutôt une *appréhension*, *groază* est l'équivalent de la terreur ; *spaimă* est plutôt littéraire). Une telle stratégie nuit, de notre point de vue, à la logique de la gradation de sentiments (*peur-épouvante-angoisse-terreur*) et surtout à l'intention de Maupassant de définir et illustrer, y compris au niveau théorique, la peur : il nous semble donc que la préservation du nom *frică*, présent dans le titre, tout au long du texte, et le recours aux termes de la série synonymique seulement pour les

¹² Aussi appréciait-il Tourgueniev pour sa capacité de laisser « deviner [...] cette poignante sensation de la peur inexplicable qui passe, comme un souffle inconnu parti d'un autre monde » (Maupassant, in *Le fantastique*, apud Rachmühl, 1983, p. 32).

Dans la traduction de Nicolae Constantinescu, *angoasa in fata a ceea ce nu poate sa inteleaga si teama inexplicabila*.

¹³ Très souvent, dans les ouvrages de psychologie, le sentiment de la peur est analysé à côté de l'angoisse ou de l'anxiété, cf. le chapitre dédié à ces émotions dans *The Handbook of Emotions* (éditeurs Feldman Barrett, Lewis, & Haviland-Jones, 2010).

situations où Maupassant lui-même module l'émotion (*appréhension, épouvante, terreur, angoisse*) tient de l'essence du texte et permettrait une recréation de l'axe des émotions respectueuse de l'original. Or, employer le même terme roumain, *teama*, qui définit plutôt une appréhension, pour des contextes où dans l'original on a *angoisse/ appréhension/peur* ne fait que varier l'expression et déforme la substance de l'original. Le choix de termes bien précis pour le champ lexical essentiel de ce texte, l'expression de la peur et de ses différentes facettes, devrait être une priorité pour les traducteurs, qui sont au contraire plutôt tentés d'accentuer, en traduction, les qualités stylistiques du texte littéraire.

Si dans la première traduction (LD), on respecte en général cette exigence traductive du moins au niveau du nom *peur*, la tendance de la deuxième traduction (LIA) à éviter la répétition et à remplacer les termes apparemment répétitifs par des synonymes, quoique à première vue destinée à « embellir » le texte, nous semble être exactement ce que Berman (1995) appelait une tendance déformante. Attentif au terme *peur*, le dernier traducteur, NC, pratique cependant la même variation dans le cas des autres mots qui traduisent les différents degrés de cette émotion.

Dans le tableau ci-dessous, nous donnons les différentes solutions des traducteurs pour les noms désignant les divers degrés de la peur dans le conte :

Tableau 1. Les traductions des lexèmes désignant la peur

Original	LD	LIA	NC
<i>peur</i>	<i>frica</i>	<i>frica/ teama/ spaima</i>	<i>frica</i>
<i>angoisse</i>	<i>teama/spaima</i>	<i>spaima</i>	<i>nelinişte/spaima</i>
<i>épouvante</i>	<i>spaima</i>	<i>groaza</i>	<i>groaza</i>
<i>terreur</i>	<i>groaza</i>	<i>groaza</i>	<i>spaima/groaza</i>

Pour ce qui est de la dernière traduction, la plus récente, vu qu'il s'agit d'une intégrale de la prose fantastique, on s'attend à une continuité des stratégies de traduction du lexique des émotions non pas seulement au niveau du même conte, mais également d'un conte à l'autre ; dans la traduction du conte *Lui ? [El ?]*, les nombreuses occurrences du mot *peur* dans des fragments clés du conte sont, à tous les points du texte, rendus par un synonyme de *frică*, le nom *teamă*.

Or, la véritable obsession du personnage du conte, tout comme l'intérêt particulier de Maupassant pour la définition et l'analyse minutieuse de ce sentiment qui était au cœur des maladies mentales qui le préoccupaient, devraient être des arguments suffisamment forts pour l'utilisation, en traduction roumaine, du terme *frică*¹⁴.

¹⁴ Nous nous rapportons surtout au fragment où le héros qui décrit les raisons de sa peur croissante s'exclame : « j'ai peur de moi ! j'ai peur de la peur ; peur des spasmes de mon esprit qui

Le terme *angoisse* mérite aussi quelques précisions supplémentaires : son correspondant direct en roumain, *angoasă*, un néologisme emprunté justement au français, au début comme un terme de spécialité, mais faisant partie du lexique général maintenant, est complètement évité, ce qui surprenant pour le texte de NC, qui le traduit en 2013/2019. Il l'utilise cependant dans la traduction de la préface – la chronique *Le fantastique*. Ceci semble indiquer une hésitation dans l'application d'une stratégie de traduction valable pour le volume de contes fantastiques dans son intégralité. C'est vers cette même idée que pourrait mener l'analyse de la traduction du mot *peur* dans cette même chronique, où le traducteur préfère au terme *frică* son synonyme *teamă*.

En guise de conclusion

Le fantastique de Maupassant a éveillé l'intérêt des traducteurs et éditeurs roumains après la deuxième moitié du XX^e. Sa retraduction se justifie sans doute par des facteurs autres que le vieillissement de la langue, aussi pensons-nous que les choix subjectifs des traducteurs tout comme les intérêts spécifiques des éditeurs et réalisateurs des anthologies et des intégrales, répondant aux besoins de fournir au public roumain une image aussi complète que possible de l'univers fantastique maupassantien, sont responsables de la reprise de ce texte une fois en 1982 et ensuite en 2013/2019.

L'analyse comparative des trois versions roumaine du conte fantastique *La peur* a permis de faire ressortir la qualité de la première traduction et les limites des retraductions faite en 1982 et respectivement en 2013. La première traduction mériterait d'être redécouverte par des rééditions autant pour les qualités littéraires du texte (traduction poétique, selon Berman, 1995) que pour l'application d'une stratégie de traduction cohérente, y compris au niveau de la traduction des émotions qui correspond aux particularités de l'original (traduction éthique).

La retraduction des contes fantastiques de Maupassant en roumain, tout en enrichissant indubitablement le processus de la réception du grand auteur français, par des stratégies éditoriales destinées à créer une image complète et cohérente de son œuvre fantastique, laisse entrevoir, au niveau des stratégies traductives du vocabulaire des émotions, des tendances subjectives de réorganisation de l'original, qui est soumis à la variation synonymique, à travers des modulations, ajouts et explicitations.

References

- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris: Gallimard.
 Caillois, R. (1965). *Au cœur du fantastique*. Paris: Gallimard.
 Feldman Barrett L., Lewis M., & Haviland-Jones J. M. (Eds.) (2010). *The Handbook of Emotion*. New York, London: The Guilford Press.

s'affole, peur de cette horrible sensation de la terreur incompréhensible ».

- Hubscher-Davidson, S. (2018). *Translation and Emotion. A Psychological Perspective*. London, New York: Routledge.
- Maupassant, G. (1966). Frica (L. Demetrius, Trans.): Vol. 2. *Opere* (pp. 491–497). București: Editura pentru Literatură Universală.
- Maupassant, G. (1982). Frica (L. Irodoiu Aslan, Trans.): Vol. 3. *Proză fantastică franceză. Antologie, prefață și prezentări de Irina Mavrodin* (pp. 267–275). București: Minerva.
- Maupassant, G. (1987/1884). *La peur*. Paris: Marabout.
- Maupassant, G. (2013), Frica (N. Constantinescu, Trans.). In *Un caz de divorț. Povestiri fantastice* (pp. 172–179). Iași: Polirom.
- Maupassant, G. (2019). *Frica* (N. Constantinescu, Trans.). In *Horla. Integrala prozei fantastice* (pp. 203–212). București: Amalgama.
- Mavrodin, I. (2006). *Despre traducere, literal și în toate sensurile*. Craiova: Editura Scrisul Românesc.
- Meschonnic, H. (2009). L'enjeu du traduire pour la théorie du langage. *Septet*, 2(33–46). Retrieved September 1, 2019, from <http://www.septet-traductologie.com/revue-septet/des-mots-aux-actes-n2-traduction-et-philosophie-du-langage/>.
- Nita, R., & Valetopulos, F. (Eds.) (2018). *L'expression des sentiments : de l'analyse linguistique aux applications*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Pym, A. (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St Jerome Publishing.
- Rachmühl, F. (1983). *Le Horla. Analyse critique*. Paris: Hatier.
- Radian, S. (1979). *Maupassant, între realism și fantastic*. București: Editura Albatros.
- Vărvăreanu (Dima) O.-C. (2011). *Traduction et retraduction de l'œuvre de Guy de Maupassant dans l'espace roumain* (Unpublished doctoral thesis, Ștefan cel Mare University of Suceava, Romania).

Ionela-Gabriela Flutur, Ștefan cel Mare de Suceava University, Romania

DOI: 10.17951/lsmll.2020.44.1.61-69

Traduire du roumain en français la peur dans les contes

Translating from Romanian to French the Fear in Fairy Tales

RÉSUMÉ

Cet article envisage l'analyse comparative des émotions en traduction, en particulier, la peur, dans un conte roumain rendu en français. La simplicité apparente de la littérature de jeunesse et de sa traduction cache plusieurs difficultés autant au niveau linguistique, que socio-culturel. Le corpus d'analyse consiste dans un conte de Ion Creangă, un auteur connu pour la littérature enfantine roumaine, *Capra cu trei iezi* [La chèvre et les trois biquets], et deux traductions : la version collaborative de M. Stanciu Stoian et Ode de Chateaufieux Lebel (1931) et la version bilingue de Mariana Cojan Negulescu (1996).

Mots-clés : conte, culturel, Ion Creangă, peur, traduction

ABSTRACT

In this article, we undergo a comparative analysis of emotions in translation, particularly fear, in a Romanian tale rendered into French. The apparent simplicity of children's literature and its translation hides several difficulties on the linguistic level, as on the socio-cultural level. Our corpus is composed of a tale of Ion Creangă, a writer known for Romanian children's literature, *Capra cu trei iezi* [The goat and her three kids], and the collaborative version of M. Stanciu Stoian and Ode de Chateaufieux Lebel (1931) and the version of Mariana Cojan Negulescu (1996).

Keywords: cultural translation, fear, Ion Creangă, Romanian culture, tale

1. Pour introduire notre propos

Nous sommes consciente de la grande importance du pouvoir des émotions dans la littérature de jeunesse qui s'adresse particulièrement aux jeunes lecteurs, mais également aux adultes. La première difficulté en ce qui concerne la traduction des émotions dans une autre langue est associée à l'importance de la langue maternelle pour rendre ces émotions dès le plus jeune âge. De cette manière, Vivier (2007) considère que :

La langue maternelle et les émotions sont intimement liées : c'est à partir des outils linguistiques de sa propre langue que l'individu construit et structure l'expression de ses émotions, et c'est par l'intermédiaire de cette langue qu'il préfère véhiculer et communiquer ses émotions et ses sentiments (p. 74).

Ionela-Gabriela Flutur, Departamentul de Limbi și Literaturi Străine, Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, Strada Universității 13, 720229 Suceava, ionelaarganisciuc@yahoo.fr, <https://orcid.org/0000-0001-6585-4873>

L'exégète milite pour une approche combinée entre la traductologie et la psycholinguistique. Nous ajouterions aussi le niveau culturel qui influe dans une grande mesure sur le rendu de certaines expressions et d'une série d'énoncés. Le traducteur de la littérature de jeunesse peut apprécier, sous-apprécier ou sur-apprécier les besoins et le savoir extralinguistique de son lecteur, ses options traductives en étant la preuve. Ses choix peuvent se heurter, par conséquent, à une incompréhension ou à un manque d'intérêt de la part du public cible. La langue de départ et la langue d'arrivée font partie de deux univers émotionnels différents, mais on peut aussi parler de l'universel des émotions. La tristesse, la joie, la colère, la peur, etc. sont universelles mais les outils linguistiques et sémantiques utilisés dans leur traduction s'individualisent d'une langue-culture à une autre.

Les émotions accomplissent une force illocutoire, mais également perlocutoire (cf. Austin, 1991/1962). La dimension émotionnelle peut être explicite ou implicite, selon le vouloir dire de l'énonciateur et l'effet voulu sur l'interlocuteur. Le lexique et les choix – autant de l'auteur de l'original que du traducteur – représentent le fondement pour le décodage de ces énoncés.

Le transfert de la peur, la catégorie des émotions que nous prendrons en compte dans notre analyse, peut se réaliser par le biais d'une équivalence parfaite ou partielle, d'une adaptation, d'une modulation, d'une édulcoration ou d'une intensification. Les solutions auxquelles le traducteur fait appel soulignent l'identité des personnages auxquels ces émotions sont attribuées.

2. Sur la traduction de l'œuvre de Ion Creangă

Stanciu Stoian et Chateaufieux Lebel sont décrits par Nicolae Iorga, le préfacier de la version de 1931, comme des « traducteurs zélés – une Française qui a appris le roumain par sympathie, et un Roumain » (Iorga, 1931, p. II) qui offrent au public cible « une charmante forme française » (p. II) des textes de Ion Creangă [Jean Rameau]. La traduction collaborative entre une Française et un Roumain met en évidence la nécessité d'appréhension de toutes les nuances autant dans la langue de départ que dans la langue d'arrivée.

En ce qui concerne la traduction des textes, Stanciu Stoian et Chateaufieux Lebel soulignent les défis auxquels ils se heurtent et qui tiennent particulièrement du style et du langage utilisés par l'écrivain. Les traducteurs notent dans l'*Avant-propos* de leur version que :

Malheureusement, la traduction, si scrupuleuse soit-elle, ne pourra jamais rendre tout à fait le charme extrême d'un style si parsemé de figures et de proverbes, que chaque phrase évoque une image totalement roumaine, à laquelle on ne peut toucher sans modifier la saveur du texte (Iorga, 1931, p. IX).

Le texte est savoureux et attire le public par ces éléments définitoires pour le style de l'auteur, mais ils sont modifiés à travers la traduction. Nous pouvons, par con-

séquent, parler dans le cas de Creangă d'un certain degré d'intraduisibilité. Il est intraduisible par son style et par son vocabulaire populaire. Jean Boutière considère qu'il n'y a pas d'autre conteur européen qui donne à ses lecteurs une telle « collection d'expressions, de dictons et de proverbes populaires » (Boutière, 1930, p. 179). Ion Creangă peut être perçu, du point de vue traductologique, comme un sociolème¹ et culturel par sa représentativité pour la littérature et langue roumaines.

Le défi traductif tant au niveau macro- que micro- textuel de la langue-littérature de Creangă est mis en évidence par le fait que la traductrice Mariana Cojan Negulescu offre en fait une adaptation de ses contes, ou plus spécifiquement une tradaptation², qui se trouve à mi-chemin entre une traduction et une adaptation. Mariana Cojan Negulescu, qui a une carrière pédagogique et une expérience traductologique, est l'auteure de plusieurs recueils bilingues comme c'est également notre cas. Sur son blog personnel, elle avoue qu'elle offre une perception personnelle en ce qui concerne les contes traditionnels roumains :

[...] je me fais un devoir de cœur de faire connaître aux Français, *avec mes moyens*, la tradition culturelle du peuple roumain. Mais « rien d'excellent ne se fait qu'à loisir » (A. Gide), et je réalise qu'il nous faudrait, à nous tous, consacrer plus de temps et plus d'effort pour affirmer, à travers le monde, avec l'esprit francophone du peuple roumain, *sa richesse culturelle et spirituelle*³ [c'est nous qui soulignons].

La grande diversité de la langue-culture roumaine de Creangă peut être aussi rendue par « ses moyens » grâce aux défis d'ordre culturel, traductif et linguistique. La solution d'opter pour une tradaptation semble la plus adéquate pour la traductrice dans le cas d'un écrivain aussi originel, traditionnel et nuancé que Ion Creangă. Néanmoins, il y a également des pertes que nous nous proposons d'approcher dans notre travail.

3. Traduire la peur

La peur a une fonction d'anticipation parce qu'une personne ressent une crainte pour quelque chose qui se passera dans le futur. Cette fonction anticipatrice est causée par la projection de ses angoisses et se base sur les défis que toute personne doit affronter. La peur engendre un choc d'ordre affectif, mais également un changement

¹ Georgiana Lungu-Badea (2004 or 2008) offre une définition du sociolème en affirmant qu'il s'agit d'une unité du discours à travers lequel un sujet manifeste son appartenance à une catégorie sociale. L'écrivain roumain fait ressortir son affiliation à un carrefour des catégories sociales : fils de paysans, diacre, prêtre, instituteur, maître d'école.

² Michel Garneau, poète et traducteur québécois, a proposé les notions de *tradaptation* (1978) et *tradaptateur* pour souligner que la traduction et l'adaptation sont les deux faces d'une même pièce. Il invente cette notion pour sa version de *Macbeth* pour le Théâtre de la Manufacture (conformément à son entretien avec Marie-Christiane Hellot).

³ <https://www.negulescu.fr/pagina-principala/> (page consultée le 20 août 2019).

d'ordre physique. Dans le conte *Capra cu trei iezi* [La chèvre et les trois biquets] de Ion Creangă, les personnages qui éprouvent le plus la peur sont les trois biquets qui restent seuls à la maison lorsque leur mère part pour rapporter de la nourriture. Le danger est représenté par la solitude et le manque de la figure maternelle protectrice, qui offrent la possibilité au méchant loup de s'approcher des petits. Le degré de peur est le plus élevé chez le plus petit, situation curieuse parce que les aînés ont plus d'expérience et pourraient saisir le péril avant le cadet, tandis que les plus petits sont d'habitude les plus naïfs. Toutefois, le motif de la perspicacité et de la finesse de l'esprit du cadet, rencontré aussi chez Perrault dans le conte *Le Petit Poucet* ou *Le Maître Chat*, inverse l'organisation psychologique des faits.

A l'écrit, l'extériorisation de la peur est faite par le biais des lexèmes, de l'organisation des syntagmes, des tropes, de la ponctuation, ceux-ci étant les outils de traduction d'une émotion pour le lecteur qui ne peut pas percevoir son expression physique. Comme nous l'avons affirmé au début de notre travail, la manifestation de la peur, dans ce cas, se réalise pleinement dans la langue maternelle. Son transfert dans une autre langue peut changer l'intensité, la valeur, l'effet et les causes de son apparition.

Nous proposons une approche comparative entre deux versions en français du conte *Capra cu trei iezi* en analysant les éléments qui posent des difficultés et mènent à des solutions différentes. Les personnages et le narrateur utilisent autant de syntagmes pour exprimer la crainte que pour la suggérer. La préférence de l'écrivain pour les dictons et pour les comparaisons est perceptible également dans la manifestation des émotions. Ces sentences représentent des défis traductifs spécifiques à la langue-culture de départ que les traducteurs doivent rendre dans la langue d'arrivée en transmettant aussi le sens de l'original.

Regardons plus attentivement les deux exemples ci-dessous :

Original, Ion Creangă :

1. tace ca peștele și tremura ca varga de frică
2. [...] tace ca pământul și-i tremură carnea pe dânsul de frică: Fuga-i rușinoasă, da-i sănătoasă! ...

Version 1, tr. Stanciu Stoian et Ode de Chateaufieux Lebel (1931) :

1. il resta muet comme un poisson, car, d'effroi il tremblait comme un frêle rameau (p. 101).
2. [...] il devint muet comme la terre, car, sur lui, la chair tremblait de frayeur. La fuite est honteuse, mais elle est saine ! ... (p. 101).

Version 2, Mariana Cojan Negulescu (2015/1996) :

1. se tenant muet comme une carpe et tremblant comme une feuille (p. 93).
2. [...] silencieux et effrayé à faire pitié. À bonne fuite, bonne suite ! (p. 93).

L'appel aux comparaisons du registre populaire accentue la peur éprouvée par le plus jeune des frères. Pour la première unité « tace ca peștele și tremura ca varga de frică » [approx. il se taisait comme un poisson et tremblait comme une verge d'effroi], nous observons que la double comparaison est préservée dans les deux versions, avec certaines modifications. Stanciu Stoian et de Chateaufieux Lebel (1931) utilisent l'hyponyme pour le deuxième terme de la première comparaison, alors que Cojan Negulescu emploie un hyperonyme. Si le premier emploi paraît vieilli, le deuxième est plus métaphorique, les deux étant, toutefois, des équivalents nuancés du syntagme roumain. À souligner la deuxième partie de la phrase en roumain où le lexème « frică » [peur] est préservé seulement dans la première version collaborative. Néanmoins, nous remarquons chez les deux traducteurs l'édulcoration de cette image par l'ajout de l'adjectif « frêle », tandis que Cojan Negulescu opte pour une expression plus renforçante. Les deux systèmes des comparaisons sont métaphoriquement marqués, ce qui signale la grande variété de verbalisation de la peur.

Le deuxième exemple accentue la polyvalence du métadiscours concernant cette émotion en ayant comme options diverses lexies. Si dans le premier cas, Stanciu Stoian et de Chateaufieux Lebel choisissent le mot « effroi », dans cette deuxième occurrence du mot roumain « frică », les traducteurs emploient « frayeur ». Les deux lexèmes ponctuent un très haut degré de peur, ce qui trahit le subjectivisme de celui qui traduit. Les traducteurs transmettent leur propre compréhension du contexte en nuancant le sens du syntagme et sa réception par le public cible. Cojan Negulescu efface la comparaison et utilise un adjectif moins fort, « silencieux ». Par contre, pour l'expression imagée « tremură carnea pe dânsul de frică » [approx. sa chair tremble de peur] rendue dans la première version par « sur lui, la chair tremblait de frayeur », énoncé qui transmet la représentation physique de la manifestation de la peur, elle choisit de récupérer la perception de cette émotion en utilisant le participe passé modalisé par un syntagme prépositionnel construit à l'infinitif « effrayé à faire pitié ». Cette option anéantit le tableau de la peur et omet la réaction purement corporelle du personnage. Le dicton utilisé est conçu comme une forme d'atténuation de la peur par la fuite. Les deux versions suggèrent ce fait : le choix de Stoian et de Chateaufieux Lebel s'approche de l'original par une traduction littérale, « La fuite est honteuse, mais elle est saine ! », alors que Cojan Negulescu opte pour une adaptation du dicton « À bonne fuite, bonne suite ! ».

L'appel à la divinisation de la peur par l'emploi d'un énoncé avec une portée proverbiale renforce de nouveau la valeur de cette émotion et met l'accent sur ses origines perçues comme étant du Paradis :

Original, Ion Creangă :

Dar frica-i din rai, sârmana!

Version 1, tr. Stanciu Stoian et Ode de Chateaufieux Lebel (1931) :

La peur, elle-même, vient du Paradis ! la pauvre !... (p. 101).

Version 2, Mariana Cojan Negulescu (2015/1996) :

Il n'y a pas de meilleure conseillère que la peur... (p. 93).

Si nous analysons la phrase d'un point de vue religieux, nous nous rendrions compte qu'il s'agit d'un paradoxe parce que la seule peur qui est de nature divine est précisément la crainte de Dieu, la peur matérielle implique, par conséquent, une distanciation par rapport à la divinité. Stanciu et de Chateaufieux Lebel optent pour une traduction littéraliste, avec une modalisation au niveau de la phrase en la découpant en deux phrases exclamatives pour mettre l'emphase sur le niveau de la peur.

Cojan Negulescu efface le rapprochement de la peur au Paradis, en adoucissant de cette manière sa puissance. Elle fait appel aussi, pourtant, à un paradoxe proverbial par le renversement du dicton. Si le proverbe dit que « La peur est une très mauvaise conseillère », la traductrice rend l'opposé de ce dicton. Typographiquement, nous observons également une édulcoration parce que les points de suspension créent un effet d'attente, une relation de complicité avec le lecteur cible, tandis que la phrase exclamative a une fonction émotive, étant centrée sur l'énonciateur.

Un autre aspect de l'expression de la peur dans la traduction du texte de Ion Creangă est lié aux croyances, culturellement marquées, relatives au moment où quelqu'un est effrayé. Examinons l'exemple ci-dessous :

Original, Ion Creangă :

Arzi, cumetre, mori, căci nici viu nu ești bun ! De-abie i-a mai trece băietului istuia de spăriet, că mult pâr îmi trebuia de la tine ca să-l afum!

Version 1, tr. Stanciu Stoian et Ode de Chateaufieux Lebel (1931) :

Brûle, Compère, meurs ! car même vivant, tu n'es bon à rien. De cette façon l'enfant que voici sera guéri de sa peur car il me faut beaucoup de poils pour l'enfumer⁴ (p. 108).

Version 2, Mariana Cojan Negulescu (2015/1996) :

Brûle, compère, meurs ! Puisque vivant, tu ne vaux pas la corde pour te pendre. De toute façon, pour guérir mon fil de sa frayeur, j'aurais dû lui faire des incantations et roussir au feu plus d'un poil de ta fourrure ! (p. 107).

⁴ Avec la note en bas de page à la fin de la phrase : « La croyance est en Roumanie que : quand une personne est effrayée par le loup, on prend, pour la guérir, des poils de loup et qu'on les brûle sous le nez du malade en manière de fumigation. De même, si quelqu'un est mordu par un chien enragé, on fait brûler des poils du chien suspect, et on met sur la morsure la cendre brûlante. [...] ».

Nous observons que Stanciu Stoian et Ode de Chateaufieux Lebel optent pour une note du traducteur pour éclaircir certains aspects appartenant à la culture de départ. Il s'agit d'une réflexion théorique et culturelle dont le lecteur cible français a besoin pour pouvoir déchiffrer son texte et ses implications. Si les deux optent pour une traduction littéraliste de l'énoncé, ils choisissent la note du traducteur comme *dernier recours* pour la compréhension de la valeur culturelle, Mariana Cojan Negulescu utilise des explications par amplification pour que son public puisse saisir la croyance et le rituel concerné. La périphrase explicative « faire des incantations et roussir au feu » sert à désambiguïser l'image des poils enfumés. Nous ne concevons pas cette note comme *une honte du traducteur* (selon la théorie d'Aury, 1963, p. XI), mais comme un besoin ressenti par les traducteurs d'apporter des informations supplémentaires d'ordre culturel pour leur public cible. Nous ne nions pas le choix de Mariana Cojan Negulescu qui explicite au niveau textuel, mais cette option alourdit le texte et ne réussit pas à éclaircir, pourtant, la nature de cette incantation et ses raisons.

Si nous avons survolé le texte de Creangă en analysant les aspects explicites sur la manifestation et verbalisation de la peur, examinons également le tableau ci-dessous pour remarquer les outils utilisés afin de transmettre cette émotion de manière implicite :

Tableau 1. Énoncés implicites concernant la peur⁵

Original, Ion Creangă	Version 1, tr. Stanciu Stoian et Ode de Chateaufieux Lebel (1931)	Version 2, Mariana Cojan Negulescu (2015/1996)
1. Dacă-i așa, apoi veniți să vă sărute mama ! <i>Dumnezeu să vă apare de cele rele și rămâneți cu bine !</i>	S'il en est ainsi, alors venez que votre mère vous embrasse. <i>Que Dieu vous garde de toutes les mauvaises choses, restez en bonne santé et à tout à l'heure !</i> (p. 100).	Bien ! S'il en est ainsi, venez dans mes bras, maman vous embrasse, mes chéris, <i>et que Dieu vous garde ! Au revoir !</i> (p. 89).
2.- <i>Of, mămucă, of! Mai bine taci și lasă-l în plata lui Dumnezeu! Că știi că este o vorbă: Nici pe dracu să-l vezi, da' nici cruce să-ți faci!</i>	<i>Oh ! Maman ! Maman ! Il vaut mieux que vous vous taisiez et l'abandonniez à la merci de Dieu ; car vous savez le dicton : Ni voir le diable ... ni se faire croix quand on le voit !*</i> (p. 105).	<i>Oh, maman, maman chérie, n'en faites rien, c'est trop dangereux ! Laissez-le entre les mains de Dieu, Lui seul saura le châtier. Ne connaissez-vous pas le dicton : Mieux vaut éviter le Malin, même la croix à la main !</i> (p. 103).

* Avec la note de sous-sol après le dicton : « Il ne faut jamais avoir affaire au Diable, même si l'on peut se métamorphoser en croix, la chose qu'il redoute le plus ».

⁵ Nous soulignons les unités-clés pour le rendu de la peur.

Dans le premier exemple, on observe de nouveau l'invocation de la divinité pour se protéger du danger. Le besoin de la mère d'évoquer l'aide de Dieu pour que ses enfants soient protégés par tous les maux trahit la peur qu'elle ressent parce que les biquets restent seuls. De nouveau, Stanciu Stoian et Ode Chateauvieux Lebel essaient une traduction plus proche du texte de départ, alors que Mariana Cojan Negulescu neutralise l'unité en omettant le lexème à valeur négative, mais elle garde la convocation du divin pour la protection des petits. Le sentiment du péril engendre, par conséquent, une forte émotion de peur qui, dans la culture roumaine comme dans toute culture, peut être adoucie par la grâce sacrée.

À l'inverse, la peur est ressentie également par le cadet et il l'exprime envers sa mère. L'emploi de l'appellatif affectueux « maman » est doublé dans la deuxième version par l'ajout de l'adjectif « chérie » pour accentuer le désespoir de l'enfant. La référence religieuse est explicitée par Cojan Negulescu pour faciliter la compréhension et accentuer la peur éprouvée par le benjamin. Cette tendance vers l'explicitation s'explique par sa formation pédagogique. Ayant affaire à un texte bilingue, toutefois, le lecteur se trouve dans une situation d'embarras à cause de ces ajouts parce que le texte de départ ne s'agence pas avec celui d'arrivée. Le public d'une édition bilingue se trouve en face de l'original et de sa traduction, ce qui peut également engendrer un rendu personnel des unités. Avec un but pédagogique, cette situation s'explique par une curiosité pour une des langues qui lui est étrangère et ses connaissances littéraires doivent être doublées par des connaissances culturelles.

Conclusion

Comme nous l'avons exemplifié, la peur occupe une place notable dans l'économie du conte *La chèvre et les trois biquets*, le thème central tournant autour du danger de la peur et de la peur du danger. Le langage particulier, les dictons, les phrases à charge culturelle, les comparaisons, le registre familier, voire populaire utilisés pour exprimer cette émotion sont difficiles à rendre dans une langue autre que la langue maternelle. Revenant à l'idée de Iorga, les traducteurs ne peuvent pas rendre totalement le style d'un écrivain comme Creangă parce que sa saveur est intraduisible. Nous remarquons que l'intraduisibilité se manifeste non seulement sur le plan linguistique, mais également sur le plan culturel, qui est le plus difficile à harmoniser. Les traducteurs essaient et réussissent, selon nous, à rendre l'intraduisible accessible. Au niveau macrotextuel Ion Creangă reste sans doute intraduisible, mais au niveau micro-textuel des stratégies traductives de divers types sont appliquées par les traducteurs pour rendre en langue cible les unités problématiques.

Le défi traductif dans le rendu de la peur du roumain vers le français est représenté principalement par les phrases à valeur proverbiale qui témoignent d'une notable portée culturelle. Si Mariana Stanciu Stoian et Ode de Chateauvieux

Lebel (1931) essaient de rendre la peur et ses expressions le plus près de l'original, Mariana Cojan Negulescu (1996) trouve comme seul biais la tradaptation. Malgré le fait que sa version s'annonce comme une traduction, elle est, selon nous, une tradaptation masquée par ces indications paratextuelles de facture traductologique.

Au niveau paratextuel nous observons aussi que la version collaborative contient des notes du traducteur qui visent à éclaircir certaines unités considérées comme ambiguës pour le public cible, tandis que la version bilingue omet de les employer. Cependant, la traductrice de la version bilingue opte pour les ajouts explicatifs au niveau textuel.

La verbalisation de la peur dans le cas de la littérature de jeunesse est assujettie autant à des limites culturelles qu'à la problématique de l'adaptation au public cible. Enfant, jeune ou adulte, le lecteur doit ressentir la peur et saisir ces manifestations que l'auteur veut transmettre pour que la traduction accomplisse sa fonction médiatrice.

References

- Aury, D. (1976/1963). *Préface*. In G. Mounin (1963), *Les Problèmes théoriques de la traduction* (pp. II–XII). Paris: Gallimard.
- Austin, J. L. (1991/1962). *How to do Things with Words* (G. Lane, Trans.). Oxford, New York: Clarendon Press, *Quand dire c'est faire*, Paris: Le Seuil, réédition Points-Seuil.
- Boutière, J. (1930). *La vie et l'œuvre de Ion Creanga. 1837–1889*. Paris: Librairie Universitaire J. Gamber.
- Creangă, I. (1931). *Contes populaires de Roumanie [Povești]* (M. Stanciu Stoian & O. Chateaufieux Lebel, Trans.). Paris: Maisonneuve Frères Editeurs.
- Creangă, I. (2015). *Basme românești. Romanian fairy tales. Contes de fées roumains* (M. Cojan Negulescu, Trans.). Pitești: Paralela.
- Hellot, M.-C. (2009). Le poète qui traduit : entretien avec Michel Garneau. *Jeu*, 133, 83–88.
- Iorga, N. (1931). *Préface*. In I. Creangă (1931), *Contes populaires de Roumanie [Povești]* (M. Stanciu Stoian & O. Chateaufieux Lebel, Trans.). Paris: Maisonneuve Frères Editeurs.
- Lungu-Badea, G. (2004). *Théorie de la traduction, théorie des culturèmes*. Timișoara : Editura Universității de Vest.
- Lungu-Badea, G. (2008). *Petit dictionnaire des termes utilisés dans la théorie, la pratique et la didactique de la traduction* (en roumain : *Mic dictionar de termeni utilizati in teoria, practica si didactica traducerii*). Timișoara: Editura Universității de Vest.
- Vivier, J. (2007). La traduction des textes émotifs : un défi paradoxal. *Meta*, 52(1), 71–84.

Alizon Pergher, University of Bordeaux, France

DOI: 10.17951/lsmll.2020.44.1.71-81

Écrire et traduire les émotions dans le roman pour la jeunesse *Les frères Coeur-de-Lion* d'Astrid Lindgren

Writing and Translating Emotions in Children's Literature
Astrid Lindgren's *Les frères Coeur-de-Lion*

RÉSUMÉ

La littérature de jeunesse est à la fois reflet de la société et vecteur de nouveaux modèles. Elle évolue en fonction des représentations que les adultes ont de l'enfance. Les recherches récentes montrent que les enfants vivent de grandes expériences émotionnelles et que la lecture contribue à leur développement social et affectif. Cet article interroge les enjeux de l'écriture des affects à destination du jeune lectorat à travers l'étude du roman *Les frères Coeur-de-Lion* d'Astrid Lindgren. Il s'intéresse également aux problématiques éthiques, esthétiques et linguistiques liées à la traduction de l'œuvre du suédois au français.

Mots-clés : littérature de jeunesse, émotions, jeune lecteur, traduction, éthique, esthétique, linguistique, Astrid Lindgren, *Les frères Coeur-de-Lion*

ABSTRACT

Children's literature reflects society and conveys new models. This field evolves depending on the representations of childhood that adults build. Recent research shows that children experience deep emotions and that reading contributes to their social and affective development. This paper examines the different issues related to writing the affects aimed at young readers through the study of Astrid Lindgren's novel *Les frères Coeur-de-Lion*. It focuses on ethical, aesthetic and linguistic questions involved in translating the book from Swedish to French.

Keywords: youth literature, emotions, young reader, translation, ethic, aesthetic, linguistic, Astrid Lindgren, *The Brothers Lionheart*

1. Introduction

Souriau (2010) définit la jeunesse comme une « période de la vie » où « l'imagination, la vie affective, sont développées et fortes » et où « l'expérience est mince alors qu'est abordé le monde des adultes » (p. 969). Cela expliquerait le succès des nouveaux genres de l'imaginaire auprès du jeune lectorat car ils sont le lieu d'élection d'un type de romanesque centré sur la découverte, l'expérience et l'émotion.

Alizon Pergher, Laboratoire TELEM EA 4195, Université Bordeaux Montaigne Humanités, Domaine Universitaire, 33607 Pessac Cedex, alizon.pergher@etu.u-bordeaux-montaigne.fr, <https://orcid.org/0000-0002-4762-2179>

Les progrès réalisés en neurosciences et sciences humaines¹ au cours des années 1990 sont à l'origine d'un « tournant des affects » dont la recherche en littérature s'est emparée à l'aube du XXI^e siècle (Bouju & Gefen, 2013). Les émotions, leur écriture et leur traduction, sont désormais au cœur des interrogations littéraires, linguistiques et traductologiques². En littérature de jeunesse, de nombreux travaux témoignent de ces questionnements³. Comme le soulignent Eitler, Olsen, et Jensen (2014):

In recent times it has become accepted that children not only have emotions *per se*, but also experience and learn an ever wider variety of strong and serious feelings, as developed and almost as pronounced as in the case of adults (p. 14).

D'une part, la littérature de jeunesse reflète la société et véhicule de nouveaux modèles. Elle évolue en fonction des représentations de l'enfance, de l'enfant et de sa place dans la société. D'autre part, Sapiro écrit que « le genre qui contribue le plus à l'augmentation des traductions littéraires en français est la littérature pour la jeunesse, qui connaît une croissance très importante à partir de 1987 en France comme dans le monde » (Sapiro, 2019, p. 122). En effet, Lévêque constate que depuis 1965, « les traductions de romans s'inscrivent dans une volonté de dépoussiérer les thématiques proposées alors aux jeunes lecteurs français » (Lévêque, 2019, p. 1023) et que « l'ouverture à d'autres cultures permet d'élargir le champ littéraire et l'imaginaire » (p. 1026). Cependant, les études menées en sciences du langage soulèvent de nombreuses problématiques liées à la singularité des langues et des cultures. Novakova et Tutin notent que « chaque langue utilise des formes variées et spécifiques pour exprimer les émotions » (Novakova & Tutin, 2009, p. 6), ce qui rend l'exercice de traduction du langage des affects fastidieux. Chamsine (2018) rappelle que « l'objectif de la traduction est de faire parvenir un message identique à des communautés différentes, de manière à ce que le texte initial et le texte final produisent le même effet chez leurs lecteurs respectifs » (p. 9). Elle souligne également le fait qu'« il n'existe pas «une» seule culture émotionnelle, commune et universelle mais «des» modes d'expression culturels, locaux et spécifiques » (p. 26). En outre, les affects jouent un rôle décisif dans l'acte de traduction car ils influencent les choix traductifs. Il s'agit de « ressentir pour traduire » (p. 97), ce qui implique le choix d'un traducteur capable d'« empathie émotionnelle» [...] et «cognitive» [...] pour se décentrer et prendre des décisions pertinentes » (p. 140). Enfin, la littérature de jeunesse est soumise

¹ Voir Damasio (1995) et Ekman (Ekman & Davidson, 1995).

