

Un océan de voix traductives et narratives : analyse comparative de trois traductions françaises de Mrs Dalloway de Virginia Woolf

Auteur : Gennen, Elisa

Promoteur(s) : Herbillon, Marie

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en traduction, à finalité spécialisée

Année académique : 2022-2023

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/17205>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



**Faculté de Philosophies et Lettres
Département de Langues Modernes : linguistique, littérature et traduction
Master en traduction à finalité spécialisée**

Un océan de voix traductives et narratives

**Analyse comparative de trois traductions françaises de
Mrs Dalloway de Virginia Woolf**

Travail de fin d'études présenté par Elisa GENNEN en vue de
l'obtention du grade de master en traduction, à finalité spécialisée

Promotrice : Marie HERBILLON

Lectrices : Valérie BADA et Magali CLAESKENS

Année académique 2022-2023

Remerciements

Je souhaiterais d'abord remercier ma promotrice, Madame Herbillon, pour sa supervision active et rigoureuse ainsi que pour sa relecture minutieuse. Sa disponibilité et ses conseils avisés ont été d'importants facteurs à la réalisation de ce travail.

Je tiens également à remercier le corps enseignant de la filière Traduction et Interprétation, mais aussi celui de Langues et lettres modernes, sans les apprentissages desquels je n'aurai pu mener à bien ce travail.

Je me dois enfin de remercier mes proches pour leur soutien et leurs encouragements durant ces semaines et mois de travail laborieux. Je suis également reconnaissante envers Manu et Patricia, mes collègues lors de mon stage, pour leurs précieux conseils.

Tables des matières

1. Introduction	1
2. Analyse linguistico-stylistique	3
3. Méthodologie	7
4. L’auteure et le roman	9
4.1. Biographie	9
4.2. Contexte d’écriture	11
4.2.1. Après-guerre.....	11
4.2.2. Freud.....	11
4.2.3. Société anglaise.....	11
4.2.4. Modernisme.....	12
4.2.5. Féminisme.....	13
4.3. <i>Mrs Dalloway</i>	14
4.3.1. Résumé.....	14
4.3.2. Caractéristiques.....	17
A. Le passé dans le présent.....	17
B. Discours indirect libre.....	18
C. Stream of consciousness.....	18
D. Narrateur.....	20
E. Réception.....	20
5. Traduire et retraduire	22
5.1. Retraduction	22
5.2. (Re)Traductrices	27
5.2.1. Simone David.....	27
5.2.2. Marie-Claire Pasquier.....	27
5.2.3. Nathalie Azoulai.....	29
6. Analyse comparative	31
6.1. Respect du style indirect	31

6.1.1.	Création du DIL	32
6.1.2.	Polyphonie	33
6.1.3.	Discours ou pensées	34
6.1.4.	Registre et ponctuation.....	35
6.1.5.	Traduction du DIL.....	36
6.1.6.	Le DIL dans <i>Mrs Dalloway</i>	37
6.1.7.	Analyse.....	38
6.2.	Verbes progressifs	47
6.3.	Lexique	58
6.3.1.	Anglicismes.....	58
6.3.2.	Mots vieillis.....	61
6.3.3.	Poéticité.....	65
6.3.4.	Imagerie.....	70
6.4.	Ponctuation	78
6.5.	Procédés de traduction.....	90
7.	Conclusion	98
8.	Bibliographie.....	101
9.	Annexe.....	108

1. Introduction

« Pourquoi s’attaquer à la traduction de *Mrs Dalloway* quand d’autres avant moi l’ont fait avec bonheur ? » (Woolf 2021, 7). Cette question, la toute dernière traductrice du roman de Virginia Woolf, Nathalie Azoulay, se la pose d’emblée dans la préface de son livre. Ces « autres » dont elle parle, ce sont trois traductrices. Ces trois femmes, maintenant quatre, ont contribué au succès du roman dans le monde francophone. Parce que oui, pour qu’un texte et son auteur soient appréciés internationalement, le travail d’un traducteur est presque une nécessité. La célébrité mondiale et l’excellence littéraire seraient dès lors acquises grâce à l’activité traductive (Parks 2007, 234). C’est indéniablement grâce aux traductions dans diverses langues que *Mrs Dalloway*, roman iconique de Virginia Woolf, a acquis sa notoriété internationale.

Depuis 1925, le style narratif innovant, la prose inspirante et l’immersion dans la psyché humaine présentés par l’auteure britannique ont captivé les lecteurs, et ce en grande partie grâce aux traductions. Mais alors, pourquoi vouloir retraduire une œuvre qui a déjà connu son heure de gloire ? Pour Nathalie Azoulay, il s’agissait de se confronter à Clarissa et à V. Woolf, à la magie de sa prose, au défi linguistique et stylistique que son œuvre impose (Woolf 2021, 7-10). Un défi personnel donc, mais aussi une envie d’apporter son savoir d’écrivaine aux traductions précédentes. Puis, l’activité traductive ne consiste pas uniquement en un transfert linguistique, mais elle doit permettre également de saisir les nuances du langage et le style de l’auteur tout en transmettant le contexte culturel de la langue cible. Pour cette raison, la dernière traduction du roman de V. Woolf tenterait de « rendre à cet anglais presque centenaire non pas sa modernité [...], mais sa vibration concentrique » (*ibid*, 8), entendons par là son ode poétique, son rythme ou encore ses émotions.

Dans ce mémoire, nous plongeons au cœur de l’analyse comparative de trois traductions françaises du chef-d’œuvre emblématique de Woolf. Nous observerons les choix des traductrices et leurs effets sur le texte, nous aventurant dans un dédale de choix stylistiques, de nuances linguistiques et de défis culturels. Ainsi, nous découvrirons comment ce texte majeur a été interprété par les trois traductrices françaises et comment l’activité traductive permet de faire vivre le style d’une auteure comme Virginia Woolf dans d’autres langues. Les traductions françaises de cette œuvre nous offrent une fenêtre privilégiée sur les enjeux de la traduction littéraire, mettant en lumière les tensions entre fidélité au texte original et adaptation créative. Cette étude relève donc du domaine de la traductologie, mêlant littérature, linguistique et stylistique.

La première partie de ce travail tentera de lever le voile sur ce que représente le style d’un auteur et les enjeux qui en découlent lors de l’activité traductive. Il s’agira dans un second temps de découvrir l’auteure et son roman, ses spécificités ou encore le contexte de son écriture. Ensuite, les

différentes traductrices seront présentées après une explication du phénomène de retraduction. Notons que j'utiliserai indifféremment le terme de « traductrice » tant pour Simone David que pour Marie-Claire Pasquier et Nathalie Azoulay, les trois traductrices françaises de *Mrs Dalloway*, même si certains marqueraient la différence entre traductrice pour S. David, et retraductrices pour M.- C. Pasquier et N. Azoulay. De la même manière, la première traduction et les deux retraductions seront toutes dénommées « les traductions » afin de ne pas surcharger la syntaxe de ce travail. Par-delà la mise en contexte historique, littéraire et traductologique, la partie principale de ce travail s'attachera à comparer les trois traductions dans leurs différences à l'égard de cinq spécificités du roman : le discours indirect libre, les verbes progressifs, le lexique, la ponctuation et les procédés de traduction. La troisième spécificité sera, elle, divisée en quelques sous-catégories relevant du lexique : les anglicismes, les mots vieilliss, la poéticité et l'imagerie. Enfin, nous jetterons un regard rétrospectif sur les comparaisons qui nous auront permis de déceler les différences de traduction à la lumière des enjeux stylistiques et traductologiques développés dans les parties théoriques du présent travail.

Je tiens à préciser sans différer que j'ai fait le choix d'utiliser le masculin générique pour désigner tout groupe hétérogène, bien que V. Woolf soit une féministe d'avant-garde. Il s'agit pour moi d'un souci de visibilité et de fluidité plutôt que d'une décision politique.

2. Analyse linguistico-stylistique

L'exercice de comparaison de traductions et de leur texte source a vu le jour en même temps que l'activité traductive elle-même. Selon James Holmes, cette activité de mise en regard relève du domaine de la traductologie descriptive (Holmes 1988, 72, cité dans Koster 2011, 21). Quant à mon travail, il est du ressort de la stylistique comparée, aussi appelée stylistique différentielle et contrastive, qui vise à étudier les similitudes et les différences de langues à plusieurs niveaux (Valentine et Aubin 2017, 2). Plus particulièrement, il sera question de comparer la langue française dans trois traductions et la langue anglaise dans un texte original. Ces trois textes cibles ont été réalisés par des traductrices à des moments bien distincts entre 1929 et 2021. Étant donné que le style désigne « la manière propre à un écrivain, à un genre, à une époque » (*ibid*, 4), nous observerons si les facteurs personnels et temporels influent plus ou moins fortement sur le style des traductions.