² Voir *Traduire les émotions* (Chamsine, 2018) ou *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle* (Banoun, Poulin, & Chevrel, 2019)

³ Par exemple, les colloques « Émotions, sentiments, passions dans les récits d'enfance et de jeunesse » (ALITHILA, Lille 3, 2016) ou « Emotions and a child » (Ukrainian Research Center of Children's and Youth Literature, Lviv, Ukraine, 2019).

à une censure régie par la loi du 16 juillet 1949 qui peut se manifester par des interdits éditoriaux ou des altérations des textes originaux et donne parfois lieu à une adaptation plus qu'à une traduction (Nières-Chevrel, 2009, p. 190). Cette censure peut avoir une incidence sur la charge émotionnelle d'un texte.

À travers l'étude du roman *Les frères Coeur-de-Lion*⁴, nous souhaitons aborder la double question de l'écriture des émotions et de leur traduction du suédois au français à destination du jeune public. Dans cette optique, nous nous sommes entretenue avec Agneta Segol, traductrice de la version française du roman. Avec son aide précieuse, nous avons d'abord procédé à une analyse littéraire de l'œuvre focalisée sur l'écriture des émotions. Cela nous a permis de comprendre le « postulat auctorial » de l'auteure, pour reprendre la terminologie de Collombat (2019, p. 19), en fonction duquel Segol a construit son « postulat traductif » (p. 16). Dans un second temps, nous avons sélectionné cinq extraits du roman qui mettent en scène de fortes émotions et nous les avons étudiés de manière comparative, en suédois et en français, pour y déceler les traces de choix traductifs liés au langage des affects.

2. Astrid Lindgren et l'écriture des émotions

Astrid Lindgren est essentiellement connue en France pour son personnage de Fifi Brindacier. L'auteure a pourtant publié plus de soixante-dix œuvres, aujourd'hui traduites en plus de cinquante langues et dialectes. En 2017, elle reste en quatrième position des auteurs les plus empruntés en Suède⁵. Nombre de ses romans sont devenus des « classiques » et jouissent d'une importante notoriété internationale. Parmi eux, *Les frères Coeur-de-Lion* aborde le sujet de la mort de l'enfant à travers une accumulation d'événements dramatiques : maladie incurable du protagoniste, Karl, âgé de dix ans, mort de son frère Jonathan, envol des personnages pour un monde imaginaire qui évoque une forme de paradis, saut final dans un gouffre qui a pu être interprété comme le suicide des deux enfants. Dès sa parution en Suède en 1973, l'œuvre est la cible de virulentes critiques qui révèlent le désarroi des adultes face au caractère morbide d'une histoire jugée trop sombre pour le jeune lectorat. Maricourt (2014) explique que « de houleux débats éclatent en Suède » et qu'une question fondamentale se pose : « Quels sujets la littérature de jeunesse est-elle en droit d'aborder ? » (p. 50). Or, selon les propos de Lindgren recueillis par Andersen, l'œuvre a été conçue pour consoler les lecteurs, en proposant une alternative à l'inconnu que constitue la mort par le biais de l'imagination et du recours au merveilleux (Andersen, 2019, pp. 381–385). Le roman est considéré

⁴ Lindgren, A. (1973), *Bröderna Lejonhjärta*, trad. du suédois par Agneta Segol en 1987.

⁵ Selon une étude de la Sveriges Författarfond publiée en octobre 2018 et basée sur une enquête menée dans les bibliothèques publiques et scolaires de Suède. URL <http://www.svff.se/pdf/Topp2017.pdf>.

comme un espace unique propice à la libération des émotions, « un espace singulier et infini qui est celui du récit », pour reprendre la formule de Gaiotti (2005, p. 421). Une réflexion menée par Richards met en lumière l'importance de l'imagination dans le travail du deuil et le rôle du langage symbolique du conte dans la construction de cet imaginaire (Richards, 2007, pp. 66-74). Le livre y est perçu comme un objet transitionnel, au sens où Winnicott l'entend. Blazic (2009) résume ainsi :

Previous criticism overlooks the fact that these books deal with feelings of self-conscious melancholy, death, pessimism, and grief. Lindgren broke traditional magic codes and established modern ones to illustrate that children need to be moved and motivated by art, and should not always be protected by utopian, idealized stories. Children need to be confronted by emotions, including joy and sorrow, love and death (p. 37).

Dans *Les frères Coeur-de-Lion*, Astrid Lindgren s'attache à retranscrire les pensées et sentiments de ses personnages dans un style oral, « proche du langage parlé », selon la formule de Heldner (1992, p. 70). L'auteure emploie un lexique concret et une syntaxe simple qui font écho au bagage linguistique correspondant à l'âge des protagonistes et à celui du lectorat auquel l'œuvre s'adresse. Comme le remarque Gnaedig, l'oralité de l'écriture et le choix du récit à la première personne confèrent au texte une immédiateté qui favorise la complicité entre le narrateur et le lecteur (Gnaedig, 2007, p. 136). Ainsi, « l'empathie fictionnelle », telle que la définit Larrivé, est sollicitée (Larrivé, 2015). L'identification est favorisée par la proximité narrateur/lecteur, par l'adoption du point de vue d'un personnage de dix ans et par la mise en scène de thématiques universelles qui font écho aux questionnements intérieurs du lecteur.

D'un autre côté, le jeune lecteur est particulièrement sensible et son expérience de lecture ne doit pas s'effectuer dans la douleur. Lindgren met alors en place des stratégies narratives de distanciation indispensables à la transmission de certains événements. L'exemple de l'annonce de la mort de Jonathan dans le récit témoigne de ces deux paramètres de proximité/distanciation :

Jonathan est à Nanguiyala maintenant. C'est difficile, je ne peux pas, non, je n'arrive pas à raconter ce qui est arrivé. Mais voilà ce qui était écrit le lendemain dans le journal (Lindgren, 1987, p. 19).

Jonatan är i Nangijala nu. Det är svårt, jag kan inte, nej, jag kan inte berätta det. Men så här stod det i tidningen efteråt (Lindgren, 1973, p. 12).

Dans ce passage, l'intensité de l'émotion transparaît à travers l'incapacité du personnage/narrateur à raconter l'événement - ponctuation saccadée, adverbe *non* / *nej*, forme négative du verbe *pouvoir* / *kan*. La mort de Jonathan est annoncée sur le mode de l'euphémisme : le personnage *est* déplacé / *är* à Nanguiyala. Le récit de cette mort est pris en charge par la journaliste et se distingue par une

police en italique. Pour autant, Astrid Lindgren refuse l'édulcoration et le thème du deuil est pleinement exploité dans le reste du roman. Elle emploie le terme *mourir / dö* et insiste sur la tristesse et le désespoir de Karl :

J'étais seul à la maison et je pleurais dans mon lit parce qu'il me manquait. J'avais peur, j'étais malheureux, malade, dans un état si lamentable que je n'arrive pas à le décrire (Lindgren, 1987, p. 24) .

Jag var ensam hemma, och jag låg och grät efter honom och var rädd och olycklig och sjuk och eländig värre än det går att tala om (Lindgren, 1973, p. 15).

Soucieuse d'un certain réalisme, l'auteure met en scène l'échec du langage face à l'intensité des émotions, aussi bien négatives que positives, comme le montre cet exemple issu d'un extrait où l'émotion dominante est la joie :

Il n'y a pas de mot pour exprimer combien nous étions heureux d'être ensemble à nouveau (Lindgren, 1987, p. 32).

... och höll i varann och var gladare än det går att tala om för att vi var tillsammans igen (Lindgren, 1973, p. 20).

Afin de ne jamais sombrer dans le piège du *pathos*, elle donne un rythme soutenu au récit, caractérisé par une alternance description/action. Le lecteur est tenu en haleine par un mouvement constant au sein de la narration : tour à tour « brumeuses », « ardentes » et « morales »⁶ les émotions se meuvent, se transforment et sont sublimées au fil du texte. Elles lui confèrent énergie et dynamisme et constituent un véritable moteur de l'action. Enfin, Astrid Lindgren convoque tout un univers symbolique qui enrichit son texte. La colombe, symbole de paix et de pureté, délivre des messages et assure un lien entre le monde réel et celui de Nanguiyala. L'omniprésence de la nature et des fleurs dans la toponymie et dans la description des décors suscite l'émotion esthétique chez le lecteur : le narrateur s'émerveille constamment et la poésie qui se dégage du texte augmente la charge émotionnelle du récit.

Le sentier que nous suivions était blanc, comme enneigé par les fleurs de cerisier. De beaux pétales tombaient doucement sur nous, et nous en avions plein les cheveux (Lindgren, 19987, p. 36).

Stigen där vi gick var vit av hersnöad körsbärsblom, och över oss kom det också singlarde fina, vita blad så att vi fick i håret och överallt [...] (Lindgren, 1973, p. 24).

Dans cet extrait, la blancheur des pétales de cerisier et l'image de la neige connotent de surcroît l'innocence et la pureté.

⁶ Lexique emprunté à l'argumentaire de l'appel à communication de la Maison des Sciences de l'Homme de Poitiers pour le colloque « La palette des émotions » qui s'est tenu les 3,4 et 5 octobre 2018 à Poitiers.

Ces quelques exemples mettent en évidence les particularités du texte source et de l'écriture d'Astrid Lindgren. Le « postulat auctorial », c'est-à-dire le cadre général dans lequel s'inscrit l'écriture d'une œuvre en fonction des effets littéraires souhaités par l'auteur (Collombat, 2019, p. 20) semble ici fondé sur trois éléments principaux : la compréhension du jeune lecteur, l'empathie fictionnelle qui vise le développement affectif du lecteur et le plaisir de lire.

3. Traduire les émotions : problématiques et enjeux

Les traductions représentent 17% de l'ensemble des livres reçus et signalés par la BnF en 2018⁷. Sur les 13 932 livres traduits, 1888 titres sont répertoriés dans la catégorie jeunesse et en 2003, Friot (2003, p. 47) notait déjà que 50% des titres jeunesse disponibles en France étaient des traductions. Ces chiffres montrent une importante démarche d'ouverture culturelle et M. Lévêque souligne qu'« à l'intersection de la littérature, de l'éducation et du divertissement, la littérature de jeunesse a vu évoluer les pratiques de traduction au cours du XX^e siècle, parallèlement à la place de l'enfant lecteur dans la société, la famille, le milieu scolaire et éducatif » (Lévêque, 2019 p. 1047). Cependant, force est de constater que 77% de ces livres sont traduits d'une seule et même langue, l'anglais, largement en tête devant l'allemand, l'italien, le japonais ou l'espagnol. Les langues scandinaves restent peu traduites en français, ce qui s'explique par la persistance de tabous et de divergences des normes éducatives entre certains pays (Lévêque, 2019, p. 1048).

En effet, l'étude de la traduction des *Frères Coeur-de-Lion* nous confronte à trois problématiques. La première est d'ordre thématique et éthique : comment introduire le thème de la mort racontée par le biais d'un jeune narrateur à destination des enfants-lecteurs français ? La seconde est d'ordre stylistique et esthétique : quelle écriture la critique française admet-elle comme recevable pour son jeune lectorat ? La troisième est d'ordre linguistique : quel lexique le traducteur français a-t-il à sa disposition pour traduire l'écriture des affects ?

Lindgren, Andersson, et Renaud (2007) rappellent que « la littérature pour enfants du nord de l'Europe a contribué à introduire en France plusieurs motifs liés aux côtés parfois sombres de la vie quotidienne » (p. 90). Cela met en évidence la diversité des pratiques culturelles liées à l'expression et au partage des émotions ainsi que l'existence de tabous autour de certains sujets comme le souligne Chamsine (2018, p. 180). Si les thématiques fortes, telles que la maladie ou la mort de l'enfant, sont indéniablement universelles, elles sont cependant appréhendées différemment en fonction du contexte culturel de production et de réception des œuvres. Selon Svenbro, les littératures nordiques « n'enferment

⁷ Rapport du S.N.E. publié le 29.05.19 sur les chiffres de l'année 2018, URL https://www.sne.fr/app/uploads/2019/06/RS19_Synthese_Web01_VDEF.pdf.

pas les enfants dans une enfance idéalisée et isolée du monde réel ; l'éducation est vue comme une protection, non pas en tant qu'elle doit préserver l'enfant du caractère impitoyable et révoltant du monde, mais en tant qu'elle doit le préparer à l'affronter » (Svenbro, 2011, p. 86). Cela expliquerait la méfiance qui subsiste à leur égard car « le caractère frondeur et subversif des héros, la cruauté et la crudité des thèmes abordés a longtemps détonné dans l'univers de la littérature française pour la jeunesse qui paraît bien policée en comparaison » (p. 87). C'est ainsi que nous comprenons la traduction tardive des *Frères Coeur-de-Lion* et que nous interprétons le fait que le roman reste aujourd'hui très peu connu en France. D'autre part, les débats animés qui ont suivi la publication des premières traductions de *Fifi Brindacier* (1962-1963) révèlent la difficulté de la critique et de l'édition françaises à accepter certains aspects de l'écriture de Lindgren et plus généralement de l'écriture suédoise (Heldner, 1992). Il faudra attendre 1995 pour que Gnaedig propose une retraduction de la trilogie fidèle au texte source. En effet, le style suédois s'inscrit dans une tradition du réalisme et de l'oralité qui s'oppose à celle, très écrite et littéraire, du style français. Lindgren et al., (2007) constatent un « enjolivement » dans les traductions françaises des livres pour enfants suédois qui « entraîne une normalisation stylistique, ce qui est habituel dans les textes traduits qui ont tendance à être plus « lisses » que les originaux, produits directement par leurs auteurs » (p. 91). Pourtant, l'écriture personnelle et vivante de Lindgren est bien plus travaillée que son apparence ne le laisse croire, comme le souligne Gnaedig (2007):

Lors d'un échange de courriers avec Karin Nyman, la fille d'Astrid Lindgren, celle-ci m'a confié que sa mère retravaillait ses manuscrits jusqu'à dix fois avant de les soumettre à son éditeur. On peut en déduire sans peine qu'Astrid Lindgren était particulièrement soucieuse et consciente de ce qu'elle voulait écrire et des effets qu'elle souhaitait produire, avec le plus d'efficacité (p. 138).

Lors de notre entretien, Agneta Segol est revenue sur ce point en nous confiant avoir entretenu une importante correspondance avec Astrid Lindgren au cours de sa traduction des *Frères Coeur-de-Lion*.

Enfin, nous savons que la traduction d'une langue source à une langue cible implique le passage d'un système de langue à un autre et que chaque langue est porteuse de représentations différentes en fonction des cultures de la communauté parlante qu'elle reflète. Écrire les affects, c'est parvenir à mettre des mots sur des événements à la fois psychologiques et physiologiques qui ont été conceptualisés. Les traduire, c'est postuler que l'émotion est une expérience universelle et que le lecteur cible est à même de comprendre le système de conceptualisation d'une culture différente de la sienne :

En traduction la problématique de fond à ce sujet porte sur l'universalité des émotions. En effet, si les émotions sont universelles c'est-à-dire qu'on retrouve les mêmes états affectifs et

expressions émotives chez tous les humains, alors la traduction est non seulement possible mais elle sera aussi aisément enseignable. En revanche, si chaque société et chaque culture possède des émotions qui lui sont propres et des modes d'expression particuliers que l'on ne retrouve pas ailleurs, alors la traduction sera difficile à mener puisqu'il faudra faire ressentir les mêmes émotions et effets textuels chez deux publics différents dans l'expression même de leurs états d'âme (Chamsine, 2018, p. 11).

La traduction du roman étudié a donc été soumise à une double problématique : celle liée à son destinataire, le jeune lecteur, et celle liée à son contenu, une intrigue et une écriture liées aux affects. Le choix de la traductrice est essentiel. Agneta Segol est Professeure émérite de littérature à l'Université de Caen. Elle est d'origine suédoise et a été choisie par Hachette comme l'un des deux traducteurs attitrés de l'œuvre d'Astrid Lindgren en France. Le suédois est sa langue maternelle, elle possède une culture commune à celle de l'auteure et connaît l'ensemble de son œuvre. Son « postulat traductif », élaboré « en accord avec le postulat auctorial » (Collombat, 2019, p. 16) met l'accent sur le plaisir du jeune lecteur et la charge émotionnelle du texte en s'appuyant sur le respect d'un lexique qui veille à « la variation générationnelle (paramètres liés à l'âge des personnages et du lectorat visé) » (p. 20) et sur l'esthétique de l'écriture d'Astrid Lindgren. Il prend également en compte les particularités liées à la culture littéraire et linguistique du lecteur cible.

4. Étude comparative de quelques expressions autour de la joie

Nous avons mené une étude comparative à partir de cinq extraits du roman dans lesquels le personnage de Karl est confronté à une situation qui le plonge dans un état émotionnel intense. Pour synthétiser notre réflexion, nous ne présenterons ici que quelques résultats concernant l'expression et la traduction de la joie. Les exemples sont tirés de la scène de retrouvailles des deux personnages à Nanguiyala⁸.

Le texte traduit par Agneta Segol respecte la simplicité et la justesse du vocabulaire d'Astrid Lindgren. L'auteure emploie deux adjectifs pour qualifier l'état du personnage qui ressent la joie, *glad* et *gladare* respectivement traduits par *joyeux* et *heureux* en français. L'agitation physique liée à l'émotion est traduite par des verbes conjugués au passé composé ou par l'emploi du gérondif – *jeté*, *empoigné*, *en nous serrant*, *tombés à la renverse*, *roulé* – sans altération de sens. Cependant, le verbe *brottas* disparaît de la traduction. Ce verbe signifie « lutter », « en venir aux mains », « se chamailler » mais sans connotation négative liée à la violence. La traductrice a estimé préférable de ne pas faire figurer cette idée dans sa traduction car elle n'a pas trouvé de véritable équivalent de ce mot et *a fortiori* de cette idée dans la langue française. Nous pouvons ici nous demander

⁸ Extrait situé pp. 19–23 dans la version suédoise « Jag [...] i den. » et pp. 30–34 dans la version française « J'ai dévalé [...] riait de bonheur ? »

si le verbe *brottas* exprime une réaction émotionnelle uniquement conceptualisée par la culture et la langue suédoises. D'autre part, Astrid Lindgren emploie deux verbes différents pour le verbe « rire » : *skrattade* et *fnissade*. Le premier ne pose pas de problème de traduction. Le second a été traduit par *rire de plus en plus fort*, à partir du verbe « rire » et d'une locution adverbiale. En effet, les verbes tels que « glousser », « ricaner », « pouffer » ont une dimension péjorative qui ne correspond pas au sens de *fnissade* – rire doucement sans pouvoir s'en empêcher.

Nous avons également constaté quelques variations concernant l'expression de l'émotion par le biais de la métaphore comme dans l'exemple *så att det kokade i oss* – ça bouillait en nous – / *nous débordions de joie*. Dans le texte source l'émotion est une entité « vivante » qui est sujet de l'action. Elle est désignée par le pronom *det* – « ça ». L'image utilisée est celle du liquide qui bout avec le verbe *koka* – ici, « bouillir ». Dans la traduction française, la métaphore envisage le corps humain comme un contenant qui déborde, l'accent est mis sur l'individu avec le recours au pronom *nous* comme sujet du verbe *déborder*. L'idée d'ébullition est absente. L'expression *bouillir de joie* ne s'utilise pas en français. Associée à l'idée de température élevée, l'image du liquide en ébullition est davantage utilisée pour exprimer la colère – ex : *bouillir de rage* (Valetopoulos, 2013, p. 134). En effet, la joie est davantage associée en français à l'image de la « LUMIÈRE » et de l'« AGITATION » (p. 133). Un second exemple de tournure impersonnelle montre l'autonomie de l'émotion dans l'écriture d'Astrid Lindgren: *Hela kroppen var ända så lycklig så att det liksom bara skrattade i den* – le corps était si heureux que cela riait en lui / *mon corps tout entier riait de bonheur*. Dans la traduction française, la personnification s'applique directement au corps qui s'agite et « rit ». Enfin, Segol utilise parfois des images qui ne figurent pas dans le texte d'origine. Le premier exemple, *skrattade värre och värre* – ri de pire en pire / *nos éclats de joie* relève de la métaphore de « l'agitation », la joie étant associée à une « vitalité » qui peut « être exprimée par une explosion puisque le corps fonctionne comme un récipient » (p. 133). Le second exemple, (que nous avons repéré dans un autre extrait) exprime une agitation davantage mentale que physique, liée au « délire », à la « folie » *jag glad för* – je suis heureux de ça (p. 17) / *J'en étais fou de joie* (p. 27).

Ces métaphores enrichissent le texte cible. Nous pouvons nous demander si leur présence participe à rendre la charge émotionnelle du texte plus intense ou si elle ne répond qu'à des exigences linguistiques et stylistiques liées à la réception de l'œuvre en France.

Conclusion

Le texte d'Agnetta Segol est une traduction et non une adaptation. L'universalité du thème traité rend possible l'empathie fictionnelle du jeune lecteur français et sa compréhension du roman. L'écriture d'Astrid Lindgren est complexe malgré

son apparence de simplicité. Une lecture approfondie de son œuvre et une prise en compte de son postulat auctorial permettent d'en saisir les traits caractéristiques et d'en faire d'intéressantes traductions. Le texte cible parvient à communiquer la charge émotionnelle du texte source, malgré sa dimension un peu plus littéraire en langue française. À l'exception de quelques éléments, nous n'avons pas décelé de disparitions ou d'altérations majeures qui témoigneraient d'une impossibilité de traduire les émotions du suédois au français dans ce roman. Nous pouvons en conclure que les expériences émotionnelles qui y sont mises en scène reflètent une forme d'universalité des affects dont l'expérience psychologique et physiologique peut être comprise par tous les enfants quand bien même elle serait plus ou moins différemment codifiée et connotée en fonction des cultures. En effet, la peur de la mort et de l'abandon, la joie suscitée par l'appartenance à une fratrie ou encore l'appréhension liée à la construction du sentiment moral nous semblent constituer des expériences émotionnelles partagées par l'ensemble des jeunes lecteurs.

References

- Andersen, J. (2019). *Astrid Lindgren, une Fifi Brindacier dans le siècle* (A. Gnaedig, Trans.). Montfort-en-Chalosse : Gaïa Éditions.
- Banoun, B., Poulin, I., & Chevrel, Y. (Eds.), *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle*. Paris: Verdier.
- Blazic, M. (2009). Astrid Lindgren – Breaking the magic code and establishing a new one. *Soul journey. ALLIJ*, 7(2), 29–37. Retrieved June 26, 2019, from http://pefprints.pef.uni-lj.si/5586/1/Blazic_M_Astrid.pdf.
- Bouju, E., & Gefen, A. (Eds.) (2012). *L'émotion, puissance de la littérature ?* Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.
- Chamsine, C. (2018). *Traduire les émotions*. Paris: L'Harmattan.
- Collombat, I. (2019). L'essence du sens, sens dessus dessous: littérature jeunesse et postulat traductif. *Palimpsestes*, 32, 15–28. Retrieved September 17, 2019, from <https://journals.openedition.org/palimpsestes/3010>.
- Damasio, A. (1995). *L'erreur de Descartes. La raison des émotions* (M. Blanc, Trans.). Paris: Odile Jacob.
- Eitler, P., Olsen, S., & Jensen, U. (2014). Introduction. In U. Frevert, P. Eitler; S. Olsen, U. Jensen, M. Pernau, D. Bruckenhau, M. Beljan, B. Gammerl, & A. Laukotter (Eds.), *Learning How to Feel. Children's Literature and Emotional Socialization, 1870–1970* (pp. 1–20). New York: Oxford University Press.
- Ekman, P., & Davidson, R. (Eds.) (1994). *The Nature of Emotions : Fundamental Questions*. Oxford: University Press.
- Friot, B. (2003). Traduire la littérature pour la jeunesse. *Le français aujourd'hui*, 142, 47–54. Retrieved September 28, 2019, from <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2003-3-page-47.htm>.
- Gaiotti, F. (2005). Figures du deuil dans la littérature de jeunesse contemporaine. In P. Glaudes, & D. Rabaté (Eds.), *Deuil et littérature* (pp. 421–430). Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.
- Gnaedig, A. (2007). Une apparente simplicité : Styles et genres chez Astrid Lindgren. *La revue des livres pour enfants*, 238, 135–138.
- Heldner, C. (1992). Une anarchiste en camisole de force, Fifi Brindacier ou la métamorphose française de Pippi Langstrump. *La revue des livres pour enfants*, 145, 65–71.

- Larrivé, V. (2015). Empathie fictionnelle et écriture en „je” fictif. *Repères*, 51, 157–176. Retrieved September 25, 2019, from <https://journals.openedition.org/reperes/913>.
- Lévêque, M. (2019). Littérature de jeunesse. In B. Banoun, I. Poulin, & Y. Chevrel (Eds.), *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle* (pp. 981–1053). Paris: Verdier.
- Lindgren, A. (1973). *Bröderna Lejonhjärta*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Lindgren, A. (1987). *Les frères Coeur-de-Lion* (A. Segol, Trans.). Paris: Hachette.
- Lindgren, C., Andersson, C., & Renaud, C. (2007). La traduction des livres pour enfants suédois en français. *La revue des livres pour enfants*, 234, 87–101.
- Maricourt, T. (2014). *À propos d'une vieille dame facétieuse nommée Astrid Lindgren, de Fifi Brindacier sa fille farfelue et de quelques autres fieffés farceurs*. Arras: Éditions de l'Élan.
- Nières-Chevrel, I. (2009). *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris: Didier Jeunesse.
- Novakova, I., & Tutin, A. (Eds.). (2009). *Le Lexique des émotions*. Grenoble: Ellug Université Stendhal.
- Richards, A. (2007). Stepping into the dark : mourning in Astrid Lindgren's "The brothers Lionheart". *Barnboken, Journal of Children's Literature Research*, 66–74. DOI: 10.14811/clr.v30i1-2.49.
- Sapiro, G. (2019). Les grandes tendances du marché de la traduction. In B., Banoun, I., Poulin, & Y. Chevrel (Eds.), *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle* (pp. 55–177). Paris: Verdier.
- Souriau, A. (Ed.) (2010). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses universitaires de France.
- Svenbro, A. (2011). Quelques repères historiques et culturels. *La revue des livres pour enfants*, 257, 83–88.
- Valetopoulos, F. (2013). Le corps et l'expression des sentiments : étude contrastive du grec moderne et du français. In F. Baider, & G., Cislaru (Eds.), *Cartographie des émotions* (pp. 127–138). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Anne-Marie Dionne, University of Ottawa, Canada

DOI: 10.17951/lsmll.2020.44.1.83-91

Pour une traduction des émotions dans les albums de littérature de jeunesse

Translating Emotions in Children's Picture Books

RÉSUMÉ

La traduction des émotions des personnages dans les albums de littérature de jeunesse passe non seulement par le texte, mais aussi par les illustrations, de même que par la relation indissociable qui s'établit entre ces deux éléments entités. Ainsi, pour faire une analyse des relations iconotextuelles qui traduisent les émotions, nous avons examiné trois albums de l'auteur et illustrateur Anthony Brown afin de relever des exemples démontrant la traduction de la joie, de la tristesse, de la colère et de la peur. De tels albums constituent un bon soutien à la compréhension des émotions chez les jeunes enfants.

Mots-clés : album de littérature de jeunesse, émotions, iconotextualité, Anthony Browne

ABSTRACT

The translation of the emotions of the characters in picture books is done not only by the text, but also by the illustrations, as well as by the relationship between those two components. Hence, in order to analyze the contextual relationships that are translating emotions, we looked at three picture books produced by the author and illustrator Anthony Browne. We were able to find examples for the translation of joy, sadness, anger, and fear. Such picture books provide good support to young children for developing their understanding of the emotional world.

Keywords: picture books, emotions, iconotextuality, Anthony Browne

1. Introduction

L'importance de la littérature de jeunesse comme soutien à l'apprentissage de la lecture chez les enfants a été démontrée à maintes reprises (par exemple, Dupin de Saint-André, Montésinos-Gelet, & Bourdeau, 2015; Escarpit, 2008). Cependant, l'intérêt qu'elle suscite en ce qui a trait au développement de la littératie émotionnelle semble être assez récent. En effet, on réalise depuis peu que les albums de littérature de jeunesse constituent le terrain de jeu idéal pour amener les enfants à développer et affiner leur compréhension des émotions. Et pour cause, par l'entremise des albums, les enfants lecteurs, tout comme ceux à qui l'on fait

Anne-Marie Dionne, **Faculté d'éducation**, Pavillon Lamoureux, Université d'Ottawa, 145, Jean-Jacques-Lussier, Ottawa, K1N 6N5, adionne@uottawa.ca, <https://orcid.org/0000-0002-3945-0397>

la lecture à voix haute, sont exposés à des situations dans lesquelles des émotions sont constamment exprimées par des personnages qui prennent vie par l'entremise des illustrations et des mots de l'album.

Dans cet article, nous nous intéressons à la façon dont se traduisent les émotions dans des albums de littérature de jeunesse qui sont destinés à des enfants d'environ 6 à 8 ans¹. L'album est un livre particulier par le fait que leurs créateurs recourent non seulement aux mots, mais aussi aux illustrations pour véhiculer du sens. Comme l'indique Gombert, Bernat et Roussey (2016), ces principaux éléments constitutifs font en sorte qu'il est nécessaire d'en faire une lecture multimodale pour l'apprécier dans son ensemble et saisir toutes les nuances qu'il présente. Ainsi, lorsqu'il s'agit de traduire les émotions des personnages, des codes distinctifs entrent en jeu : celui des mots, celui des illustrations, mais aussi celui de l'iconicité du texte qui peut être considéré comme un procédé de création utilisé par les créateurs d'albums afin d'accentuer l'expression des émotions vécues par leurs personnages. Mais, avant de considérer ces aspects essentiels de l'album, il convient de souligner l'importance pour l'enfant d'apprendre à « lire » les émotions.

2. La compréhension des émotions

Les premières années de la vie de l'enfant sont marquées par une remarquable évolution en ce qui a trait à sa compréhension des émotions. De ses premières expressions faciales exprimant la joie, la tristesse, la colère ou le dégoût, en passant par l'acquisition d'un vocabulaire qui lui sert à nommer les émotions les plus simples, l'enfant de 3 à 4 ans devient peu à peu conscient de l'association entre les expressions faciales, verbales et comportementales des émotions (Pons, Harris, & de Rosnay, 2004).

Les comportements sociaux des enfants sont étroitement associés à la compréhension qu'ils ont de leurs propres émotions et de celles d'autrui, ce qui influence la qualité de leurs relations interpersonnelles (Pons et al., 2004). Il s'agirait même de l'un des déterminants de leur succès social, et ce, dès l'âge préscolaire (Denham, 2007). Aussi, selon Cassidy, Parke, Butkowsky et Braungart (1992), les enfants qui démontrent une bonne compréhension des émotions dès la première année à l'école primaire jouissent d'une plus grande popularité auprès de leurs camarades de classe. La qualité de leurs relations d'amitié à l'âge adulte en serait même affectée (Lansford, Yu, Pettit, Bates, & Dodge, 2014). Enfin, la compréhension des émotions à l'âge préscolaire est aussi associée à la réussite scolaire des enfants au cours des années subséquentes. Les chercheurs (Curby, Brown, Bassett, & Deham, 2015) expliquent cette relation par le fait que la compréhension des émotions favorise des interactions sociales positives avec les pairs et les enseignants, ce qui par le fait même contribue à créer un climat propice à l'apprentissage.

¹ Nous indiquons la tranche d'âge indiquée par l'éditeur des albums analysés.

Compte tenu de tous les avantages découlant de la compréhension des émotions, il nous semble essentiel de considérer tous les moyens pouvant possiblement soutenir le développement de cette compétence. Les albums de littérature de jeunesse semblent proposer une avenue intéressante à explorer dans cette visée.

3. L'album de littérature de jeunesse pour « lire » les émotions

Pour définir ce qu'est un album de littérature de jeunesse, il ne suffit pas de dire que c'est un livre dans lequel on retrouve une combinaison de textes et d'images. Pour Bader (1976), qui fait figure de pionnière dans le déblayage du flou définitoire entourant l'album, il ne s'agit pas d'une simple juxtaposition de ces deux entités, mais bien d'une interaction obligée entre les deux qui donne son sens à un message qui ne saurait émerger sans leurs rapports réciproques. En d'autres mots, la mise en relation des illustrations et du texte est nécessaire pour faire une lecture de l'album, car l'un modifie nécessairement l'interprétation de l'autre. Pour parler de ce rapport indissoluble du texte et de l'image, Nerlich (1990) forge le terme d'*iconotexte*. Cette relation iconotextuelle est aussi mise en relief dans une définition plus récente de l'album que nous offre Van der Linden (2006) pour qui la narration de l'album « se réalise de manière articulée entre texte et image » (p. 24). Selon l'auteure, cette relation d'interdépendance peut se manifester de plusieurs façons dans les albums, dont les principales sont les suivantes: la *répétition*, qui fait en sorte que l'illustration reprend visuellement le message textuel; la *sélection*, lorsque l'illustration met l'accent sur un élément particulier du texte; la *révélation*, lorsque l'illustration et le texte sont indispensables à la compréhension de l'un et de l'autre; la *complétivité*, laquelle s'établit lorsque l'illustration et le texte se complètent l'un l'autre; le *contrepoint*, alors que l'illustration et le texte se contredisent ou sont en décalage; et enfin l'*amplification*, lorsque l'illustration apporte des informations additionnelles, sans toutefois contredire le texte ni lui être redondante.

Bien que cette typologie élaborée par Van der Linden (2006) n'ait pas été développée spécifiquement en fonction de la représentation des états émotifs, nous croyons qu'il peut être intéressant de considérer les diverses relations iconotextuelles ayant été relevées comme étant des outils qui s'offrent aux créateurs des albums pour traduire les émotions de leurs personnages. Par ailleurs, ces jeux relationnels mettent l'accent sur le rôle de l'illustration comme étant une pourvoyeuse de sens au même titre que le texte, ce qui met bien en évidence que son rôle ne se limite pas à enjoliver l'ouvrage. D'ailleurs, l'importance de l'aspect visuel de l'album est également mise en exergue par le soutien qu'elle apporte aux enfants en tant que moyen de faire évoluer leur compréhension des émotions.

Les illustrations constituent des stimulus visuels qui sollicitent directement l'activité cérébrale, permettant ainsi de faire une lecture immédiate des émotions démontrées par les personnages des albums. Comme l'indique Nikolayeva (2012),

l'illustration a l'avantage de transmettre directement un message au cerveau sans qu'il soit nécessaire d'en faire une interprétation verbale. Par exemple, une illustration montrant un visage souriant véhicule un message que la plupart des enfants sont en mesure d'interpréter instantanément, alors qu'ils doivent nécessairement faire une interprétation langagière quand cette même information leur est présentée par l'entremise d'une déclaration verbale telle que « cette personne est heureuse ».

D'autre part, Nikolajeva (2014) rapporte que les mécanismes complexes des neurones miroirs amènent le cerveau à simuler les réponses provoquées par la représentation visuelle des émotions, tout comme s'il s'agissait de la réalité. Ainsi, en regardant un album de littérature de jeunesse, il est possible que les enfants puissent ressentir de la joie par le simple fait de voir une illustration montrant une personne qui reçoit un cadeau, alors qu'en contrepartie, ils peuvent aussi ressentir de la peur simplement en regardant l'image d'un vilain monstre. Au niveau de l'activité cérébrale qui se déploie, ces réactions émotionnelles qui sont catalysées par des illustrations ne diffèrent pas substantiellement des réactions émotionnelles qui sont provoquées par les expériences réelles de la vie courante, et ce, même si les enfants savent bien que ce n'est pas l'image en elle-même qui constitue une source de bonheur ou bien une menace. De fait, sachant que la situation est fictive, leur engagement émotionnel est transféré aux personnages des albums, leur donnant ainsi la liberté d'expérimenter en toute sécurité des émotions variées qu'ils ne vivront peut-être jamais dans la réalité.

Ainsi, par l'entremise des illustrations des albums et avec le concours de ses neurones miroirs, il est possible pour l'enfant, de devenir cognitivement et émotionnellement engagé par les émotions qui sont exposées par les personnages illustrés tout comme s'il s'agissait de ses propres émotions. Il partage alors leur univers grâce aux connexions qui s'établissent entre l'expérience médiatisée offerte par l'album et sa mémoire émotionnelle. En d'autres mots, il fait siennes les émotions vécues par les personnages des albums, ce qui lui permet de vivre par procuration toute une gamme d'émotions. Par cette expérience vicariante, il expérimente en toute sécurité des émotions variées. En même temps, il apprend aussi à reconnaître et à comprendre les émotions qui peuvent être vécues par d'autres personnes que lui-même. Par ailleurs, on peut penser que cette expérience est enrichie par l'apport des mots et des expressions ayant une portée affective qui entrent en relation avec les illustrations qui brossent le tableau des émotions des personnages.

4. L'iconotextualité pour traduire les émotions des personnages

Pour démontrer comment l'iconotextualité peut être au service de la traduction des émotions dans les albums de littérature de jeunesse, nous avons porté un regard analytique sur quelques albums d'Anthony Browne, auteur et illustrateur prolifique d'origine britannique ayant acquis une renommée internationale. Plusieurs de

ses albums ont été primés par l'obtention de divers prix littéraires. En 2000, le prestigieux prix *Hans Christian Andersen* lui a été décerné pour l'ensemble de son œuvre. Ses albums présentent des textes composés d'un langage clair et accessible pour les jeunes enfants. Quant à ses illustrations, elles constituent la force majeure de son œuvre par le fait qu'elles sont détaillées, proches de la réalité, tout en présentant de nombreux clins d'œil humoristiques. Dans la plupart de ses albums, on retrouve de gros plans détaillant les visages de ses personnages. Son art lui sert ainsi à présenter des histoires variées faisant référence à des situations que pourraient vivre les enfants dans leur quotidien (Giraud, 2001).

Nous avons délibérément choisi des albums pour lesquels le narrateur verbal et le narrateur visuel (Nières-Chevrel, 2003) est une seule personne, ce que nous considérons ainsi comme étant un seul « traducteur d'émotions ». Ce faisant, c'est aussi par souci de pouvoir considérer la représentation des émotions comme étant le résultat d'un traitement indissociable des deux éléments narratifs de l'album, puisqu'un même créateur est alors responsable de l'alliance du texte et des illustrations. Néanmoins, comme l'album se définit, entre autres choses, par la prépondérance spatiale de l'image sur le texte (Van der Linden, 2003), en procédant à notre analyse, notre premier regard sur les œuvres nous a amenés à relever les émotions des personnages traduites visuellement par l'entremise des illustrations. Par la suite, nous avons pris en considération le texte accompagnant ces illustrations afin de déterminer quelles étaient les relations iconotextuelles pouvant être décelées. Seuls les cas de figure dans lesquels des émotions primaires telles que la joie, la tristesse, la peur et la colère étaient perceptibles ont été pris en compte. Ces illustrations servent de points d'ancrage à l'organisation de nos observations. Un résumé de chacun des trois albums sur lesquels elles portent est présenté en annexe.

4.1. La traduction de la joie par la complétivité et par l'amplification

La joie est une émotion qui est mise en évidence dans l'album *Le tunnel*. Vers la fin du récit, alors que Rose constate que son frère Jack reprend peu à peu sa forme humaine, une série de quatre illustrations montrant cette transformation aboutit à celle où les deux enfants sont enlacés et se sourient tendrement. La relation iconotextuelle que l'on peut observer est complétive par le fait que l'image et le texte se complètent l'un l'autre. En effet, sans le texte, on peut tout de même comprendre que les deux enfants éprouvent de la joie à se retrouver. Mais le texte apporte un complément d'information en précisant ce qui cause leur joie, de même que la résolution qui en découle. Ainsi, au bas de l'illustration on peut lire les mots qui suivent :

– Rose! Je savais que tu viendrais, dit-il. Ils rentrèrent en courant, traversèrent la forêt, le bois, le tunnel, et se retrouvèrent à l'air libre. Ensemble (non paginé).

La joie se manifeste également à la toute fin de l'album *Dans la forêt profonde*. L'illustration qui le démontre s'observe par l'entremise de l'expression faciale et la posture corporelle de la mère qui ouvre grand les bras pour accueillir son fils et, on l'espère, le père de l'enfant. Bien que l'on ne puisse en être assuré, son regard enamouré qui est capté par l'illustrateur semble à lui seul présenter la chute du récit. Ce regard semble être le gage du pardon et du bonheur qui s'ensuit pour la famille alors qu'on aurait pu s'attendre à l'éclatement familial. Rien dans le texte ne laisse supposer cette fin heureuse. D'ailleurs la phrase qui accompagne l'illustration se lit comme suit : « Et Maman est apparue, elle souriait » (p. 28). À notre avis, la relation iconotextuelle qui est observable dans cet exemple est l'amplification, car l'illustration offre beaucoup plus d'informations que le texte, sans que celle-ci soit redondante ou répétitive. Bref, dans ce cas de figure, l'illustration amplifie le sens apporté par le texte.

4.2. La traduction de la tristesse par la complétivité

Dans l'album *Dans la forêt profonde* nous pouvons également relever un exemple pour démontrer comment Anthony Browne parvient à traduire l'émotion de la tristesse dans ses œuvres. Après une nuit orageuse (au sens littéral) qui laisse supposer des échanges houleux entre les deux parents et qui aboutissent au départ du père, on retrouve, à la deuxième double page, une illustration empreinte de tristesse montrant la mère et le fils attablés. La mère a le regard vide. L'illustration laisse facilement imaginer chez l'enfant les yeux embués et la lèvre tremblotante. Même l'éclairage de la pièce laisse planer la tristesse. Le texte qui accompagne l'illustration apporte des informations complémentaires :

Le lendemain matin, la maison était toute calme. Papa n'était pas là. J'ai demandé à Maman quand il rentrerait, mais elle n'avait pas l'air de savoir (p. 8).

Ces informations additionnelles apportées par le texte nous font craindre que Papa soit bien parti pour de bon, sinon Maman pourrait mettre fin à cette situation angoissante pour son fils. Selon notre interprétation, l'alliance entre le texte et l'illustration démontre une relation complétive, car ils se complètent l'un l'autre afin de produire le sens de l'émotion ressentie par les deux personnages.

4.3. La traduction de la colère par la sélection

Les manifestations de la colère sont peu présentes dans les trois albums que nous avons examinés. En fait, le seul exemple que nous avons pu relever se trouve dans *Une histoire à quatre voix*. Lorsque c'est au tour de la fillette de relater son point de vue, l'illustration qui accompagne ses propos pour dépeindre la mère du jeune garçon laisse voir une physionomie laissant très bien transparaître la colère : regard fixe, froncement des sourcils, serrement de la bouche; même son

chapeau et les fleurs imprimées de son foulard réagissent en s'élevant dans les airs. Le texte confirme l'effet produit par l'illustration en ajoutant toutefois une explication permettant de savoir la cause de cette colère :

Albert [le chien de la fillette] est toujours extrêmement impatient qu'on le détache. Il est allé droit vers une magnifique chienne et a renflé son derrière (il fait toujours ça). Bien sûr, elle s'en fichait, la chienne, mais sa maîtresse était hyper fâchée, la pauvre pomme (p. 25).

On considère cette fois-ci que c'est la sélection qui dénote la relation iconotextuelle qui s'installe entre le texte et l'illustration. En effet, dans une telle relation, l'illustration met l'accent sur un élément particulier du texte. L'illustrateur a sélectionné la physionomie de son personnage en montrant un gros plan de son visage, non pas les autres éléments de la situation fâcheuse afin de décrire l'émotion de la colère qui est ressentie par la mère.

4.4. La traduction de la peur par la répétition et par la révélation

La peur est une émotion qui se manifeste par le personnage de Rose dans l'album *Le tunnel*. Nous avons relevé un exemple qui met bien en évidence une relation de répétition entre le texte et l'illustration pour traduire cette émotion. Dans l'illustration, on voit Rose qui manifeste sa peur. Elle apparaît tendue tout en se cachant sous son édredon. Ses yeux sont clos et ses mains agrippent fermement le haut de l'édredon qu'elle tient serré sous son menton. On voit aussi que son frère Jack veut lui faire peur en se trainant à quatre pattes dans sa chambre, affublé d'un masque de loup. Une lampe qui projette des ombres inquiétantes est allumée. Le texte qui accompagne l'illustration reprend les mêmes informations :

Parfois, il entrait à pas de loup dans la chambre de sa sœur pour l'effrayer, car il savait qu'elle avait peur du noir (non paginé).

Dans l'album *Dans une forêt profonde* l'exemple que nous avons relevé pour démontrer comment la peur est traduite dénote une relation de révélation entre le texte et l'illustration. En effet, l'illustration et le texte sont indispensables l'un et l'autre pour créer le sens, car chacun révèle des informations relatives à la peur qui est éprouvée par le personnage, en l'occurrence le petit garçon de l'histoire. La phrase incipit de l'album « Une nuit, j'ai été réveillé par un bruit épouvantable » (p. 6) est accompagnée par une illustration qui montre un jeune garçon apeuré, en pleine nuit. Bien que les détails de son expression faciale soient peu perceptibles, on peut tout de même voir qu'il a les yeux écarquillés et que sa bouche est grande ouverte. Il est quasiment assis dans son lit, probablement sous l'effet de la surprise. Par la fenêtre, on voit un éclair qui zèbre le ciel noir, tel un pressage de la situation malheureuse qui va suivre. La phrase en elle-même n'indique pas qu'il a peur, mais elle en relève la cause possible : le bruit fracassant de l'orage. Dans cet

exemple, c'est plutôt l'expression faciale et la posture corporelle du personnage qui révèlent qu'il a peur; non pas le texte.

Conclusion

Nous avons tenté de démontrer que la traduction des émotions dans les albums de littérature de jeunesse peut passer par l'iconotextualité. Toutefois, cette particularité de l'album est bien loin de couvrir toutes les possibilités qui s'offrent aux créateurs pour traduire les émotions de leurs personnages. Des aspects tels que le style de l'auteur ou de l'illustrateur, les thèmes abordés et l'ambiance créée par la mise en page ne sont que quelques autres moyens qui participent à la construction du récit et par le fait même, à la traduction des émotions des personnages. Néanmoins, on constate qu'un créateur talentueux tel qu'Anthony Browne possède une grande maîtrise de cet outil de traduction.

L'intérêt de recourir aux albums comme soutien à la compréhension des émotions est renforcé par le fait qu'il s'agit d'un produit culturel et médiatique mis à la portée des enfants au moment même où ils développent leur compréhension des émotions. En apprenant à déceler les émotions des personnages qui vivent entre les pages, ils développent leur littératie émotionnelle, un atout essentiel pour vivre pleinement une vie en société.

References

- Bader, B. (1976). *American picturebooks: from Noah's Ark to the Beast Within*. New York: Macmillan.
- Cassidy, J., Parke, R. D., Butkowsky, L., & Braungart, J. M. (1992). Family-peer connections: The roles of emotional expressiveness within the family and children's understanding of emotions. *Child Development, 63*(3), 603-618. DOI: 10.2307/1131349.
- Curby, T. W., Brown, C. A., Bassett, H. H., & Denham, S. A. (2015). Associations between preschoolers' social-emotional competence and preliteracy skills. *Infant and Child Development, 24*(5), 549-570. DOI: 10.1002/icd.1899.
- Denham, S. A. (2007). Dealing with feelings: how children negotiate the worlds of emotions and social relationships. *Cognition, Brain, Behavior, 11*(1), 1-48.
- Dupin de Saint-André, M., Montésinos-Gelet, I., & Bourdeau, R. (2015). Intégrer la littérature jeunesse en classe à l'aide de réseaux littéraires. *Documentation et bibliothèques, 61*(1), 22-31. DOI: 10.7202/1029001ar.
- Escarpit, D. (2008). *La littérature de jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui*. Mercuès: Éditions Magnard.
- Giraud, P. (2001). *Anthony Browne*. Ricochet. Institut Suisse Jeunesse et Médias (ISJM). Retrieved September 16, 2019, from <https://www.ricochet-jeunes.org/auteurs/anthony-browne>.
- Gombert, A., Bernat, V., & Roussey, J.-Y. (2016). Albums de jeunesse pour le développement d'une théorie de l'esprit. *Enfance, 3*(3), 329-345. DOI: 10.4074/S0013754516003050.
- Lansford, J. E., Yu, T., Pettit, G. S., Bates, J. E., & Dodge, K. A. (2014). Pathways of peer relationships from childhood to young adulthood. *Journal of Applied Developmental Psychology, 35*(2), 111-117. DOI: 10.1016/j.appdev.2013.12.002.
- Nerlich, M. (1990). Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Évelyne Sinassamy. In A. Montandon (Ed.). *Iconotextes*. Paris: Orphys, Actes du colloque international de Clermont.
- Nières-Chevrel, I. (2003). Narrateur visuel, narrateur verbal. *La Revue des livres pour enfants, 24*, 75.

- Nikolajeva, M. (2012). Reading other people's minds through word and image. *Children's literature in education*, 43(3), 273-291. DOI: 10.1007/s10583-012-9163-6.
- Nikolajeva, M. (2014). Picturebooks and emotional literacy. *The reading teacher*, 67(4), 249-254. DOI: 10.1002/trtr.1229.
- Pons, F., Harris, P. L., & de Rosnay, M. (2004). Emotion comprehension between 3 and 11 years : developmental periods and hierarchical organization. *European Journal of Developmental Psychology*, 1(2), 127-152. DOI: 10.1080/17405620344000022.
- Van der Linden, S. (2003). L'album, entre texte, image et support. *La Revue des livres pour enfants*, 214, 59-68.
- Van der Linden, S. (2006). *Lire l'album*. Le-Puy-en-Velay: Atelier du poisson soluble.

Annexe

Browne, A. (2006). *Dans la forêt profonde* (É. Duval, Trans.). Paris: L'école des loisirs.

Une nuit d'orage angoissante donne le ton à cet album. Au réveil, papa est parti et maman semble plonger dans une grande tristesse. Dans ce contexte troublant, un jeune garçon a la mission de porter à sa mamie qui est malade le gâteau préparé par sa maman. Troublé, le garçon part à l'aventure, laquelle sera parsemée de rencontres avec les personnages de l'univers des contes. Mais, les angoisses s'estompent peu à peu, car papa est auprès de Mamie et au retour à la maison, maman les accueille à bras ouverts.

Browne, A. (2006). *Une histoire à quatre voix* (É. Duval, Trans.). Paris: L'école des loisirs.

Quatre personnages, soient une mère et son fils (et leur chien) provenant d'un milieu cosu et un père au chômage et sa fille (et leur chien), racontent chacun à leur tour leur promenade au parc ayant eu lieu au même moment. Les deux enfants font connaissance. La mère est outrée que son fils ose jouer avec cette fillette qui a « très mauvais genre », alors que lui, il a passé un moment fantastique le sortant de sa torpeur. Pour le père au chômage, la promenade au parc est l'occasion de se changer les idées, alors que pour sa fille, c'est la chance de se faire un nouvel ami « pas très bavard », mais bien gentil. L'intérêt de cet album réside dans la comparaison de quatre points de vue, lesquels relèvent avec emphase les différences sociales.

Résumés des albums analysés

Browne, A. (2008). *Le tunnel* (I. Finkenstaedt, Trans.). Paris: Kaléidoscope.

Cette histoire met en scène un frère et une sœur qui sont très différents l'un de l'autre et interagissent surtout par leurs fréquentes discordes. Cependant, leur passage à travers un mystérieux tunnel changera à jamais leur relation. Après avoir traversé le tunnel, le jeune garçon se retrouve changé en statue de pierre au beau milieu d'une clairière. Il revient peu à peu à la vie lorsque sa petite sœur, fortement éprouvée en voyant son frère ainsi, lui montre son amour en le serrant très fort dans ses bras.

Magdalena Krzyżanowska, University of Warsaw, Poland

DOI: 10.17951/lsmll.2020.44.1.93-104

In Search of a Cure for Melancholia: The Attitude of a Listener in the Short Story *Wśród lasu* [Among the Forest] by Adam Asnyk

ABSTRACT

In my article I interpret the short story *Wśród lasu* [Among the Forest] by Adam Asnyk. I discuss the issue of the relationship between auditory perception and melancholic experiences. To this end, while analyzing the text, I refer to concepts regarding the nature of melancholia and adopt the methodological apparatus of sound studies. As it turns out, the listener's attitude is crucial for overcoming melancholia. According to the poet, attentive listening to the surroundings and the words of other people allows to reach the meaning of life inscribed in nature and as a consequence may help find a cure for melancholia.

Keywords: Adam Asnyk, auditory perception, book of nature, cure for melancholia, attitude of a listener

1. Introduction

Adam Asnyk's¹ prose is rarely the subject of academic research. Except for a brief discussion in the monograph by Baczewski (1984, pp. 277–298), it is difficult to find a scientific study of that topic. Asnyk's poetry has aroused much more interest, also in recent years – suffice to mention the extensive dissertation by Dąbrowska (2013) or the book by Budrewicz (2015). In his study, the researcher focuses on the socio-political interpretation of Asnyk's poems, but at the same time he points out that “the poet's portrait preserved in the history of literature exposes the melancholia and philosophical distance of a wise sage brooding over the rights of being”² (p. 5). The indicated issues, so characteristic of Asnyk's works, were also taken up by him in *Wśród lasu* [Among the Forest] published in 1877. This little-known short story touches upon the problem of seeking a cure for melancholia.

¹ Polish writer who lived in the years 1838–1897. Related by generation to the Polish Positivist school of thinking and recognized as the leading poet of that period (Nofer, 1965).

² All translations of quotes from Polish texts are mine, unless otherwise indicated.

Magdalena Krzyżanowska, Instytut Literatury Polskiej, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa, magdalena.m.krzyzanowska@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0002-3801-5940>



I intend to discuss this issue in my article. The starting point for my considerations is to determine how Asnyk understands melancholia in his work. For this purpose, I will refer to the famous concepts regarding the nature of this phenomenon. Consequently, I shall address the problematics of an influence of auditory and visual stimuli on the melancholic person. To this end, I will adopt the conceptual and methodological apparatus of sound studies. The problem of sight, although frequently commented on, will be regarded as of secondary importance. I would like to focus primarily on the description of the sound experience, as the link between melancholia and audio cues is much less recognized and as such remains barely examined in source literature. In addition, as is my opinion, the indicated issues relate directly to the major theme of Asnyk's short story, and their conceptualization may be facilitative to its reinterpretation.

In my analysis of the representation of sounds in Asnyk's work I shall employ three basic terms: audiosphere, soundscape, and listening-in-readiness. The first of them – the audiosphere – is defined by Misiak (2009) as sounds determining the specificity of a given space (pp. 35–39). I will use it to determine and map out the sounds discernible in the forest area, which will be understood as a veritable sonic space within the story. More important for me will be the concept of a soundscape introduced by Schafer (1977), apprehended as a studied acoustic environment. As Losiak (2015, p. 46) points out, it is associated with the individual reception of the audiosphere and situates its recipient in the center. Truax (1984), developing in his research Schafer's theory of acoustic ecology³, proposed his own concept of acoustic communication, which “attempts to understand the interlocking behavior of sound, the listener and the environment as a system of relationships, not as isolated entities” (p. xii). According to this theory, listening is an activity that requires conscious attention. It consists of capturing the difference between various stimuli, which are carriers of information transmitted by the miscellaneous noises in the surroundings themselves. The concept of listening understood in this way is the very foundation of this communication (pp. 16–17).

In my re-reading of Asnyk's story, the issue of paramount significance is the relation between the protagonist, identified as the target of sonic stimuli, and the represented sound environment. I will also consider the type of information conveyed to the character through the sounds of the surroundings and the speech, as well I will analyze the possible meaning behind the listener's attitude. In my opinion, among the types of listening enumerated by Truax, the term listening-in-readiness will prove most useful. It is the level of reception in which different variants of stimuli are received (also from other senses) and the audio ones can be captured, extracted, and subsequently decoded. This is facilitated by the essential

³ Nacher discusses both theories in her article (2010).

quality of the environment, in this case, the forest. In this sense, the sounds are particularly dependent on the context in which they resound (pp. 19–21).

Thus, the main ambition of my article is to show the correlations between the presentation of the auditory perception of the protagonist, identifiable also by various representations of sounds, and the way of describing his melancholic experiences.

2. Discussion

The issue of melancholia relates predominantly to the attitude of the protagonist, Edward, who describes himself as one of those “who always seek but cannot find anything” (Asnyk, 2004, p. 25). His behavior, life–attitude, and even his appearance reveal that he was intended to be a melancholic character. Edward has handsome and noble facial features, however marred by traces of prolonged mental fatigue, and bitterness. He often falls into apathy or tends to dream. At the same time, the protagonist remains perpetually disappointed and disgruntled. He also grew to understand the nonsense of living between the nostalgia for the time bygone and the utopic craving for the future⁴.

The condition described in the short story was diagnosed as an unambiguously negative phenomenon – melancholia made Edward unhappy and deprived him of a will to live⁵. In this approach it becomes synonymous with a disease of the spirit⁶. This is how Kierkegaard understood melancholia – as a sickness requiring healing. According to the Danish philosopher’s views, melancholia is a hysteria of the spirit. This feeling means that it longs for a metamorphosis – a transition to a higher form, greater self–awareness, and ethical life. If this does not happen, one develops a disease of melancholia, which, in essence, is equivalent to sin (Kierkegaard, 2015, p. 165).

In Asnyk’s story, the condition of the protagonist was not determined by an adopted religious perspective. However, the way Edward’s melancholia developed shows some similarity with the description of this phenomenon and its conceptualization proposed by Kierkegaard – the figure of Nero. In this interpretation, the Roman emperor was a symbol of existence in the purely aesthetic stage: he strove

⁴ Bieńczyk defines melancholia as a sadness of unknown origin, a longing for an unidentified desire, and a vain search for a lost meaning (2012).

⁵ Admittedly, this is not the only way to present melancholia. As researchers indicate, throughout history it has been ascribed both negative and positive characteristics. It was often considered an ambivalent phenomenon: melancholia seemed not only to cause suffering but also to be associated with genius and infinite creative potential (Sontag, 1981; Kuczyńska, 1999; Bieńczyk, 2002).

⁶ The tradition of understanding melancholia as a disease goes back to antiquity. At that time, it was considered a medical condition that caused both spiritual and physical symptoms. Its reasons were seen in bodily conditions (poor functioning of human body fluids). This way of thinking was taken over by later eras, especially the Middle Ages (Klibansky, Panofsky, & Saxl, 2009). In the end of 19th century, with an arise of modern psychiatry, melancholia started to be classified as mental illness. Nowadays, in medical terms, it is directly associated with depression (Kępiński, 2001).

for a surfeit of pleasure. His actions were to hide the shallowness of his own existence (pp. 160–165). Edward was also tormented by opposing states of emptiness and repletion. His search for meaning and higher values ends with the conclusion: “Love, fame and all the pleasures of the Earth – they are only miserable masks, from which the gloomy specter of suffering, disappointments and bitterness looks” (Asnyk, 2004, pp. 13–14). He therefore fails to overcome his situation and becomes even more depressed.

The problematic mental state of the protagonist resembles a condition described many years later by Freud and it even shares its symptoms (cf. Freud, 1950, p. 153). Edward suffered due to an experience of a real loss of friendship and love, with the loss of ideals coming as a consequence. He was never quite able to comprehend his own state of mind, complaining about an unclear lack of meaning in life. As a consequence, he became more and more discouraged, as he ceased to take interest in the outside world, losing the ability to build relationships. His life attitude changed, too, and he could no longer function properly. With his mood drastically lowered, he decided to commit suicide.

The moment just before the suicide, planned by the protagonist in a rather unusual way, is the beginning of the short story. Since Edward does not want to do it himself, he challenges to a duel an adversary known for never sparing his opponents. While waiting for the encounter, he decides to walk through a nearby forest, where, due to new sensory experiences, the character unexpectedly faces deeper questions about the meaning of life and what it really takes to save one from listlessness and despair. Creating this very specific narrative situation, Asnyk asks his readers to reconsider the importance of life values significant to the melancholic subject.

The forest is presented in the story as a particular sphere which enables Edward to rebuild his worldview: “The nature is an enormous book, written for sages and simpletons, [...] and everybody finds there a lesson for himself” (Asnyk, 2004, p. 25). It is worth noting that the exceptionality of this space does not come from the subjective attitude of the protagonist. Edward can learn from the forest’s nature, because it represents in an objective way a certain system of values. It is not a case of *topos mundus melancholicus*, which assumes that the world itself is so melancholic that the meaning is replaced with indeterminacy (Bałus, 1996, p. 149). As Bałus astutely observes, “the melancholia of the world is nothing else but the conviction about ambiguity, *illegibility*⁷, obscurity or lack of foundation on which our reality rises” (p. 135). The world in Asnyk’s story has a meaning which can be read from the nature.

While analyzing the poetry of Asnyk, Mocarska-Tycowa (2005) remarks that the way of describing nature, and thus the related discourse, reflect the philosophical

⁷ All the emphasis in the quotation texts are mine.

aspect of the writer's understanding of nature and the relationship between the humans and their environs (p. 103). I believe that in the discussed short story, the basic philosophical problem is the search for a way in which to reach the sense of the world inscribed in nature. This question is reduced to the issue of one's contact with nature and other people. Dąbrowska (2013) concludes that in Asnyk's poems nature is accessible to the human aesthetic experience thanks to impressions mediated by the senses. Among them, sight and hearing are particularly privileged (pp. 236–237). In the case of the discussed short story, sight and hearing are also of major significance; however, the conclusion proposed by the researcher is insufficient. It mainly concerns the aesthetic experience of nature. As I will show, experiencing sensory stimuli – visual but above all auditory – is also crucial in the story for a deepened ethical and existential reflection.

Since contact with nature is made possible by the senses, the problem of decoding the life meaning and values, is, in my opinion, contingent on the issue of the perceptive abilities of the melancholic. In the story, this capability is influenced by the external space and, as Asnyk shows, changes once the protagonist enters the forest:

At first mister Edward walked automatically, *without paying attention* to objects around him. However, slowly, this fresh forest atmosphere, [...] this gentle light, [...] this blissful silence [...] started to exert a *beneficial influence* on him. [...] His face softened and both the expression of pretended indifference and hidden bitterness disappeared from it [...]. *He started looking around* (Asnyk, 2004, pp. 6–7).

The stimuli received from the surroundings cause the protagonist to change his attitude through the rejection of melancholic features: indifference and bitterness. His attitude toward the outside world changes from alienation to a positive commitment: “Today, everything interested and attracted Edward” (p. 8). The different, new way of existing in the surrounding reality is closely linked to the change in the protagonist's sensual perception. He is influenced by the play of light and colors as well as the silence and sounds of the forest.

In his definition of the melancholic gaze, Śniedziewski (2018) writes:

the melancholic looks at the world [...] passionlessly. *He does not do so in order to see the true nature of reality, its deep implications or hidden meaning [...].* [His gaze] is unable to catch hold of anything (T. D. Williams, Trans., p. 14).

Edward's melancholic gaze that reveals his indifference – aimless and empty, piercing objects and people alike – changes into aesthetic admiration and curiosity. The protagonist begins to appreciate the harmony and the beauty of the landscape. Edward begins to look and listen differently.

I believe that the change in his perception also lies in his sensitivity to auditory stimuli. The protagonist is reached by the sounds. During his walk he listens to:

“all the fleeting noises that occasionally interrupted the solemn silence of the forest” (Asnyk, 2004, p. 8). Interestingly enough, one of Edward’s first auditory experiences was the experience of silence. Although, in this case, not understood as a complete lack of sound. According to Gołaszewska (1997), the *forestry audiosphere*, despite being full of noises and rustling, may be perceived by people as a sphere of silence, above all because of its otherness and separateness from the city buzz (p. 79). Additionally, Losiak (2011) points out that although silence is often defined as a lack of stimuli, the attainment of such a state is almost impossible in our surroundings. The experience of silence is in fact not an experience of a *lack* but an experience of a certain presence, most usually related to the space determining its limits. If the said limits are not clearly demarcated, for example as in an open field, the perception of silence can be defined in relation to the listener, whose perception becomes a point of reference for the existence of silence. The experiencing subject is in the center, surrounded by silence; the silence reigns all around (pp. 58–61).

This exact situation is presented in Asnyk’s short story: the protagonist ambles through the forest and experiences the silence around him: devoid of the city noise and filled only with the faintest hum of nature. This experience of silence sharpened his perception. That is why receiving the sounds and images around him could become the first step to reading the meaning of life from the book of nature, and, as a consequence, to changing his attitude toward the world.

I think, the process of passing from the melancholic indifference to the contemplation of the world is, then, a way in which one may seek meaning. The contemplation is related, as Bieńczyk (2012) observes, to getting to the essence of things (pp. 80–81)⁸. It is therefore a cognitive activity, which in the case of the short story is equivalent to an attempt at reading the language of nature. It is no coincidence that Asnyk’s protagonist makes an effort to contemplate the world in the space of the forest. It is a result of the particularity of this space where the senses are sharpened, and the contact with nature – which favors contemplation – is intensified. This is also confirmed by the statements of other characters. For instance by Cecilia, who understood the sense of the world thanks to being in the bosom of nature. In the conversation with Edward, she refers to the forest as her “temple of meditation” (Asnyk, 2004, p. 25). Arboreal space is created in Asnyk’s story as a sacralized place for reflection and a search for meaning⁹.

⁸ In her interpretation of the Walter Benjamin’s views Susan Sontag (1981) proposes a different approach to the relationship between melancholia and contemplation: “Precisely because the melancholy character is haunted by death, it is melancholies who best know how read the world. Or, rather, it is the world which yields itself to the melancholic’s scrutiny, as it does to no one else’s. The more lifeless things are, the more potent and ingenious can be the mind which *contemplates* them” (pp. 119–120).

⁹ Mocarska–Tycowa (2005) concludes that nature for the poet has no sacred features; it only reveals the order present in and of itself. This way of thinking is characteristic of scientific and

Because of the particularity of the forest, and because of the approaching death, the protagonist gets the strength to sum up his life with honesty, having accidentally encountered a friend from childhood – John who is presently a forester. That is the next step in his search for values: not only does Edward try to understand himself, but he also makes an attempt to openly express his convictions. The protagonist decides to tell his story and confesses what burdens him. This scene, I believe, is crucial for overcoming melancholia by the protagonist. As Kristeva (1989) points out, the problem of melancholy is closely linked with the very nature of language and the loss of capability of speech: “Depressed people know that their moods determine them thoroughly but do not allow such moods to pass into their speech” (p. 46). By defining the discourse as a dialogue, Kristeva indicates that the repetitive speech of a melancholic is not capable of getting into interaction with any other utterance, because once a person utters their loss, the loss is no longer theirs (pp. 31–68). In the conversation with John, Edward not only confesses his misery to a friend, but above all he turns his utterance into a discourse, at the same time opening himself to further dialogue. This is the last, and, as I claim, the most essential step on his way to overcoming melancholia – listening closely to another person.

John’s responses convey the meaning of the story. According to him, the right way for living consists of working and caring for the loved ones, awareness of one’s place in the world and readiness to take on the one’s duties. The forester’s advice concerns the way of existing around people and the appropriate attitude toward them, which should be altruistic and responsible. To prove the efficacy of such a solution, John invites Edward to his house, which stands in the middle of the forest, inconspicuously blending in with its surroundings, as if it had grown into the landscape. This is where the other members of John’s family belong, above all his sister-in-law, Cecilia who is described by protagonist as a dryad or a forest spirit. She and the forester – sensitive to the teachings of the woods – know how to read the book of nature.

Cecilia claims that her thoughts, “pass, almost unconsciously, through her mind, *tuned to the note* of the rustling forest” (Asnyk, 2004, p. 25). Listening to this particular forest silence leads to a reflection about the meaning of life: “When I’m alone in the forest, I can easily think and wander, and it seems to me then, that I understand a lot and I can tell what I comprehend” (p. 26). That is how the girl becomes the representative of the truths of the forest, truths which concern

secular views dominating in the second half of the 19th century (p. 117). My interpretation does not in the least suggest that nature in Asnyk’s short story leads to transcendence or enables an experience of God, but it does however draw attention to the specific way of creating the space of the forest (here identified as a sacralized place), considering not only its aesthetic dimension but also its ethical and existential underpinning. As I will show later in the article, the meaning revealed by this space is not religious.

the structure of the reality itself as well as the justification for the way of life advocated by John.

Ruminating upon the woods, Cecilia notices:

an arrangement so harmonious, so appropriately applied [...]. I was immediately struck by a very visible thought that everything that [...] exists, struggles to realize within the limits of its type the highest degree of beauty, desiring to achieve greater and greater *perfection*, and at the same time to achieve *harmony* with all of its surroundings. [...] Because of this idea [of harmony] everything what is miserable and stunted is lost (pp. 26–27).

The girl is able to reach the essence of the world: its harmonious structure. It is revealed to her through visual and sound stimuli. This objective truth (at least according to the story) can be juxtaposed with the melancholic attitude toward reality, where, as Bieńczyk (2012) points out, the world is an unharmonious being, overfilled with beings not fitting into any hierarchy, not narrowing the sense to a specific meaning (pp. 42–43). Understanding this truth about the order of reality brings consolation and, at the same time, a hint about “existing in the world,” and the possibility of finding happiness. According to Cecilia, the harmony and the beauty of nature should be reflected in the human soul. She claims it is human destiny to improve oneself and this is the necessary condition of life and of development. The aim of this process is also to pursue beauty, which in this case is synonymous with happiness. Cecilia asks: “Can anyone be unhappy while feeling a part of general thought, general harmony, a sound in the melodious choir of existence, a color essential for the whole painting?” (Asnyk, 2004, p. 28).

The life stance represented by John and Cecilia partially coincides with the Polish Positivist school of thinking, especially where it regards collectivity as superior to individuality, emphasizing the hierarchy of social structures and calling for work for the benefit of the community (also undertaken by outstanding individuals) (cf. Borkowska, 1996, pp. 31–48). In the descriptions of the world’s structure presented by Cecilia, one can see references to determinism and the theory of evolution (Baczewski, 1984, p. 291). According to Darwin (1861), “natural selection works solely by and for the good of each being, all corporeal and mental endowments will tend to progress towards *perfection*” (p. 425). The interpretation of reality presented in Asnyk’s story is therefore a secular reflection intrinsically grounded in the social and scientific approach to reality.

Thus, the proper existence of a person demands harmony, understood as the ability to place oneself within the order or the structure of the world (Dąbrowska, 2013, p. 290). This is the purpose and meaning of life presented in the story. The forester’s family adapted to this model and consequently found happiness. One of the first impressions that Edward experiences when entering their house is the pervading sense of harmony.

As an immediate result of the conversation, the protagonist finally fathoms how he should behave to mitigate his sadness. Understanding this truth was possible on account of the affirmation of another person's life view. Edward pays attention both to what Cecilia says and how she sounds: "The silver, melodic *sound of her voice* was a completion of what was, until now, a miraculous vision for Edward" (Asnyk, 2004, p. 24). He reacts in a similar way to John's words: "He seemed to recognize the sincere, noble *sound of his speech*, and it moved in the strings of his soul, silenced a long time ago" (p. 12). In this sense, the experiences of the protagonist are also shaped by the sound of human voice.

The beautiful melody of the forester's and his sister-in-law's voices as it confirms the truth of their words. By means of simple conversation, Edward gets to know and understand their beliefs, and their presence in his life disabused him of his exalted notion of suffering, thereby alleviating his lingering melancholia. In my opinion, all of these changes were possible thanks to the attitude of the listener: "He felt perfectly that during the last hour he was just *a listening student*" (p. 30). Asnyk shows that opening to auditory experiences toward the sounds of space and the words of another person may allow one to find a cure for melancholia symptoms, nullifying indifference toward people and things as well as encouraging social interaction.

I have shown earlier that the starting point in Asnyk's work is looking at beauty of the world and listening to it. This can be the first step on the road to regaining one's equilibrium, a sense of self, and even a validation of one's life values. In last scenes of the story, this issue returns, as the protagonist again pays attention to his immediate environs. The reader is presented with an extensive description of the arboreal space as well as Edward's reaction to it:

[He] looked into the world through his eyes. The sun was just going down [...]. Streaks of light broke through the branches brightly [...]. Forest birds screaming and twittering circled busy above the trees [...]. Above their heads – pure blue became deeper and deeper in color, although still permeated with brightness. Around them, the trees rustled in a soft, barely audible murmur, as if they were just saying a quiet evening prayer. It all pervaded the viewer with *a strangely soft and powerful feeling* (pp. 34–35).

The abovementioned quotation is a description of a soundscape. The concept of a soundscape, constructed in response to and on the basis of the visual category of a landscape, encourages to pay special attention to the sphere of sounds, whose conceptualization allows one to examine information about both the aesthetic and ethical values of a space. As Losiak (2015) argues, a soundscape (likewise a landscape) is perceived individually, however, this reception is culturally conditioned (pp. 46–52). This situation is presented in Asnyk's story, where the iconosphere and the audiosphere are presented from the protagonist's perspective and interpreted by him as a system of signs communicating certain

values. Finding oneself in such a perceived reality requires adopting the listener's attitude, an active stance completely incompatible with melancholic indifference. It encourages listening-in-readiness. Thanks to it, it is possible to establish the relationship with others and with the reality itself.

At the end of the story the protagonist sums up his experiences, all prior to his confessor, John. Edward directly agrees with the beliefs of the forester and his family, and he asks to be buried "among the forest" (Asnyk, 2004, p. 37). This gesture is a confirmation of his identification with the values represented by this space. It seems that Asnyk created a didactic story in which he expressed his views on the right way of life and the possibility of overcoming melancholia.

Conclusion

In the conclusion, I would like to bring into focus one more issue, which – though seemingly emphasizing the meaning of the story – greatly complicates its content. It is the use of irony in the narrative. Cecilia and John's Positivist views are juxtaposed with Edward's individualistic, passive, and *de facto*, egoistic stance. His character and attitude to the world are devalued from the narrative perspective through the use of irony, as patently visible in the following example: "Edward didn't spare his words to convince his friend about the enormity of misfortunes which he – much like a modern Atlas – had to carry on his shoulders" (p. 13). The hyperbolized simile, grounded deeply in an irony, brings attention to a clearly discernible contrast of characterial attitudes to life as much as it seems to reveal which views Asnyk himself sympathized with.

The issue gets more complex, however, when one takes into account the title under which the short story was initially published, that is *Powiastrki dla dorosłych dzieci: Wśród lasu* [Small Tales for the Grown-up Children: Among the Forest]. Both the diminutive applied at the beginning and the directing of the short story to "adult children" makes one think about a fairy tale convention. At the same time it indicates distance as a superior category in the story, clearly suggesting it might just as well be read ironically.

I believe that in order to decipher the possible reasons for the use of such a solution by Asnyk, it is worth returning once again to the views of Kierkegaard. In his reflections on melancholia, he also addressed the issue of irony. According to Starobinski (2017), the Danish philosopher believes that irony is not a force that defeats melancholia, it is rather the other side of it (p. 281). Herer (1998) described it as a "mask of melancholia," indicating that, according to Kierkegaard, irony only seemingly contradicts the melancholic's passivity. In its essence, it is a negating attitude. Therefore, it leads at most to the void confirming the original state of sadness (p. 83).