Mon travail ambitionne d'analyser les trois traductions afin d'y déceler des différences linguistiques et d'en dégager des tendances. Il ne s'agit pas d'une analyse prescriptive, mais bien descriptive. Loin de moi l'idée de juger la qualité des traductions, d'évaluer si telle ou telle stratégie est supérieure à d'autres. Ma volonté est plutôt d'observer les différences entre la langue française dans les différentes traductions sur la base du texte original en anglais, non des moindres à traduire.

En effet, Virginia Woolf est une écrivaine influente du vingtième siècle dont les romans sont connus pour présenter de nombreuses techniques narratives complexes. Par conséquent, la traduction de ses textes peut représenter un défi (Bosseaux 2007, 13). Aussi, on peut imaginer que le « projet de traduction », notion impliquant l'objectif d'un certain texte cible pour un certain texte source, exigera des traductrices de produire une traduction tout aussi littéraire que *Mrs Dalloway*. Le défi n'est dans ce cas-ci pas uniquement d'ordre linguistique, mais aussi littéraire, puisque le maintien de la fonction du texte suppose de conserver les effets littéraires de l'original (Ladmiral 1992, cité dans Ladmiral 2011, 46).

Depuis presque toujours, les perceptions divergent en traductologie, mais c'est surtout dans le courant du XXe siècle que les spécialistes ont formé deux clans distincts. Pour le premier, la traduction devait être aussi bonne que l'original et le travail du traducteur déclaré réussi uniquement s'il était « transparent ». Cette idée suppose que l'on ne perçoive pas le style propre du traducteur puisqu'il aurait reproduit le style de l'auteur. Dans l'autre clan, des personnalités comme Barbara Folkart, Theo Hermans ou Mona Baker pensent que le traducteur ajoute inévitablement sa touche à la traduction, car il est tout bonnement impossible de créer un texte, une phrase même, sans y laisser une trace personnelle (Bosseaux 2007, 16-17 ; Baker 2000, 244). Avec cette nouvelle interprétation, l'activité traductive a commencé à être perçue davantage comme un procédé de

création. C'est dans ce contexte que M. Baker présente son concept de « thumb-print », désignant l'empreinte que le traducteur va laisser dans sa traduction au niveau linguistique comme non-linguistique (Baker 2000, 245), un peu comme une marque de fabrique. T. Hermans fait aussi partie de ces penseurs qui voient la traduction comme une activité de création et il imagine la notion de « voix du traducteur » (« translator's voice »). Cette double voix, « double » car la voix du traducteur se superpose à celle de l'auteur, serait présente dans chaque mot de la traduction (Hermans 1996, cité dans Baker 2000, 245).

Outre cette dichotomie quant à la visibilité du traducteur, il est également question de normes en théorie traductologique. Ces normes sont des constructions psychosociales acceptées par un groupe et celles-ci influencent l'activité des traducteurs (Toury 1999, 15, cité dans Schäffner 2010, 239). Toutefois, ne nous méprenons pas, le concept de norme n'est pas synonyme de celui de régularité. Cette dernière notion désigne les caractéristiques présentes de façon régulière dans le texte traduit, inhérentes donc à une personne et non pas à un groupe. Ce sont ces régularités, ces choix récurrents, propres à chacune des traductrices, que nous observerons dans le présent travail. Pour revenir aux normes de Gideon Toury, celles-ci jouent tout de même un rôle important dans l'activité traductive vu qu'elles influencent les choix des traducteurs et par conséquent le produit fini. Soit le traducteur se conforme aux normes du texte source, soit aux normes linguistiques et littéraires de la langue cible. Dans le premier cas, la traduction sera dite « adéquate », alors que dans le deuxième, elle sera davantage acceptée par le public cible puisqu'elle comprendra l'utilisation habituelle de la langue cible (Toury 1998, 53-55, cité dans Ben-Ari 2013, 154). Il ne faut pas oublier que la traduction est un processus impliquant deux langues (voire plus dans le cas de textes multilingues) qu'on ne peut dissocier de leur culture, de leur civilisation, de leur histoire, de leur géographie, mais aussi, et surtout, de leur structure linguistique, inévitablement différente (Vinay et Darbelnet 2011, 20).

Un autre dilemme peut se présenter aux traducteurs pour l'utilisation de la langue cible. Il est possible de suivre les conventions du bon français dans une traduction, comme l'ont fait « les belles infidèles », en délaissant la « fidélité linguistique » au profit d'une « esthétique littéraire », ou alors, à l'inverse, les traducteurs peuvent conserver la linguistique au détriment de la littérarité (Ladmiral 2011, 46). Bien entendu, la stratégie du traducteur peut être de mélanger les options pour tenter de transposer la linguistique tout autant que la littérarité de l'original. Effectivement, si le style de l'auteur est perdu dans le processus de traduction, alors c'est un peu comme si l'auteur lui-même était perdu (Parks 2007, 240).

Certes, l'activité traductive a pour but de transposer le sens du texte source, mais la manière dont le sens est exprimé mérite tout autant d'être traduite. En effet, la traduction est liée à la stylistique, un type d'étude scientifique qui ne cherche pas simplement à expliquer ce qu'un texte

signifie, mais plutôt « par quels moyens il [le] signifie »¹ (Boase-Beier 2011, 153 [ma traduction]), un peu à la façon de la linguistique cognitive qui a pour but d'analyser le texte en profondeur ; à savoir les messages implicites, les connotations, ce que toutes ces subtilités signifient (*ibid*, 154). À l'évidence, afin de déceler d'éventuels problèmes de traduction, il faut d'abord analyser le texte source, et plus particulièrement son style, son registre, sa fonction, ses effets, etc.

D'ailleurs, les études stylistiques en traduction servent aussi à expliquer les choix des traducteurs en observant les collocations ou les éléments syntaxiques habituellement utilisés par un certain praticien. Le style du traducteur est *a fortiori* intrinsèquement lié à la notion de choix puisque, malgré les contraintes grammaticales, le niveau syntaxique ou lexicographique du texte permet en général une multitude de traductions (*ibid*, 154-155). Pour Jean Boase-Beier, la traduction littéraire est une activité créative à travers laquelle le style s'exprime dans les choix du traducteur (*ibid*, 156). Dans cette analyse stylistique de trois traductions différentes, il va donc de soi que nous retrouvions trois styles différents.

Le style du texte original influe d'abord sur l'interprétation que va en faire le traducteur, avant d'affecter ses choix de traductions. J. Boase-Beier définit quatre niveaux de style : celui « du texte source exprimant les choix de l'auteur », celui « du texte source dans ses effets sur les lecteurs (y compris sur le traducteur en tant que lecteur) », celui « du texte cible exprimant les choix du traducteur », celui « du texte cible dans ses effets sur les lecteurs »² (*ibid*, 5 [ma traduction]). C'est après l'étape de l'interprétation que le traducteur va intégrer son propre style au texte cible (Boase-Beier 2014, 1). Le style est donc influencé par l'auteur, le traducteur, les choix, mais aussi par les lecteurs, qui en font, à leur tour, leur propre interprétation (*ibid*, 4). Les effets des textes que je vais analyser ci-dessous feront ainsi l'objet de ma propre interprétation ; celle-ci est loin d'être générale. Puisqu'une traduction contient à la fois les choix et le style du traducteur ainsi que celui de l'auteur (Malmkjær 2004, 13, cité dans Boase-Beier 2014, 79), ce travail définira d'abord les caractéristiques du roman source et le style de V. Woolf ; viendra ensuite la partie analytique, axée sur les styles et les choix des traductrices.

L'analyse stylistique des traductions de *Mrs Dalloway* est d'autant plus pertinente que la traduction littéraire est en fait la traduction du style. Le style implique une manière d'exprimer les choses avant d'exprimer uniquement du contenu puisque le sens du texte n'est pas compris

¹ Translation is closely connected with stylistics because stylistics aims to explain how a text means rather than just what it means, and knowing how texts mean is essential for translation. (Boase-Beier 2011, 153)

² Taking all this into account, we can thus consider style in translation from at least four potential viewpoints:

- i) the style of the source text as an expression of its author's choices
- ii) the style of the source text in its effects on the reader (and on the translator as reader)
- iii) the style of the target text as an expression of choices made by its author (who is the translator)
- iv) the style of the target text in its effects on the reader. (Boase-Beier 2014, 5)

uniquement dans les mots, mais surtout dans le style. La comparaison stylistique ne sert pas spécialement à observer si le sens de l'énoncé a été rendu, bien que cela reste un aspect important, car la langue est la « matière première de la traduction » (Valentine et Aubin 2017, 4), mais plutôt à étudier la façon dont ce sens a été transposé. Cette analyse visera à déceler les habitudes linguistiques et stylistiques de chaque traductrice, à discerner leurs préférences au niveau lexical, syntaxique, du point de vue de la ponctuation, etc. lorsque d'autres options sont possibles (Baker 2000, 248).