I suggest looking at the use of irony by Asnyk in a similar way. Its use appears to be an indication that the effectiveness of the cure for melancholia presented in the short story is lined with doubt and distance – both deeply melancholic in their

nature. Asnyk, about whom Borkowska (1996) writes “in Polish literature, [he] is *par excellence* an embodiment of a melancholic poet” (p. 163), chooses an interesting way to reveal himself¹⁰. Positivistic worldview loses the status of an answer to the question about the meaning of life and the possibility of achieving happiness. So how can one address the search of a cure for melancholia described in the story?

Acknowledgements

This work was created with the financial support obtained from the Integrated Development Programme of the University of Warsaw (ZIP), co-financed by the European Social Fund, under the Operational Program Knowledge Education Development for 2014-2020, path 3.5.

References

- Asnyk, A. (2004). *Wśród lasu. Opowiadania*. Kraków: Universitas.
- Baczewski, A. (1984). *Twórczość Adama Asnyka*. Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- Bałus, W. (1996). *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków: Universitas.
- Bieńczyk, M. (2002). *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*. Warszawa: Sic!
- Bieńczyk, M. (2012). *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa: Sic!
- Borkowska, G. (1996). *Pozytywiści i inni*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Budrewicz, T. (2015). *Rymowane spory. Asnyk*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Darwin, Ch. (1861). *On the Origin of Species or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. Ney York: D. Appleton and Company. Retrieved September 15, 2019, from http://darwin-online.org.uk/converted/pdf/1861_OriginNY_F382.pdf.
- Dąbrowska, A. (2013). *Literackie obrazy natury w twórczości poetyckiej Adama Asnyka*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Freud, S. (1950). Mourning and Melancholia. *Collected Papers*, 152–170. London: Hogarth Press.
- Gołaszewska, M. (1997). *Estetyka pięciu zmysłów*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Herer, M. (1998). Od melancholii do wiary. *Sztuka i filozofia*, 15, 76–87.
- Kępiński, A. (2001). *Melancholia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kierkegaard, S. (2015). *Albo – albo*, Vol. 2 (M. Hammermeister, Trans.). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Klibansky, R., Panofsky, E., & Saxl, F. (2009). *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki* (A. Kryczyńska, Trans.). Kraków: Universitas.
- Kristeva, J. (1989). *Black Sun. Depression and Melancholia* (L. S. Roudiez, Trans.). New York: Columbia.
- Kuczyńska, A. (1999). *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*. Warszawa: Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego.

¹⁰ In his generation, not only Asnyk experienced melancholia. In the late 19th century, this kind of feeling was common among creators of the Polish Positivist school of thinking such as Aleksander Świętochowski (Paczoska, 2002), Bolesław Prus (Mazur, 2001) and Eliza Orzeszkowa (Mazur, 2010). The crisis of their worldview was rooted in a very specific political and social conditions (above all in the occupation of Poland). Płachecki (2009) observes a similar phenomenon (which he identifies as a specific kind of decadent attitude), analyzing the poetry of the 1860s and 1870s (pp. 287–309).

- Losiak, R. (2011). Cisza w doświadczeniu audiosfery współczesnej. In J. Harbanowicz, & A. Janiak (Eds.), *Przestrzeń ciszy. Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia wizualna jako przedmiot i metoda badań 2* (pp. 57–64). Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Losiak, R. (2015). Małowniczość pejzażu dźwiękowego. O pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery. *Teksty Drugie*, 5, 45–57.
- Mazur, A. (2001). Kosmiczna melancholia Prusa. In G. Borkowska, & J. Wójcicki (Eds.), *Pogranicza literatury. Księga ofiarowana Profesorowi Januszowi Maciejewskiemu na Jego siedemdziesięciolecie* (pp. 156–161). Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Mazur, A. (2010). *Pod znakiem Saturna. Topika melancholii w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Misiak, T. (2009). *Estetyczne konteksty audiosfery*. Poznań: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa.
- Mocarska-Tycowa, Z. (2005). *Wybory i konieczności. Poezja Adama Asnyk wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Nacher, A. (2010). Komponować świat, słuchając – dźwięk jako komunikacja. *Przegląd Kulturoznawczy*, 1, 75–86.
- Nofer, A. (1965). Adam Asnyk. 1838–1897. *Obraz literatury polskiej XIX i XX Wieku. Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, Vol. 1. (pp. 165–209). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Paczoska, E. (2002). Wstęp. In A. Świętochowski. *Dumania pesymisty* (pp. 5–32). Warszawa: Sic!
- Płachecki, M. (2009). *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800–1880)*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.
- Schafer R. M. (1977). *The Tuning of the World*, New York: Knopf.
- Sontag, S. (1981). *Under the Sign of Saturn*. New York: Farrar, Straus, & Giroux.
- Starobinski, J. (2017). *Atrament melancholii* (K. Belaid, Trans.). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Śniedziewski, P. (2018). *The Melancholic Gaze* (T. D. Williams, Trans.). Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- Truax, B. (1984). *Acoustic Communication*. New Jersey: Ablex Publishing.

Edit Bors, Pázmány Péter Catholic University, Hungary

DOI: 10.17951/ismll.2020.44.1.105-112

La langue secrète du visage : représentations des émotions dans les tragédies de Racine

The Secret Language of the Face : Representations of Emotions
in Racine's Tragedies

RÉSUMÉ

Dans son essai *L'effet de sourdine dans le style classique: Racine*, Léo Spitzer étudie les procédés d'atténuation plus particulièrement ceux relatifs au visage (regard, yeux, bouche). Comment aborder la notion du visage ? Et comment la mettre à profit dans l'analyse du langage du théâtre classique ? Nous postulons que le visage, étant au service de l'expression des sentiments profonds, est en étroite relation avec le corps même et avec ce « bouillonnement intérieur » qui anime les personnages raciniens tout en les poussant à se cacher derrière un masque anonyme, officiel ou collectif.

Mots-clés : visage, émotions, atténuation, masque, Racine

ABSTRACT

In his essay *L'effet de sourdine dans le style classique: Racine*, Léo Spitzer analyzes attenuation mechanisms especially in connection with the face (gaze, eyes, mouth). How to approach the idea of face ? And how to use it in the analysis of classical theater's language? We presume that the face systematically expresses deep emotions and is closely connected to the body and to this « *bouillonnement intérieur* » (inner excitement) that agitates the Racinian heroes by Racine's tragedies.

Keywords: face, emotions, attenuation, mask, Racine

1. Introduction

Léo Spitzer demeure, en matière de stylistique, une référence principale. Comme le dit Starobinski, « pour caractériser des traits de style, il sait créer des notions neuves, gagnées aux prix de l'attention la plus exquise : il invente des expressions frappantes et justes telles que « atténuation classique » ou « effet de sourdine » [klassische Dämpfung] » (Spitzer, 1980, p. 19). Dans son essai, qui porte le titre *L'effet de sourdine dans le style classique : Racine* (Spitzer, 1980, pp. 208-336), il étudie les occurrences des procédés d'atténuation dont nous ne repérerons que ceux relatifs au visage des personnages : leurs faces visibles (regard, yeux,

Edit Bors, Pázmány Péter Katolikus Egyetem - Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, Klasszikus és Újlatin Nyelvek Intézete - Francia Tanszék, Bertalan Lajos utca 2, 1111 Budapest, bors.edit@btk.ppke.hu, <https://orcid.org/0000-0001-6873-462>

bouche, etc.) et leurs masques invisibles étant au service de l'expression directe ou indirecte de sentiments profonds.

Comment aborder la notion du visage ? Et comment la mettre à profit dans l'analyse du théâtre classique ? En effet, le visage se trouve en relation étroite avec la relation à l'autre (Salmon, 2012, p. 104) :

Ce visage entrevu de l'autre ne serait-il pas la marque du désir ? S'il est vrai que tout désir se porte vers ce qui est autre, vers ce qui n'est pas accessible d'emblée, vers ce qui manque, le visage n'est-il pas ce que l'on ne peut atteindre, alors même qu'il est présent, bien réel, inscrit dans le monde comme moi ?

Le visage de l'autre, comme la marque du désir et de la passion, est bien présent dans les tragédies de Racine, notamment, dans *Bérénice*, *Phèdre* et *Andromaque* : il suffit de citer ici les remarques de Spitzer concernant le pouvoir des yeux qui permettent « l'expression certes la plus intellectuelle du sentiment amoureux » (Spitzer, 1980, p. 303). La fonction des yeux est, comme il le dit lui-même (Spitzer, 1980, p. 305), assez variée : d'une part, les yeux sont vus concrètement dans les gestes, tout en étant aussi le miroir de l'âme, d'autre part, ils sont considérés comme des êtres indépendants qui agissent ou comme de simples formules pour remplacer *je*, *tu* ou *il*.

Toutefois, le visage ne se limite pas à la face : « Le visage n'existe pas en soi, il n'est pas à proprement parler visible, mais il est dans une face [...] », dit Drevet (2003, p. 21). Plus loin, il précise la même idée (p. 22) : « Visage : l'invisible de la face mais qui l'anime » ou « Le visage est question moins de traits que de gestes, moins de configuration que de façon, moins de symétrie que de port » (p. 23).

Cette conception élargie du visage a ceci d'avantageux qu'il nous permettra de prendre en considération aussi bien la face que le corps même, l'allure et le port, et ce « bouillonnement intérieur » (Spitzer, 1980, p. 210) qui anime les personnages raciniens tout en les poussant à se cacher derrière un masque anonyme, officiel ou collectif.

2. Les figures de la face visible et les troubles du langage

Les passions raciniennes correspondent, pour Barthes (2002), à une sorte d'aliénation due à un « amour immédiat », qui naît brusquement et s'empare du héros ou de l'héroïne surtout par la vue. L'aliénation se manifeste dans le désordre charnel et les troubles physiques (rougeur, pâleur, soupirs, pleurs), comme l'observe Barthes. Dans les exemples suivants

(1)

PHÈDRE

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ; / Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ; / Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ; / Je sentis tout mon cœur et transir et brûler (Racine, 1971b, p. 48).

(2)

PHÈDRE

Insensée, où suis-je ? et qu'ai-je dit ? / Où laissé-je égarer mes vœux et mon esprit ? / Je l'ai perdu : les Dieux m'en ont ravi l'usage. / Œnone, la rougeur me couvre le visage : / Je te laisse trop voir mes honteuses douleurs ; / Et mes yeux, malgré moi, se remplissent de pleurs (Racine, 1971b, p. 44).

on voit bien que le personnage est saisi surtout par la vue et se sent agi en même temps par une force extérieure (*les Dieux m'en ont ravi l'usage*). Cette division du moi s'observe de préférence dans les monologues (Barthes, 2002) ou éventuellement dans les entretiens avec les confident(e)s. Outre les signes de la face visible, le désordre prend forme dans l'impossibilité ou l'interdiction de la parole (Barthes, 2002). Le mutisme est source de tragédie dans le cas de Titus qui se fait aphasique pour rompre avec Bérénice. Comme dans (3) et (4) :

(3)

BÉRÉNICE

Hé bien, Seigneur ? Mais quoi ! sans me répondre / Vous détournez les yeux, et semblez vous confondre. / Ne m'offrirez-vous plus qu'un visage interdit ? / Toujours la mort d'un père occupe votre esprit ? (Racine, 1971a, p. 61).

(4)

Titus

Ma bouche et mes regards, muets depuis huit jours, / L'auront pu préparer à ce triste discours : / Et même en ce moment, inquiète, empressée, / Elle veut qu'à ses yeux j'explique ma pensée (Racine 1971a, p. 69).

Les paroles de Bérénice, tout en faisant preuve de fortes émotions (exclamations, interrogations), et tout en reflétant les signaux non verbaux (détourner les yeux, visage interdit) de l'embarras de Titus, prennent la forme d'une plainte, l'une des techniques d'agression verbale dont parle Barthes (2002). La plainte est aussi « l'expression d'une souffrance dans la relation à l'autre » (de Butler, 2004, p. 58) ; pour Freud, la plainte serait « un moyen de pallier cette souffrance, de provoquer le retour de l'objet en le séduisant et de se l'attacher » (de Butler, 2004, p. 59). En effet, Bérénice, bien que souffrante, au lieu de faire des reproches, se plaint de l'absence de Titus en essayant de le forcer à retrouver un langage. La violence du langage se manifeste plus librement dans la stichomythie, qui est pour Spitzer « un duel oratoire, où les lames des combattants s'entrechoquent avec éclat » (Spitzer, 1980, p. 264). Plus précisément, comme le dit Ryngaert (1995, p. 89),

[...] la stichomythie fait alterner des répliques brèves (un vers ou quelques vers, parfois deux ou trois mots), en principe de même longueur, qui font penser à un duel verbal quand monte la tension dramatique.

Spitzer (1980, p. 279) décrit divers « procédés techniques pour dépeindre l'égarément », pour dévoiler le vrai visage des personnages, entre autres la répétition solennelle à l'aide de laquelle « les sentiments des personnages semblent s'épancher sans entrave ». Dans l'exemple (5),

(5)

THÉRAMÈNE

Excusez ma douleur. Cette image cruelle / Sera pour moi de pleurs une source éternelle. / J'ai vue, Seigneur, j'ai vu votre malheureux fils / Traîné par les chevaux que sa main a nourris. / Il veut les rappeler, et sa voix les effraie. / Ils courent. Tout son corps n'est bientôt qu'une plaie (Racine, 1971b, pp. 111–112).

Théramène, le gouverneur d'Hippolyte, raconte à Thésée, sous le coup d'émotions fortes, la mort de son fils. L'émotivité du témoignage est due notamment à la répétition du verbe *j'ai vu*, et à la présence des déterminants possessifs. A cela s'ajoute l'emploi du présent historique correspondant à l'hypotypose, figure rhétorique qui

peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante (Herschberg-Pierrot, 1999, p. 79).

En revanche, les phrases comme « Muet, chargé de soins, et les larmes aux yeux » (*Bérénice*) illustrent l'asyndète de gradation grâce à laquelle on « sent les ondes successives d'une douce tristesse, [...] qui s'enfoncent de plus en plus avant dans le cœur » (Spitzer, 1980, p. 282). D'autres cas de gradation correspondent plutôt à un « crescendo stylistique » (Spitzer, 1980, p. 282) qui reflète le désarroi du personnage. Comme dans l'exemple (6) reproduisant les paroles d'Oreste à qui Hermione demande de tuer Pyrrhus :

(6)

ORESTE

A peine suis-je encore arrivé dans l'Épire, / Vous voulez par mes mains renverser un empire ; / Vous voulez qu'un roi meure ; et pour son châtiment / Vous ne donnez qu'un jour, qu'une heure, qu'un moment ; / [...] (Racine, 1965, p. 95).

Et pour terminer cette première partie, citons à titre d'exemple l'exclamation et l'interjection (voir (3) et (7))

(7)

BÉRÉNICE

Nous séparer ? Qui ? Moi ? Titus de Bérénice ! (Racine, 1971a, p. 77).

qui sont l'expression d'un sentiment vif et immédiat, comme le dit Spitzer. Avec l'interjection, continue-t-il, « les maximes impersonnelles sont baignées de la

chaleur du sentiment individuel » (Spitzer, 1980, p. 294), les *ah, hélas, quoi* sont « des cris de douleur de la nature humaine condamnée sans espoir à la souffrance » (Spitzer, 1980, p. 294).

3. Les figures du « bouillonnement intérieur »

Dans le discours racinien, cependant, l'égarement (Spitzer) ou l'aliénation (Barthes) ont tendance à se masquer grâce aux différents effets d'atténuation décrits et analysés en profondeur par Spitzer.

C'est le cas par exemple du procédé de désindividualisation par l'article indéfini grâce auquel « le cas individuel est ignoré, tout est dit sous le rapport du général » (Spitzer, 1980, p. 210). L'emploi de l'article indéfini crée une certaine distance (Spitzer, 1980, p. 210) impersonnelle et apparaît lorsque le moi cherche à se voiler sans renoncer à ses droits (Spitzer, 1980, p. 211). Malgré cette distance, les sentiments sont « profondément enfouis » et « nous pressentons un bouillonnement intérieur », dit Spitzer (1980, p. 210). Comme dans (8) :

(8)

ORESTE

Assez et trop longtemps mon amitié t'accable : / Évite un malheureux, abandonne un coupable (Racine, 1965, p. 72).

Dans son entretien avec son ami Pylade, Oreste, au lieu d'adopter un ton subjectif, se nomme *un malheureux, un coupable* pour tenter de se réfugier dans une généralité désindividualisée, derrière un masque anonyme. A cela s'oppose le mouvement contraire de la gradation (*Évite un malheureux, abandonne un coupable*) qui reproduit en même temps ce « bouillonnement intérieur » des sentiments étouffés.

Le même effet se produit lors de l'utilisation du nom propre (voir (7)) ou du pluriel de majesté (voir (9)) qui cachent imperceptiblement le personnage derrière un masque officiel. On voit bien que noblesse oblige : le personnage se place au niveau du fait général pour retrouver la grandeur. En effet, comme le dit Spitzer (1980) :

Le nom est en quelque sorte l'impératif catégorique du personnage – mais cet impératif moral a quelque chose de didactique, de réflexif, d'atténuant ; il tue le lyrisme (p. 222).

Le pluriel de majesté, autre facteur de la dépersonnalisation du discours (Spitzer, 1980, p. 225), alterné avec la première personne crée le même effet : tantôt le Moi se découvre, tantôt il se cache derrière un masque collectif. Comme on peut l'observer à partir du monologue d'Antiochus :

(9)

ANTIOCHUS

Après cinq ans d'amour et d'espoirs superflus, / Je pars, fidèle encor quand je n'espère plus. / Au lieu de s'offenser, elle pourra me plaindre. / Quoi qu'il en soit, parlons ; c'est assez nous contraindre, / Et que peut craindre, hélas ! un amant sans espoir / Qui peut bien se résoudre à ne la jamais voir ? (Racine, 1971a, p. 34).

Dans cet extrait, le pluriel de majesté n'est pas le seul procédé d'atténuation, il est aussi renforcé par le procédé de désindividualisation par l'article indéfini (*un amant sans espoir*). Toutefois, derrière le masque anonyme jaillit la souffrance (voir aussi l'interjection *hélas!*) de l'individu dont le désir secret est d'être aimé ou au moins de susciter la pitié.

L'atténuation de l'expression directe du sentiment s'observe aussi dans l'emploi du démonstratif de distance. L'emploi du démonstratif, dit Spitzer, « supprime la chaleur humaine du possessif » (Spitzer, 1980, p. 215) ou encore « le possessif dénoterait une certaine participation, – le démonstratif se cantonne dans une neutralité froide et circonspecte » (Spitzer, 1980, p. 216) Comme dans (10) :

(10)

BÉRÉNICE

Hé bien ! régné cruel ; contentez votre gloire : / je ne dispute plus. J'attendais, pour vous croire, / Que cette même bouche, après mille serments / D'un amour qui devait unir tous nos moments / Cette bouche, à mes yeux s'avouant infidèle, / M'ordonnât elle-même une absence éternelle. / Moi-même, j'ai voulu vous entendre en ce lieu. / Je n'écoute plus rien, et pour jamais adieu (Racine, 1971a, p. 87).

Dans cet exemple, les termes relatifs au visage (*bouche*) en tant qu'anaphores associatives (Gardes-Tamine & Pelizza, 1998, p. 153) impliquent des relations lexicales particulières, comme celle de partie de corps à la totalité de l'individu. Toutefois, l'emploi du démonstratif associé à des parties du corps (*cette bouche*) signale que l'individu « se devient lui-même étranger » (Spitzer, 1980, p. 216), tout comme les tournures *en ce lieu* pour 'ici' qui renferment une certaine idée de distance pour indiquer que le personnage apparaît étranger au lieu aussi (Spitzer, 1980, p. 217).

Le procédé de la personnification des abstraits permet le passage de l'individuel à l'universel. Racine fait agir ainsi non pas des personnages, mais des forces abstraites qui meuvent ces personnages (Spitzer, 1980, p. 227). Dans *Andromaque*,

(11)

HERMIONE

Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Que dois-je faire encore ? / Quel transport me saisit ? Quel chagrin me dévore ? (Racine, 1965, p. 103).

les forces abstraites (*transport, chagrin*) s'emparent de l'héroïne et fonctionnent en tant que masque cachant un personnage en proie à une jalousie féroce.

A la fin de cette deuxième partie, il convient de souligner que les procédés d'atténuation dont nous avons parlé, se combinent de préférence pour renforcer le contraste entre l'ardeur des sentiments et l'impersonnalité du ton adopté, comme dans (12) :

(12)

PHÈDRE

J'ai languï, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes. / Il suffit de tes yeux pour t'en persuader, / Si tes yeux un moment pouvaient me regarder. / Que dis-je ? Cet aveu que je viens de faire, / Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire ? (Racine, 1971b, p. 68).

Cet exemple pris dans l'aveu de Phèdre réunit plusieurs procédés de distanciation : l'emploi métonymique des parties du corps (*yeux*) remplaçant le personnage ; les forces abstraites, étant cette fois-ci au pluriel (*les feux*) pour estomper les contours (Spitzer, 1980, p. 230) et pour empêcher une détermination trop nette de l'attitude du personnage (Spitzer, 1980, p. 231) ; le démonstratif de distance (*cet aveu*) qui, en se substituant au possessif, a pour fonction d'atténuer la force des propos et des sentiments ; et le « si d'affirmation forte » (*si honteux*) qui, comme le dit Spitzer (1980, p. 219) marque un refroidissement, un affaiblissement dus à la fréquence de l'usage.

Conclusion

La relecture de l'essai de Léo Spitzer nous a permis d'attirer l'attention sur la dynamique que produisent l'opposition de la face visible et du « bouillonnement intérieur » derrière les masques anonyme, officiel et collectif. Ces mouvements contraires s'illustrent par le bel exemple des paroles d'Oreste :

(13)

ORESTE

Et vous le haïssez ? Avouez-le, madame, / L'amour n'est pas un feu qu'on renferme en une âme : / Tout nous trahit, la voix, le silence, les yeux ; / Et les feux mal couverts n'en éclatent que mieux (Racine, 1965, p. 61).

Comment les personnages essaient-ils donc de *couvrir les feux* ? Par la grande variété des procédés d'atténuation, tels que le nom propre, le pluriel de majesté ou la personnification des abstraits. D'un côté, ces exemples montrent clairement, comme le dit aussi Spitzer, « pourquoi nous ressentons chez Racine, en dépit du lyrisme et de la profondeur psychologique, quelque chose d'un peu froid, une distance, une sourdine » (Spitzer, 1980, p. 308), mais aussi un *bouillonnement intérieur* des sentiments venus du fond du cœur pour constituer les fondements

d'un vrai visage. De l'autre côté, les personnages raciniens font souvent preuve d'*égarement* ou d'*aliénation* dont les symptômes, le désordre de la face visible et les troubles du langage, semblent contrarier le pouvoir des masques qui non seulement cachent mais révèlent des passions secrètes.

References

- Barthes, R. (2002). *Sur Racine*. Paris: Seuil.
- De Butler, A. (2004). Plainte et séduction. *Dialogue*, 2, 58–71. DOI: 10.3917/dia.164.0058.
- Drevet, P. (2003). Le désir du visage. *Les cahiers de médiologie*, 15, 17–23. DOI: 10.3917/cdm.015.0017.
- Gardes-Tamine, J., & Pelizza, M. A. (1998). *La construction du texte. De la grammaire au style*. Paris: Armand Colin.
- Herschberg-Pierrot, A. (1999). *Stylistique de la prose*. Paris: Belin.
- Racine, J. B. (1965). *Andromaque*. Paris: Librairie Larousse.
- Racine, J. B. (1971a). *Bérénice*. Paris: Librairie Larousse.
- Racine, J. B. (1971b). *Phèdre*. Paris: Librairie Larousse.
- Ryngaert, J.-P. (1995). *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris: Dunod.
- Salmon, M. (2012). La trace dans le visage de l'autre. *Sens-dessous*, 10, 102–111. DOI: 10.3917/sdes.010.0102.
- Spitzer, L. (1980). *Études de style*. Paris: Gallimard.

Haneen Abudayeh, University of Jordan, Jordan

DOI: 10.17951/lsmll.2020.44.1.113-124

Traduire l'émotion : entre amplification et atténuation de l'effet

Translating Emotion: Between Amplification
and Attenuation of the Effect

RÉSUMÉ

En se plaçant dans le paradigme théorique qui prend en compte la dimension sociologique de la traduction qui met à mal le mythe d'une traduction objective et d'un traducteur transparent, nous avons cherché à étudier les interventions subjective, idéologique, émotionnelle aussi bien conscientes qu'inconscientes de la part du traducteur. L'analyse des traces du traducteur, révélatrices d'une manipulation consciente qui cherche à produire un effet de persuasion ou d'une interprétation plus ou moins inconsciente imprégnée des émotions mêmes du traducteur nous permettront de montrer les transformations que peuvent subir les expressions pathémiques du discours (la charge émotive du discours, l'éthos ou l'image que projette l'auteur de lui-même, etc.), ainsi que les conséquences subies au niveau de la construction identitaire du texte (l'image des protagonistes du conflit).

Mots-clés : émotions, traduction, subjectivité, persuasion

ABSTRACT

By placing ourselves in the theoretical paradigm which takes into account the sociological dimension of a translation which undermines the myth of an objective translation and a transparent translator, we sought to study the translator's subjective, ideological and emotional interventions. The analysis of the translator's traces, revealing a conscious manipulation which seeks to produce a persuasive effect or a more or less unconscious interpretation imbued with the translator's own emotions will allow us to show the transformations that the pathemic expressions of the discourse (the emotional charge of the discourse, the ethos or the image that the author projects of himself, etc.) go through as well as the consequences on the level of the identity construction of the conflict's protagonists.

Keywords: emotions, translation, subjectivity

1. L'émotion en linguistique : un aperçu théorique

L'inventaire linguistique risque de s'ouvrir à l'infini, puisque « tout terme est potentiellement chargé de certaines connotations affectives » (Kerbrat-Orecchioni, 2000, p. 45) et « que tout mot, toute construction peuvent venir en contexte propice se charger d'une connotation affective » (Kerbrat-Orecchioni, 2000, p. 57). Plantin

Haneen Abudayeh, Department of French, Faculty of Foreign Languages, University of Jordan, Queen Rania Street, 11942 Amman, h_abudayeh@ju.edu.jo, <https://orcid.org/0000-0003-1478-1664>

(2003) a quand même avancé un modèle dans lequel il distingue trois notions : source de l'émotion, terme de l'émotion et lieu psychologique de l'émotion : « l'énoncé d'émotion attribue une émotion à une personne et, dans certains cas, mentionne la source de l'émotion » (p. 108). Avec ce modèle, Plantin (2003) a permis d'assigner à l'analyse de la parole émue la tâche de « déterminer d'abord *qui* éprouve *quoi* et éventuellement *pourquoi* » (p. 108). A propos du siège de l'émotion, Kerbrat-Orecchioni souligne qu'il peut être le locuteur lui-même ou un tiers. Il va de soi que seul le premier peut renvoyer à la question du langage émotionnel, le deuxième cas de figure relève de la fonction purement référentielle. Donc, pour ce qui est de l'émotion du locuteur, il convient de distinguer l'émotion dénotée qui s'exprime à l'aide d'un terme de sentiment que ce soit un substantif, un adjectif ou un verbe, et l'émotion connotée qui s'exprime par quelque autre moyen (Kerbrat-Orecchioni, 2000).

2. Les effets pathémiques du discours

Pour définir les émotions, nous rejoignons Charaudeau (2000) qui définit les émotions en tant que des états mentaux intentionnels, dans la mesure où elles « se manifestent dans un sujet à propos de quelque chose qu'il se figure » (p. 130) ; qui s'appuient sur des croyances constituées par « un savoir polarisée autour de valeurs socialement partagées » (p. 131) et, du même coup, elles s'inscrivent « dans une problématique de la représentation » (p. 132).

Charaudeau (2000) distingue deux sortes de représentations : les représentations dites « pathémiques » et les représentations dites « socio-discursives ». Une représentation peut être dite « pathémique » lorsqu'elle

décrit une situation à propos de laquelle un jugement de valeur collectivement partagé - et donc institué en norme sociale - met en cause un actant qui se trouve être bénéficiaire ou victime, et auquel le sujet de la représentation se trouve lié d'une façon ou d'une autre (p. 133).

Les représentations peuvent être dites « socio-discursives » lorsque le processus de configuration symbolisante se fait à travers des énoncés qui signifient les faits et les gestes des êtres du monde.

Ces énoncés n'étant pas produits arbitrairement par n'importe qui à n'importe quelle occasion, ils témoignent à la fois, de la manière dont le monde est perçu par des sujets vivants en communauté, des valeurs que ceux-ci attribuent aux phénomènes perçus, et donc de ce que sont les sujets eux-mêmes (p. 133).

Ces énoncés constituent ainsi pour Charaudeau (2000) des éléments qui circulent dans la communauté sociale. Ils sont des objets de partage et contribuent à constituer un savoir commun et plus particulièrement un savoir de croyance.

Il est à noter que Charaudeau (2000) distingue le savoir de croyance qui est dépendant de la subjectivité de l'individu et qui est polarisé autour des normes

sociales d'un savoir de connaissance qui repose sur des critères de vérité extérieurs au sujet. Enfin, par opposition aux savoirs de connaissance qui sont extérieurs au sujet, qui ne lui appartiennent pas et donc ne l'impliquent pas, Charaudeau réserve la qualification « socio-discursif » aux représentations qui impliquent le sujet et l'engagent à prendre parti vis-à-vis des valeurs. Elles relèvent toujours le point de vue d'un sujet. Ces représentations en se regroupant constituent ce que Charaudeau (2000) appelle « imaginaire socio-discursif » qui sont « le symptôme de ces univers de croyances partagées qui contribuent à construire à la fois un soi social et un moi individuel » (p. 134).

De ce qui précède, nous pouvons affirmer avec Charaudeau (2000) que c'est dans la mesure où les émotions correspondent à des représentations sociales constituées d'un mélange de jugements, d'opinions, d'appréciations qu'elles peuvent déclencher des sensations et qu'elles peuvent être utilisées pour tenter de séduire, de terroriser et de capter un auditoire.

A ce stade, il est important de rappeler que l'objet de notre article est l'émotion telle qu'elle est exprimée et perçue dans le texte (original et traduit). C'est pourquoi, nous rejoignons la méthode de l'analyse du discours qui « tente d'étudier le processus discursif par lequel l'émotion peut être mise en place, c'est-à-dire traiter celle-ci comme un effet visé (ou supposé), sans jamais avoir de garantie sur l'effet produit » (Charaudeau, 2000, p. 136). Charaudeau (2000) a pu repérer une double énonciation de l'effet pathémique : Une énonciation de l'expression pathémique qui est « une énonciation à la fois élocutive et allocutive qui vise à produire un effet de pathémisation soit par la description ou la manifestation de l'état émotionnel dans lequel le locuteur est censé se trouver. Une énonciation de la description pathémique qui est « une énonciation qui propose à un destinataire le récit (ou un fragment) d'une scène dramatisante susceptible de produire un tel effet » (p. 136). Kerbrat-Orecchioni (2000), quant à elle, fait une distinction entre émotion éprouvée, émotion exprimée et émotion suscitée. Selon le schéma communicatif de Kerbrat-Orecchioni (2000, p. 59), l'émetteur éprouve des émotions qu'il verbalise sous formes de marqueurs que le récepteur décode en manifestant des effets émotionnels et éventuellement des réactions.

De ce qui précède, nous pouvons conclure, à l'instar de Charaudeau (2000, 2005, 2008), d'Amossy (2000) et de Plantin (1997), que les émotions ne doivent pas être confondues avec leurs expressions, même si celles-ci peuvent avoir un certain rôle. A cet égard, Kerbrat-Orecchioni (2000, p. 58) souligne que certains types de faits, comme les interjections, et certains items lexicaux, ou encore les suffixes diminutifs ou les procédés d'intensification, ont plus que d'autres vocation à venir se charger en discours d'affectivité, mais que « le contexte est toujours plus ou moins décisif ». D'ailleurs, « certains énoncés peuvent susciter de l'émotion tout en ne contenant ni terme d'émotion ni expression permettant de récupérer un terme d'émotion » (Plantin, 1997, p. 86). Ceci nous amène à dire

que des mots qui renvoient à des univers émotionnels, ne sont pas nécessairement susceptibles d'avoir un effet pathémique. Autrement dit, « l'effet pathémique peut être obtenu aussi bien par un discours explicite et direct dans la mesure où les mots eux-mêmes sont à tonalité pathémique, qu'implicite et indirect dans la mesure où les mots semblent neutres de ce point de vue » (Charaudeau, 2000, p. 139).

Par ailleurs, il existe des mots qui ne décrivent pas des émotions mais qui apparaissent comme de « bons candidats » à leur déclenchement, autrement dit, ils suffisent seuls à créer une orientation émotionnelle comme « assassinat », « victimes », « sang », « destruction », « manifestation », des images d'inondation, etc. Ces mots sont porteurs d'émotion en eux-mêmes, leur simple évocation ou description peut avoir des effets pathémiques (Plantin, 1997). Cependant, s'il est vrai que ces mots sont susceptibles de nous entraîner dans un univers pathémique, leur orientation pathémique peut changer, voire s'inverser, selon son contexte et sa situation d'emploi (Charaudeau, 2000). Plantin (1997) propose de dégager l'effet pathémique visé à partir d'une topique qu'il considère comme un moyen de traitement de l'information qui consiste à voir ce qui peut provoquer un certain type de réaction affective dans une culture donnée, à l'intérieur d'un cadre discursif donné. « Les questions Qui ? Quoi ? Où ? Quelle cause ? Quel contrôle ? font partie des « questions topiques » de l'émotion. Elles permettent de dégager les traits argumentatifs de l'énoncé, c'est-à-dire les éléments qui l'orientent vers une émotion » (Plantin, 1997, p. 88).

3. Traduire l'émotion

Contraint par les enjeux de la rencontre de deux langues-cultures surtout quand il s'agit de la traduction d'un discours porteur des idéologies bien distinctes tel que le discours politique, le traducteur peut avoir un rapport aux idées exposées qui diffère de celui de l'auteur du texte original. Traduisant en pleine période de conflit un discours politique qui se rapporte à une guerre que le traducteur a vécue nous laisse supposer qu'il y a une implication émotionnelle très poussée de sa part. Cette implication entraîne des changements de l'intensité de l'émotion et ainsi modifie la construction identitaire du Même et de l'Autre. Le livre *Hussein de Jordanie : Ma « guerre » avec Israël* est une œuvre du roi Hussein de Jordanie, rédigé en français en 1968 par les deux journalistes français Vick Vance et Pierre Lauer suite à une interview menée avec le roi en anglais¹. Ce livre constitue l'un des ouvrages les plus importants qui révèle ce qui s'est passé du côté arabe pendant la guerre de 1967, dite « la guerre des Six Jours » qui a sa part de symbolisme pour les Arabes dont la défaite leur a coûté très cher. Traitant un épisode tragique de l'histoire du Moyen-Orient, *Ma « Guerre » avec Israël* ne laisserait pas un lecteur du monde arabe indifférent.

¹ Traduction en arabe : *Le roi Hussein : notre guerre avec Israël* (1968). Beyrouth: Darannahar.

4. L'intensification de l'effet

Les différences, existant entre le texte original et les textes traduits, font du texte traduit un texte plus criant, émouvant et poignant laissant le lecteur s'emporter et s'émouvoir par la force des répétitions, des exagérations, des ajouts ; par l'oralité du rythme ; par la symbolisation et la dramatisation des faits, etc.

Version originale française :

Un premier obstacle, de taille, nous interdit toute solution militaire. A cette époque, en 1964, utiliser la force contre Israël est inconcevable en raison de la situation politique et militaire dans laquelle se trouvent la plupart des pays arabes (*Roi Hussein*, p. 13).

Version arabe :

فالتجوء إلى القوة عام 1964 لم يكن ممكناً ولا معقولاً بسبب الأوضاع السياسية والعسكرية السائدة في معظم البلدان العربية. (ص.12)

Traduction littérale de l'arabe :

En 1964, utiliser la force contre Israël n'était ni possible ni raisonnable en raison de la situation politique et militaire dans laquelle se trouvaient la plupart des pays arabes.

Version originale française :

A l'origine, Israël est une création religieuse drainant des gens du monde entier sur la patrie arabe. Mais, au fur et à mesure que le temps passe, l'objectif apparaît beaucoup plus important que celui qui avait été officiellement prévu à l'origine. D'ailleurs, les frontières géographiques, continuellement changeantes dans le sens de l'expansion, le démontrent (*Roi Hussein*, p.18).

Version arabe:

ولكن الهدف من قيام إسرائيل بدأ أشد خطورة وخطراً مع الأيام بدليل التغييرات الجغرافية التي طرأت لمصلحتها بفعل السياسة التوسعية....(ص.15)

Traduction littérale de l'arabe :

Mais avec le temps, l'objectif de la création d'Israël paraissait beaucoup plus grave et beaucoup plus dangereux comme le démontrent les changements de frontières géographiques qui se produisaient en sa faveur en raison de la politique d'expansion...

Version originale française :

Malgré la disproportion des forces en présence, l'accrochage est d'une extrême violence (*Roi Hussein*, p. 95).

Version arabe:

وقد بدأت المعركة عنيفة بل ضارية على الرغم من تفوق العدو تفوقاً ساحقاً من حيث العدد والإمكانات. (ص.62)

Traduction littérale de l'arabe :

Malgré la supériorité écrasante de l'ennemi en nombre et en moyens, la bataille est violente, voire acharnée (sans merci).

Dans la traduction arabe, l'effet est renforcé non seulement par l'emploi des mots ayant une relation de synonymie mais aussi par les ajouts. Ici, dans cet exemple, l'ajout de l'adjectif « écrasante » pour décrire la supériorité des forces israéliennes met l'accent sur un « ennemi » d'autant plus fort. Cette forme d'emphase prêtée à la force militaire israélienne intensifie, par contraste, la faiblesse des forces militaires arabes, ce qui sert d'ailleurs à diaboliser les Israéliens et à victimiser les Arabes. Ces modifications jouent un rôle primordial à susciter des émotions différentes chez le lecteur arabe qui lui-même vit cette guerre et s'y relate d'une manière différente qu'un lecteur français.

Version originale française :

Bilan impossible à établir sérieusement. Les informations données par les deux camps, comme dans tous conflits armés, sont douteuses. En ce qui nous concerne, nous constatons de visu à Chouna : Trois Patton M.48 et deux scout-cars blindés hors de combat (Vance & Lauer, p.180).

Version arabe :

. وقد رأينا بأب العين عند زيارتنا الشونة ثلاث دبابات باتون م.48 وسيارتين مصفحتين محطمة شر تحطيم (ص.120).

Traduction littérale de l'arabe :

Lors de notre visite à Chouna, nous constatons de visu : trois Patton M.48 et deux scout-cars blindés démolis atrocement.

Dans la traduction arabe, l'expression « hors de combat » est traduite par « démoli atrocement », ce qui peut accentuer en arabe d'une part la barbarie et l'animosité des forces israéliennes et de l'autre la faiblesse et l'innocence de l'autre camp. Autrement dit, la traduction a changé l'effet pathémique du discours. Elle donne une version imprégnée des émotions éprouvées par un lecteur arabe.

Version originale française :

– Est-ce à dire que la rive ouest du Jourdain est perdue ?

Je dois avouer que, pour la première fois depuis le début de l'offensive israélienne, j'ai senti le sang me monter à la tête. Comment pouvait-il être aussi peu concerné et aussi inconscient de ce qui se passait ? Comment ne se rendait-il pas compte de la réalité ? (*Roi Hussein*, p.132) .

Version arabe:

أريد أن أعترف أنه، للمرة الأولى منذ بدء العدوان الإسرائيلي، شعرت بغليان داخلي شديد. كيف يمكن أن يكون قليل الاهتمام على هذا الشكل، وغير واع لما يجري؟ كيف لا يدرك الواقع؟ (ص.87-88)

Traduction littérale de l'arabe :

Je dois avouer que, pour la première fois depuis le début de l'offensive israélienne, j'étais dans une rage folle/ j'ai bouilli de rage.

Dans la traduction arabe, il y a une intensification de la description de l'émotion dénotée. Tandis qu'en français, le sang monte à la tête du roi, en arabe, le roi est dans une rage folle, il est agité et bout à l'intérieur. Il est à souligner qu'en arabe, il existe une expression équivalente à l'état coléreux (avoir le sang qui monte à la tête), c'est « *يحد راف* ». Pourtant, au lieu de choisir une expression qui rend en arabe la même intensité de colère, le traducteur l'amplifie. Il renforce ainsi l'idée de l'état de colère qu'éprouve le roi à l'encontre de l'officier syrien.

Version originale française :

Au fur et à mesure que je progresse vers le front, ce spectacle effrayant d'une armée anéantie, ce sentiment écœurant de la défaite s'imposent à moi (*Roi Hussein*, p.111).

Version arabe :

كنت كلما تقدمت نحو الجبهة، يزداد عليّ ثقل هذا المشهد المرعب:

مشهد جيش أبيد، وذلك الشعور المؤلم بالهزيمة. (ص.73)

Traduction littérale de l'arabe :

Au fur et à mesure que je progresse vers le front, le spectacle terrifiant/effrayant d'une armée anéantie et le sentiment douloureux de la défaite m'accablent.

Le sentiment écœurant de la défaite qui s'impose au roi devient un sentiment douloureux qui l'accable dans la traduction arabe. Cette modification prouve la dimension représentative sociale des émotions en témoignant l'intensité des sentiments d'amertume et de la déception des Arabes qui ont supporté une défaite dure à avaler.

Version originale française :

Ce 22 mars, au Caire, l'ambiance guerrière rappelle celle du 5 juin 1967, veille de la « guerre des Six Jours ». La capitale égyptienne est assourdie de marches militaires, de chants patriotiques.

A Amman, dans la rue, l'euphorie règne [...]

Les Arabes ont cette propension naturelle à se laisser emporter par des réactions émotionnelles, viscérales, qui souvent débouchent sur un optimisme naïf. Ce 22 mars, les Arabes récupèrent la rive ouest du Jourdain, et qui sait... Peu importe le temps qu'il faudra. Le temps ne compte pas en Orient, Proche ou Extrême (Vance & Lauer, p.194).

Version arabe :

وقد رأينا عبد الناصر [...] يعيد إلى القاهرة أجواء 4 حزيران بالأنشيد العسكرية والأغاني الوطنية المثيرة.

وفي عمان نفسها عم الابتهاج وسكر الناس بخمرة الانتصار. [...]

كان المتحمسون في صفوف العرب يتحدثون عن الضفة الغربية وكأنها استعبدت بعد طرد العدو منها.. لكن من يدري فقد يحصل هذا عاجلا أو

أجلا، فالوقت لا يهم، إذ لا شأن له في حساب الشرق، أدنى كان أم أقصى. (ص.122)

Traduction littérale de l'arabe :

Il [Nasser] fait revivre au Caire l'ambiance de 4 juin à travers les marches militaires et les chants patriotiques excitants.

A Amman, dans la rue, l'euphorie règne et les gens se saoulent de joie.

Les enthousiastes dans les camps arabes parlaient de la rive ouest comme s'ils l'avaient récupérée de l'ennemi. Mais qui sait ? Ceci peut arriver tôt ou tard, peu importe le temps. Celui-ci ne compte pas en Orient, Proche ou Extrême.

Dans cet exemple, le traducteur arabe a eu recours aux ajouts pour renforcer la mise en scène de la joie de la victoire. Les chants patriotiques sont qualifiés d'être excitants. L'ajout de l'énoncé « les gens se saoulent de joie » accentue également l'ambiance euphorique qui régnait dans les pays arabes.

A propos des Arabes qui, pris par leurs émotions, se comportaient ce jour-là comme s'ils avaient récupéré la rive ouest du Jourdain, le traducteur arabe souligne explicitement que ceci peut arriver tôt ou tard, peu importe le temps comme s'il espérait lui aussi en la victoire arabe. En faisant cela, il accentue les sentiments d'espoir de récupérer la rive ouest du Jourdain d'Israël.

5. L'atténuation de l'effet

L'intervention du traducteur dans ce cas se fait dans la manipulation du texte en termes d'allègement de l'effet.

Version originale française :

Puis, une fois là, sans plus d'explication, les renforts syriens rebroussement chemin pour rentrer chez eux, dès que les plateaux syriens sont, à leur tour, attaqués (*Roi Hussein*, p.71).

Version arabe :

ولكنه لم يقرب من ميدان المعركة، وسرعان ما عاد من حيث أتى لأن الإسرائيليين شنوا هجوما مركزا على المرتفعات السورية. (ص.48)

Traduction littérale de l'arabe :

Puis, elle ne tarde pas à rentrer d'où elle vient car les Israéliens ont déclenchée une attaque concentrée sur les plateaux syriens.

Dans cet exemple, le roi reproche aux Syriens de ne pas essayer d'aider la Jordanie pendant cette guerre. Il les met en accusation d'une manière très nette à travers ses propos moqueurs.

Ces critiques et ces contestations à l'encontre des Syriens se trouvent néanmoins atténuées dans la version arabe. Le retour des Syriens chez eux sans avoir rapproché le champ de bataille est même justifié par l'ajout de « l'attaque concentrée déclenchée par les Israéliens », ce qui veut sous-entendre que les Syriens n'avaient pas le choix et qu'ils étaient obligés de rentrer défendre leurs plateaux qui ont été violemment attaqués.

Version originale française :

Choukeiry arrive, tête nue, sans cravate, vêtu d'une chemise à manches longues et d'un pantalon kaki, une tenue particulièrement débraillée (*Roi Hussein*, p. 55).

Version arabe :

. ودخل الشقيري عاري الرأس ومن دون ربطة عنق ويرتدي بنطلونا كاكيا. (ص.38)

Traduction littérale de l'arabe :

Choukeiry arrive, tête nue, sans cravate, vêtu d'une chemise à manches longues et d'un pantalon kaki.

Dans cet exemple, le roi Hussein fait une description de la tenue d'Ahmed Choukeiry, le président de l'OLP qui ne s'entendait guère avec le roi. Dans la version française, on lit que la tenue de Choukeiry était « une tenue particulièrement débraillée ». Comme le démontre Adam (1992), la description implique un point de vue. Ce qui nous amène à dire que nous pouvons détecter les sentiments qu'éprouve quelqu'un à l'égard de l'autre à travers la description qu'il fait de lui. Ici, la description relève de la façon dont le roi voyait Choukeiry et sous-entendait qu'il ne l'aimait pas. Ce détail descriptif à l'égard la tenue débraillée de Choukeiry est omis dans la version arabe. L'émotion éprouvée par le roi et est ainsi modifiée par améliorer l'image qu'on projette de Choukeiry. Du coup, la description qui critique la façon dont Choukeiry s'est habillé et les sentiments qu'éprouve le roi à son égard se trouvent masqués en arabe.

6. La transformation de l'effet

Il s'agit ici d'analyser les procédés par lesquels l'effet est transformé d'un sens à un autre : la condamnation se transforme en approbation et éloge par exemple.

Version originale française :

Témoin ces renseignements de provenance israélienne : vingt commandos transforment une maison en Camerone et luttent jusqu'à leur mort à tous.

D'autres, avant d'être capturés dans un état lamentable, se défendent jusqu'à ce qu'ils soient paralysés par le nombre des assaillants.

Certains aussi, il est vrai, lèvent les bras facilement.

Un commando, paraît-il, abat son chef afin de pouvoir jeter ses armes.

En revanche, les Israéliens affirment avoir été obligés de débusquer à la grenade « lacrymogène » plusieurs groupes de commandos assiégés dans les tunnels creusés selon la technique vietcong.

Enfin, les Israéliens affirment avoir fait cent dix prisonniers parmi les commandos palestiniens et saisi une importante documentation sur leur organisation et leurs projets.

Une fois de plus, rien de probant ne confirme ou infirme les dires israéliens (Vance & Lauer, p. 184).

Version arabe :

وروى الإسرائيليون فيما بعد أن عشرين فدائيا تحصنوا داخل أحد البيوت وظلوا يقاتلون بضراوة إلى أن أبيدوا جميعا. وأن فدائيين آخرين رفضوا

الاستسلام بالرغم من وضعهم اليائس، ما لم يطلقوا آخر رصاصة في حوزتهم. وذكر الإسرائيليون كذلك أنهم استخدموا القنابل المثيرة للدموع ليرغموا مجموعات من الفيتكونغ. وزعموا أخيرا أنهم أسروا 110 فدائيين واستولوا منهم على وثائق مهمة تتعد الفدائيين على الخروج من أنفاق محفورة على نسق أنفاق

الفيتكونغ. وزعموا أخيرا أنهم أسروا 110 فدائيين واستولوا منهم على وثائق مهمة تتعلق بتنظيماتهم وخططهم. (ص.121)

Traduction littérale de l'arabe :

Plus tard, les Israéliens ont raconté que vingt commandos se barricadent dans une maison et ils combattent avec acharnement jusqu'à ce qu'on les assassine tous. D'autres commandos refusent de se rendre et ce en dépit de leur état désespérée avant qu'ils ne tirent la dernière balle en leur possession (ils continuent à se défendre jusqu'à la dernière balle en leur possession). Les Israéliens ont aussi affirmé qu'ils ont utilisé les bombes lacrymogènes pour forcer plusieurs groupes de commandos à sortir des tunnels creusés selon la technique viet-cong.

Enfin, les Israéliens prétendent avoir fait cent dix prisonniers parmi les commandos et leur avoir pris une importante documentation sur leur organisation et leurs projets.

Dans cet exemple, les deux journalistes français nous font part de témoignages des Israéliens durant les combats à Karameh. Ces témoignages se trouvent modifiés dans la version arabe puisqu'ils émanent de l'ennemi.

Dans cette même traduction arabe, les témoignages qui brossent une image dévalorisante de commandos sont modifiés ou supprimés tandis que ceux qui racontent ce que les Israéliens ont fait aux commandos sont véhiculés tels quels. Dans la version française, les témoignages des Israéliens distinguent deux sortes de commandos : ceux qui sont de vrais combattants qui luttent jusqu'à leur mort ou jusqu'à ce qu'ils soient capturés et ceux qui lèvent les bras très facilement (on parle même d'un homme qui a abattu son chef pour pouvoir jeter ses armes). Ces commandos deviennent dans la version arabe des héros qui combattent l'ennemi avec acharnement pour défendre leur patrie, de courageux combattants qui sont prêts à se sacrifier et qui continuent à combattre l'ennemi et à se défendre jusqu'à la dernière balle en leur possession. La version arabe accentue la résistance des commandos ; dans cette version, on ne parle pas de ceux qui baissent les bras. De plus, le choix du verbe assassiner dans « jusqu'à ce qu'on les assassine tous » diabolise les Israéliens. En arabe, on peut ainsi lire dans la restitution des témoignages des Israéliens leur propre condamnation et leur propre diabolisation puisqu'ils ont assassiné les héros arabes qui ont combattu et résisté avec opiniâtreté afin de défendre chaque pouce de leur terre. Donc, dans la version arabe, les témoignages des Israéliens accentuent l'image dévalorisante des Israéliens et renforcent l'image glorieuse des commandos palestiniens.

Version originale française :

Cette erreur stratégique d'Israël est psychologique. Au lieu de briser la résistance arabe, les Israéliens l'ont ressuscitée. Ainsi Nasser qui se proclame le premier des Arabes quand ça ne dérange pas ses affaires, mais les arrange plutôt, et Egyptien quand l'étiquette arabe comporte des risques, sort de leurs étuis les violons de « sa victoire arabe ». Ce 22 mars, au Caire, l'ambiance guerrière rappelle celle du 5 juin 1967, veille de la « guerre des Six Jours ». La capitale égyptienne est assourdie de marches militaires, de chants patriotiques (Vance & Lauer, p.194).

Version arabe :

لقد ارتكبت إسرائيل غلطة إستراتيجية ونفسية بشنّها حملة 21 آذار، لأنها أذكت المقاومة العربية بتصديها لسحقها. وقد رأينا عبد الناصر في 22 آذار يسارع إلى الأنتصارات التي أحرزها الأردنيون والفدائيون ويعيد إلى القاهرة أجواء 4 حزيران بالأناشيد العسكرية والأغاني الوطنية المثيرة. (ص.122)

Traduction littérale de l'arabe :

En lançant l'attaque de 21 mars, Israël a commis une erreur stratégique et psychologique car au lieu de briser la résistance arabe, elle l'a ressuscitée. Ainsi Nasser, le 22 mars, se précipite à fêter les victoires des Jordaniens et des commandos et il fait revivre au Caire l'ambiance de 4 juin à travers les marches militaires et les chants patriotiques excitants.

Dans la traduction arabe le ton est adouci : les critiques adressées à l'encontre de Nasser à travers ces propos moqueurs sur son comportement sont supprimées ; Nasser devient celui qui « se précipite à fêter les victoires des Jordaniens et des commandos [et celui qui] fait revivre au Caire l'ambiance de 4 juin à travers les marches militaires et les chants patriotiques excitants ». La condamnation de Nasser se transforme alors en éloge.

Conclusion

L'opération traduisante dépend de la lecture subjective et émotive du traducteur. Comme la langue est une façon particulière de sentir le monde et de le percevoir, les traducteurs peuvent l'interpréter différemment et ce selon leur rapport au monde. D'une lecture à une autre, nous pourrions entendre des touches différentes, des réinterprétations éloignées, des prises de positions et des interventions diverses. En un mot, l'interprétation qu'effectue le traducteur dans cette étude est le produit de ses émotions reliées à son idéologie pro-arabe. Il a fait éprouver au roi des émotions à intensité différente. D'autres fois, le traducteur en jouant avec la dénotation ou la connotation émotionnelle a fait susciter des émotions différentes auprès du lectorat arabophone.

References

- Adam, J. M. (1992). *Les textes : Types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris: Nathan.
- Amossy, R. (2008). Dimension rationnelle et dimension affective de l'ethos. In M. Rinn (Ed.), *Emotions et Discours : l'usage des passions dans la langue* (pp. 113-125). Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Charaudeau, P. (2000). Une problématique discursive de l'émotion. A propos des effets de pathémisation à la télévision. In C. Plantin, M. Doury, & V. Traverso (Eds.), *Les émotions dans les interactions* (pp. 125-155). Lyon: Presses universitaire de Lyon.
- Charaudeau, P. (2005). *Le discours politique, les masques du pouvoir*. Paris: Vuibert.
- Charaudeau, P. (2008). Pathos et discours politique. In M. Rinn (Ed.), *Emotions et discours : l'usage des passions dans la langue* (pp. 49-63). Rennes: Presses universitaires de Rennes.

- Kerbrat-Orecchioni, C. (2000). Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX^e siècle ? Remarques et aperçus. In C. Plantin, M. Doury, & V. Traverso (Eds.), *Les émotions dans les interactions* (pp. 33–74). Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- Plantin, Ch. (2003). Structures verbales de l'émotion parlée et de la parole émue. In J. M. Colletta, & A. Tcherkassof (Ed.), *Les émotions : cognition, langage et développement* (pp. 97–130). Hayen: Mardaga.
- Vance, V., & Lauer, P. (1968). *Hussein de Jordanie : Ma « guerre » avec Israël*. Paris: Albin Michel.

Laura Ascone, University of Lorraine, France

DOI: 10.17951/lsmll.2020.44.1.125-134

La spontanéité des émotions mise à l'épreuve sur internet : exprimer, susciter, manipuler

The Spontaneity of Emotions Challenged by the Internet:
Expressing, Eliciting, Manipulating

RÉSUMÉ

Face au développement de la communication médiée par les réseaux, l'expression des émotions a subi d'importants changements. Cette contribution propose une analyse linguistique de l'expression des émotions sur internet. Afin d'examiner la façon dont l'expression des émotions peut être exploitée par l'énonciateur, l'étude a porté sur un discours propagandiste diffusé sur internet. Plus particulièrement, *Dabiq* et *Dar al-Islam*, les deux revues publiées en ligne par l'État islamique, ont constitué notre corpus. Il a été ainsi possible de voir comment les émotions, par nature spontanées, se traduisent ici en productions soigneusement formulées.

Mots-clés : émotions, expression, internet, propagande

ABSTRACT

Due to the development of the computer-mediated communication, the expression of emotions has undergone significant changes. This paper proposes a linguistic analysis of the verbalisation of emotions on the Internet. The goal was to examine the way the expression of emotions can be exploited by the speaker. Therefore, the study was conducted on a propagandist discourse available on the Internet. More particularly, *Dabiq* and *Dar al-Islam*, the official online magazines published by the Islamic State, constituted the corpus of this analysis. This way, it was possible to investigate how emotions, which are spontaneous by nature, become carefully formulated productions.

Keywords: emotions, expression, Internet, propaganda

1. Introduction

Sujet d'étude depuis l'antiquité, l'émotion a suscité l'intérêt de plusieurs disciplines, parmi lesquelles figurent la philosophie, la psychologie, la neurologie et la linguistique. Cependant, malgré les nombreuses analyses menées dans les différents domaines, l'étude des émotions est loin d'être exhaustive. Cette contribution propose une analyse linguistique de l'expression des émotions dans un discours

Laura Ascone, UFR Sciences Humaines et Sociales - Laboratoire CREM, Université de Lorraine,
Ile du Saulcy BP 30309, 57006 Metz Cedex 1, laura.ascone@univ-lorraine.fr,
<https://orcid.org/0000-0002-7595-1156>



propagandiste diffusé sur internet. Cette approche nous a permis d'examiner la façon dont la communication médiée par les réseaux influence l'expression de nos réactions émotionnelles. De même, elle a montré comment le discours propagandiste recourt à l'expression et à l'élicitation des émotions afin de moduler le comportement de son destinataire.

L'étude a été menée sur le discours propagandiste produit par l'État islamique, que nous appellerons ici Daesh, et diffusé sur internet. Plus particulièrement, le corpus a été constitué à partir des articles publiés dans les quinze numéros de *Dabiq* et les dix numéros de *Dar al-Islam*, les revues publiées en ligne par Daesh depuis juillet 2014. L'adoption d'une approche qualitative¹ nous a permis d'examiner les spécificités de l'expression des émotions dans le discours djihadiste.

Après avoir examiné la façon dont les émotions sont exprimées dans le cyberspace, nous présenterons comment Daesh recourt aux émotions dans son discours à travers une mise en scène et une manipulation des émotions. Enfin, nous verrons comment deux émotions opposées telles que la peur et la joie s'articulent au sein d'un même discours.

2. L'expression des émotions sur internet

Le cyberspace est généralement considéré comme l'une des causes de la déshumanisation des relations interpersonnelles. Cependant, il a rendu possible le développement de nouvelles formes d'expression des émotions. Réseaux sociaux, forums et sites web permettent à l'internaute d'exprimer ses propres opinions et ses propres émotions. Par nature spontanées, les réactions émotionnelles se traduisent ici en productions soigneusement formulées.

2.1. Une approche théorique de l'analyse linguistique des émotions

La notion et l'étude des émotions sont présentes depuis l'antiquité. Si le *Timée* de Platon présente les passions comme des forces qui nous font perdre l'équilibre, selon Sartre (1962) les passions nous permettent de comprendre notre existence dans le monde. De même, si pendant le Siècle des Lumières les émotions étaient perçues comme quelque chose d'irrationnel qui devait être réprimé, le Romantisme a placé les émotions au cœur d'œuvres littéraires et d'études scientifiques. Parmi les disciplines qui étudient ce phénomène, nous retrouvons la psychologie, qui s'intéresse au lien entre les émotions et la cognition (Christophe, 1998; Scherer, 2001; Marsella & Gratch, 2009), la pragmatique, qui analyse la relation entre les émotions et l'action (Caffi & Janney, 1994), et la linguistique, qui vise à examiner la façon dont les émotions sont exprimées verbalement.

¹ Cette analyse qualitative a été menée à partir des résultats issus d'une analyse quantitative réalisée avec les logiciels *Tropes* et *Iramuteq* (Ascone, 2018).

En ce qui concerne l'analyse linguistique, il est important de rappeler que selon Sapir (1921) l'expression des émotions n'est pas de nature linguistique (pp. 38-40). Cependant, Harkins et Wierzbicka (2001) et Scherer (2005) affirment que le langage constitue le seul moyen nous donnant la possibilité de mesurer l'expérience émotionnelle. Plus particulièrement, le langage nous permet d'accéder à la façon dont l'individu interprète et catégorise l'épisode émotionnel qu'il a vécu (p. 712)². C'est principalement pour cette raison que la linguistique a examiné l'expression des émotions de plusieurs points de vue : syntaxique, sémantique³, psycholinguistique, etc. L'expression verbale des émotions permet à l'énonciateur de matérialiser ce qu'il a ressenti, et à son interlocuteur de comprendre le concept abstrait auquel l'énonciateur fait référence. Une attention particulière a été portée sur la distinction entre le discours émotionnel et le discours émotif (Plantin, 2011). Plus particulièrement, dans le discours émotionnel, l'émotion est exprimée à l'instant même où elle est ressentie. Au contraire, dans le discours émotif le locuteur décrit ce qu'il a ressenti une fois que l'émotion s'est dissipée. Autrement dit, le discours émotif se rapproche davantage de la rhétorique et de la persuasion (Arndt & Janney, 1991). Le pathos joue ici un rôle crucial : en faisant appel aux émotions du destinataire, l'orateur base son argumentation sur l'empathie avec celui-ci. Dans la section suivante, nous verrons comment le cyberspace influence aussi bien l'expression que la description de ces réactions émotionnelles.

2.2. S'exprimer sur internet

La création d'internet et son développement dans les systèmes de communication ont changé la façon dont nous nous rapportons à notre environnement et à notre entourage. Dans la communication médiée par les réseaux, ce qui a subi un changement important ce sont les notions de temps et d'espace. En ce qui concerne l'axe du temps, l'internaute perçoit les interactions *virtuelles* instantanées et temporellement fluides, exactement comme les interactions *réelles*. Toutefois, ces interactions sont marquées par plusieurs interruptions : chaque fois qu'il envoie un message, l'utilisateur doit attendre que son interlocuteur lise le message, rédige et envoie une réponse. Quant à l'axe de l'espace, bien que l'internaute soit devant l'ordinateur dans le monde réel et que les messages apparaissent sur l'écran, les interlocuteurs ne se trouvent pas dans le même espace (Kramsch, 2009).

Grâce à ce décalage spatio-temporel, propre aux interactions médiées par les réseaux, l'énonciateur peut aussi bien se présenter à travers une autre identité que

² Language "is the only available means to measure the subjective experience of an emotion, as it is our only access to the way an individual interprets and categorizes an emotion episode s/he experiences" (Scherer, 2005, p. 712).

³ Parmi ces études, on retrouve les travaux de Goossens (2005) qui a élaboré une typologie des noms de sentiment qui reflète leurs propriétés combinatoires et qui décrit leurs caractéristiques sémantiques.

cachez ses intentions derrière des énoncés plus ou moins véridiques. Par conséquent, ce décalage a un impact non négligeable sur les interactions ainsi que sur la manière dont les interlocuteurs verbalisent leurs émotions. Lorsque l'énonciateur veut exprimer une émotion sur internet, il tiendra compte du contexte de production et, plus particulièrement, du moyen de communication utilisé, du type de conversation et de son interlocuteur. Le contexte dans lequel l'internaute s'exprime influence donc son discours. De même, ce que l'énonciateur dit, et plus spécifiquement la façon dont il le dit, module les réactions de son interlocuteur ainsi que la conversation même. Autrement dit, en décidant comment exprimer une émotion, l'énonciateur décide comment agir sur son interlocuteur. Plus particulièrement, l'internaute agit sur son interlocuteur car l'interprétation de ce dernier dépend principalement de la manière dont l'émotion a été verbalisée. Cela est rendu possible par le fait que, comme il a déjà été affirmé, le langage est le seul moyen d'interpréter toute réaction émotionnelle (Scherer, 2005). Kramer, Guillory, et Hancock (2014) ont étudié l'impact qu'une émotion exprimée sur *Facebook* a sur les réactions émotionnelles des autres internautes. Les utilisateurs exposés à un nombre important de messages négatifs ont tendance à publier des contenus négatifs.

Comme nous l'avons montré, les émotions et la façon dont elles sont exprimées occupent une place centrale aussi bien dans les interactions *réelles* que dans les interactions *virtuelles*. Lorsque l'énonciateur communique sur internet, ses émotions se dissipent instantanément, avant qu'il n'ait le temps de les exprimer par écrit. Cela dépend du fait que les émotions durent seulement quelques secondes (Ekman, 1992). L'internaute pourra donc décider, plus ou moins volontairement, comment formuler l'expression de ses émotions. Internet met ainsi à l'épreuve la spontanéité de ces réactions émotionnelles. Par conséquent, la communication *virtuelle* peut être considérée comme une communication émotive et non pas émotionnelle. Sur internet, l'énonciateur peut facilement mettre en scène ses émotions afin de moduler les réactions et le comportement de son interlocuteur.

3. L'exploitation des émotions dans la propagande djihadiste

Le discours de propagande djihadiste diffusé sur internet constitue un exemple évident de l'exploitation des réactions émotionnelles. Dans cette section, nous examinerons la manière dont Daesh utilise l'expression des émotions afin d'amener l'individu à adhérer à l'idéologie djihadiste ou, dans certains cas, à agir au nom de cette idéologie.

3.1. Exprimer et mettre en scène une émotion pour inciter à agir

Le terme terrorisme dérive du mot latin *terror*, dont la racine indoeuropéenne *ter-* signifie « trembler ». Ce lien étymologique entre le terrorisme et la peur (Di Cesare, 2017) se traduit dans toute action terroriste, dont l'objectif est de semer la peur. De même, le discours de propagande terroriste témoigne de la contiguïté

entre la peur et l'action terroriste. Comme nous le verrons dans cette deuxième partie, le discours djihadiste montre clairement l'importance d'exprimer et de susciter la peur. Lors de la proclamation de la réinstauration du califat, le 4 juillet 2014 à Mossoul, le leader de Daesh Abu Bakr Al-Baghdadi a affirmé :

(1)

Revenir à l'islam des premiers âges pour obtenir le pardon d'Allah et retrouver la fierté arabe en inspirant la peur aux infidèles et aux mauvais musulmans.

En d'autres termes, tout individu adhérant à l'idéologie djihadiste peut contribuer à *retrouver la fierté arabe plus en inspirant la peur* qu'en tuant les infidèles et les mauvais musulmans.

Afin d'analyser la manière dont le discours djihadiste diffusé sur internet exploite l'expression des émotions, nous avons examiné les revues djihadistes *Dabiq* et *Dar al-Islam*. *Dabiq*, rédigé en anglais et diffusé depuis le 4 juillet 2014, compte 15 numéros. *Dar al-Islam*, qui est rédigé en français mais qui n'est pas une traduction de la version anglophone, compte dix numéros, dont le premier a été publié le 23 décembre 2014. Ces deux revues s'adressent à un lectorat qui a déjà adhéré à l'idéologie djihadiste. Bien qu'elle soit diffusée sur internet, la revue présente toutes les caractéristiques d'un magazine en format papier. On y retrouve donc une page de garde, un sommaire, des interviews ainsi que des reportages photos. L'éditeur, qui ne peut pas interagir avec son lectorat, ne peut pas moduler son discours selon son destinataire. Par conséquent, il doit considérer le profil des différents lecteurs qui peuvent accéder à la revue.

Malgré l'importance de l'expression des émotions dans un discours propagandiste, il a été constaté que les réactions émotionnelles sont exprimées directement presque uniquement dans les interviews, où l'énonciateur raconte son expérience pour rejoindre la Syrie, ses combats au front, ou ses journées passées dans le territoire occupé par Daesh. Dans les autres articles, l'éditeur adopte une stratégie différente : il recourt à des scénarios susceptibles d'évoquer une certaine réaction émotionnelle chez le lecteur. Discours et images s'articulent dans une mise en scène des émotions visant à renforcer l'adhésion à l'idéologie djihadiste. Les images des parades ainsi que la description des opérations menées par Daesh ont pour objectif d'exalter le groupe djihadiste et, par conséquent, de nourrir l'amour envers cette communauté. Au contraire, les photos qui montrent les corps égorgés des ennemis et les articles qui condamnent le style de vie occidental visent à alimenter la haine contre l'ennemi de Daesh.

3.2. Susciter une émotion pour rendre insensibles

Les revues officielles de Daesh telles que *Dar al-Islam* et la version anglophone *Dabiq* ne sont pas le seul moyen adopté pour diffuser l'idéologie djihadiste sur

internet. Les réseaux sociaux jouent également un rôle important. Si *Dar al-Islam* et *Dabiq* s'adressent à un public qui a déjà adhéré à l'idéologie promue par Daesh, les réseaux sociaux constituent souvent la porte d'entrée vers le processus de radicalisation djihadiste (Ducol, 2015). Par conséquent, l'expression des émotions vise ici à amener l'interlocuteur à adhérer à l'idéologie djihadiste. La vidéo *Ils te disent*, qui fait partie de la campagne lancée par le gouvernement Manuel Valls contre la radicalisation djihadiste, montre la manipulation qui peut avoir lieu sur internet. Dans la vidéo, après avoir regardé des contenus djihadistes sur *Facebook*, le protagoniste reçoit un message :

(2)

Salut

Cool les trucs que tu like, ça t'intéresse ce ki se passe au Cham en ce moment ?

si ta des questions hésite pas, la vérité elle est là bas, c'est maintenant qu'il faut partir !si tu me donnes ton num j'ai des amis la bas ki se battent jte met en contact.

Bien que ce message ait été produit par le gouvernement, il montre le ton engageant des messages qui peuvent être envoyés par les recruteurs de Daesh. Pouvant interagir directement avec sa cible, le recruteur peut moduler son discours selon son interlocuteur. Comme il a déjà été affirmé, le décalage spatio-temporel des communications médiées par les réseaux permet à l'utilisateur, et dans ce cas au recruteur, de créer une identité *ad hoc*. L'interlocuteur aura tendance à la percevoir comme vraie car la perception que l'on a d'un individu sur internet est construite à partir des informations que cet individu nous fournit (Mantovani, 2002). Dans le cas des membres ou des sympathisants de Daesh, le fait de choisir une photo de lion comme image du profil sur *Facebook* a pour objectif de les faire apparaître comme des individus courageux et valeureux. Cette image de soi finira par être perçue comme vraie par les autres utilisateurs car dans le cyberspace, les internautes tendent à se détacher du monde réel et à percevoir comme réel ce qui se passe dans le monde virtuel. Ce phénomène est analysé en profondeur par Ben-Ze'ev (2005), qui le définit comme *detached attachment* (« attachement détaché ») ou *detachment* (« détachement »). Plus particulièrement, dans une conversation médiée par les réseaux, l'utilisateur peut ressentir un sentiment d'attraction pour son interlocuteur jusqu'à établir une sorte de relation avec celui-ci. Le recruteur djihadiste vise à susciter des émotions chez son interlocuteur afin d'intensifier ce sentiment d'attraction pour la communauté djihadiste ou, dans certains cas, pour l'un de ses membres. De même, il a pour objectif de faire en sorte que ce *detachment* coupe tout lien affectif et émotionnel entre l'interlocuteur et son entourage. En ce qui concerne cette manipulation qui vise à ce que l'individu ne ressente plus d'émotions, le recruteur expose son interlocuteur à des contenus de plus en plus violents afin que sa cible s'habitue à la violence et qu'il n'ait plus peur de mourir.

4. Articulation paradoxale des émotions dans la propagande et l'action djihadistes

Comme nous l'avons vu dans les deux sections précédentes, le lien entre le terrorisme et la peur est évident. Cependant, le discours de Daesh ne se construit pas uniquement autour de la peur et des autres émotions à valence négative. Nous verrons ici comment émotions positives et émotions négatives interagissent dans le discours et l'idéologie djihadistes.

4.1. Amour et haine dans le discours djihadiste

Le discours djihadiste ne vise pas uniquement à terroriser l'ennemi. L'objectif de Daesh est également celui de fasciner et d'attirer un nombre important de sympathisants. Pour atteindre cet objectif, Daesh exploite aussi l'expression d'émotions et de sentiments⁴ positifs. Réactions émotionnelles positives et négatives s'articulent donc au sein d'un même discours. Dans la propagande djihadiste, deux sentiments opposés s'alimentent l'un l'autre. Si, d'un côté, la haine contre l'ennemi mécréant renforce l'amour pour la communauté djihadiste, d'un autre côté, l'amour pour la communauté djihadiste alimente le sentiment de haine contre son ennemi.

(3)

Vas-tu laisser le mécréant dormir tranquille dans sa maison pendant que les femmes des musulmans et leurs enfants tremblent de peur, effrayés par le bruit des avions croisés au-dessus de leur tête nuit et jour. Comment peux-tu supporter la vie et arriver à dormir ? Ne vas-tu pas secourir tes frères en jetant la crainte dans le cœur des adorateurs de la croix ? (*Dar al-Islam*, 2, p. 6)⁵.

Cet exemple, extrait du deuxième numéro de *Dar al-Islam*, montre comment la haine et l'amour interagissent dans un même discours. Ici, l'énonciateur s'adresse directement au lecteur, en lui posant une question qui a pour objectif de l'inciter à agir contre l'ennemi de Daesh. Plus particulièrement, l'énonciateur souligne le fait que la communauté musulmane qui se trouve dans les zones de conflit au Moyen-Orient subit des frappes aériennes de la part des *avions croisés*. Cet extrait laisse transparaître la tentative de la part de l'énonciateur de présenter l'Occident comme l'ennemi qui attaque les femmes et les enfants musulmans et, par conséquent, de renforcer la haine que le lecteur ressent envers les occidentaux. De même, en présentant la communauté musulmane comme victime des croisés,

⁴ Contrairement aux émotions, qui ne durent que quelques secondes, les sentiments ont une durée plus importante. Ekman (1992) identifie six émotions primaires : joie, colère, surprise, tristesse, peur et dégoût.

⁵ Cet exemple a été extrait du deuxième numéro de la revue de propagande djihadiste francophone *Dar al-Islam*. Ce numéro a été diffusé en ligne par Al-Hayat, le centre médiatique de Daesh, le 15 février 2015 (consulté le 15 juin 2019 sur le site web <https://jihadology.net/>).

l'énonciateur vise à ce que le lecteur soit poussé à aider cette communauté *en jetant la crainte dans le cœur des adorateurs de la croix*. En d'autres termes, dans cet exemple, l'amour pour la communauté est à l'origine de l'action violente contre l'ennemi.

Cette articulation d'émotions positives et négatives peut se présenter aussi en relation à un événement précis. Toutes les attaques terroristes qui ont été menées par Daesh dans ces dernières années ont suscité chez les djihadistes de la joie, de la fierté et d'autres réactions positives. Paradoxalement, il a été possible de constater que ces mêmes attentats ont suscité des réactions positives aussi au sein de la communauté ciblée par Daesh. Suite aux attentats menés en France, par exemple, des manifestations de solidarité et d'amour ont émergé. Quelques jours après les attentats de janvier 2015 contre la rédaction de Charlie Hebdo, les Français ont marché ensemble dans les rues de Paris. De même, suite aux attentats du 13 novembre 2015 à Paris et du 14 juillet 2016 à Nice, le quotidien *Le Monde* a publié un mémoriel des 159 victimes⁶. Ces portraits nécrologiques ne présentent aucune expression de haine ni de violence. Au contraire, ils sont imprégnés d'émotions et de sentiments positifs comme la joie et l'amour.