En somme, mon but sera d'observer les « voix » des traductrices, leurs empreintes, plus ou moins distinctes de celles des autres, leurs stratégies régulières, par exemple les interventions explicites comme l'utilisation de préface, de postface, de notes, d'annotations, etc. (*ibid*, 245) ou les stratégies plus implicites. Il s'agira de tenter de comprendre les choix des traductrices grâce à la théorie de traductologie comparative, de linguistique et de stylistique. Toutefois, même si les théoriciens prescrivent des méthodes de traduction, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un processus de création qui offre certaines libertés. À ce sujet, chacun pourra juger ci-après si les propos de Jean- René Ladmiral trouvent écho lors de la lecture des traductions présentées dans ce travail :

Il y a donc fidélité et fidélité : la « fidélité » littérale ; et puis une fidélité qui ne le serait pas, qui serait en quelque sorte une fidélité linguistique ou, plus précisément, sémantique et qui du même coup paradoxalement pourrait être une fidélité littéraire. Est posée là d'emblée la question du littéralisme ; et mon propos est d'établir qu'on atteint la beauté de la traduction par une fidélité qui n'est pas littérale, mais qui est aussi une forme de fidélité. (Ladmiral 2011, 46)

En fin de compte, le caractère esthétique est une notion subjective et sera toujours perçu différemment. J.-R. Ladmiral estime également que la retraduction d'une œuvre littéraire se penche davantage sur le travail précédent en langue cible alors que la première traduction travaille la langue source pour créer un produit en langue cible avec « les moyens du bord » (*ibid*, 51). Doit-on alors s'attendre à ce que la première traduction soit moins esthétique que les autres, qui auraient retravaillé le produit de la première pour en faire un texte en français plus littéraire et plus esthétique ?

Mon analyse porte donc sur différentes traductions dans une même langue cible d'un même texte source, par des traductrices différentes. Ces traductions ont été réalisées à des intervalles temporels plus ou moins longs. En effet, peu d'ouvrages sont traduits plusieurs fois, encore moins sur une courte période. Les différences stylistiques qui seront observées pourront potentiellement être expliquées par la variable temporelle, impliquant l'évolution de la langue cible et un changement de contexte pragmatique pour chaque traduction, et non pas uniquement par les préférences personnelles des traductrices, cette fameuse empreinte du traducteur (Baker 2000, 261-62).

3. Méthodologie

Ce travail se penche sur la traduction et la retraduction en français de *Mrs Dalloway*. Pourquoi ce roman ? Dans le cadre de mon bachelier en langues et lettres germaniques, le roman de Virginia Woolf était proposé dans un cours d'étude de textes anglais. J'ai littéralement dévoré cet ouvrage qui était plein de vie et de surprises, syntaxiquement et stylistiquement parlant. Quelques années plus tard, lorsqu'il a fallu trouver le sujet de mon de travail de fin d'études en traduction, j'ai pensé à *Mrs Dalloway*, cette fois dans un contexte traductologique et non plus purement littéraire. Étant donné que j'avais lu ce livre en anglais lors de mon bachelier, je souhaitais, à l'aide de ma formation en traduction, découvrir ce que les traductrices françaises en avaient fait.

Pour mener à bien cette analyse comparative, il a d'abord fallu sélectionner les traductions qui allaient être étudiées. Il existe actuellement quatre traductions françaises du roman de V. Woolf, nous y reviendrons plus en détail au point 4. Analyser les quatre traductions étant trop ambitieux au vu de la complexité du travail, j'en ai sélectionné trois. L'aspect temporel me semblait intéressant lors de ma sélection, dans le sens où les traductions présenteraient probablement des différences en raison de l'écart de temps entre celles-ci. J'ai dès lors choisi les traductions de 1929, de 1994 et de 2021. J'ai ensuite procédé à la lecture d'analyses littéraires, avant de commencer la lecture du roman et des traductions, afin d'énumérer au préalable les caractéristiques qui s'avèreraient intéressantes à analyser dans les quatre textes. Ce choix de méthode est surtout dû au temps restreint dont je disposais pour lire une première fois le texte original et y repérer les caractéristiques à analyser avant de le relire en parallèle avec les différentes traductions. Il s'agissait ensuite de s'atteler à la lecture en parallèle des quatre textes, que j'ai effectuée page par page dans l'ordre chronologique de parution des ouvrages. J'ai alors consigné dans un carnet de bord les différences de traduction. C'est à ce stade que j'ai fait le choix, grâce aux articles littéraires lus précédemment et aux observations faites lors de ma lecture, des cinq aspects qui allaient composer la partie analytique de mon travail. En parallèle, j'ai lu de nombreux articles, chapitres, livres, ouvrages de référence, etc. au sujet de la traductologie, de la linguistique et de la stylistique, entre autres. Ces textes scientifiques ont servi à appuyer mes observations et à comprendre certains choix de traduction. Je suis ensuite passée à la sélection des passages les plus représentatifs des aspects présélectionnés et les plus dignes d'intérêt parmi toutes ces observations. Les exemples ci-après représentent donc un échantillon non exhaustif, mais le plus distinctif possible, des différences entre les traductions. En effet, le nombre d'occurrences de ces cinq catégories de différences est bien trop volumineux pour l'intégrer et le traiter dans un travail comme celui-ci. La création des tableaux s'est avérée être un travail très chronophage vu que je ne disposais pas des textes en version numérique, malgré une demande auprès

des maisons d'édition. Il a donc fallu recopier à la main les extraits, tâche méticuleuse qui nécessitait de veiller à tout retranscrire exactement.

Les tableaux ci-dessous contiennent quatre colonnes organisées dans un ordre chronologique de parution. La première colonne présente le texte original (Woolf 2019), et les trois suivantes le texte de 1929 (Woolf 2017), celui de 1994 (Woolf 2020) et enfin celui de 2021 (Woolf 2021). Les tableaux présentent parfois des passages restreints, sur la base desquels il n'est pas toujours simple de comprendre le contexte. J'ai tenté, dans la mesure du possible, de fournir une brève mise en contexte lorsque je l'ai jugé nécessaire. Toutefois, certains des tableaux apparaissent dans les annexes et contiennent alors plus de texte afin que les lecteurs puissent se rendre compte du contexte dudit passage.

Si l'on reprend les termes de J. Holmes, mon analyse utiliserait la méthode du répertoire (« repertory method ») étant donné qu'une liste de caractéristiques à observer est compilée à l'avance et que les textes sont ensuite analysés en se fondant sur cette liste (Holmes 1988, 89 cité dans Koster 2011, 24). Cette méthode relève de l'approche « top-down » par laquelle j'établis dans un premier temps des caractéristiques générales inhérentes au roman et aux traductions ; je procède ensuite à une analyse plus précise de ces caractéristiques en comparant les trois traductions (Koster 2011, 24). Il s'agit d'une observation, d'un travail descriptif donc, et non pas d'une évaluation de la meilleure (stratégie de) traduction.

4. L'auteure et le roman

4.1. Biographie

Virginia Woolf naît Adeline Virginia Alexandra Stephen en 1882 à Londres, durant l'ère victorienne, de l'union entre Sir Leslie Stephen et Julia Prinsep Stephen. Son père fait partie des intellectuels de la société victorienne et est l'auteur de nombreux livres dans plusieurs domaines. Sa mère est une femme de la haute société. Virginia vit avec sa famille non loin de Hyde Park à Londres, dans un quartier de la classe moyenne supérieure. Ils sont en contact avec de nombreux artistes, écrivains, politiques et personnes de l'aristocratie. Les enfants bénéficient d'une scolarité à domicile et Virginia suit des cours de grec, de latin, d'allemand et d'histoire entre 1897 et 1901 dans le Ladies' Department du King's College de Londres (Chaudhary 2018, 312).

Une série de malheurs viendra perturber le quotidien de V. Woolf et son état mental. Sa mère meurt soudainement en 1895. Deux ans plus tard, c'est le décès de sa demi-sœur qui bouleverse l'adolescente et déclenche ses premières dépressions nerveuses. Après la mort de son père en 1904, V. Woolf est internée, car son état mental s'est encore dégradé. Son frère Thoby, qu'elle admire, meurt en 1906, victime de la fièvre typhoïde. Peu après tous ces décès, elle fait une tentative de suicide, en se défenestrant (*idem*). V. Woolf est atteinte depuis longtemps de troubles psychologiques, notamment du fait de ces nombreux morts dans son entourage. Elle connaît plus tard de sérieuses crises dépressives et souffre de troubles bipolaires ainsi que d'hallucinations. Cependant, les maladies mentales sont encore trop peu prises au sérieux à l'époque et la jeune femme ne bénéficiera pas de soins appropriés (Woolf 2017, 10). Sa souffrance mentale est telle qu'en 1941, elle met fin à ses jours en se noyant dans un fleuve en Angleterre.

Virginia Stephen fait la connaissance de Leonard Woolf, un ami de son frère, et devient Virginia Woolf en 1912. Le couple transforme sa maison en un lieu de rencontre où se côtoieront d'abord les frères et sœurs de V. Woolf ainsi que les amis qui fréquentent son frère à l'Université de Cambridge. Ensuite, nombre d'artistes, d'intellectuels ou de philosophes comme Thomas Stearns Eliot, John Maynard Keynes ou encore Edward Morgan Forster les rejoindront. Le groupe prend vite le nom de « Bloomsbury Group », d'après le quartier où se trouve la résidence, et symbolise tout ce qu'il y a de plus moderne. Ils organiseront des tables de discussions informelles à travers le XXe siècle et s'opposeront aux « tabous répressifs » de la société victorienne (Chaudhary 2018, 313 ; Drabble 2000, 1114). En 1917, elle achète avec son mari une presse manuelle et ils fondent la « Hogarth Press », où ils éditeront ensemble ses œuvres (Cassigneul 2015, 1 ; Woolf 2017, 9). C'est l'influence du groupe Bloomsbury, ses rencontres, sa maison d'édition qui permettent à V. Woolf de publier ses textes, car il n'est pas évident pour une femme à l'époque de

se voir publier et de se faire un nom (Woolf 2013, 12). Elle travaille également sur des traductions de textes russes et sur la publication de traductions majeures du XXe siècle, comme celles des écrits de Sigmund Freud ou de Rainer Maria Rilke (Caws et Luckhurst 2002, 2).

Ses premiers textes sont publiés après la mort de son père en 1904 (Woolf 2017, 9). V. Woolf tente de se détacher du style littéraire typiquement victorien et s'intéresse à la psychologie, particulièrement à celle de Freud, qu'elle traduit en collaboration dans sa maison d'édition et qui se reflète dans ses romans (Chaudhary 2018, 313). Elle écrit pour la revue littéraire britannique *Times Literary Supplement* de 1905 jusqu'à sa mort (Drabble 2000, 1114). Elle écrit également des essais théoriques et critiques, des romans, des nouvelles, des journaux intimes dans lesquels elle témoigne de sa pleine conscience de l'existence de deux mondes, le monde extérieur avec ses aspects géographiques, sociaux, naturels, etc., et celui de la conscience (J. K. Johnstone 1954, 17 cité dans Chaudhary 2018, 313). L'auteure veut montrer dans ses fictions que le réel, ce que les humains vivent dans l'espace spatio-temporel, est différent de ce qu'il se passe dans l'inconscient de chacun. La vie intérieure, le soi intérieur est décrit à l'aide de perceptions, d'émotions, de souvenirs, de sentiments, de pensées, etc. C'est justement cet esprit infini que Virginia Woolf pense devoir transposer dans ses écrits. En plus de la réalité matérielle, ce sont les impressions mentales des personnages qui doivent être représentées pour qu'un roman soit complet, puisque ces deux aspects cohabitent en permanence (Chaudhary 2018, 314). Ce qui caractérise ainsi les écrits de V. Woolf, c'est cette réflexion sur la vie intérieure des personnages, leurs discussions mentales, le monde extérieur qui influence l'inconscient et qui est perçu d'autant de manières différentes qu'il y a de personnes qui le vivent (Freedman 1963, 187-190, cité dans Drobot 2014, 230).

Virginia Woolf s'intéresse également à la photographie et au cinéma. Ce premier domaine la fascine pour son caractère spontané, immédiat et mémoriel (Cassigneul 2015, 1). Ces aspects, elle les retranscrira dans ses romans, qui seront parfois qualifiés de « prose cinématique » (*ibid*, 10). V. Woolf aime jouer avec les mots et leur polysémie. Cette complexité de la langue, elle l'appellera « le pouvoir diabolique des mots » dans le sens où ils échappent aux humains vu leur capacité à se transformer, à être modifiés (*ibid*, 8).

Lorsque *Mrs Dalloway* est publié en 1925, l'auteure n'a pas encore connu de franc succès. Mais le roman la fait connaître et les suivants davantage (Woolf 2013, 6). Aujourd'hui, V. Woolf est une auteure renommée et est considérée comme l'une des pionnières du mouvement moderniste et de la technique d'écriture du courant de conscience (*stream of consciousness*). Le monologue intérieur et le discours indirect libre qu'elle a expérimenté dans ses premiers romans sont à présent des procédés de narration littéraire très fréquents. Son écriture mélange langue poétique, soignée, recherchée avec une façon simple d'utiliser l'anglais (Wardt 2010, 6). Elle est également connue pour ses œuvres

féministes dans lesquelles elle aborde des sujets tels que l'androgynie, la place des femmes dans la société victorienne, leurs histoires, etc. (Chaudhary 2018, 314). Ses œuvres les plus connues sont *The Voyage Out* (1915), son premier roman, *Mrs Dalloway* (1925), *To The Lighthouse* (1927), *Orlando* (1928), *The Waves* (1931), et ses journaux. Les années 1970, avec la nouvelle vague de féminisme et la nouvelle école de critique féministe, ont suscité un regain d'intérêt pour ses écrits (nous aborderons ces vagues dans le point suivant) (Drabble 2000, 1114).

4.2. Contexte d'écriture

4.2.1. Après-guerre

Quand Virginia Woolf rédige *Mrs Dalloway*, la guerre a laissé des traces dans les consciences. L'époque est marquée par l'agitation sociale et de nombreux changements : la conception bien ancrée de la société et les positions sociales se sont effondrées après la guerre (Wardt 2010, 31). Bien que les Alliés aient gagné la guerre, la Grande-Bretagne est anéantie. Des millions d'hommes, jeunes et moins jeunes, ont été blessés ou tués, pertes qui témoignent de la vulnérabilité de l'Empire britannique. La société victorienne a perdu confiance en son pays, en son gouvernement (« Mrs. Dalloway : Study Guide » s. d.), et on dénonce l'illusion d'une « gloire militaire » (Woolf 2020, 18). Pour V. Woolf, la guerre entraîne également des répercussions sur le langage : le choc de la guerre fait qu'il convient de redéfinir des termes importants du quotidien qui permettent l'identification, comme les mots « civilisation » ou « empire » (*idem*).

4.2.2. Freud

Le groupe de Bloomsbury et la maison d'édition du couple Woolf permettent à de grands textes comme ceux de Freud d'être reçus en Grande-Bretagne. La Hogarth Press publie les premières traductions officielles des œuvres du célèbre neurologue. Nombreux sont ceux dans le groupe qui s'intéressent aux théories du penseur et médecin psychiatre. De ces discussions sur l'intériorité de l'esprit et sur les théories de la psychanalyse naît l'intérêt de Virginia Woolf pour l'inconscient (Woolf 2013, 11, 14, 15 ; Wittman 2013, 445). Ses romans sont, en effet, marqués par une exploration des pensées vives de l'être humain et de son lien avec le monde extérieur.

4.2.3. Société anglaise

Durant le XIXe siècle, la Grande-Bretagne continue son expansionnisme en Inde, au Nigeria ou encore en Afrique du Sud, devenant ainsi le plus grand empire du monde. La Première Guerre mondiale qui éclate en 1914 en Europe remet considérablement en cause le caractère hégémonique de l'Empire britannique (« Mrs. Dalloway : Study Guide » s. d.). En outre, les relations sociales ont changé, déconstruisant ainsi la hiérarchie existante des classes. Les mœurs évoluent et la mobilité

sociale fait de même. L'aristocratie n'est plus perçue comme invincible et supérieure. V. Woolf est témoin de ces changements sociétaux entre catégories d'âge, de classe, etc. (Wardt 2010, 32). On retrouve cette société typiquement victorienne parodiée dans *Mrs Dalloway* et attaquée de manière « insidieuse [...] à travers ceux (et celles...) qui [l']incarnent » (Woolf 2020, 19). V. Woolf satirise les « valeurs archaïques associées aux traditions militaires et impérialistes » qui sont déconstruites après la guerre (*idem*). L'auteure est consciente que des changements s'opèrent aussi au niveau de la religion, des comportements, de la politique et de la littérature (*ibid*, 15). Le domaine des arts connaît également un basculement avec un nouveau courant : le modernisme.

4.2.4. Modernisme

Le modernisme prend forme durant la guerre. C'est grâce à ce mouvement que les artistes peuvent exprimer leur expérience, leurs sentiments à propos de ce qu'ils vivent ou ont vécu : la terreur, le chaos. Cette perte de confiance et ce sentiment de rupture unissent les membres du mouvement. Ce n'est pas qu'en la société qu'ils ne croient plus, mais en la littérature également, qui n'est plus conforme aux émotions du moment. La période suivant la Première Guerre mondiale, que V. Woolf décrit comme un « gouffre qui brisa soudain la linéarité du temps historique » (Woolf 2013, 8), est marquée par une nécessité de représenter les horreurs de la guerre, les conséquences négatives qu'elle a eues sur des millions de personnes, mais aussi par un renouveau, une remise en question des normes et des traditions (*idem*). Il est indispensable de représenter l'état mental humain, désordonné, incohérent, chaotique. Et de changer le langage : ne plus vénérer ces « héros » de guerre ou vanter leurs actions (Goldman 1995 31, 78, 79, cité dans Wardt 2010, 32). Ce sentiment de chaos et de rupture est représenté dans *Mrs Dalloway* à travers le personnage de Septimus (voir point 4.3.1).