4.2. Une approche d'analyse des émotions dans le discours djihadiste

Cette analyse a révélé des éléments qui nécessitent d'être considérés lorsque l'on analyse l'expression des émotions dans le discours djihadiste diffusé dans le cyberspace. Le discours examiné doit être analysé dans son contexte de production. Il est donc important de tenir compte du moyen de communication employé et de l'impact que ce dernier a sur le discours diffusé. Nous avons vu que le décalage spatio-temporel des réseaux sociaux influence considérablement les interactions ainsi que la manière d'exprimer une émotion. De même, il est nécessaire de considérer les événements auxquels on fait référence dans le discours ainsi que le point de vue de l'énonciateur. Ce dernier élément est particulièrement important, car il permet d'affirmer si un énoncé exprimant une émotion positive est vraiment un message positif ou si, au contraire, l'objet de telle émotion peut représenter un danger pour la communauté. Comme il a déjà été montré, les attentats perpétrés en France ont suscité chez les djihadistes des émotions positives comme la joie. Cependant, un message exprimant cette joie est un message positif uniquement au niveau de la forme. Le fait que le stimulus de cette émotion positive est un événement négatif révèle la dangerosité potentielle de l'énonciateur.

En outre, comme Shaver, Schwartz, Kirson, et O'Connor (1987) l'affirment, le discours est imprégné des impressions de l'énonciateur même lorsque ce dernier n'exprime pas directement ses émotions. Afin d'examiner le discours djihadiste

⁶ Le mémoriel est accessible via le lien https://www.lemonde.fr/attaques-aporis/visuel/2015/11/25/enmemoire_4817200_4809495.html (page consultée le 15 juin 2019).

diffusé sur internet à travers l'expression des émotions, il ne faut donc pas se contenter d'étudier uniquement les émotions négatives. Il est également nécessaire de considérer et d'analyser non seulement l'expression des émotions, mais aussi la manière dont le discours est formulé pour susciter des réactions émotionnelles chez l'interlocuteur.

Conclusion

À travers cette contribution, nous avons proposé une analyse de l'expression des émotions dans un discours propagandiste diffusé sur internet. Cette étude a révélé comment le contexte de production et, plus particulièrement, le moyen de communication, influencent la façon dont les émotions sont exprimées. Nous avons vu comment, lors d'une interaction *Facebook*, l'énonciateur tend à exprimer directement ses émotions afin de susciter une réaction émotionnelle chez son interlocuteur. Au contraire, ne pouvant pas interagir avec son lectorat, l'auteur d'une revue devra recourir à des scénarios susceptibles de susciter une certaine émotion. Dans le cas du discours djihadiste, l'expression et l'élicitation des émotions ont pour objectif de moduler le comportement de son destinataire. Cette analyse a montré aussi comment l'amour et la haine s'articulent et s'alimentent au sein d'un même discours. Ce résultat nous a permis de définir les éléments à considérer lorsque l'on étudie le discours djihadiste à travers l'expression des émotions.

Autrement dit, cette étude qualitative du discours djihadiste a permis d'aller au-delà des résultats issus d'une analyse quantitative réalisée avec les logiciels *Tropes et Iramuteq* (Ascone, 2018). Ne pouvant pas tenir compte du point de vue de l'énonciateur, ces outils d'analyse textuelle ne permettent pas d'interpréter les nuances et les visées du discours. Il a ainsi été possible d'identifier les stratégies à visée pathémique qui sont adoptées par Daesh dans les revues *Dabiq* et *Dar al-Islam*. Cette approche s'est révélée cruciale dans l'analyse de l'expression des émotions dans le discours djihadiste. Toutefois, une étude d'un corpus construit à partir de réseaux sociaux permettrait de vérifier si les stratégies à visée pathémique adoptées par Daesh varient selon le contexte de production.

References

- Arndt, H., & Janney R. W. (1991). Verbal, prosodic, and kinesic emotive contrasts in speech. *Journal of pragmatics*, 15(6), 521–549.
- Ascone, L. (2018). *La radicalisation à travers l'expression des émotions sur internet* (Doctoral dissertation, Université de Cergy-Pontoise).
- Ben-Ze'ev, A. (2005). 'Detachment': the unique nature of online romantic relationships. In Y. Amichai-Hamburger (Ed.), *The social net: Human behavior in cyberspace* (pp. 115–138). New York: Oxford University Press.
- Caffi C., & Janney R. W. (1994). Toward a Pragmatics of Emotive Communication. *Journal of Pragmatics*, 22(3), 325–373.
- Christophe, V. (1998). Les émotions : tour d'horizon des principales théories: Vol. 3. *Presses Universitaires du Septentrion*. DOI: 10.4000/books.septentrion.50970.

- Di Cesare, D. (2017). *Terrore e modernità*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Ducol, B. (2015). *Devenir jihadiste à l'ère numérique. Une approche processuelle et situationnelle de l'engagement jihadiste au regard du Web* (Doctoral dissertation thesis, Université de Laval, Québec, Canada). Retrieved November, 2, 2019, from <https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/25744/1/31398.pdf>.
- Ekman, P. (1992). An argument for basic emotions. *Cognition & Emotion*, 6(3–4), 169–200.
- Goossens, V. (2005). Les noms de sentiment. Esquisse de typologie sémantique fondée sur les collocations verbales. *Lidil. Revue de linguistique et de didactique des langues*, 32, 103–121.
- Harkins J., & Wierzbicka A. (2001). *Emotions in crosslinguistic perspective*: Vol. 17. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Kramer, A. D., Guillory J. E., & Hancock J. T. (2014). Experimental evidence of massive-scale emotional contagion through social networks. *PNAS. Proceedings of the National Academy of Sciences*. DOI: 10.1073/pnas.1320041111.
- Kramsch, C. J. (2009). *The Multilingual Subject: What Foreign Language Learners Say About their Experience and why it Matters*. New York: Oxford University Press.
- Mantovani, G. (2002). Internet haze: why new artifacts can enhance situation ambiguity. *Culture and Psychology* 8, 307–326.
- Marsella S. C., & Gratch J. (2009). EMA: A process Model of Appraisal Dynamics. *Cognitive Systems Research*, 10(1), 70–90.
- Plantin, C. (2011). *Les Bonnes raisons des émotions : principes et méthode pour l'étude du discours émotionné*. Berne: Peter Lang Verlag.
- Sapir, E. (1921). *Language: an Introduction to the Study of Speech*. New York: Harcourt Brace.
- Sartre, J. P. (1962). *Sketch for a Theory of the Emotions*. Hove: Psychology Press.
- Scherer, K. R. (2001). Appraisal considered as a process of multilevel sequential checking. In K. R. Scherer, A. Schorr, & T. Johnstone (Eds.), *Appraisal processes in emotion: Theory, methods, research* (92–120). New York: Oxford University Press.
- Scherer, K. R. (2005). What are Emotions? And how can they be Measured? *Social Science Information*, 44(4), 695–729.
- Shaver, P., Schwartz, J., Kirson, D., & O'Connor, C. (1987). Emotion knowledge: further exploration of a prototype approach. *Journal of personality and social psychology*, 52(6). DOI: 10.1037//0022-3514.52.6.1061.

Effrosyni Lamprou, University of Poitiers, France
Freiderikos Valetopoulos, University of Poitiers, France

DOI: 10.17951/lsmll.2020.44.1.135-145

Traduire la *peur* : une étude contrastive

Translate *fear*: A Contrastive Analysis

RÉSUMÉ

Dans cet article, nous nous intéressons à examiner la question de la verbalisation de la *peur* et de sa traduction du grec moderne vers le français. Les textes cibles de notre analyse sont de deux types : les traductions de traducteurs expérimentés et les traductions d'apprenants chypriotes en cours de formation. Nous étudions des données provenant de l'analyse de notre corpus de traduction et nous nous interrogeons sur la conceptualisation de l'émotion de la *peur*.

Mots-clés : émotion, peur, traduction, verbalisation, conceptualisation, combinatoire lexicale, équivalence

ABSTRACT

In this paper, we examine the question of the verbalization of *fear* and its translation from Modern Greek into French. The target texts of our analysis are of two types: translations of experienced translators and translations of Cypriot learners. We study data from the analysis of our translation corpus and we question the conceptualisation of the emotion of *fear*.

Keywords: emotion, fear, translation, verbalization, conceptualization, lexical combinatory, equivalence

1. Introduction

Comme le souligne Franzelli (2008, p. 221),

[e]n matière d'émotions, le travail d'un traducteur est particulièrement ardu, d'abord par le fait que le lexique émotionnel de différentes langues ne les rend pas aisément comparables. En outre un lexique émotionnel ou sentimental employé dans une culture donnée peut ne pas avoir d'équivalents ou être totalement ignoré dans une autre.

Partant de ce constant, nous nous intéressons à examiner la question de la verbalisation de la *peur* et de sa traduction. Notre point de départ sera le grec

Effrosyni Lamprou, UFR Lettres et Langues, Université de Poitiers, Campus Nord - Bâtiment A3, 1, Rue Raymond Cantel, TSA 11102. 86073 Poitiers Cedex 9, effrosyni.lamprou@univ-poitiers.fr, <https://orcid.org/0000-0001-6355-2409>

Freiderikos Valetopoulos, UFR Lettres et Langues, Université de Poitiers, Campus Nord - Bâtiment A3, 1, Rue Raymond Cantel, TSA 11102. 86073 Poitiers Cedex 9, fvaletop@univ-poitiers.fr, <https://orcid.org/0000-0001-8703-6230>

moderne, et nous nous intéresserons à deux types de textes : les traductions de traducteurs expérimentés du grec vers le français et les traductions d'apprenants en cours de formation, les traductions français < > grec ayant déjà constitué notre objet d'analyse préalable (Valetopoulos, 2013). L'article est construit autour de trois axes principaux. Nous nous proposons, dans un premier temps, d'aborder très brièvement la question de la traduction des émotions et nous nous concentrerons par la suite sur la description contrastive de la *peur*. Enfin, nous étudierons des données provenant de l'analyse d'un corpus de traduction grec < > français et d'un corpus d'apprenants qui ont proposé la traduction d'un texte français < > grec.

2. Traduire une émotion

Un passage de l'analyse de Panayiotou (2004, p. 13), repris par Pavlenko (2005, p. 77), nous paraît significatif du décalage qui peut exister au niveau de la conceptualisation et de l'expression d'une émotion (voir également Valetopoulos, 2016). Ainsi, un locuteur bilingue anglais-grec se livre à la confidence suivante :

Frustration is such an amazing word, the lack of it in a language is so amazing because it carries with it the word 'frustrate' to stop to block... so the outside force is carried in that word, it's not just what you feel it's the way you feel because an outside force that is blocking you and you don't have that in Greek... to a certain extent *stenahorimeni* if you want to use it in that extent, there you have it because the *steno-horo* could be from someone else although sometimes YOU make your *steno-horo*... so I don't know... (pp. 55-56).

Ceci nous fait penser au postulat de Vivier (2007), qui, à tort ou à raison, souligne :

L'expression orale et écrite des émotions est particulièrement difficile si l'on attend des descriptions et des identifications précises. De façon paradoxale, le langage semble peu armé pour les exprimer alors qu'existe l'intention d'en parler. Ni les traducteurs ni les interprètes n'échappent à la difficulté de la situation. Ils ne renoncent pas à franchir les barrières des langues et des cultures pour tenter de traduire des discours et des textes émotifs (p. 72).

En dehors de cette difficulté d'expression et de description, d'autres problèmes s'ajoutent quand on étudie les émotions à travers les langues. Nous pouvons citer les problèmes lexicographiques et le cas des dictionnaires bilingues, quand il s'agit de traduire des niveaux de langue différents (Lamprou, 2013), l'équivalence (Franzelli, 2008, 2011), la variabilité au niveau sémantique et syntaxique (Lamprou, 2018), les expressions idiomatiques et la métaphore (Augustyn & Bouchoueva, 2009; Goosens, 2005; Mejri, Baccouche, Clas, & Gross, 2003; Motsiou & Valetopoulos, 2017), l'intensité (Lamprou, 2018; Franzelli 2013, 2011).

3. Traduire l'émotion de φόβος [peur] en français

L'émotion de φόβος [peur] est définie en grec comme un sentiment désagréable et intense, provoqué par un danger ou une menace réelle ou imaginaire, alors qu'au pluriel ce mot aurait plutôt le sens d'*inquiétude* (voir Instituto Neoellinikon Spoudon 1998; Babiniotis, 1998). Cette définition semble focaliser plutôt sur l'intensité et la source de l'émotion, alors que les dictionnaires français définissent la *peur* comme un état affectif soulignant la question de la durée, de la source, de ses degrés d'intensité et de ses manifestations physiques. Nous pouvons lire dans le *Trésor de la Langue Française informatisé* (lemme PEUR):

État affectif plus ou moins durable, pouvant débiter par un choc émotif, fait d'appréhension (pouvant aller jusqu'à l'angoisse) et de trouble (pouvant se manifester physiquement par la pâleur, le tremblement, la paralysie, une activité désordonnée notamment), qui accompagne la prise de conscience ou la représentation d'une menace ou d'un danger réel ou imaginaire. [...]

Ainsi, si les dictionnaires grecs proposent comme synonymes de cette émotion les prédicats δέος, σεβασμός et τρόμος¹, le dictionnaire TLFi renvoie à une série de prédicats qui varient sensiblement au niveau de la langue : *crainte, effroi, épouvante, frayeur, terreur* mais aussi *frousse, pétoche, trouille, venette*, les prédicats marqués « argotiques » et « populaires ». Par ailleurs, nous pouvons facilement constater qu'au niveau sémantique ces émotions n'ont pas forcément les mêmes propriétés présentant des différences surtout au niveau de l'intensité exprimée. Dans l'article de *crainte*, le nom *peur* n'apparaît que dans les locutions *prendre* ou *faire peur*. Contrairement au TLFi, le Petit Robert renvoie, dans l'article de *crainte*, au nom *peur* alors que dans l'article de *peur*, il n'existe aucune référence au nom *crainte*.

Dans les différents dictionnaires bilingues grec-français (voir par exemple Lust & Pantelodimos, 2004; Pantelodimos & Kaïteris, 2002; Rosgovas, 2002a, 2002b; Robert & Malamas-Robert, 2002), φόβος est traduit en français par *peur, crainte, frayeur* et *appréhension*. Chacune de ces traductions en français renvoie dans les dictionnaires français-grec à φόβος ainsi qu'à d'autres traductions. Ainsi, le nom *appréhension* est traduit par φόβος et δέος, *crainte* par φόβος, *frayeur* par τρόμος, φόβος, τρομάρα et enfin *peur* par φόβος. Par contre, dans l'autre sens (grec-français) on ne retrouve pas les mêmes traductions. Par exemple δέος est traduit par *peur* et *appréhension* mais aussi par *effroi* qui est lui-même traduit par τρόμος.

4. Une première analyse

Souhaitant mieux comprendre et décrire l'expression de la *peur*, nous avons effectué, lors d'une première étude, l'analyse des définitions lexicographiques et

¹ Les traductions proposées dans le dictionnaire bilingue de Pantelodimos et Kaïteris (2002) sont respectivement *effroi, respect* et *terreur, horreur, effroi, frayeur*.

de textes littéraires partant du français vers le grec (Valetopoulos, 2013), ce qui nous a permis de démontrer que les prédicats *peur* et *crainte* sont traduits en grec le plus souvent par le prédicat *φόβος*. Quand le prédicat *peur* fait partie de la locution causative *faire peur*, il peut être traduit, selon le contexte, par *φοβίζω*, *προξενώ φόβο* ou *τρομάζω*. Alors que les deux premiers dénotent plutôt l'émotion ressentie devant un danger ou une menace, le dernier se trouve sémantiquement entre deux classes, la <peur> et la <surprise>, permettant aux traducteurs d'exprimer une peur soudaine, intense et paralysante, due à une surprise négative. Nous constatons alors que les traducteurs utilisent une palette bien moins importante que les traductions qu'on peut illustrer à travers les définitions des dictionnaires : *δέος*, *αλάφιασμα*, *ξάφνιασμα*, *τρόμαγμα*, *σκιάζιμο*, *πανικός*, *τρόμος*, *τρομάρα*, *φοβία*, *φρίκη* (Valetopoulos, 2013).

A la suite de cette première analyse, notre réflexion a été concentrée sur les prédicats morphologiquement associés (Valetopoulos, 2014). Au niveau de la combinatoire des prédicats, nous avons constaté que les adjectifs qui modifient le prédicat nominal expriment dans leur grande partie soit l'*intensité* soit l'*origine* de cette émotion. Ces deux paramètres apparaissent également au niveau des verbes supports ; ils peuvent exprimer la naissance de cette émotion, provoquée chez l'expérimenteur, d'une manière progressive ou soudaine. Mais cette émotion n'est pas permanente. Contrairement au scénario de Wierzbicka (1999) qui focalise son analyse sur l'expérimenteur et la prise de conscience de la peur, nous pouvons constater facilement qu'une tierce personne ou un facteur extérieur peuvent dissiper la peur, libérer le sujet de ses peurs ou, tout simplement, apaiser ses peurs (voir aussi les commentaires de Kitis, 2009).

Dans le cadre de cet article, nous nous proposons d'analyser la *peur* par le biais, cette fois-ci, de l'analyse des traductions du grec vers le français mais aussi à travers un corpus d'apprenants de traduction.

5. Traduire la peur du grec vers le français

Examinons maintenant les traductions des exemples vers le français. Dans les différentes traductions, nous pouvons relever plusieurs exemples avec *craindre* et *avoir peur*. Dans certains exemples, il est relativement facile à comprendre les raisons pour lesquelles les traducteurs ont choisi l'un ou l'autre : *avoir peur* dénote plutôt un état psychologique sans référence à la cause qui a provoqué ce sentiment. Le prédicat *craindre* en revanche est utilisé à traduire différents contextes qui ont un rapport avec la peur ou l'inquiétude, sans que le prédicat *φοβάμαι* 'avoir peur' soit présent dans les phrases en grec. Ainsi dans l'exemple 3, le prédicat *craindre* dénote l'inquiétude implicite des personnages alors que dans l'exemple 4 le même prédicat traduit l'hypothèse non réalisable, exprimée dans le contexte en grec par la structure *λες και* + *conditionnel* :

(1)

[ZVA]

« *Ils ont peur* », dit-elle alors, comme si pour elle j'étais la seule personne capable de supporter un tel secret. « *Ils ont peur*, tu comprends ? » [...] (p. 30).

« *Φοβούνται*», μου είπε τότε, σαν να με θεωρούσε την μόνη άξια να σηκώσω ένα τέτοιο μυστικό. « *Φοβούνται*, κατάλαβες;» [...] (p. 126).

(2)

[XTJ]

N'ayez pas peur, prenez-le dans votre main. Venez à la lumière, vous le verrez mieux (p. 332).

Μη φοβάστε, πάρτε το στα χέρια σας. Ελάτε στο φως, να το δείτε καλύτερα (p. 400).

(3)

[XLM]

Revenez, *il n'y a rien à craindre*, absolument rien, ne soyez pas idiots ... (p. 29).

Γυρίστε πίσω, *δεν πρόκειται να γίνει απολύτως τίποτε*, μην είστε ηλίθιοι... (p. 25).

[Revenez, il ne se passera rien, ne soyez pas idiots]

(4)

[XTJ]

Il ouvrit la boîte avec mille précautions, *comme s'il avait craint que* le contenu ne casse la vitre et s'envole (p. 316).

Άνοιξε το κουτί με προσοχή, *λες και το περιεχόμενο θα έσπαγε το τζάμι και θα'παιρνε δρόμο* (p. 400).

[Il ouvrit la boîte avec précaution, comme si le contenu risquait de casser la vitre et de s'envoler]

Par ailleurs, le prédicat *crainte* permet de traduire le prédicat *δέος* du grec moderne qui renvoie à une émotion qui combine la *peur* et l'*admiration* ou le profond *respect* :

(5)

[XTJ]

Sous la voûte, bouche grande ouverte du Dieu de Byzance, il fut saisi d'une piété mêlée de *crainte*. *Il eut peur* de le voir descendre d'un instant à l'autre pour le mettre en pièces avec ce qui lui restait de mosaïque (p. 364).

Πάγωσε από δέος κάτω απ' το ορθάνοιχτο στόμα-τρούλο του βυζαντινού Θεού. *Φοβήθηκε πως*, από στιγμή σε στιγμή, θα κατέβαινε να τον κατασπαράξει με τις εναπομείνουσες ψηφίδες του (p. 442).

En dehors de ces emplois, nous constatons que chaque traducteur peut utiliser indifféremment *craindre* et *avoir peur* dans les différentes traductions, ce qui ne nous permet pas de comprendre s'il existe une différence sémantique entre les deux verbes et dans quels contextes ils sont utilisés. Ainsi, dans la traduction *La liqueur morte* [XLM] on trouve plutôt la locution verbale *avoir peur* alors que dans l'œuvre *Le vent d'Anatolie* [ZVA] le traducteur utilise les deux dans les mêmes contextes syntaxiques et sémantiques :

(6)

[ZVA]

... je me souvenais d'une jeune fille brune adossée au mur, le cou tendu vers la rue, comme si elle *craignait de tourner* normalement la tête ... (p. 10).

... θυμόμουν να στέκεται, κολλητά στον τοίχο, μια μελαχροινή κοπέλλα τεντώνοντας τον λαιμό της προς τον δρόμο, λες και *φοβόταν να στρίψει* το κεφάλι της και να κοιτάξει κανονικά, ή σαν να κρυβόταν από κάποιον, που, εν τούτοις, περίμενε (p. 108).

Le traducteur en français de *O Τούρκος στον κήπο / Un Turc dans le jardin* [XTJ] (exemples 7-9) semble utiliser le verbe *craindre* pour traduire tous les contextes dans lesquels la personne ressent ce sentiment d'inquiétude devant un danger ou devant une situation. Celui-ci ne correspond pas uniquement à la peur mais aussi à l'appréhension, à l'inquiétude :

(7)

[XTJ]

Φοβήθηκε πως ονειρευόταν σ'όλη τη διαδρομή και ρώτησε τον οδηγό τι ώρα ήταν, για να πει κάτι (p. 351).

Il craignit de n'avoir pas cessé de rêvasser durant les trajets et demanda au chauffeur l'heure qu'il était, histoire de dire quelque chose (p. 293).

(8)

[XTJ]

Φοβάμαι ότι οι Έλληνες φίλοι δεν ξέρουν τίποτε για μας, κύριε Καπνά, πέρα απ'τις «βαρβαρότητές μας», που κατά καιρούς ανησυχούν τους Ευρωπαίους φίλους μας (p. 358).

Je crains que nos amis les Grecs ne sachent rien de nous, monsieur Karnas, en dehors de nos «barbaries» qui inquiètent de temps à autre nos amis européens (p. 299).

(9)

[XTJ]

Ο Ηλίας *φοβήθηκε πως* είχε νικηθεί κατά κράτος απ'τον Τούρκο σε τέτοιο βαθμό, ώστε ο συνομιλητής του να απαξιού να πιάσει μαζί του κουβέντα ... (p. 361).

Ilias *craignit d'avoir été terrassé* et que le Turc ne dédaigne à présent de s'entretenir avec lui ... (p. 301).

C'est ce qu'on observe également dans tous les exemples relevés dans la traduction *Le crépuscule des loups* (exemples 10-11) :

(10)

[ZCL]

Une douce crainte de quelque chose qui était arrivé là-bas quand elle était beaucoup plus jeune, ou qui allait arriver d'un instant à l'autre et qui l'attendait, faisait crier les peupliers : viens, viens donc.

(11)

[ZCL]

De vraies sapes ! C'est les ciseaux que tu coupes avec des griffes pareilles ! Approche, crains pas - toi qui as égorgé un agneau tout entier aujourd'hui !

Contrairement au prédicat *craindre*, la locution *avoir peur* est réservée aux cas où le verbe *φοβάμαι* est suivi d'un complément nominal :

(12)

Υπέθεσα ότι *φοβηθήκατε* τον καιρό μας (p. 386).

J'ai supposé que *vous aviez eu peur* des intempéries (p. 321).

Par ailleurs, si l'on se concentre sur les propriétés sémantiques, ce même prédicat traduit en français les différents prédicats du grec qui dénotent un état de peur ou de terreur :

(13)

[XTJ]

Αφέθηκε εκεί, στο χιόνι της γέφυρας, ν'απολαμβάνει τον *τρόμο* που αποσυρόταν σιγά σιγά ... (p. 371).

Il resta sur place dans la neige du pont, jouissant de sa *peur* qui se retirait peu à peu, ... (p. 309).

(14)

[XTJ]

Ο Ηλίας δεν τολμούσε να ρωτήσει τίποτα. *Είχε τρομοκρατηθεί* με την ιδέα που θα μπορούσε να σχηματίσει η νέα γυναίκα για τον παράξενο τουρίστα απ'το «Γιουνανιστάν» μέσα στην παγερή νύχτα (p. 409).

Ilias n'osait rien demander. *Il avait peur* de l'idée que cette jeune pouvait se faite d'un touriste de « Yunanistan » aussi bizarre que lui dans une nuit glacée (p. 339).

Il faut souligner que ces remarques correspondent à la majorité des occurrences relevées. Cependant, nous pouvons observer certains exemples qui ne semblent pas suivre nos remarques mais nous pensons que, dans ces cas-là, il s'agit d'un choix délibéré des traducteurs qui souhaitent insister plutôt sur un aspect de l'émotion de la *peur*. Par exemple, dans la phrase suivante, le traducteur choisit le verbe *craindre* suivi d'un complément humain pour insister plutôt sur l'idée du *respect* :

(15)

[XTJ]

Χωρίς τη Χαρίκλεια Κρουπ – ο Ηρακλής τη *φοβόταν*, τη σεβόταν και τη μισούσε ως αγάμητη – μόνοι, οικογενειακώς μεταξύ τους (p. 319).

Sans Chariclée Krupp – Héraclès la *craignait*, la respectait et la détestait tout à la fois d'être un éteignoir ; seuls et en famille (p. 269).

Enfin, il est intéressant de souligner que dans certains contextes les traducteurs semblent réinterpréter le sens du prédicat nominal *φόβος* et du prédicat verbal *φοβάμαι*. Ils les traduisent par des synonymes du nom *peur* ou de la locution *avoir peur* mais qui sont sémantiquement marqués tels que *effrayer* (par rapport à l'intensité) ou *frousse* (par rapport au niveau de langue) :

(16)

[ZCL]

Πολλά ασφαλώς δεν πρόλαβαν να γίνουν δώδεκα, ή άλλα έγιναν, μα ο φόβος τούς έδωσε φτερά και δραπέτευσαν (p. 15).

Certes, bien des enfants ne purent atteindre leurs douze ans ; d'autres s'y rendirent, mais la frousse leur avait fait prendre la poudre d'escampette (p. 15).

(17)

[ZCL]

Η Φεβρωνία, με άλλα λόγια, είχε πάλι αφορμές να φοβάται – και αν αυτός ήταν άλλου είδους φόβος, αν δεν είχε άμεση σχέση με την πρώτη κόρη της και την μορφή της, σπωσδήποτε δεν βοηθούσε στην λησμονιά της (p. 49).

En d'autres termes, Fébronia avait de nouveaux motifs d'être effrayée - même si cette crainte était d'une autre nature, qu'elle n'avait aucun lien direct avec sa première fille et son apparence, en tout cas cela ne l'aidait pas à l'oublier (p. 49).

6. L'expression de la peur dans un corpus d'apprenants de traduction

Dans le cadre de notre exercice, nous avons proposé aux étudiants de quatrième année d'études de traduire certaines phrases contenant les prédicats qui nous intéressent². A titre d'exemple, nous pouvons mentionner les extraits suivants :

(18)

Τα γαλλικά μέσα συνεχίζουν τα θετικά για τη χώρα μας δημοσιεύματα, καθώς έντονος είναι ο φόβος ότι μετά την Ελλάδα, την Πορτογαλία και την Ιταλία, πλησιάζει η σειρά της Γαλλίας.

(19)

Ο Κώστας ρωτώντας τον εαυτό του «γιατί» φοβάται τους ανοιχτούς χώρους, ανακαλύπτει ότι στην πραγματικότητα αισθάνεται φόβο ανάμεσα σε αγνώστους.

(20)

Τι να πρωτοπεί κανείς για τους Floyd; Όποιος έχει απλά ακούσει τη μουσική τους δεν μπορεί παρά να αισθάνεται δέος μπροστά σε αυτό το συγκρότημα.

D'après les réponses proposées par les étudiants, nous pouvons constater que 12 étudiants sur 13 ont traduit systématiquement le prédicat φόβος par peur alors qu'un seul a choisi le prédicat inquiétude.

(21)

« Les medias français conduisent à garder une position positive concernant notre pays, puisqu'ils ont fortement la peur qu'après la Grèce, le Portugal et l'Italie, c'est la France qui suit » .

² Les caractéristiques de notre groupe d'expérimentation sont les suivants : les participants ont tous le grec moderne comme langue maternelle, ils ont un niveau B1+ en français et ils ont suivi un cours de théorie sur l'activité traduisante, la procédure, les différentes théories et méthodes et un cours de pratique.

(22)

« Les médias français continuent à transmettre des messages positifs pour la Grèce, alors que la peur est terrible à l'idée qu'après notre pays, le Portugal et l'Espagne sera le tour de la France ».

En revanche, ils sont tous unanimes sur la traduction du prédicat verbal *φοβάμαι* par *avoir peur* :

(23)

« Kostas en tant de demander soi-même « pourquoi » il a peur des endroits ouverts, il comprend qu'il a vraiment peur d'être parmi des personnes inconnues ».

(24)

« Costas en se demandant « pourquoi » il a peur de lieux publics il se rend compte qu'en réalité il a peur quand il se trouve parmi des personnes inconnues ».

Enfin, contrairement aux deux cas précédents, nous pouvons constater un malaise des étudiants face au prédicat *δέος*. Ainsi, ils ont proposé huit traductions différentes : *sublime*, *appréciation*, *crainte*, *effroi*, *admiration*, *émerveillement* et *respect*, ce qui illustre leur difficulté de conceptualiser la *crainte* en français et son rapport avec la classe sémantique de <peur>.

(25)

« Quoi dire pour le groupe de Floyd ? Celui qui a simplement écouté leur musique, il ne peut que se sentir l'effroi en voyant ce groupe ».

(26)

« Qu'est-ce-qu'on peut dire pour Floyd ? Celui qui a entendu simplement leur musique ne peut que se sentir l'admiration face à cette bande musicale ».

Discussion en guise de conclusion

L'analyse des traductions grec->français n'a pas abouti à des conclusions permettant de construire un schéma clair comme cela a été le cas des textes français->grec. La construction syntaxique semble jouer un rôle important : le prédicat *craindre* traduit les contextes dans lesquels les personnages éprouvent l'émotion de la *peur*, également associée à l'inquiétude, à une peur intellectualisée, et la source de cette peur n'est pas exprimée. La locution *avoir peur* traduit les contextes où la source est exprimée. C'est la raison pour laquelle le prédicat *craindre* sera également associé à des prédicats tels que le *respect*. Contrairement aux traducteurs, nous pouvons constater que les apprenants ont une approche bien moins variée : *φόβος* correspond au prédicat *peur* et *φοβάμαι* à la locution *avoir peur*. Mais ceci semble être dû à leur difficulté de conceptualiser cette émotion dans les deux langues.

Plusieurs remarques s'imposent. Tout d'abord, nous pensons que les dictionnaires manquent de précision ce qui conduit les apprenants à une conceptualisation hasardeuse d'une émotion relativement compliquée. Les incohérences au

niveau des traductions dans les dictionnaires bilingues, ainsi que la description lexicographique monolingue qui ne se fonde pas sur des critères linguistiques ne permettent pas d'appréhender ces difficultés. Nous sommes convaincus que la conceptualisation de l'état émotionnel passe par l'observation et par l'utilisation de différents corpus (monolingues, bilingues-parallèles, corpus d'apprenants de traduction)³ ce qui permettra à tous une meilleure compréhension du chapitre des émotions.

References

- Augustyn, M., & Bouchoueva E. (2009). Les collocations métaphoriques des noms de *colère* en français, russe et polonais. In E. Novakova, & A. Tutin (Eds.), *Le Lexique des émotions* (pp. 191–205). Grenoble: Ellug.
- Babinotis, G. (1998). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* [Lexiko tis Neas Ellinikis Glossas]. Athènes: Centre de Lexicologie.
- Franzelli, V. (2008). Traduire la parole émotionnelle en sous-titrage : *colère* et identités. *Études de linguistique appliquée*, 150, 221–244.
- Franzelli, V. (2011). Non mais ... tu te prends pour qui ? Le sous-titrage à l'épreuve de l'émotion. Retrieved July 15, 2019, from http://publiforum.farum.it/ezone_articles.php?id=186.
- Franzelli, V. (2013). L'émotion dans tous ses états. Essai d'analyse de l'expression émotionnelle dans les films sous-titrés. In F. Baidier, & G. Cislaru (Eds.), *Cartographie des émotions. Propositions linguistiques et sociolinguistiques* (pp. 289–305). Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle.
- Goossens, V. (2005). Les noms de sentiment: esquisse de typologie sémantique fondée sur les collocations verbales. *LIDIL : Revue de linguistique et de didactique des langues*, 32, 103–122
- Granger, S., & Lefer, M.-A. (2007). Bridging the gap between learner corpus research and translation studies: The Multilingual Student Translation corpus. 4th Learner Corpus Conference, Bolzano, 4–7 October 2007.
- Instituto Neollinikon Spoudon* (1998). *Λεξικό της κοινής νεοελληνικής* [Lexiko tis koinis neollinikis]. Thessaloniki: Instituto Neollinikon Spoudon, Idrima Manoli Triantafili.
- Kitis, E. (2009). Emotions as discursive constructs: The case of the psych-verb 'fear'. In B. Lewandowska-Tomaszczyk, & K. Dziwirek (Eds.), *Studies in Cognitive Corpus Linguistics* (pp. 147–172). Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- Lamprou, E. (2013). La traduction des niveaux de langue dans l'expression des sentiments : étude comparative entre le français et le grec moderne. In H. Chuquet, R. Nita, & F. Valetopoulos (Eds.), *Des sentiments au point de vue : études de linguistique contrastive* (pp. 137–155). Rennes: Presses Universitaires Rennes.
- Lamprou, E. (2018). Définir la « colère » en français et en grec : étude basée sur un corpus de textes sous-titrés. In R. Nita, & F. Valetopoulos (Eds.), *L'expression des sentiments : De l'analyse linguistique aux applications* (pp. 83–94). Rennes: Presses universitaires Rennes.
- Lust, C., & Pantelodimos D. (2004). *Dictionnaire français-grec moderne*. Athènes: Librairie Kauffmann.
- Mejri, S., Baccouche, T., Clas, A., & Gross G. (Eds.) (2003). *Traduire la langue Traduire la culture*. Paris: Sud éditions.
- Motsiou, E. , & Valetopoulos, F. (2017). La phraséologie de la peur et de la surprise en russe et en grec [Η φρασεολογία του φόβου και της έκπληξης στα ρωσικά και τα ελληνικά: διαγλωσσική σύγκριση]. In Z. Gavriilidou, M. Konstantinidou, N. Mavrelou, I. Deliyiannis, I. Papadopoulou,

³ Voir *Multilingual Student Translation corpus* (MUST), Granger & Lefer (2007).

- & G. Tsomis (Eds.), *Identities: Language and Literature : Proceedings of the International Conference on the Occasion of the 20th Anniversary of the Department of Greek of D.U.TH.* (pp. 254–275). Kavala: Saïta. Retrieved July 1, 2019, from <http://www.saitapublications.gr/2017/08/ebook.175.html?m=1>.
- Panayiotou, A. (2004). Bilingual emotions : The untranslatable self. *Estudios de Sociolingüística*, 8(1), 1–19.
- Pantelodimos, D., & Kaïteris C. (2002). *Dictionnaire grec-français*. Athènes: Librairie Kauffmann.
- Pavlenko, A. (2005). *Emotions and Multilingualism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Robert, J.-P., & Malamas-Robert M. (2002). *Dictionnaire français-grec moderne*. Athènes: Efstathiadis.
- Robert, P. (2000). *Le nouveau petit Robert de la langue française*. Paris: Petit Robert.
- Rosgovas, Th. (2002a). *Dictionnaire grec-français*. Leonidio: Editions Rosgovas.
- Rosgovas, Th. (2002b). *Dictionnaire français-grec*. Leonidio: Editions Rosgovas.
- Valetopoulos, F. (2013). Définir la peur et la surprise en grec moderne et en français. In H. Chuquet, R. Nita, & F. Valetopoulos (Eds.), *Des sentiments au point de vue : études de linguistique contrastive* (pp. 95–116). Rennes: Presses universitaires Rennes.
- Valetopoulos, F. (2014). Décrire l'état psychologique de <peur>. In Z. Gavriilidou, & A. Revithiadou (Eds.), *Mélanges offerts à Anna Anastassiadis* (pp. 165–178). Kavala: Saïta.
- Valetopoulos, F. (2016). Quand les apprenants parlent de leurs émotions : une étude des adjectifs subjectifs à travers les corpus d'apprenants. In A. Krzyżanowska, & K. Wołowska (Eds.), *Les émotions et les valeurs dans la communication I* (pp. 55–66). Frankfurt am Main, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang Verlag.
- Vivier, J. (2007). La traduction des textes émotifs : un défi paradoxal. *Meta*, 52(1), 71–84.
- Wierzbicka, A. (1999). *Emotions across Languages and Cultures: Diversity and Universals*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ξανθούλης [Xanthoulis] (1987). *Το πεθαμένο λικέρ* [To pethameno liker]. Athènes: Kastaniotis.
- [XLM] Xanthoulis, Y. (1991). *La liqueur morte* (L. Rotis, Trans.). Paris: Hatier.
- Ξανθούλης [Xanthoulis] (2001). *Ο Τούρκος στον κήπο* [O Tourkos ston kipo]. Athènes: Kastaniotis.
- [XTJ] Xanthoulis, Y. (2005). *Un Turc dans le jardin* (F. Lozet, Trans.). Paris: Actes Sud.
- Ζατέλη [Zateli] (1993). *Και με το φως του λύκου επανέρχονται* [Kai me to fos tou lykou epanerchontai]. Athènes: Kastaniotis.
- [ZCL] Zatèli, Z. (2001). *Le crépuscule des loups* (J. Bouchard, Trans.). Paris: Roman Seuil.
- [ZVA] Zatèli, Z. (2012). *Le vent d'Anatolie* (M. Volkovitch, Trans.). Paris: Quidam Editeur.