Pour les modernistes, il faut s'éloigner de la tradition réaliste, du familier, du connu, de la routine. Il convient également de délaisser les techniques d'écriture des auteurs contemporains comme celles de Balzac ou de Wells qui ne sont plus adaptées aux perspectives de l'après-guerre. Au contraire, la nouveauté et l'expérimentation sont perçues comme supérieures (Wardt 2010, 31 ; Woolf 2013, 7, 9).

En outre, les artistes modernistes développent le champ des perspectives de narration en examinant le « moi » et l'intérieur de l'humain, son esprit, sa conscience (Wardt 2010, 31). Dans la lignée des théories de Freud, la perspective narrative change : les personnages sont représentés à travers leur inconscient afin de montrer leur relation individuelle avec le monde qui les entoure (*ibid*, 33). En outre, ces pensées ne sont plus reformulées par le narrateur, mais sont directement décrites comme elles apparaissent dans l'esprit du personnage (Bosseaux 2007, 16). Le récit ne suit plus

l'histoire comme il le faisait auparavant, soit chronologiquement, et la trame ne contient plus uniquement des descriptions extérieures des personnages (Drobot 2014, 231).

Dans son essai *Modern Fiction*, V. Woolf critique les auteurs contemporains de la littérature édouardienne, dépassée selon elle et les modernistes, qui met le corps au centre du récit au lieu de l'esprit (Wardt 2010, 158). Pour l'auteure, ce mode d'écriture est désuet et il convient d'adopter une nouvelle méthode littéraire plus proche du réel, moins figée (Cassigneul 2015, 2). Elle juge la prose de ses contemporains « statique, plate, ennuyeuse, d'un moralisme patriarcal sclérosant » (*ibid*, 3-4). On reconnaîtra plus tard V. Woolf à sa prose presque poétique, mouvementée, vivante, dépeignant avec la plus grande minutie les pensées et sentiments humains (*idem*). Ses romans sont caractéristiques d'une analyse de l'esprit dans une situation extérieure ordinaire, car pour elle, ces deux « mondes » sont liés et doivent être décrits ensemble (Drobot 2014, 57) afin que le lecteur puisse capter « la réalité, l'expérience, d'éprouver » (White 2018, 107). Pour l'auteure, il faut décrire ces expériences, ces moments à travers les consciences de différents personnages, pour montrer que tout est une question de perspective et que rien n'est jamais vraiment objectif (Bosseaux 2007, 96). Pendant le courant moderniste, les techniques du *stream of consciousness*, du discours indirect libre ou encore du monologue intérieur sont développées pour exprimer au mieux les mouvements de l'esprit au milieu des descriptions du narrateur (*ibid*, 16).

Virginia Woolf est souvent comparée à James Joyce et à son roman *Ulysses*. Ce dernier est associé aux modernistes également, notamment parce qu'il utilise la technique du *stream of consciousness* et du monologue libre également, quelques années avant V. Woolf. Elle a lu les romans de son confrère et a pu s'inspirer de ses techniques tout en ajoutant sa touche personnelle dans ses romans. En outre, la trame de *Mrs Dalloway* est quelque peu similaire à celle de *Ulysses*, roman qui décrit la vie d'un personnage sur une seule journée, comme le fait V. Woolf avec Clarissa dans son roman.

4.2.5. Féminisme

Le mouvement féministe est divisé en trois vagues successives. La première vague commence dès la fin du XIXe siècle et dure jusqu'à la première moitié du XXe siècle. Elle est caractérisée par « les luttes pour l'obtention des droits civiques » (Chevrel, Banoun, et Poulin 2019, 1719). La deuxième vague s'étend de la fin de la Seconde Guerre mondiale aux années 1970. Cette vague verra de nombreuses femmes accéder aux universités et gagner leur place dans le monde du travail. La troisième vague débute dans les années 1980 et donnera la parole aux femmes issues de minorités (*idem*). Durant la première vague, V. Woolf s'est beaucoup préoccupée du débat féministe, notamment avec son essai *A Room of One's Own* (1929), dans lequel elle communique son ressenti

par rapport au discours politique qui empêche les femmes de s'exprimer. En effet, « la société victorienne patriarcale et répressive n'encourage pas les femmes à fréquenter les universités ou à participer au débat intellectuel » (Woolf 2020, 9). Bien que V. Woolf ait pu accéder à une éducation de qualité, elle est consciente qu'elle est privilégiée du fait de sa situation sociale et elle se rend compte que les femmes occupent une place bien moins importante que les hommes dans les consciences comme dans la vie active. Elle est confrontée aux problèmes des femmes écrivaines qui doivent revoir langue, phrase, syntaxe, conventions littéraires et système de valeurs instaurés par les hommes dans les romans (Showalter 2019, xviii). L'auteure imagine pouvoir passer au-delà des genres, comme dans *Orlando*, où la figure principale est androgyne. De plus, elle oppose le style littéraire des hommes et des femmes. Le premier est, selon elle, plus matérialiste et caractérisé par une idéologie masculine, alors que le deuxième est davantage psychologique et créatif pour ce qui est de la technique (Wardt 2010, 96-97). Pendant la deuxième vague du féminisme, après la mort de V. Woolf, le « Cultural Turn » permet à de nombreuses écrivaines, traductrices et artistes d'être découvertes et redécouvertes. C'est à ce moment que les œuvres de Virginia Woolf acquièrent plus encore de visibilité (Wittman 2013, 447).

4.3. *Mrs Dalloway*

4.3.1. Résumé

Dans *Mrs Dalloway*, les lecteurs sont plongés *in medias res* dans la vie de Clarissa Dalloway, une Londonienne d'une cinquantaine d'années mariée au parlementaire Richard, symbole de la tradition britannique et de l'ère victorienne. Le couple apparaît d'abord brièvement dans un autre roman de V. Woolf, *The Voyage Out* (Drabble 2000, 700), mais c'est seulement dans *Mrs Dalloway* que les deux personnages sont au centre de l'histoire. On découvre Clarissa dans son quotidien de la classe bourgeoise alors qu'elle prépare sa réception du soir même avec l'aide de ses domestiques. Le roman débute avec la protagoniste qui s'en va en cette matinée de juin chez le fleuriste dans le but d'acheter des fleurs pour sa soirée. Le lecteur la suit plus tard dans les rues de Londres, principalement dans le quartier de Westminster, puis dans sa demeure du centre-ville, où le lecteur rencontre sa fille Elizabeth, Peter, son ami d'enfance, Richard, son mari, Lucy, sa domestique, ainsi que bien d'autres personnages secondaires.

Ensuite, il y a cette double histoire : celle de Septimus Warren Smith qui représente les conséquences de la guerre sur la société et sur les soldats en particulier. Septimus souffre de « shell shock », une sorte de stress post-traumatique dû à la guerre, et est victime d'hallucinations. Les médecins qu'il consulte ne lui sont d'aucune aide, car ceux-ci préfèrent ignorer, volontairement ou involontairement, son état mental dégradant plutôt que de l'aider. Au contraire, ils préfèrent

l'interner pour l'éloigner de la société plutôt que de le soigner ou de comprendre sa souffrance et l'origine de celle-ci. Septimus se détourne alors de la civilisation, et de sa femme Lucrezia, pour sombrer dans la folie (Garvey 1991, 65). Il ne vit plus avec ce qui l'entoure, mais plutôt dans ses pensées et ses visions. Les histoires de Septimus et de Clarissa convergent à la fin du roman lorsque cette dernière apprend le suicide du jeune homme, qu'elle ne connaît pas, par un docteur invité à sa soirée. Pour autant, Clarissa est très touchée par l'acte de Septimus, qui s'est défenestré, et ne peut s'empêcher de songer à son existence et à la mort en général. Il pourrait s'agir ici d'un « rapprochement autobiographique » avec l'auteure (Woolf 2013, 26), puisque celle-ci était elle aussi atteinte de troubles psychologiques, d'hallucinations et aurait fait la même tentative de suicide que son personnage (Chaudhary 2018, 312). V. Woolf pourrait exprimer une critique « des discours médicaux » à travers cette facette du roman (Woolf 2013, 26), bien qu'il convienne de rester prudent quant à cette supposition, car le roman de V. Woolf reste une fiction que l'auteure n'a jamais expressément qualifiée de récit personnel.

Les lecteurs de *Mrs Dalloway* sont en permanence tenus au courant du contexte spatio-temporel de l'histoire, car le roman les plonge dans la géographie de la ville : Clarissa se déplace du fleuriste chez Mulberry jusqu'à son quartier de Westminster en passant par le parc St James's, Bond Street ou encore Piccadilly Circus (White 2018, 114). Ensuite, le lecteur est également transporté en Inde ou encore à Bourton, petite ville au centre de la Grande-Bretagne où la famille de Clarissa avait l'habitude de passer ses étés. Le passage du temps est rendu visible également grâce au son des cloches de Big Ben qui structure le roman en parties plus ou moins égales. On comprend pourquoi V. Woolf envisageait initialement d'intituler son roman *Les Heures*. Les coups de ce célèbre monument londonien marquent l'irrépressibilité du temps qui passe, soulignant ainsi davantage la mort inévitable et le passé irréversible (Garvey 1991, 59). La protagoniste ne peut s'empêcher de sentir le temps défilier, d'autant plus qu'elle se replonge dans sa jeunesse 30 ans plus tôt et qu'elle s'embarrasse des traces du temps qui marque son visage et qui court sans qu'on puisse l'arrêter (Degoute et Brasart 2012, 173). En retrouvant son ami d'enfance, Peter, qui a été amoureux d'elle, Clarissa se replonge dans ses souvenirs d'adolescence tandis qu'elle se prépare pour sa soirée.

En outre, la majeure partie du roman se déroule dans l'esprit des différents personnages, et surtout dans celui de Clarissa, de Peter, de Septimus et de Lucrezia. En plongeant ses lecteurs dans diverses consciences, V. Woolf dévoile ainsi une infinité de visages (Woolf 2020, 8). Le but de l'auteure est de montrer qu'un même événement peut être perçu de manières distinctes par des personnes différentes, représentant comme elle le dit elle-même « des myriades d'impressions » (Woolf, *L'Art du roman*, 2009, cité dans Cassigneul 2015, 12 et dans Woolf 2020, 9). En ce sens, Clarissa est définie par toutes les impressions que les autres ont d'elle et est révélée à travers les

pensées des personnages secondaires. Ces nombreux personnages de second plan, dont les voix « s'entremêlent, mais ne se croisent pas forcément » (Woolf 2017, 17-18) symbolisent la « simultanéité des expériences individuelles » (Woolf 2020, 30). En effet, plusieurs personnages sont témoins ou acteurs d'une même scène sans pour autant se parler ou se croiser. Toutefois, le lecteur bénéficie des impressions singulières de cette même expérience. Le narrateur transmet également, à un moment donné, la voix ou les pensées de ces multiples personnages, créant ainsi une polyphonie, un mélange de voix entre celles du narrateur et des personnages (Wardt 2010, 43).

Le contexte d'écriture de *Mrs Dalloway* est sans doute un aspect fondamental pour comprendre le roman de Virginia Woolf :

Il y a donc une porosité narrative de *Mrs Dalloway* à la vie sociale, aux événements historiques et politiques, et le roman doit d'abord se comprendre comme une mise en perspective du monde de l'après-guerre. (Woolf 2020, 14)

V. Woolf traite le contexte de la société britannique d'après-guerre avec ironie par le biais de cette bourgeoisie qui tente de maintenir un niveau de vie décent. On ressent la critique du système de classes sociales qui ne profite qu'aux plus riches, et celle des fondations mêmes de la société. Clarissa symbolise ces femmes qui cherchent à s'épanouir dans la société post-victorienne et qui éprouvent de l'amertume envers celle-ci (Degoute et Brasart 2012, 176). Les personnages faisant partie des plus hautes classes de la société sentent que l'empire ne possède plus son hégémonie antérieure et essaient de garder la face et de perpétuer les traditions victorienne (Woolf 2017, 13). Les conséquences de l'après-guerre sont également perceptibles dans le roman par le personnage de Septimus. En effet, ses troubles mentaux sont ignorés et le roman pourrait présenter une critique de ce refus de prise de conscience de la part des corps médicaux. Or, ce sont les soldats qui souffrent le plus des conséquences de la guerre. C'est le cas de Septimus qui a vu un de ses meilleurs amis mourir au front. Pourtant, ni les médecins ni même sa femme Lucrezia ne sont en mesure de comprendre son état psychologique.

Mrs Dalloway contient donc une critique de la « domination impériale » (représentée entre autres par les médecins, mais aussi par l'institution militaire ou politique), de « la guerre », de la « violence morale » de l'État, bref des gens au pouvoir et de l'autorité (Woolf 2020, 21). Mais c'est aussi une critique du mariage et de l'oppression de l'identité de la femme dans cette institution patriarcale. Le titre même du roman efface en quelque sorte l'identité de Clarissa puisqu'elle est désignée par son nom de femme mariée. En somme, « il s'agit d'un roman initiatique et nostalgique où la mondanité, la recherche du temps perdu, les élans vers le bonheur, la quête de soi ont un envers thématique tragique : la guerre, la folie, la mort » (*ibid*, 7).

4.3.2. Caractéristiques

A. Le passé dans le présent

Revenons un instant sur ce titre initial, *Les Heures* (Woolf 2021, 8 ; White 2018, 101). Ce choix, finalement abandonné, montre bien l'importance que l'auteure accorde au passage du temps. Big Ben rappelle aux personnages, et particulièrement à Clarissa, que le temps passe, que la mort est toujours plus proche, mais le son des cloches structure également le roman et la journée des personnages. En outre, le passé et le présent cohabitent tout au long du récit, car cette journée de juin à Londres est mêlée à des souvenirs d'un autre temps et d'une autre ville (Garvey 1991, 62). Des flashbacks incessants ramènent Clarissa et Peter à leur été à Bourton dans les années 1890, quand l'héroïne n'avait que 18 ans.

Ainsi, la narration ne suit aucun ordre chronologique, mais est plutôt organisée selon les associations d'idées et les émotions des personnages dont l'esprit remonte le temps dès qu'ils croisent quelqu'un ou quelque chose leur rappelant le passé (Degoute et Brasart 2012, 175). V. Woolf utilise la technique qu'elle a appelée « tunnelling process », littéralement la technique des tunnels, grâce à laquelle elle peut raconter le passé par tranches (Woolf 2021, 11). Ce procédé lui permet également de creuser ce qu'elle appelle des « caves » connectées à ses personnages, qui se relient entre personnages et entre passé et présent (Wardt 2010, 38). Ainsi, l'idée de Virginia Woolf est de montrer que tout est connecté : les événements de notre passé créent notre personnalité, nos émotions et notre expérience du présent.

Cette connectivité entre passé et présent n'est toutefois pas sans complexité. En effet, les temps de conjugaison utilisés pour l'histoire de la journée de juin sont les mêmes que pour les retours en arrière, à savoir le *preterit*, le *past perfect* et le *past continuous* principalement. Alors que le temps est censé signaler « la période dans laquelle s'inscrit l'événement exprimé par le verbe (passé, présent, avenir) » (Valentine et Aubin 2017, 154), le texte anglais ne fait aucune distinction (Parks 2007, 108). Le temps reste celui de la narration et ce sont les autres composants de la phrase qui permettent de se repérer dans l'espace temporel de l'histoire. Le français préférera en général faire la différence entre un « état [...] appartenant à une situation passée » ou une « partie descriptive » grâce à l'imparfait, et les « événements faisant avancer la narration » grâce au passé simple. Ce dernier temps est d'ailleurs défini comme « le temps du récit chronologique écrit » (Chuquet et Paillard 1987, 92-93) et permet également de signaler « un niveau de langue soigné » (Valentine et Aubin 2017, 164). Le défi des temps dans *Mrs Dalloway* n'a pas semblé poser de difficulté aux traductrices puisqu'elles ont toutes utilisé l'imparfait et le passé simple pour réaliser la distinction expliquée ci-dessus. En sus des temps du passé, V. Woolf ajoute cette impression de

présent et d'instantanéité grâce aux formes progressives en « -ing » (nous reviendrons sur ce point dans le point 6.2. de l'analyse).

B. Discours indirect libre

Il ne faut pas être mordu de littérature pour savoir que V. Woolf et *Mrs Dalloway* sont ostensiblement liés au *stream of consciousness*, ou courant de conscience, qui est associé à la fois à la technique du monologue intérieur et à celle du discours indirect libre. Grâce à ces techniques d'écriture et de discours, le lecteur n'est pas seulement plongé dans la journée londonienne de Clarissa, mais est immergé dans sa conscience, passant constamment du présent au passé et d'un sujet à l'autre. Il convient toutefois de ne pas confondre la technique littéraire du monologue intérieur avec le discours indirect libre, car ce sont deux procédés différents. Alors que le dernier implique qu'un narrateur intervienne pour rapporter le discours ou les pensées des personnages, le monologue intérieur n'implique que le personnage et ses pensées, directement livrées aux lecteurs par celui-ci. Le courant de conscience dans *Mrs Dalloway* utilise majoritairement le discours indirect libre (DIL) pour véhiculer les pensées et les paroles des personnages. Dans ce cas, les pensées ainsi que les paroles passent par l'intermédiaire du narrateur qui sélectionne ce qu'il va transmettre. Dans le cas du monologue intérieur, le lecteur est plongé immédiatement dans la conscience du personnage. Ainsi, avec la technique du discours indirect libre utilisée dans le *stream of consciousness*, la voix du narrateur se mélange à celle des personnages. Cette polyphonie crée une ambiguïté, car le lecteur ne sait plus s'il a affaire au narrateur qui prend en charge le récit, ou s'il s'agit des paroles des personnages, que le narrateur véhicule comme si elles étaient siennes. Ces différentes manières de narrer le récit seraient issues du livre III de *La République* de Platon, dans lequel Socrate différencie trois modes de discours narratif, fondés sur l'entité qui s'exprime : soit c'est le narrateur qui parle, soit le personnage, soit les deux en alternance (Hernadi 1972, 32). La technique du *stream of consciousness* et *Mrs Dalloway* dans son ensemble font donc appel à ce dernier mode.