Safa Zouaidi, University of Sfax, Tunisia / Université Grenoble Alpes, France

DOI: 10.17951/lsmll.2020.44.1.147-160

Profils discursifs de la combinatoire des verbes d'émotion en français et en arabe

Actancial Structures and Discursive Profiles of the Combinations of Emotion Verbs in French and Arabic

RÉSUMÉ

Le travail se situe au niveau syntaxique et discursif : les emplois actifs des V _{affect} en français et en arabe : deux verbes d'émotion (énervé et son équivalent [ʕayḏaba] et deux verbes de sentiment (admirer et son équivalent [ʔaʕʕaba]). Ces verbes sont étudiés dans la perspective des dynamiques informationnelles au sein de la phrase (Van Valin et LaPolla, 1997). L'étude est fondée sur le corpus journalistique français EmoBase (projet Emolex 120 M de mots) et sur le corpus journalistique ArabiCorpus (130 M de mots).

Mots-clés : combinatoire, affect, traduction, analyse contrastive, analyse actantielle, corpus

ABSTRACT

The work is at the syntactic and discursive level: the active form of the verbs affects in French and Arabic: two verbs of emotion (*to rage* and its equivalent [ʕayḏaba] and two verbs of feeling (*to admire* and its equivalent [ʔaʕʕaba]). These are studied from the perspective of information dynamics within the sentence (Van Valin & LaPolla, 1997). The study is based on the French journalistic corpus EmoBase (Emolex 120M word project) and on the journalistic corpus ArabiCorpus (130M words).

Keywords: combination, affect, translation, contrastive analysis, functional analysis, corpus

1. Introduction

Certains travaux cherchant à circonscrire la classe des verbes d'émotion (V _{émotion}) partent de la syntaxe pour étudier le sens (par exemple Gross, 1975; Harris, 1988). D'autres partent, à l'inverse, d'ensembles sémantiquement similaires de verbes afin d'aborder leurs propriétés syntaxiques (Mathieu, 2000; Buvet, Girardin, Gross, & Groud 2005)¹. En revanche, la composante discursive est,

¹ Zouaidi (2018) étudie la combinatoire des V _{affect} en français et en arabe d'un point de vue syntaxique et lexical. L'articulation de l'étude des structures actanciennes (interface syntaxique)

Safa Zouaidi, Language Laboratory and Automatic Processing, Faculty of Arts and Humanities, University of Sfax, Airport Road Km 0.5, NO 1169, 3029 Sfax / Le Laboratoire de Linguistique et Didactique des Langues, Etrangères et Maternelles, Université Grenoble Alpes, Batiment, Stendhal, 1086-1366 Avenue Centrale, 38400 Saint-Martin-d'Hères, szouaidi@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0003-1366-6808>



à notre connaissance, prise peu en compte dans les recherches linguistiques réalisées sur ce lexique (Novakova, Goossens, & Grossmann, 2013 et Novakova, Grossmann, & Goossens, 2013). Dans cette contribution, nous nous intéresserons au profil discursif de la combinatoire des V_émotion en français et en arabe. Nous supposons que ce profil varie selon les choix discursifs du locuteur, en fonction de la présence ou de l'absence des actants syntaxiques (Asy) et des rôles sémantiques (Asé) que ces verbes véhiculent, et ce dans les deux langues comparées.

Après une présentation du cadre théorique (section 1.1), des corpus sur lesquels nous fondons cette étude (section 1.2) et de la méthodologie abordée dans ce travail (1.3), nous proposerons une étude qualitative sur le profil discursif des V_émotion² (section 2.1) et des V_sentiment (section 2.2) dans la diathèse active³, et ce, dans les deux langues.

2. Cadre théorique, corpus et méthodologie

2.1 Cadre théorique

Nous choisissons de porter notre étude sur les combinaisons verbales (Bolly, 2010, 2011). Nous utilisons le mot « collocation » dans le sens de Hausmann (1989) dans la mesure où elle constitue la combinaison phraséologique binaire caractéristique de deux mots : base et collocatif (p. 1010). La collocation en arabe est traitée jusque là, à notre connaissance, autour du couple anglais-arabe sous un angle strictement traductologique (anglais-arabe) et lexicographique (El-Hasan, 1982; Abu-Ssaydeh, 2001; Ghazala, 2007).

De là, cette étude repose sur les différentes théories fonctionnelle (Halliday & Hasan, 1976; Van Valin & LaPolla, 1997) qui distinguent entre la valence abordée sous un angle syntaxique et la valence traitée sémantiquement des verbes, et insère systématiquement la dimension discursive à l'étude de leur fonctionnement syntaxique et sémantique (cf. Novakova, 2013). Les constructions syntaxiques constituent le moyen qui permet l'expression des significations sémantiques du locuteur. Nous visons ainsi à nous focaliser sur les visées communicatives de ce dernier en vue de démontrer le lien étroit entre les traits syntaxiques (les structures actanciennes) des V_émotion *étonner*/[ʔadhafja] et *énervé*/[ʔayɖaba] et des V_sentiment *admirer*/[ʔaʕʒaba] et *envier*/[hasada], et les visées discursives du locuteur.

aux objectifs discursifs du locuteur (interface discursive) permettrait, à notre sens, d'aborder cette thématique dans une perspective fonctionnelle.

² Les V_émotion : étiquette générique divisée en : V_émotion (causés, ponctuels et réactifs) vs V_sentiment (interpersonnels et duratif)

³ Notre objectif est non pas de faire une simple description des profils syntaxico-discursifs des verbes d'affect dans le cadre des trois diathèses (active, passive et pronominale), mais d'en proposer une analyse exhaustive fine dans la diathèse active. Des travaux futurs sur ces verbes au sein des emplois passifs et pronominaux pourront compléter cette étude.

2.2 Corpus

Notre étude s'appuie sur deux corpus comparables et équilibrés (journaux quotidiens de presse écrite)⁴. Pour le français, nous nous basons sur l'interface EmoBase issue d'Emolex ANR/DFG⁵. Pour l'arabe, nous nous fondons sur l'interface ArabiCorpus⁶. Nos deux corpus comprennent au total environ 255 millions de mots. Nous ne nous intéressons pas ici à l'ensemble du champ de l'émotion, mais plus particulièrement sur les structures qui combine un V_émotion et une lexie qui accompagne le verbe en question. Les émotions étudiées ici sont : la surprise, la colère, la jalousie et l'admiration. Au total, nous avons obtenu 815 co-occurrences d'associations qui comportent les verbes-bases : *étonner*/[ʔadhaʃa], *énervier*/[ʔayɖaba], *admirer*/[ʔaʃzaba] et *envier*/[hasada].

2.3 Méthodologie

Notre méthodologie privilégie une approche contrastive à partir de la constitution de corpus comparables. La langue de départ sera le français, orientation qui se fonde sur les observations d'un déséquilibre entre les recherches faites sur français et celles sur l'arabe en ce qui concerne le lexique de l'émotion. Il ne s'agit pas, évidemment, d'appliquer de manière mécanique des outils d'analyse conçus parfois pour une autre langue. Toutefois, les travaux faits sur le français pourront, à notre sens, s'appliquer avec profit à l'arabe tout en observant systématiquement les particularités de chaque langue.

Nous abordons ainsi les similitudes et les différences interlinguistiques entre deux mots dits « équivalents » (Bouchaddakh, 2010, p. 3). Ainsi, du côté sémantique, il s'agit de proposer des équivalents de traduction qui sont des « quasi-équivalents ou des équivalents partiels » (p. 4). Du côté syntaxico-discursif, c'est une description qui cible les structures syntaxiques en lien avec les visées discursives des lexies françaises et de leurs équivalents en arabe.

La question posée est alors de savoir si, pour des affects supposés universels (la surprise ou la colère, par exemple), nous pouvons retrouver des configurations syntaxico-discursives communes ou différentes. Devant la vaste étendue du terrain des affects, il a fallu penser à restreindre les champs sémantiques sur lesquels nous nous penchons dans cette étude. Cette restriction s'est faite par une sélection réalisée selon des critères particuliers (la polarité positive (admiration), négative (colère,

⁴ Devant l'absence, à notre connaissance, de corpus comparables arabe-français alignés sortis à la même époque, il nous a semblé indispensable de faire une étude sur de grands textes journalistiques contemporains dans les deux langues afin de parvenir à l'analyse linguistique (à double interface : syntaxique et discursive) la plus fine possible.

⁵ C'est un projet franco-allemand (2010–2013), cf. <http://emolex.ugrenoble3.fr/emoBase/> (page consultée le 15 juillet 2019).

⁶ L'interface ArabiCorpus est disponible en ligne, cf. <http://arabicorpus.byu.edu/> (page consultée le 30 juin 2019).

jalousie) ou neutre (surprise). La sélection des équivalents dans les deux langues est passée par une étape d'élimination en choisissant deux champs sémantiques en français et deux champs sémantiques en arabe, selon le degré d'adéquation aux critères précités, ce qui aboutit en tout à quatre champs sémantiques d'affect. Dans le tableau suivant, nous dressons la liste des champs sémantiques sélectionnés :

Tableau 1 : Les quatre champs étudiés dans les deux langues

	Pour le français	Pour l'arabe
Champs sémantiques sélectionnés	Admiration	[ʔiʕzābon] ^a
	Colère	[ʕaɖabon] ^b
	Jalousie	[ʕajraton] ^c
	Surprise	[mufāʕaʔaton] ^d

^a Le mot en arabe est : إعجاب.

^b Le mot en arabe est : غضب.

^c Le mot en arabe est : غيرة.

^d Le mot en arabe est : مفاجأة.

Nous utiliserons les symboles X, Y, Z, qui viennent de Mel'čuk, Clas, et Polguère (1999)⁷ et qui correspondent, respectivement, à l'*expérienceur* (X), l'*objet* (Y) et la *cause* (Z). Dans cette partie, nous adopterons le système de codage conventionnel des actants de Novakova, Goossens, et Grossmann (2013, p. 33) :

Tableau 2 : Les actants : symboles utilisés

Type d'actant	Codage
Asy	A1, A2, A3
Asé	X expérienceur Y objet de l'émotion Z cause Zinst entité extérieure à la cause P/Z propriété interne de la cause ⁷ P/Y propriété de l'objet Y/Z fusion objet/cause X/Y fusion expérienceur/objet

L'utilisation de ces symboles nous permet d'apporter une réponse à notre hypothèse selon laquelle le choix des actants, au sein de la phrase, pourrait avoir un effet sur la façon dont le locuteur organise son énoncé en vue de communiquer une information particulière.

⁷ Cf. aussi Mel'čuk, Clas, et Polguère (1999), qui font la distinction, dans une perspective lexicographique, entre trois niveaux d'organisation des actants. En revanche, notre contribution, est différente de cette approche lexicographique.

Nous nous appuyons sur des dictionnaires bilingues français-arabe, arabe-français dans la traduction des équivalents arabes. Pour les locuteurs non natifs, ceux-ci seront présentés en quatre lignes pour que leur lecture soit plus efficace :

1. L'original arabe (Orig. ar).
2. La translittération conformément à l'alphabet phonétique international (API) (Orig. translit.)⁸.
3. La traduction en français du mot original en arabe (tout en proposant de gloser les combinaisons des V_émotion citées⁹ selon les règles du *Leipzig Glossing*¹⁰ (Trad. litt.)¹¹.
4. La traduction française des lexèmes arabes (Trad. fr.)¹².

Dans la prochaine section, nous examinerons systématiquement le profil syntaxique et discursif des V_émotion (section 2.1) et des V_sentiment (section 2.2) au niveau phrastique (c'est-à-dire microtextuel)¹³.

3. Profils discursifs des V_émotion au sein des emplois actifs

L'étude dépasse le niveau syntagmatique pour atteindre le niveau phrastique ; le contexte sera ainsi pris en considération.

3.1. Les V_émotion

Les verbes *étonner* et *énervé*, appartenant à la classe II des verbes psychologiques (Ruwet, 1994; Mathieu, 2000), marquent des émotions causées, réactives : *étonner* est de polarité neutre ; *énervé*, quant à lui, est de polarité négative. Leurs équivalents respectifs, [ʔadhaʔa] et [ʔaydaba], appartiennent à la forme IV¹⁴, qui est causative en arabe¹⁵.

La configuration prototypique des verbes *étonner*/[ʔadhaʔa] et *énervé*/[ʔaydaba], en tant que deux émotions causées, est binaire : elle comprend l'Asé cause (Z) et

⁸ Les locuteurs non natifs de cette langue pourront ainsi lire les lexèmes arabes.

⁹ Les phrases arabes sont souvent longues. Par conséquent, pour des raisons de place, seules les associations verbales d'affect ont été glosées.

¹⁰ Cf. <http://www.eva.mpg.de/lingua/resources/glossing-rules.php> (page consultée le 30 juin 2019).

¹¹ Les exemples glosés permettent de donner des éclaircissements sur les significations sémantiques et les propriétés grammaticales des mots et des parties de mots, ce qui débouche sur une observation cohérente des traductions en mot à mot de la phrase arabe d'un point de vue syntaxique et sémantique.

¹² Les traductions proposées en bon français (ne sont pas littérales) permettent de mettre en œuvre la comparaison français-arabe.

¹³ Le présent travail ne concerne pas le niveau d'analyse transphrastique (rôle du profil discursif pour l'argumentation de (et sur) les affects étudiés) (Sorba & Novakova, 2013), ce qui pourrait être l'objet d'études futures.

¹⁴ Pour plus de détails sur les dix formes verbales, en arabe, cf. Arbaoui (2010).

¹⁵ Cf. aussi El Kassas (2005).

l'Asé expérimenteur (X) : Z *étonne/énervé* X. Ces verbes peuvent figurer dans des structures à la fois monovalentes et bivalentes.

3.1.1. Les structures monovalentes

Les V_émotion figurent dans des constructions où le deuxième actant sémantique (l'expérimenteur X) est absent. Le seul Asy exprimé correspond à la cause (Z) de l'émotion :

(1)

Après l'opacité, ce sont les nylons, en superpositions cirieuses comme des ailes d'insectes, ou des mailles translucides qui exposent le corps comme à travers un verre dépoli en teintes pastel, banane, pêche, ciel, rose fruité. Un collant de couleur transparent dépasse de la jupe posée bas sur les hanches. Tête chercheuse de la mode. *Miuccia Prada* (Z) *étonne encore* [sic.] (*Le Figaro*, 6.3.2007).

Le choix d'effacer l'actant sémantique expérimenteur (X) dans l'entourage immédiat du V_émotion permet de thématiser la cause (Z) de l'émotion (l'agent causateur *Miuccia Prada* dans [1]. Ce cas d'ellipse implique « une désorganisation de la syntaxe usuelle » de l'énoncé (Micheli, 2010, p. 136), et engendre un « centrage discursif » particulier sur la cause de la surprise.

D'un point de vue contrastif, en arabe, les V_émotion ne semblent pas accepter de figurer dans des structures monovalentes. Cela constitue un point de divergence important entre les deux langues : en arabe, les verbes se caractérisent par l'intégration systématique au verbe d'indice de la personne qui ressent l'émotion (expérimenteur X) ou celui de sa cause (Z) (Dichy, 2007).

L'actant sémantique (Z) est l'élément déclencheur des émotions de la surprise ou de la colère. Il peut correspondre à une *cause non-animée* ou à un *agent humain* comme il peut se dédoubler en français. Prenons l'exemple suivant :

(2)

Mais *la cohérence*, dans le dédain des vedettariats, *étonne toujours*. Moins justifiable : le refus opposé par Gracq à toute édition bon marché de ses œuvres. « La Pléiade » : oui (1989) ; le poche : jamais. Fidélité fétichiste et élitiste au temps du coupe-papier, préservé par José Corti ? Nostalgie de l'effort sans quoi la lecture n'est que consommation vile et sans conséquence ? (*Le Monde*, 25.12.2007).

Le locuteur insiste ici sur la cause de la surprise : *la cohérence*. Le locuteur choisit la non-réalisation de l'expérimenteur (X), ce qui permet de créer un « centrage discursif » (Fesenmeier, 2010) sur la cause de la surprise. Ce choix des arguments syntaxiques, qui constitue le « *variable syntactic pivot* » (Van Valin & LaPolla, 1997), n'est pas prédictible à partir des seuls rôles sémantiques car il peut être affecté par des facteurs discursifs (p. 291). Cette non-saturation résulte d'une *subjectivisation* du sens relatif à la cause de l'émotion (Z). Cette observation

confirme notre hypothèse selon laquelle le choix de la réalisation ou non des actants influence la manière dont l'information s'organise au sein de la phrase.

Nous avons également relevé des emplois monovalents fréquents dans les corpus où les V_émotion sont suivis d'un SN_{prép} :

(3)

Demi défensif infatigable pendant sa carrière où il fut surnommé « Robocop » ou « Sergent Puel », il (Z) continue à étonner par son endurance (P/Z) (*Le Figaro*, 17.9.2007).

Le verbe *étonner* est suivi du SN *son endurance*, introduit par la préposition *par* et figurant dans un complément facultatif non essentiel à la structure actancielle étudiée ici. L'Asy qui correspond à l'Asé cause Z se dédouble quand le locuteur choisit d'ajouter ce complément, ajout qui est mis en œuvre pour donner à une propriété du premier actant (*il*), d'où le recours au déterminant possessif ([*son*] *endurance*). On peut paraphraser ainsi la préposition *par* par : « du fait de » (Hamma, 2005)¹⁶.

Nous analysons ces ajouts (notés P/Z) comme un dédoublement de l'Asé cause (Z). Le locuteur fait appel à une propriété interne de l'agent (propriété inhérente à Z). Il réalise au niveau syntagmatique l'Asé cause pour atteindre une visée discursive de persuasion, et ce en insistant sur la cause de l'émotion, ce qui permet le lancement du « travail textuel d'étayage » (Jacquin & Micheli, 2012, p. 603).

Dans la section suivante, nous nous arrêtons sur les emplois bivalents des associations verbales d'émotion en français et en arabe.

3.1.2. Les structures bivalentes

Les structures bivalents sont prototypiques pour les V_émotion *étonner* et *énervé*, en tant que verbes exprimant deux émotions causées. Les deux actants syntaxiques sont ainsi réalisés. Ils correspondent aux rôles sémantiques de cause (Z) et d'expérimenteur (X) : Z *étonne/énervé* X.

(4)

La lune de miel (Z) qu'il entretient avec l'opinion l'(X)énervé prodigieusement. (*Libération*, 10/1/2007)

Du point de vue contrastif, les V_émotion sont toujours bivalents en arabe, ce qui constitue une différence avec le français (cf. section 2.1.1). En effet, cela pourrait s'expliquer par les spécificités de chaque langue : la construction des catégories grammaticales s'effectue en arabe à partir d'une racine, ce qui rend la réalisation de tous les actants indispensable au sein de la phrase :

¹⁶ Hamma (2005) en étudiant les différentes valeurs sémantiques de la préposition *par*, aborde le degré d'agentivité supérieur inséré dans le sémantisme de cette préposition.

(5)

Orig.ar : [...] أغضب المشروع بن غوريون غضبا شديدا فكتب الى سفيره (Hayat97)

Orig.translit : [ʕaʕḏaba ʕal-maʕfrūʕu (Z) bin ʕuryūn (X) yaḏaban faḏīdan fakataba ʕilā saʕīrihi]
V_ actif.passé.3masc.sing

Trad.litt. : (a-énervé le-projet (Z) Ben Gourion (X) colère sévère alors-il-écrit à ambassadeur-de-lui [...])

Trad.fr. : *Le projet (Z) a profondément énervé Ben Gourion (X), il écrit à son ambassadeur [...].*

Dans l'exemple ci-dessus, les Asy qui correspondent aux Asé cause (Z) et expérenceur (X) figurent tous les deux au niveau syntagmatique. C'est une structure bivalente dans laquelle le deuxième Asy correspondant à l'expérenceur (X) est « patientif » (El Kassas, 2005, p. 93).

Par ailleurs, des exemples de dédoublement de la cause (Z) ont été relevés dans le corpus arabe :

(6)

Orig. ar : [...]الواقع لقد أدهشني العرب كثيرا، بردود فعلهم على حادثة الباص (Ghad01)

Orig.translit : [ʕawqīʕu laqad ʔadhaʕa-nī (X) ʕalʕarabu (Z) kaḥīran, bi-rudūdi fiʕlihim ʕalā ḥādiḥati ʕalbāʕ (Zinstr) [...]]

V_ actif.passé.3masc.sing

Trad.litt. : le-réel a-étonné-moi (X) les-arabes (Z) dense, par-réponses actions-eux sur accident le-bus (Zinstr).

Trad.fr. : En réalité, les Arabes (Z) m(X)'ont beaucoup étonné par leurs réactions suite à l'incident de bus (Zinstr).

La réalisation de ce dédoublement est mise en œuvre dans l'exemple ci-dessus sous la forme d'un SP avec le nom au génitif [bi-rudūdi fiʕli-him ʕalā ḥādiḥati ʕal-bāʕ] (avec-réponses actions-eux sur accident le-bus). L'Asé cause (Z) peut se dédoubler dans les structures bivalentes aussi bien en arabe qu'en français. Ce dédoublement crée une complétude sémantique : la cause (Z), l'expérenceur (X) et l'ajout de la cause dédoublée, notée P/Z (propriété interne inhérente à la cause Z).

Un autre mécanisme de fusion actancielle a été relevé. Observons l'exemple suivant :

(7)

James Wilson (Robert Sean Leonard), oncologue, est le meilleur (unique ?) ami de Gregory House ; celui qui le connaît bien. Ce dernier adore le pousser à bout avec des blagues de potache pour mettre à l'épreuve *sa gentillesse et sa compassion* (P/Z) qui l(X)'énervent tant (Le Monde, 25.2.2007).

Dans ce cas, l'Asé (P/Z) véhicule une caractéristique intrinsèque de l'agent causateur, présent sur le plan syntaxique sous la forme d'un déterminant possessif (*sa gentillesse et sa compassion*). La structure peut être décomposée en *Z l'énervent tant à cause de sa gentillesse et sa compassion*. Le locuteur choisit de recourir

à ce mécanisme de fusion actancielle, qui est plus économique que le mécanisme de dédoublement décrit plus haut, et qui indique une stratégie communicative économique, moins coûteuse au niveau discursif.

Observons l'exemple suivant :

(8)

Orig. ar : أدھشتھا بشدة إجابة الطفل الذي ألحقه أبواه بإحدى أرقى مدارس اللغات (Shuruq)

Orig. translit : [ʔadhʃat-hā (X) bi-fiddatin ʔiʒābatu ʔa-ttīf (P/Z) ʔalladī ʔalhaqa-hu ʔabawā-hu bi-ʕihdā ʔarqā madārisi ʔalluzāti]

V_actif.passé.3fém.sing

Trad.litt. : (a-étonné-elle (X) avec-sévérité réponse le-enfant (P/Z) qui a-joint-lui parents-lui avec-une prestigieuse écoles les-langues)

Trad.fr. : La réponse de l'enfant (P/Z), que les parents ont envoyé dans l'une des plus prestigieuses écoles de langues, l'(X) a profondément étonnée.

En (8), il s'agit donc d'un mécanisme de fusion actancielle de la cause (Z).

La cause peut figurer également dans les constructions pseudo-clivées. Celles-ci sont fréquentes dans le corpus français :

(9)

Ce qui énerve encore plus le maire, c'est que lui, le premier magistrat de la ville, lui qui « doit être le pilier de la prévention », n'a pas été mis au courant du déploiement des forces de l'ordre et se dit très agacé par les questions des journalistes [...] (*Libération*, 5.7.2007)

Le locuteur choisit, en (9), de se focaliser sur la cause de la colère, et introduit *énervé encore* dans une proposition relative, qui est détachée en tête de sa phrase (ce qui énerve...) et une proposition introduite par *c'est*. Il s'agit ici d'étude du *topic*, d'un mécanisme de pseudo-clivage qui renvoie au thème de l'énoncé (Van Valin & LaPolla, 1997). L'opération de « cette construction est particulièrement productive avec certains types de verbes (intéresser, aimer...) » (Roubaud, 2000, p. 9). Cette focalisation a été relevée également dans le corpus arabe. Le locuteur opère ce choix de mise en focus pour atteindre des objectifs communicatifs informatifs Creissels (2006, p. 111) au sein de la phrase, qui met à disposition « un sens complet, d'une pensée, d'un sentiment, d'une volonté » (Mauger, 1968).

Dans la section suivante, nous nous pencherons sur l'étude des V_sentiment.

3.2. Les V_sentiment

Les verbes *admirer* et *envier* font partie de la classe I des verbes psychologiques (Ruwet, 1994; Mathieu, 2000), qui expriment des sentiments interpersonnels et duratifs (*admirer* est de polarité positive, *envier* est de polarité négative). Leurs équivalents respectifs [ʔaʕʒaba] et [hasada] possèdent des schèmes différents : le premier appartient

à la forme IV (tout comme les verbes [ʔadhaʃa] (étonner) et [ʃaʔɖaba] (énervé)), tandis que le second renvoie à la forme I (forme simple de l'actif).

3.2.1. Les structures monovalentes

L'examen des corpus ont permis de constater l'absence d'exemples figurant dans des constructions monovalentes avec les verbes interpersonnels *admirer* et *envier*, et ce dans les deux langues étudiées ici. Des recherches sur des sites Web ont été menées en vue de relever des cas monovalents, mais ces verbes de sentiment ne semblent pas tolérer des configurations monovalentes en supprimant le deuxième *Asy objet* (Y).

Nous nous pencherons, dans la prochaine sous-section, sur l'étude des structures actanciennes des V_sentiment et de leurs profils discursifs, au sein des emplois actifs bivalents.

3.2.2. Les emplois bivalents : réalisation des actants X et Y

Des emplois bivalents variés ont été relevés :

(10)

Le personnage du clown m'est venu spontanément, mais, rétrospectivement, je peux dire que j'(X) *ai toujours admiré les clowns* (Y), parce qu'ils sont proches de cette très particulière ouverture d'esprit et de cœur qu'ont les enfants jusque vers 7 ans. Qu'appellez-vous « limites de la réalité » ? Nous faisons comme s'il était évident que nous partageons la même réalité. C'est peut-être vrai pour les objets physiques, une table par exemple, mais dès qu'il s'agit de sentiments, de pensées, chacun d'entre nous vit séparé des autres, chacun est dans sa propre réalité comme dans une cage. Par ailleurs, même si, ou justement parce que je travaille avec le langage, je sais que c'est un outil merveilleux, mais aussi une prison. Est-ce possible d'en sortir ? Quelle part de réalité pouvons-nous partager ? (*Libération*, 27.9.2007).

En (10), la réalisation des deux actants est marquée au niveau syntagmatique : l'actant expérimenteur qui éprouve le sentiment d'admiration, *je* (admirateur), et l'objet de son admiration, *les clowns* (l'être admiratif). Cela démontre que le locuteur ne peut pas opérer pour la suppression du deuxième *Asy* correspondant à l'*Asé objet* (Y), et ce en français et en arabe.

Voici un exemple issu du corpus arabe :

(11)

Orig. ar : [...] واسمح لنا ان نحسدك قليلا وان نتعلم منك كثيرا (Hayat97)

Orig.translit : [wa ʔismaħ lanā ʔan n(X)-aħsuda-ka (Y) qalīlan wa ʔan n-ataʃallama min-ka kaθīran

V_actif.présent.1^{er}.masc.plur

Trad.litt. : (et permets à-nous que nous(X)-envie-toi (Y) *ténu* et que nous-apprend de-toi dense [...])

Trad.fr. : Et permettez-nous (X) de vous (Y) *envier un peu* et d'apprendre beaucoup de vous.

Au niveau phrastique, le locuteur choisit en arabe¹⁷ de remplir la place syntaxique¹⁸ du complément du verbe [hasada] (envier), qui correspond à l'Asé objet humain animé (Y) ([-ka] (toi)).

D'autres structures trivalentes ont été aussi relevées.

3.2.3. Les emplois trivalents

Les verbes de sentiment peuvent réaliser trois actants dans le cadre de la phrase. Nous examinerons ces emplois dans les sous-sections suivantes.

Un cas particulier a été observé dans les deux corpus : les V_sentiment *admirer* et *envier* tolère l'ajout d'un troisième Asy qui correspond à un Asé cause : Observons l'exemple suivant :

(12)

Jean-François Deniau, disparu la semaine dernière, était « la référence » de Gisèle Chauveau, déléguée départementale de l'UDF. « Il fait partie *des hommes* (Y) que j'(X)ai toujours admirés pour ses combats diplomatiques (Z), pour son courage à affronter les océans et pour sa lutte toujours positive contre la maladie » (*Ouest-France*, 31.1.2007).

Le locuteur choisit ici de mentionner la cause de l'admiration (Z), et ce en utilisant la construction *pour SN* dans *pour ses combats diplomatiques, pour son courage à affronter les océans et pour sa lutte toujours positive contre la maladie*. Il opère ainsi pour la réalisation syntagmatique des trois actants sémantiques (X, Y et Z).

La même structure trivalente est relevée dans le corpus arabe :

(13)

Orig. ar : [...] [...]

وسينترد عبد المقصود، الذى أحسده كثيرا على دأبه وجلده وسط كل هذه الأنواء (Masri2010)

Orig.translit : [[...] wa sa-juṭradu ṣabdu ḡalmaḡsūd, ḡallaḡī ḡ-ahsudu-hu (X) kaḡīran (Y) ṣalā daḡbi-hi wa_ḡaladi-hi wasaḡa kulli hāḡiḡhi ḡal-ḡanwāḡ (Z) [...]]

V_actif.présent.1^{er}.masc.sing

Trad.litt. : ([...] et va-été-renvoyé abdel maksud qui je-(X)-envie-lui (Y) dense sur persévérance-lui et endurance-lui milieu tout cette la-adversité (Z) [...])

Trad.fr. : Il sera renvoyé *Abdel-Maksoud*, que (Y) j'(X)envie beaucoup pour sa persévérance et son endurance au milieu de toute cette adversité (Z).

¹⁷ Il serait fructueux de mener une étude sur les particularités de la langue arabe en tant que langue flexionnelle (plus particulièrement sur les relations grammaticales entre le radical, le suffixe et le préfixe) et sur ses spécificités morpho-syntaxiques qui peuvent ressortir des convergences en comparaison avec le français concernant la relation entre le verbe et les actants qu'il tolère (cf. El Kassas, 2005, p. 47).

¹⁸ L'Asy sujet et [maḡṣūl bihi] (le complément du verbe) correspond à l'Asé expérimenteur (X) [-n] (nous) et objet du sentiment (Y) [-ka] (toi). Il est attaché au verbe [hasada] (envier), ce qui est dû à la dépendance morphologique en arabe.

Le verbe [ʔ-aḥsudu-] (je-envie-) est à la forme active, première personne du masculin singulier. L'Asy sujet a une fonction remplie par un pronom zéro, qui a un référent sémantique (l'expérimenteur X)¹⁹. L'utilisation de la préposition [ʃalā] (sur) suivie d'un SN : [daʔbi-hi wa ʒaladi-hi [...]] (persévérance-lui et endurance-lui) permet au locuteur de réaliser les trois actants, ce qui lui permet de mettre en œuvre sa visée d'insistance. C'est donc la stratégie argumentative par insistance qui détermine la réalisation complète des actants (Sorba & Novakova, 2013, p. 207).

Dans d'autres cas, le locuteur choisit de recourir à la fusion des Asé objet (Y) et cause (Z) :

(14)

On a toujours admiré Frank Castorf et sa féroce intelligence, son sens du plateau, de la troupe (Y/Z). Ses acteurs sont formidables, mais le spectacle qui disloque Céline en une « guignolade » répétitive et totalement insaisissable pour ceux qui ne connaîtraient pas le texte déçoit (Le Figaro, 9.7.2007).

Dans les actants *sa féroce intelligence, son sens du plateau, de la troupe* marqués par la présence d'un déterminant possessif, l'objet et la cause qui provoquent l'admiration (Y/Z) se fusionnent. Ces observations nous font penser à la notion de « *greffe syntaxique* » (Legallois, 2013)²⁰.

L'emploi trivalent se caractérise par l'objectif « de proposer une construction discursive de la situation qui, selon le locuteur, fonde ou, au contraire, invalide l'émotion attribuée » (Micheli, 2010, p. 108). De là, découle la nécessité d'identifier les types de situations, voire les topiques (Plantin, 1997; Micheli, 2010, p. 59). C'est une « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Benveniste, 1974, p. 80), qui nous permet de déceler les « actes discrets et chaque fois uniques par lesquels la langue est actualisée en parole par un locuteur » (p. 251).

Conclusion

Nous avons proposé de partir de catégories sémantiques pour la recherche des combinaisons syntaxico-sémantiques de l'affect, avec l'hypothèse que ces catégories globales pourront se retrouver dans les deux langues. Notre objectif était d'étudier la combinatoire des V_émotion dans une interface syntaxique et discursive français-arabe. En partant de l'idée que, le locuteur choisit de réarranger ou

¹⁹ « Le pronom sujet ne possède pas d'expression morphophonologique en arabe » (El Kassas, 2012, p. 143).

²⁰ Il s'agit d'analyser la fusion de deux énoncés : par exemple, dans *la manifestation s'annonce pour être exceptionnelle*, on trouve *la manifestation s'annonce exceptionnelle* ou *la manifestation est partie pour être exceptionnelle* (Legallois, 2013).

de supprimer ou de destituer les actants syntaxiques, dans le cadre de la diathèse active en fonction de ses stratégies argumentatives et de ces visées communicatives. Les résultats montrent que V_émotion figurent dans structures syntaxiques différentes des V_sentiment. Le fait de réaliser ou non les différents actants au niveau syntagmatique peut, en effet, influencer l'organisation de l'information dans l'énoncé, et ce dans le cadre d'une approche fonctionnelle et contrastive. Examiner le système valencielle réalisé en surface, dans le discours au sein des emplois passifs et pronominaux reste à faire.

References

- Abu Ssaydeh, A. (2001). Synonymy, Collocation and the Translation. *Turjuman*, 10(2), 53-71.
- Arbaouim N. (2010). *Les dix formes de l'arabe classique à l'interface syntaxe/phonologie – Pour une déconstruction du gabarit* (Doctoral dissertation thesis, Université Paris 7, France).
- Benveniste, E. (1974). *Problèmes de linguistique générale*: Vol. 2, Paris: Gallimard.
- Bolly, C. (2010). Flou phraséologique, quasi-grammaticalisation et pseudo marqueurs de discours : un no man's land entre syntaxe et discours? In L. A. Johnsen, G. Cordminboeuf, & V. Conti (Eds.), *Entre syntaxe et discours. Éclairage épistémologiques et descriptions linguistiques*, (pp. 11–38). Retrieved September 2, 2019, from <https://journals.openedition.org/linx/1356>.
- Bolly, C. (2011). *Phraséologie et collocations. Approche sur corpus en français L1 et L2. GRAMM-R. Études de linguistique française*, 9. Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang Verlag.
- Bouchaddakh, S. (2010). Le Dico-FRAR : base de données lexicographiques bilingue français-arabe: à paraître dans les *Actes des Huitièmes journées scientifiques du réseau Lexicologie, terminologie, traduction*, 15–17 octobre 2009, Lisbonne, 1–18.
- Buvet P.-A., Girardin C., Gross G., & Groud, C. (2005). Les prédicats d'affect. *LIDIL*, 32, 123–143.
- Creissels, D. (2006). *Syntaxe generale. Une introduction typologique*, Vol. 1 et 2. Paris: Hermes.
- Dichy, J. (2007). Les compétences en traduction comme complément cognitif de l'apprentissage des langues : quelques propositions relatives à l'arabe. In Ph. Anckaert, F. El Qasem, & J. Walravens (Eds.), *Tarjama : quels fondements pour la didactique de la traduction arabe* (pp. 25–34). Liège: Céfal.
- El-Hasan, S. (1982). Meaning by Collocation with Illustration from Written Arabic: *ʔal-majʔalla ʔal-ʔarabijja li-lʔulūm ʔal-ʔarabijja* [La revue arabe pour les sciences arabes], 2, 273–280.
- El Kassas, D. (2005). *Une étude contrastive de l'arabe et du français dans une perspective de génération multilingue* (Doctoral dissertation thesis, Université Paris 7, France).
- El Kassas, D. (2012). *La catégorie de voix en arabe*. Retrieved September 2, 2019, from http://www.ruslang.ru/doc/melchuk_festschrift2012/El-Kassas.pdf.
- Fesenmeier, L. (2010). « Se souvenir » en français et en italien : différence(s) de centrage. In M. Iliescu, H. Siller-Runggaldier, & P. Danler (Eds.), *Actes du XXV^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes* (pp. 85–96). Tübingen: Max Niemeyer.
- Ghazala, H. (2007). *Dictionary of Collocations English-Arabic*. Beirut: Dâr al-ʔilm li-l-malâʔîn.
- Gross, M. (1975). *Méthodes en syntaxe : régime des constructions complétives*. Paris: Hermann.
- Halliday, M. A. K., & Hasan, R. (1976). *Cohesion in English*. London: Longman.
- Hamma, B. (2005). *L'invariant sémantique de la préposition PAR à travers les distributions syntaxiques et sémantiques* (Doctoral dissertation thesis, Université Paris X, France).
- Harris, Z. S. (1988). *Language and Information*. New York: Columbia University Press.
- Hausmann, F. J. (1989). Le dictionnaire de collocations. In F. J. Hausmann, O. Reichmann, H. E. Wiegand, & L. Zgusta (Eds.), *Wörterbücher: ein internationales Handbuch zur Lexikographie* (pp. 1010–1019). Berlin, New York: De Gruyter.