C. *Stream of consciousness*

Dans le cadre de ce travail, j'emploierai le terme *stream of consciousness* plutôt que courant de conscience, car les articles scientifiques français préfèrent l'utilisation du terme anglais. En outre, V. Woolf ne peut être dissociée de cette technique dont le nom anglais est connu également par les littéraires francophones. Pour rappel, le *stream of consciousness* emploie les techniques du discours indirect libre ou du monologue intérieur, qui plongent le lecteur dans les pensées des personnages par le biais ou non d'un narrateur. Dans *Mrs Dalloway*, les points de vue alternent en permanence entre le narrateur et les différents personnages afin de montrer l'infinité des perceptions, ou plutôt

« l'incessante transformation des consciences sous les chutes lentes ou accélérées des impressions qui nous assaillent en permanence » (Woolf 2020, 9). En effet, en raison de son intérêt pour la psychologie et pour Freud, V. Woolf avait comme sujet de prédilection l'humain et particulièrement le fonctionnement de sa pensée. Son but est de faire découvrir la relation entre l'extérieur et l'intérieur de l'humain, relation qui est propre à chacun, et de montrer au lectorat l'esprit qui divague en permanence, la pensée « mouvante » et « en métamorphose » constante (Cassigneul 2015, 9 ; Woolf 2020, 10). Ce sont la syntaxe complexe et les interruptions de pensées par d'autres pensées des personnages qui caractérisent cette mouvance de l'esprit et qui posent une difficulté pour les traductrices qui doivent veiller à interpréter correctement avant de traduire (« Mrs. Dalloway : Study Guide » s. d.). Le *stream of consciousness* est caractérisé par une syntaxe peu conventionnelle et un usage de la ponctuation atypique, rendant le texte difficile à suivre.

Avec cette technique relativement nouvelle en 1925, l'auteure se détache de « la structure narrative conventionnelle du roman » du XIXe siècle (Woolf 2017, 9). L'idée est de « vivre *in vivo* » les pensées et les réflexions (Woolf 2021, 9), de superposer les voix, d'immerger les lecteurs dans les pensées et donc de créer une représentation très vive des troubles que vivent les personnages de cette société d'après-guerre abimée (Degoute et Brasart 2012, 177). Ce flux de conscience, créé grâce aux événements extérieurs et aux souvenirs des personnages, nous permet de les suivre dans l'espace spatio-temporel et de pénétrer leurs pensées les plus confidentielles (Cassigneul 2015, 10). V. Woolf transpose ainsi en un texte écrit ce qui ne peut habituellement l'être. Le but est de traduire le plus exactement possible l'expérience des personnages, de « restituer fidèlement le flux de pensées et d'idéations de ses personnages, jusque dans leur confusion et leur aspect fragmentaire », à savoir d'aller jusqu'à transposer leurs réflexions « parasites » qui interrompent le flux de conscience à l'aide d'une syntaxe fragmentée et de nombreux signes de ponctuation (Woolf 2017, 11-12 ; Degoute et Brasart 2012, 173). Cette transposition entraîne un effet d'immédiateté, de proximité permettant au lecteur de « collaborer activement » dans la lecture (White 2018, 104).

Il importe, en guise de conclusion intermédiaire, de clarifier davantage la distinction entre les techniques du discours indirect libre, du *stream of consciousness* et du monologue intérieur. Alors que le *stream of consciousness* représente en littérature la conscience humaine, le flux continu de pensées, le monologue libre et le discours indirect libre sont des techniques qui structurent ce *stream of consciousness*. Comme nous venons de le voir, le monologue libre délivre directement les pensées sans l'intermédiaire d'un énonciateur, mais le discours indirect libre, lui, nécessite un narrateur qui va sélectionner et transmettre les pensées et les paroles des personnages. *Mrs Dalloway* présente, ainsi tout au long du texte, le *stream of consciousness* des divers personnages. Le lecteur sera plongé dans leurs pensées, tantôt par le biais d'un narrateur, comme dans la majeure partie du

roman, tantôt sans. Le roman contient donc les deux techniques littéraires, bien que le monologue intérieur soit utilisé dans une moindre mesure puisque le narrateur n'est jamais bien loin. En bref, le *stream of consciousness* est la matière en elle-même, le flux de pensées, tandis que le monologue intérieur et le DIL sont des techniques littéraires utilisées pour transposer cette matière (*ibid*, 24).

D. Narrateur

Le récit de *Mrs Dalloway* est écrit à la troisième personne et narré par un narrateur omniscient qui ne fait pas partie de l'histoire. Ce narrateur anonyme commente, rapporte la voix des personnages de l'histoire et est ainsi au courant de tout (« *Mrs. Dalloway : Study Guide* » s. d.). L'utilisation de la troisième personne pour narrer le récit crée une certaine distance entre le lecteur et les personnages, mais permet au narrateur d'ajouter ses commentaires pour informer le lectorat du contexte autour du discours ou des pensées des personnages (Degoute et Brasart 2012, 176).

Le narrateur est visible dans l'utilisation abondante de ponctuation. En effet, c'est grâce aux parenthèses et aux tirets cadratins que l'on reconnaît son intervention, plutôt furtive, dans les pensées et les discours des personnages (Wardt 2010, 40). Le narrateur est également visible dans les discours citants, comme « she said », qui permettent aux lecteurs de démêler le sens de cette polyphonie (*ibid*, 43). Il arrive cependant que le narrateur n'utilise pas les guillemets pour citer les pensées ou les paroles ; il s'agit là d'une sorte « d'effacement de l'énonciateur », puisque le narrateur remplace, sans l'indiquer explicitement, ses paroles par celles des personnages. Cet effacement peut engendrer de la confusion dans la polyphonie des personnages, dans la mesure où le lecteur ne sait plus s'il fait face au commentaire fait par le narrateur ou plutôt à des propos ou pensées d'un des personnages, d'autant plus que le discours citant est parfois omis (Baker 2000, 254 ; Guillemin-Flescher 1981, 5 ; Hernadi 1972, 35-36). Le narrateur se fait le porte-voix des personnages, à la manière d'une citation indirecte. Un esprit est responsable de la forme du message et un autre du contenu (Hernadi 1972, 36). Il s'agit donc du discours indirect libre, dans lequel les paroles ou les pensées d'un personnage sont transmises par la « voix » du narrateur. Le narrateur ainsi dissimulé permet au lecteur de se sentir plus proche du texte et de vivre une expérience plus immédiate avec le récit (White 2018, 109). Néanmoins, les allers-retours entre les discours indirects libres et les discours directs montrent bien le travail de la voix narrative qui offre aux lecteurs un aperçu du fonctionnement de la conscience humaine (Garvey 1991, 73).

E. Réception

Dès le début, *Mrs Dalloway* est plutôt bien reçu et bien vendu, malgré quelques critiques à propos du caractère soi-disant trop vulgaire et peu original de l'intrigue du roman (Drabble 2000, 700). Le style novateur et complexe fait également l'objet de critiques positives et négatives, car sa

lecture représente un « défi pour le lecteur » (Woolf 2013, 32). En raison de sa critique de la société traditionnelle et de la société aristocratique d'après-guerre, la réception du roman est plus lente et plus dure dans les pays où la tradition religieuse et le conservatisme politique sont dominants (Caws et Luckhurst 2002, xx).

Mary Ann Caws et Nicola Luckhurst mentionnent trois phases de réception pour l'œuvre de V. Woolf. L'auteure aurait d'abord été connue en tant que romancière, puis comme essayiste et enfin comme auteure de journaux intimes et de lettres. Elle aurait également fait l'objet de nombreuses biographies dans cette dernière phase, car elle est devenue un modèle pour la femme émancipée. En Europe, V. Woolf et son œuvre ont connu un succès grandissant dans les années 1930 grâce à l'augmentation de l'activité traductive et des critiques littéraires. Elle est ensuite censurée avec la montée du fascisme sur le continent puisque son mari est juif, elle, féministe, et qu'elle critique le patriarcat (*ibid*, 1, 17). Concernant la réception dans le milieu francophone, en France notamment, le voyage de V. Woolf dans ce pays en 1927 permet à son œuvre de gagner du terrain. Là, elle est interviewée par un écrivain de la revue périodique de littérature *Les Nouvelles littéraires*. Cet article accélère sa réception en France et la traduction de ses textes en français. La publication issue de l'entrevue dépeint également la personnalité de l'auteure, qui rencontre ainsi un succès auprès des francophones et des femmes particulièrement. Marcel Proust est présent lors de cet entretien. Les deux romanciers sont parfois comparés pour leur utilisation du flux de conscience et du roman moderniste (*ibid*, 3). V. Woolf a en outre la possibilité de collaborer régulièrement avec des artistes français via le groupe Bloomsbury. C'est pourquoi de nombreux intellectuels français ont apprécié son œuvre, ses techniques novatrices et la dimension politique présente dans ses romans (*ibid*, 21).