- Jacquin J., & Micheli, R. (2012). Entre texte et interaction : propositions méthodologiques pour une approche discursive de l'argumentation en sciences du langage. In F. Neveu, V. Muni Toke, P. Blumenthal, T. Klingler, P. Ligas, S. Prévost, & S. Teston-Bonnard (Eds.), *Actes du CMLF 2012 – 3^e Congrès mondial de linguistique française* (pp. 599–611). Lyon: EDP Sciences.
- Legallois, D. (2013). La colligation : autre nom de la collocation grammaticale ou autre logique de la relation mutuelle entre syntaxe et sémantique ? Retrieved June 28, 2019, from <http://corpus.revues.org/2202>.
- Mathieu, Y. Y. (2000). *Les verbes de sentiment : de l'analyse au traitement automatique*. Paris: Éditions du CNRS.
- Mauger, G. (1968). *Grammaire pratique du français d'aujourd'hui : langue parlée, langue écrite*. Paris: Hachette.
- Mel'čuk I., Clas, A., & Polguère A. (1999). *Dictionnaire explicatif et combinatoire du français contemporain: Recherches lexico-sémantiques*: Vol. 1–4. Montréal: Les Presses de l'université de Montréal.
- Micheli, R. (2010). *L'émotion argumentée. L'abolition de la peine de mort dans le débat parlementaire français*. Paris: Cerf.
- Novakova, I. (2013). Les émotions : entre lexique et discours. In A. Rabatel, A. Ferrara-Léturgie, & A. Léturgie (Eds.), *La sémantique et ses interfaces* (pp. 181–204). Limoges: Lambert-Lucas.
- Novakova, I., Goossens V., & Grossmann F. (2013). Le profil actanciel et discursif des verbes de *surprise* et de *respect*. *Langue française*, 180, 31–46.
- Novakova I., Grossmann F., & Goossens V. (2013). Interactions entre profil discursif et structures actanciennes : l'exemple des noms de *surprise* et de *respect*. In F. Baider, & G. Cislaru (Eds.), *Cartographie des émotions. Propositions linguistiques et sociolinguistiques* (pp. 71–84). Paris: Presses Sorbonne nouvelle.
- Plantin, Ch. (1997). L'argumentation dans l'émotion. *Pratiques*, 96, 81–100.
- Roubaud, M.-N. (2000). *Les constructions pseudo-clivées en français contemporain*. Paris: Champion.
- Ruwet, N. (1994). Être ou ne pas être un verbe de sentiment. *Langue française*, 103, 45–55.
- Sorba J., & Novakova I. (2013). Stupéfier et jalouser dans les séquences textuelles journalistiques : quel profil discursif pour quelle stratégie argumentative ? *Le discours et la langue. Revue de linguistique française et d'analyse du discours*, 4(1), 203–220.
- The Leipzig Glossing Rules: Conventions for interlinear morpheme-by-morpheme glosses*: Retrieved June 2, 2019, from <https://www.eva.mpg.de/lingua/pdf/Glossing-Rules.pdf>.
- Van Valin R., & LaPolla R. (1997). *Syntax: structure, meaning, function*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zouaidi, S. (2018). Associations sémantiques et syntaxiques: à l'exemple des combinaisons des verbes d'émotion dans les champs de la colère et de l'admiration en français et en arabe. *Annales FF*, 36, 197–206. DOI: 10.17951/ff.2018.36.1.197-206.

Najwa Gharbi, Université Grenoble-Alpes, France

DOI: 10.17951/lsmll.2020.44.1.161-173

Les formules expressives de la conversation : description linguistique et équivalence en arabe

A Descriptive Analysis of Expressive Conversational Formulas in French
and Their Arabic Equivalents

RÉSUMÉ

Cet article vise tout d'abord à délimiter les formules expressives de conversation (FEC) par rapport à d'autres sous-types de phraséologismes pragmatiques, en mettant en évidence leurs principales caractéristiques. Deuxièmement, esquisser une typologie simple de la FEC, basée sur deux critères: discursif et pragmatique. Enfin, proposer la traduction d'un groupe de FEC en comparant la structure des formules en français et leurs équivalents arabes.

Mots-clés: expressions expressives de la conversation, contexte, équivalences en arabe, fixation, émotion, typologie, Lexicoscope

ABSTRACT

This article aims firstly to delineate the expressive formulas of conversation (FEC) compared to other subtypes of pragmatic phraseology, highlighting their main characteristics. Secondly, to outline a simple typology of FEC, based on two criteria: discursive and pragmatic. Finally, to propose the translation of a group of FEC while comparing the structure of formulas in French and their Arabic equivalents.

Keywords: expressive expressions of conversation, context, equivalences in Arabic, fixation, emotion, typology, Lexicoscope

1. Introduction

La fréquence des formules expressives dans les conversations écrites et orales est en contradiction avec la place qui leur a été accordée dans la littérature linguistique. Les formules expressives de la conversation, désormais (FEC), sont des unités phraséologiques de type *(ne) t'en fais pas, ça ne manquerait plus que ça, tu m'étonnes, ça suffit, ça va pas la tête*, qui véhiculent des réactions de type affectif.

Il est important de noter que durant ces dernières années, les travaux consacrés aux phraséologismes pragmatiques qui traitent des phénomènes proches des FEC se sont multipliés, comme les « énoncés liés » (Fónagy, 1982; Martins-Baltar, 1997;

Najwa Gharbi, Laboratoire de Linguistique et Didactique des Langues Étrangères et Maternelle, Université Grenoble-Alpes, Bâtiment Stendhal, CS 40700, 38058 Grenoble Cedex 9, najwa.gharbi@univ-grenoble-alpes.fr, <https://orcid.org/0000-0001-5553-8885>

Marque-Pucheu, 2007), les « actes de langage stéréotypés » (Kauffer, 2011), les « pragmatèmes » (Fléchon, Frassi, & Polguère, 2012; Mel'čuk 2013; Blanco & Mejri, 2018), les « formules de la conversation » (López Simó, 2016), les « phrases réactives » (Tutin, 2019) et les « phrases expressives » (Dostie, 2019).

L'objectif de cet article est de délimiter les formules expressives de la conversation par rapport aux autres sous-types de phraséologismes pragmatiques à partir de l'étude d'un sous-corpus provenant de la base Lexicoscope¹ (corpus général Phraserom). Cette démarche nous permettra de saisir les critères définitoires des FEC. Nous esquisserons par la suite une typologie des FEC fondée sur deux principaux critères : discursif et pragmatique. Nous proposerons enfin la traduction d'un groupe de formules, en soulignant les difficultés liées à la traduction du français (langue source) à l'arabe (langue cible).

2. Critères permettant la sélection des formules expressives

Les formules expressives de la conversation prennent place dans le domaine des phraséologismes pragmatiques comme une sous-classe encore émergente. Elles sont identifiées par Bally (1909) comme appartenant à la phraséologie exclamative. En fait, il y a plusieurs termes qui décrivent des phénomènes linguistiques proches des FEC, à savoir les « énoncés liés » étudiés par (Fónagy, 1982 ; Martins-Baltar, 1997; Marque-Pucheu, 2007), « les actes de langage stéréotypés » (Kauffer, 2011), « les formules personnelles » (López Simó 2016), « les phrases réactives » (Tutin, 2019) et « les phrases expressives » (Dostie, 2019). Ce sous-ensemble de phraséologismes pragmatiques se caractérise essentiellement par sa valeur expressive, car il véhicule des réactions affectives du locuteur, quelle que soit de la polarité positive ou négative (parfois évaluative). Ces formules ont une fonction essentiellement pragmatique dont l'emploi est associé à une situation concrète de communication. De même, leurs éléments lexicaux ne peuvent pas être dissociés et leur signification est non déductible à partir des composantes qui les forment.

Étant donné que le domaine des formules expressives de la conversation n'est pas très abondant ni en émergence, il n'y a pas une vue d'ensemble assez complète sur cette notion. Ce travail propose alors la délimitation des FEC à travers la prise en compte des critères suivants :

- *Exclamativité et Expressivité*

La définition des formules expressives en tant qu'énoncés exprimant les émotions est proche de celle de l'exclamation qui sert, selon Riegel, Pellat et Rioul (1994, p. 683), à exprimer « l'affectivité, un sentiment plus au moins vif du locuteur à l'égard du contenu de son énoncé ». Ainsi, les formules expressives rejoignent les énoncés exclamatifs qui fonctionnent comme un moyen d'expression des sentiments.

¹ <http://phraseotext.univ-grenoble-alpes.fr/lexicoscope> (page consultée en septembre 2019).

- *Fixité lexicale*

Les formules expressives de la conversation constituent des formes « toutes faites ». Elles font partie du stock des éléments de la langue dans une communauté linguistique spécifique. Cela expliquerait la lexicalisation qui les caractérise. Une expression « toute faite » se marque généralement par un blocage lexical, c'est-à-dire qu'il est impossible de remplacer un mot par un autre. Le locuteur sait déjà que la forme apparaît ensemble dans une telle construction et que son emploi est conventionnel.

- *Des expressions souvent non-compositionnelles*

Les expressions étudiées sont sémantiquement non-compositionnelles, c'est-à-dire que le sens global d'une formule n'est pas prédictible à partir de ses composantes lexicales. Autrement dit, elles constituent des formules « préconstruites et appartiennent au même titre que les unités lexicales au stock des éléments de la langue » (Tutin, 2019, p. 67) dans une communauté linguistique déterminée.

- *Polylexicalité*

Nous ne retenons ici que les formules qui se composent d'au moins deux unités lexicales, cela veut dire qu'elles sont des signes complexes sélectionnés en bloc en raison de leur emploi standardisé et conventionnel. Cela écarte les marqueurs discursifs comme *voyons*, *tiens* déjà étudiés par (Dostie, 2004).

- *Lien à la situation de communication*

Les formules expressives sont liées à des situations d'énonciation et sont souvent des réponses à des stimulus, c'est-à-dire qu'elles répondent à un déclencheur extralinguistique qui engendre l'usage d'une formule et pas une autre.

3. Esquisse d'une Typologie des FEC

Dans la littérature sur ce sujet, il n'y a pas une classification qui s'intéresse particulièrement aux formules expressives. Cependant, des typologies récentes commencent à se dresser sur des notions proches des FEC. D'une part, López Simó (2016) dans sa thèse sur les formules de la conversation en espagnol et en français, distingue quatre sous-groupes de formules de la conversation (formules personnelles, formules impersonnelles, formules méta-communicatives, formules interpersonnelles). Le seul sous-type qui peut intéresser notre travail est celui de « formules personnelles ».

D'autre part, Tutin (2019) a aussi proposé une typologie des phrases préfabriquées à partir de l'étude d'un corpus oral (Orféo)². Elle divise cette sous-classe en quatre groupes (phrases méta-discursives, phrases réactives, phrases situationnelles et pragmatèmes). Nous nous intéressons aux phrases réactives qui comportent une forte dimension expressive et évaluative et qui sont largement centrées sur le locuteur comme *ma parole*, *mon Dieu*. Dans ce cadre, Dostie (2019)

² <https://www.projet-orfeo.fr/> (page consultée en septembre 2019).

a en outre classé les phrases préfabriquées en trois sous-types (phrases représentationnelles, phrases structurelles et interpersonnelles, phrases expressives). Considérées comme des réactions spontanées face à un état des choses donné comme la surprise, la satisfaction ou la déception, ce type de phrases s'approchent des formules expressives.

Ce tour d'horizon que nous venons de faire sur les classifications existant dans ce domaine explique qu'il n'existe pas une typologie qui comprenne spécialement ce sous-ensemble. De ce fait, nous allons par la suite tracer une esquisse de typologie selon les données de notre corpus.

Notre proposition de classification s'appuie sur deux critères : discursif et pragmatique. Par critère discursif, nous entendons les aspects liés aux sujets de conversation (locuteur-interlocuteur) et les relations entre eux, car l'usage des FEC est essentiellement social. Le critère pragmatique concerne l'exécution des actes de langage expressifs.

Sur la base de ces critères, nous distinguons trois sous-types de FEC : formules personnelles réactives, formules interpersonnelles réactionnelles, formules évaluatives.

- *Les formules personnelles réactives*

Elles servent à exprimer et à extérioriser les états émotionnels du locuteur, qu'il les partage ou non avec son interlocuteur. Toutes les formules personnelles se centrent sur le locuteur de telle façon que la présence de l'interlocuteur n'est pas obligatoire : *trop c'est trop, J'en ai ras le bol, mon Dieu, ma parole...* etc.

- *Les formules interpersonnelles réactionnelles*

Les formules interpersonnelles s'inscrivent toujours dans une interaction verbale entre au moins deux participants, c'est-à-dire qu'elles s'utilisent dans des situations où la parole circule et s'échange, *t'inquiète pas (vous inquiétez pas), ne t'en fais pas (vous en faites pas), tu m'étonnes*. Il faut donc que les deux participants soient engagés. Ils sont tour à tour locuteur et interlocuteur. Ces formules possèdent, en plus du contenu expressif, une valeur relationnelle. Le locuteur doit impliquer son interlocuteur afin de maintenir une relation avec lui.

- *Formules évaluatives*

Ce sont les formules avec lesquelles le locuteur interagit à un acte verbal produit par son interlocuteur, ou réagit à l'égard d'un événement qui vient de se produire en exprimant son attitude. Ce type de formules exprime un sens évaluatif et expressif : appréciation ou dépréciation à propos de l'interlocuteur d'une manière laudative (positive) ou péjorative (négative). À titre d'exemples, on peut citer : *Tu es gonflé, c'est du joli, Tu peux le dire (vous pouvez le dire), c'est bien joué, tout juste, tu parles*.

Par cette simple typologie, nous ne prétendons pas dresser une classification définitive, mais plutôt ébaucher la première esquisse de typologie de cette sous-classe de phraséologismes pragmatiques.

4. Corpus

4.1. Présentation du corpus

Nous nous appuyons sur des exemples attestés provenant de la base Lexicoscope. Notre choix de corpus s'est tourné vers les romans contemporains, car nous pensons que ce type d'œuvres va nous fournir un grand nombre de dialogues. Grâce à cela, nous supposons obtenir une large gamme des expressions en question.

La base Lexicoscope a été créée dans le cadre du projet franco-allemand AND Emolex entre 2009 et 2013 par Olivier Kraif et Sasha Diwersy. Ce logiciel est destiné aux chercheurs qui effectuent des travaux dans le domaine de la phraséologie et la lexicographie. Il nous permet d'accéder à une diversité de corpus de natures différentes (textes journalistiques, textes littéraires, textes historiques, etc.).

Pour le présent travail, nous avons sélectionné le corpus général de Phraserom sur lequel nous avons mené le travail dans le cadre du projet Polonium³. Il est constitué de 34 334 554 mots, correspondant à 444 romans. Nous avons spécialement choisi ce corpus parce qu'il contient une large gamme de dialogues. Il faut rappeler que notre travail portera uniquement sur les dialogues.

4.2. Modalité d'extraction des exemples

La base Lexicoscope est disponible sur le site <http://phraseotext.univ-grenoble-alpes.fr/lexicoscope/lexicoscope.php>. Dans le menu déroulant, il faut sélectionner le corpus envisagé à l'étude. Pour notre recherche, on a choisi le corpus général de Phraserom (GEN) (voir figure 1).

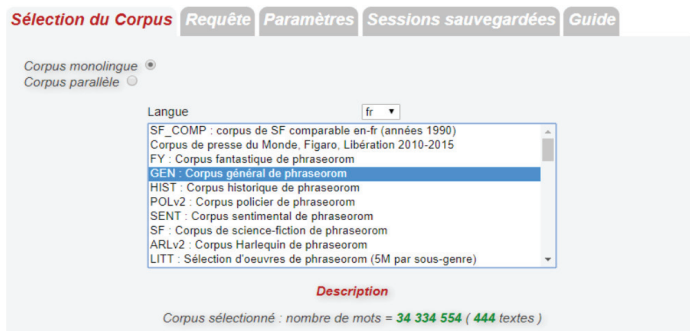


Figure 1 : choix du corpus dans Lexicoscope

³ Le projet Polonium (2018-2019) qui est le partenariat Hubert Curien franco-polonais (PHC : 40548 QM) a deux objectifs principaux : l'un théorique et l'autre pratique. Du point de vue théorique, il s'inscrit dans la « phraséologie étendue ». L'objectif est de décrire linguistiquement les formules qui forment un tout complexe en français, en italien et en polonais. L'objectif pratique consiste à lancer un dictionnaire papier trilingue français, polonais et italien. Le dictionnaire traite 50 formules expressives selon des critères bien spécifiés dans les réunions sur le projet. Notre participation consiste à faire la microstructure de 9 expressions : *tu parles, ma parole, t'inquiète, c'est dommage, c'est pas la peine, ça suffit, c'est cool, pas question, tu m'étonnes*.

Après avoir choisi le corpus, il convient de taper dans le champ requête l'expression recherchée. Là, il faut patienter le temps que tous les résultats s'affichent afin de saisir la bonne structure, comme la montre la figure suivante :

Concordances et profils combinatoires (cooccurrences)

Requête libre Requête avancée Requête multi-pivots

tu m'étonnes

Concordances
Cooccurrences

p.ex. "considération" ou "prendre en considération"

```

    graph TD
      A(étonner_VERB) -- SUBJ --> B(tu_PRON)
      A -- OBJ --> C(me_PRON)
  
```

Editer comme requête avancée

Nombre d'occurrences :

3776 Tu m'étonnes!
7085 - Décidément tu m'étonnes !
6896 - Manon, tu m'étonnes
20836 - Ah, tu m'étonnes, c'est du matelas suédois !n
13530 - Tu m'étonnes », la plaint Vincent !n

Figure 2 : tri des résultats sur Lexicoscope

Une fois que la bonne structure de l'expression apparaît, le mieux est d'éditer la requête avancée (le bouton juste en dessous de l'arbre). En fait, les résultats s'affichent sous forme d'un tableau à quatre colonnes : deux colonnes pour les contextes (à gauche et à droite), une pour l'identifiant (le nombre correspondant à la phrase dans l'ouvrage) et au milieu la colonne (pivot) où se trouve l'expression recherchée (voir figure 3). Il faut vérifier soigneusement les exemples affichés pour choisir ceux qui sont pertinents. Pour ce faire, nous pouvons explorer les résultats dans un fichier EXCEL. Il suffit de sélectionner dans la fenêtre en haut l'icône EXCEL. De cette façon, on peut éliminer les résultats qui ne correspondent pas à notre recherche.

Identifiant	Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
s2906	-	Tu	m'étonnes..!n
s5480	-	Tu	m'étonnes qu'il ait le bide en vrac à force de s'enfler cette merde.
s2147	D'ailleurs,	tu	m'étonnes : on m'avait assuré que tu avais raté tes examens !n
s3748	Je n'ai jamais pensé propreté et saleté chez eux mais	tu	m'étonnes, j'ai lu cent mille livres sur les Indiens, pas un seul ne les décrivait sales !n
s74006	-	Tu	m'étonnes.
s7085	- Décidément	tu	m'étonnes !
s1192	-	Tu	m'étonnes que ma mère s'en fiche, elle en a pas !
s2092	-	Tu	m'étonnes qu'après la mère de leur enfant soit bonne pour la robe de chambre.
s2477	-	Tu	m'étonnes que j'aie de la barbe !
s2658	-	Tu	m'étonnes qu'il y en ait encore qui confondent esthétique et péripatéticienne.

ng 1 to 10 of 24 entries

First Previous 1 2 3 Next Last

Nombre total d'occurrences 24
Dispersion 16

Figure 3 : Les résultats de la requête libre dans Lexicoscope

4.3. Les formules sélectionnées à l'étude

Nous avons décidé de traiter les expressions les plus productives sur lesquelles nous avons déjà travaillé la modélisation lexicographique dans le projet Polonium. Partant du critère de productivité, nous avons sélectionné cinq expressions: *tu m'étonnes*, *c'est dommage*, *ne t'inquiète pas (t'inquiète)*, *ça suffit*, *ma parole*. Dans le tableau suivant, nous détaillons le nombre d'occurrences extraites du corpus.

Tableau 1 : résultats du nombre d'occurrences

L'expression	Nombre d'occurrences
Tu m'étonnes	25 occurrences
C'est dommage	212 occurrences
Ma parole	183 occurrences
Ça suffit	239 occurrences
T'inquiète	334 occurrences (284 occurrences avec la variante <i>t'inquiète pas</i> (85 %) et 50 occurrences avec <i>t'inquiète</i> (15 %))

5. Formules expressives et traduction en langues étrangères

Nous avons déjà commencé, dans le cadre du projet Polonium la traduction des formules expressives en polonais et en italien, mais pas en arabe. De ce fait, on signale l'absence quasi-totale d'études sur la traduction de ces expressions en arabe. Dans ce qui suit, nous proposons la traduction de ces unités à travers des exemples attestés provenant de notre corpus.

D'ailleurs, les FEC se caractérisent sur le plan linguistique par une sorte de blocage à la fois syntaxique (les éléments qui les composent sont souvent inséparables et non commutables) et sémantique (le sens est préconstruit). Leur emploi est aussi contraint par des circonstances contextuelles et sociolinguistiques. Sans oublier leur charge culturelle qui reflète le mode d'emploi exigé par la société (communauté linguistique).

Si l'on tient compte de ces critères, on comprend que la traduction littérale peut amener l'utilisateur à une traduction inadéquate. En fait, notre condition bilingue (arabe-français) non-native du français nous a permis de comprendre que les autres locuteurs autochtones emploient ces formes dans les conversations courantes et dans certaines situations d'une façon imprévisible et rapide. En revanche, le non-natif se trouve incapable de saisir le sens global d'une expression, bien qu'il soit compétent au plan grammatical. Ainsi, pour traduire ces unités phraséologiques, il faut être attentif au contexte qui exige l'emploi d'une certaine formule dans une situation de communication, et au caractère figé des formules. De ce fait, il est donc recommandé de chercher des structures sémantiques équivalentes qui correspondent au type de contexte pragmatique et à la signification visée, au lieu

de tenter des traductions littérales inappropriées. Cela veut dire que la recherche d'équivalences aux formules traitées correspondra à des sortes d'homologues potentiels en arabe portant le même contenu sémantique et s'utilisant dans des situations pragmatiques similaires.

Or, les dictionnaires bilingues (français-arabe) ou (arabe-français) se concentrent sur les lexiques et ils ne peuvent pas guider les usagers bilingues, ni apporter un soutien langagier. À notre connaissance, il n'existe jusqu'à présent aucun dictionnaire bilingue qui traite ce type d'expressions, malgré leur importance, surtout si l'on prend en considération le contact étroit entre la langue française et la langue arabe en usage notamment en Tunisie et dans les pays maghrébins pendant la période coloniale.

6. Les formules expressives : à la recherche des équivalences en arabe

Notre objectif dans cette section est de savoir quelles formules expressives à valeur pragmatique qui s'utilisent typiquement en français ont des équivalents fonctionnels en arabe et si ces derniers expriment les mêmes actes de langage qu'en français. Nous allons aussi comparer la structure des expressions en français avec celle de l'arabe sur différents plans : lexical, sémantique, pragmatique et discursif.

(1)

Un bon professeur... – Pas trop sévère. (...) Décidément tu m'étonnes ! Comment connais-tu déjà ce vice (...) ? Quel vice ? Le fouet, les chaînes, les gifles (Déon, 1975)⁴.

المعلم الجيد لا ينبغي ان يكون شديد الطبع. أنت بالفعل تدهشني. كيف علمت هذه الصفة الرديئة (...) أية صفة؟ أعني السوط والسلاسل والصفعات⁵.

Tu m'étonnes ! est une formule interpersonnelle réactionnelle et elle s'utilise en français et en arabe par antiphrase lorsque le locuteur veut signaler qu'il n'est pas étonné par ce qui lui est dit, et que quelque chose lui semble évident. Dans la conversation, elle sert aussi à marquer l'approbation ou l'accord à la suite d'un jugement formulé par l'interlocuteur. Elle sert à exécuter le même acte de communication en français et en arabe, à savoir le jugement positif d'un propos, ou à marquer l'ironie. L'expression *tu m'étonnes* en français est sémantiquement non-compositionnelle, c'est-à-dire que son sens global n'est pas déductible à partir de ses éléments lexicaux. Par contre, le sens de l'équivalent en arabe est traduit

⁴ Il est important de noter que nous avons extrait automatiquement tous les exemples via le logiciel Lexicoscope (voir la définition dans 3.1). Ce logiciel permet aux utilisateurs d'accéder aux métadonnées de l'auteur, au titre de l'ouvrage et à la date de publication : par ex. (author => Djian Philippe title => *Lent dehors* pubDate => 2011). Ainsi, l'indication des numéros de pages ne figure pas parmi les métadonnées. C'est pour cette raison que nous n'avons pas ajouté les numéros de pages au-dessous des exemples cités.

littéralement. Cependant, la structure syntaxique et les contraintes combinatoires se différencient du français (langue source) à l'arabe (langue cible).

En fait, l'expression s'organise autour d'un pivot verbal dans les deux langues (le verbe « *s'étonner* » + sujet). En français, il n'y a pas d'insertion ou de commutation possible sur le plan morphosyntaxique. *Tu m'étonnes* n'accepte pas la variation flexionnelle **vous m'étonnez !* et elle ne supporte pas l'extraction du type **c'est moi que tu m'étonnes* (Khaloul, 2016, pp. 290-291). Néanmoins, en arabe, cette expression peut admettre l'insertion comme le cas de l'équivalent dans l'exemple (1) « *بالفعل* ». Elle accepte aussi la variation pronominale, principalement avec les pronoms de la deuxième personne du pluriel⁵.

(2)

Nul esprit de révolte, pourtant : pas plus que de soumission. S'il respecte peu, il fulmine encore moins. Les choses sont ce qu'elles sont : pas belles, c'est dommage, on n'y peut rien (Bazin, 1960).

ليس هنالك أكثر من الخضوع لإطفاء نار التمرد. إذ كان يقلل الاحترام فهو أقل احتداماً. الأشياء كما هي عليه، ليست رائعة، إنه لأمر مؤسف، لا يمكننا فعل شيء.

C'est dommage ! s'emploie lorsque le locuteur veut manifester son regret ou sa déception, alors qu'on pouvait s'attendre à quelque chose de mieux. Elle appartient aux formules personnelles réactives.

Sur le plan sémantique, elle est à degré faible de non-compositionnalité, car elle peut être traduite littéralement. Le figement morphologique est complet : le temps du verbe est toujours au présent de l'indicatif. Chaque changement opéré peut entraîner la perte de la valeur pragmatique de la formule : **c'était dommage* **ce serait dommage*. Le figement syntaxique est relatif, car l'insertion semble possible : *c'est bien dommage, mais je ne digère pas le foin* (Bazin, 1981).

Examinons maintenant son équivalent en arabe (*إنه لأمر مؤسف*) qui exprime la même valeur sémantique qu'en français, mais le sens est interprétable littéralement. Du point de vue structurel, l'équivalent se fonde sur un pivot nominal ; il n'y a pas de verbe dans l'équivalent en arabe.

Syntaxiquement, l'équivalent en arabe accepte au même titre que la formule en français l'insertion (*إنه لأمر مؤسف فعلاً / حقاً*) sans que le sens global change.

⁵ Dans la langue arabe, il y a plus de variations selon le genre. Les pronoms « tu » et « vous » peuvent se traduire de plusieurs façons en fonction du sexe de la personne (ou des personnes) à laquelle/ auxquelles on s'adresse. On utilise la personne انت (aanta) pour le masculin singulier et انتي (aanti) pour le féminin. On peut aussi s'adresser à deux personnes (masculin ou féminin) par le pronom انتم (antouma). Pour la deuxième personne du pluriel (vous en français), on utilise انتم (aantom) pour le masculin pluriel et انتن (aamton) pour le féminin pluriel.

(3)

Ma parole... es-tu si fier de toi pour te présenter en plein jour après ce que tu as commis... ? (Djian, 2011).

لا أصدق عيني... هل أنت فخور بنفسك بعدما ارتكبتَه لتقوم بتقديم نفسك في وضوح النهار؟

Ma parole ! est employée comme commentaire, généralement négatif, exprimant une forte surprise provoquée par un événement inattendu ou un comportement inhabituel, souvent fâcheux. L'équivalent en arabe (لا أصدق عيني) exprime aussi le même sens. Elle fait partie des formules personnelles réactives.

En français, *ma parole* est sémantiquement non-compositionnelle à degré fort. Elle s'organise autour d'un pivot nominal (syntagme nominal SN). L'expression se compose donc du déterminant possessif *ma* et du noyau nominal *parole*. Le figement morphosyntaxique est complet. Il n'y a pas d'insertion possible ou de commutation possible des constituants lexicaux. La variation du nombre est aussi impossible : **mes paroles*.

En arabe, l'équivalent s'organise autour d'un pivot verbal du verbe (صدق) à la forme négative. On peut le paraphraser en français de la façon suivante (*je n'en crois pas mes yeux*), et il exprime l'idée de surprise face à quelque chose d'inattendu et marqué négativement. La structure arabe de l'équivalent est différente de celle du français, mais elle est sémantiquement non-compositionnelle et contrainte du point de vue pragmatique.

(4)

Oh, ça suffit, ça suffit est-ce que vous ne pouvez pas me laisser tranquille (Claude, 1954).

أوه هذا يكفي... هذا يكفي ألا يمكنك تركي وشأني؟

Ça suffit ! est utilisée pour exprimer l'agacement et l'irritation, lorsque le locuteur estime que son interlocuteur dépasse les bornes. Elle est synonyme d'expressions comme, *c'en est assez ! ras-le-bol ! en voilà assez, ça va comme ça*. Elle appartient aux formules interpersonnelles réactionnelles. Elle est fondée sur un pivot verbal (verbe *suffire*) et est complètement figée au niveau morphologique (pas de possibilité de flexion). Le verbe est toujours au présent de l'indicatif : **ça suffira*, **ça suffirait*. Elle est en général quasi-figée, car il existe la possibilité d'ajouter un modifieur adverbial : *ça suffit maintenant* (fréquent).

Son équivalent arabe (هذا يكفي) se base aussi sur un noyau verbal du verbe (كفى) et il est complètement figé au plan morphosyntaxique. Le verbe est toujours au présent de l'indicatif. Au même titre que *ça suffit* en français, l'équivalent en arabe accepte l'ajout d'un modifieur adverbial (هذا يكفي الآن).

Sur le plan pragmatique, *ça suffit* possède une valeur illocutoire émotive en français et en arabe. Elle exprime un acte d'agacement vis-à-vis de quelque chose d'irritant. Elle est étroitement liée à la situation de communication.

(5)

Ne t'inquiète pas, tout va bien... tout allait très bien, fis-je en m'époussetant (Djjan, 1988).

قالت هامة لا تقلق. كل شيء على ما يُرام... كل شيء سيكون على أحسن ما يُرام

Ne t'inquiète pas ! est utilisée lorsque le locuteur veut tranquilliser son interlocuteur, confronté à un événement inattendu ou devant faire face à une tâche difficile. Ainsi, elle est essentiellement interpersonnelle. Elle peut être synonyme d'expressions comme (*ne*)*t'en fais pas, pas de souci*. Son équivalent en arabe est la formule (*لا تقلق*) qu'on utilise aussi pour rassurer l'interlocuteur de quelque chose qui va se produire.

Que ce soit en français ou en arabe, l'expression est figée à la forme négative. La négation est exprimée par l'adverbe (*ne*) en français et par l'interdiction en arabe (*النهى*). Elle est figée au niveau morphosyntaxique, mais elle accepte exclusivement la variation pronominale dans le contexte de vouvoiement *ne vous inquiétez pas* (*vous inquiétez pas*). De même, l'équivalent en arabe (*لا تقلق*) accepte les variations pronominales avec toutes les formes de la deuxième personne au singulier et au pluriel (*لا تقلق/ لا تقلقي/ لا تقلقا/ لا تقلقوا/ لا تقلقن*).

Au niveau sémantique, le sens en français est quasi compositionnel. L'expression est employée comme une demande (à l'impératif) de ne se faire pas du souci pour quelque chose ou pour quelqu'un. Puisque l'expression est à la forme négative impérative, elle a pour sens positif de *se calmer* qui est l'antonyme littéral du verbe *s'inquiéter*. On est donc très proche de la lecture littérale liée au sens du verbe *s'inquiéter*, même si l'injonction impliquant autrui motive l'emploi conversationnel. L'équivalent sémantique en arabe (*لا تقلق*) s'interprète d'une façon littérale, mais il sert à exécuter un acte de langage fixe, celui de tranquilliser et de rassurer l'interlocuteur. Autrement dit, son emploi est contraint par rapport à la situation d'énonciation.

En somme, les observations que nous venons de faire sur les formules expressives en français et en arabe nous paraissent pertinentes. Sans doute y-a-t-il une énorme différence entre les deux systèmes des langues mises en évidence. C'est pour cette raison qu'on observe des divergences au niveau structurel et syntaxique entre les formules en français et leurs équivalents en arabe. Comme nous l'avons déjà vu dans l'exemple *ma parole* dont la structure en français est nominale, alors qu'en arabe l'équivalent (*لا أصدق عيني*) se base sur un noyau verbal. D'ailleurs, la question de la non-compositionnalité nous semble épineuse. En fait, toutes les formules abordées en français sont sémantiquement non-compositionnelles à des degrés variables, tandis qu'en arabe la lecture est souvent littérale.

La question fondamentale était de savoir si les équivalents arabes possèdent les mêmes fonctions pragmatiques dans les conversations. D'après notre analyse des exemples, les équivalents arabes véhiculent les mêmes valeurs pragmatiques et sémantiques et ils s'emploient dans les mêmes situations d'énonciation.

Conclusion

Cette étude exploratoire sur un corpus écrit provenant de la littérature montre que les FEC constituent des expressions souvent figées et liées à des situations pragmatiques spécifiques exigeant l'emploi de telle ou telle formule. Leur sens n'est pas compréhensible littéralement, c'est-à-dire qu'elles relèvent de la phraséologie et font partie des compétences à acquérir pour maîtriser une langue étrangère. C'est pour cela qu'elles présentent souvent des difficultés majeures pour les non-natifs en raison de leur complexité sémantique. Notre objectif a été de montrer qu'en tant qu'unités phraséologiques souvent figées, les FEC ne sont pas facilement traduisibles. Le traducteur doit prendre en compte les contraintes liées à la situation d'énonciation et à la structure syntaxique.

Nous sommes consciente que cette étude ne propose pas une vue d'ensemble définitive et complète sur cette sous-classe de phraséologismes pragmatiques, mais qu'elle essaie plutôt de la mettre en lumière. Des travaux de plus grande ampleur sur un grand nombre d'occurrences et sur des corpus variés (par ex. corpus oraux) permettront, nous l'espérons, d'étendre la vision sur ce phénomène.

References

- Bally, Ch. (1950/1909) (2nd edition). *Traité de stylistique française*. Paris: Klincksieck.
- Bazin, H. (1960). *Au nom du fil*. Paris: Seuil.
- Bazin, H. (1981). *L'église verte*. Paris: Seuil.
- Blanco, X., & Mejri, S. (2018). *Les pragmatèmes*. Paris: Classiques Garnier/Berlin: Schmidt Verlag.
- Claude, S. (1954). *Le sacre du printemps*. Paris: Librairie Le Livre Penseur.
- Déon, M. (1975). *Le Jeune homme vert*. Paris: Gallimard
- Djian, Ph. (1988). *Échine*. Paris: Bernard Barrault édition.
- Djian, Ph. (2011). *Lent dehors*. Paris: Gallimard.
- Dostie, G. (2004). *Pragmaticalisation et marqueurs discursifs. Analyse sémantique et traitement lexicographique*. Bruxelles: De Boeck Ducleot.
- Dostie, G. (2019). Paramètres pour définir et classer les phrases préfabriquées : La vengeance est un plat qui se mange froid. Bon appétit !, *Cahiers de lexicologie*, 114, 27-61. DOI:10.15122/isbn.978-2-406-09539-2.p.0027.
- Dostie, G., & Tutin, A. (2019). La phrase préfabriquée dans le paysage phraséologique. Introduction. *Cahiers de lexicologie*, 114, 11-25. DOI: 10.15122/isbn.978-2-406-09539-2.p.0011.
- Fléchon, G., Frassi, P., & Polguère, A. (2012). Les pragmatèmes ont-ils un charme indéfinissable? In P. Ligas, & P. Frassi (Eds.), *Lexiques. Identités, Cultures* (pp. 81-104). Vérone: QuiEdit.
- Fónagy, I. (1982). *Situation et signification*. Amsterdam: Benjamins.
- Fónagy, I. (1997). Figement et changements sémantiques. In M. Martins-Baltar (Ed.), *La locution entre langue et usages* (pp. 131-164). Paris: ENS Éditions.
- Kahloul, M. (2016). Tu m'étonnes ! Étude sémantico-pragmatique et valeurs d'emplois. In O. Galatanu, A.-M. Cozma, & A. Bellachhab (Eds.), *Représentations du sens linguistique : les interfaces de la complexité* (pp. 287-300). Bern: Peter Lang Verlag.
- Kauffer, M. (2011). Actes de langage stéréotypés en français et en allemand. Pour une redéfinition du stéréotype grâce à la phraséologie. *Nouveaux Cahiers d'allemand*, 1, 35-53.
- López Simó, M. (2016). *Fórmulas de la conversación. Propuesta de definición y clasificación con vistas a su traducción español-francés, francés-español* (Doctoral dissertation thesis, Universitat d'Alacant, Alicante, Spain).

- Marque-Pucheu, Ch. (2007). Les énoncés liés à une situation : mode de fonctionnement et mode d'accès en langue 2. *Hieronymus*, 1, 25-48.
- Martins-Baltar, M. (Ed.) (1997). *La locution entre langue et usages*. Fontenay Saint Cloud: ENS Éditions.
- Mel'čuk, I. (2013). Tout ce que nous voulions savoir sur les phrasèmes, mais... *Cahiers de Lexicologie*, 102, 129–149.
- Riegel, M., Pellat, J.-Ch., & Rioul, R. (1994). *Grammaire méthodique du français*. Paris: Presses Universitaires.
- Simon, C. (1954). *Le sacre du printemps*. Paris: Calmann-Lévy édition.
- Tutin, A. (2019). Phrases préfabriquées des interactions : quelques observations sur le corpus CLAPI. *Cahiers de lexicologie*, 114(1), 63-91. DOI: 10.15122/isbn.978-2-406-09539-2.p.0063.