Toutefois, les œuvres de l'auteure britannique font l'objet de peu d'analyses avant les années 1960. Ce n'est qu'à partir de cette décennie que son œuvre génère une nouvelle analyse critique et surtout une critique plus féministe qui se concentre davantage sur l'aspect sexuel et genre de ses textes (Woolf 2013, 24, 33). V. Woolf apparaît même comme une source d'inspiration pour les femmes dans les pays publiant peu d'auteurs (Caws et Luckhurst 2002, xi). Les traductions de son œuvre ont ainsi permis à Virginia Woolf d'influencer indirectement les femmes avides d'émancipation (*ibid*, 19).

Aujourd'hui, V. Woolf et *Mrs Dalloway* font bel et bien partie du canon littéraire européen et mondial. Ses romans sont adaptés au cinéma, des documentaires sont dédiés à sa personne ou au groupe de Bloomsbury (*ibid*, 15). La Britannique et son œuvre ont ainsi dépassé les frontières géographiques et sociales, puisque son roman est lu partout dans le monde par des personnes d'âges, de sexes et de milieux différents.

5. Traduire et retraduire

5.1. Retraduction

La retraduction a une histoire presque aussi longue que celle de la traduction. Les grands classiques de la littérature se voient traduits et retraduits siècle après siècle, voire décennie après décennie, si pas année après année pour les plus reconnus d'entre eux. « Retraduire » peut avoir plusieurs sens. Ce travail se concentrera uniquement sur la notion d'« itération », à savoir traduire à nouveau un texte original pour lequel une traduction existe déjà (Ladmiral 2011, 31 ; Gambier 2011, 53).

Alors que la traduction a longtemps été considérée comme une activité de simple (re)copiage d'originaux, et non pas comme le résultat d'une activité de création à part entière, la retraduction est à son tour parfois taxée de « version révisée » ou même de plagiat (Gambier 2011, 53). En effet, bien que les interprétations d'une même langue soient diverses, certains aspects syntaxiques ou lexicographiques se retrouvent presque obligatoirement dans différentes traductions d'une même œuvre puisque chaque langue possède ses règles. Même si un retraducteur a pu bénéficier de la première traduction ou des retraductions, son travail ne doit pas pour autant être considéré comme du plagiat si des morceaux de phrases sont identiques au travail de son prédécesseur.

La première tâche du (re)traducteur est de comprendre et d'interpréter le texte qu'il lit. La subjectivité de la personne qui traduit émerge déjà lors de cette première étape étant donné la pluralité de lecture d'un même texte, particulièrement en littérature (Ladmiral 2011, 46 ; Skibińska 2007, 6). Ensuite, il s'agira de faire comprendre son interprétation grâce à l'écriture d'un nouveau texte dans lequel la personne qui traduit transfère le contenu de l'œuvre en lui donnant une nouvelle perspective. Ainsi, le traducteur peut être perçu comme un « deuxième auteur » puisqu'il fait ses propres choix à la suite de ses interprétations et essaiera de rendre le contenu dans la langue cible en respectant les attentes du public cible (Skibińska 2007, 6-7 ; Monti 2011, 17).

Il existe plusieurs raisons de retraduire. Le travail du retraducteur consiste réellement en une réinterprétation et en une nouvelle écriture, une « actualisation » du texte en quelque sorte (Chevrel dans Kahn et Seth 2010, 14), puisqu'« aucune traduction n'est la traduction » et que les interprétations seront aussi diverses qu'il y aura de traducteurs (Berman 1990, 1). On ne peut donc que se réjouir de ces interprétations plurielles qui se révèlent dans les retraductions grâce à la richesse de la langue.

Une autre des motivations les plus discutées en traductologie est le caractère mortel des traductions : « correspondant à un état donné de la langue, de la littérature, de la culture, il arrive,

souvent assez vite, qu'elles ne répondent plus à l'état suivant » (Berman 1990, 1). En d'autres mots, à l'inverse de l'original, les traductions vieillissent (Monti et Schnyder 2011, 8 ; Berman 1990, 1), et ne satisfont donc plus le public cible du nouveau contexte pragmatique. En effet, toutes les langues évoluent, tout comme les normes littéraires et les goûts (Skibińska 2007, 3). Aussi, selon G. Toury, il existe des normes implicites et explicites qui régissent les stratégies de traduction et font que celles-ci varient dans un champ spatio-temporel. Il est donc important de prendre en compte le contexte socioculturel et historique dans lequel l'acte de traduction a été réalisé. Les normes comprises dans ce contexte changent, et les stratégies de traduction avec elles (Schäffner 2010, 236 ; Gambier 1994, 413). Il devient alors nécessaire de réactualiser le texte pour répondre aux nouvelles attentes du public ou de la langue. Ce serait avant tout une histoire de temps, si l'on en croit également Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet :

Deux traducteurs, écrivant à une même époque donnée, aboutiront pour un même découpage à des solutions très proches ; séparées par plusieurs siècles, leurs solutions sembleront divergentes. (Vinay et Darbelnet 2011, 195)

Si *Mrs Dalloway* a été rédigé et publié il y a un peu moins d'un siècle, les « époques » entre les traductions sélectionnées ne seront probablement pas assez distinctes que pour présenter des différences considérables. Des professeurs ont estimé à trente ans environ la traduction d'une grande œuvre (Kahn et Seth 2010, 8). Cette estimation reste cependant très conditionnelle, comme c'est le cas pour la retraduction française de *Mrs Dalloway*. Celle-ci apparaît 64 ans après la première traduction par Simone David et la deuxième retraduction, par Marie-Claire Pasquier, tout juste un an après cette première retraduction. La dernière en date, celle de Nathalie Azoulai, est publiée 27 ans après la précédente et dix ans après que les œuvres de Virginia Woolf sont tombées dans le domaine public. En effet, l'auteure étant décédée en 1941, c'est en 2012 que ses œuvres n'ont plus été protégées par la propriété intellectuelle, conformément au droit français qui stipule que les droits d'auteur sont levés lorsqu'un auteur est décédé depuis 70 ans (« Le domaine public » 2013). Alors que les ouvrages clés de la littérature connaissent « une prolifération assez étonnante de retraductions » lorsqu'ils tombent dans le domaine public (Monti 2011, 19), on ne peut pas dire que ce soit le cas pour *Mrs Dalloway*. On peut d'ores et déjà se demander si une réécriture radicale pourra être observée dans la retraduction du XXI^e siècle, ou alors entre les versions ayant le plus grand écart temporel, à savoir la traduction de 1929 et la retraduction de 1994.

En plus des raisons temporelles, des aspects qualitatifs peuvent être pris en compte lorsque l'on envisage la retraduction. Certaines traductions peuvent aussi être jugées insatisfaisantes (Chevrel dans Kahn et Seth 2010, 13), auquel cas le traducteur se donne la tâche d'améliorer la ou les traductions existantes en en réalisant une meilleure. L'« ajustement » peut être d'ordre

« syntaxique » ou « stylistique » (Gambier 1994, 413). Il s’agit de tenter d’atteindre la perfection artistique, même si aucune traduction ne serait jamais parfaite (Xu Jianzhong 2003, 193, cité dans Skibińska 2007, 5), ce que le théoricien Antoine Berman appelle le « deuil de la traduction parfaite » (Gambier 2011, 55). Ce dernier pense en outre, comme Paul Bensimon, que les retraductions sont meilleures, voire plus « fidèles » que les traductions (Dalvai 2013, 157 ; Skibińska 2007, 4). Grâce aux retraductions, les œuvres acquerraient davantage de lisibilité et d’authenticité (Kahn et Seth 2010, 8), et l’intégralité du texte serait donc restaurée, ou presque (Monti dans Monti et Schnyder 2011, 14).

On peut également vouloir retraduire un texte si celui-ci est incomplet. C’est peut-être pour cette raison que M.-C. Pasquier a souhaité retraduire *Mrs Dalloway*. L’exemple ci-dessous montre que S. David a, à quelques endroits, omis, volontairement ou involontairement, de traduire des phrases. Il est probable que ces manquements ont été jugés insatisfaisants par ses consœurs qui ont alors réintégré les passages manquants dans leurs traductions.

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
Sally it was who made her feel, for the first time, how sheltered the life at Bourton was. She knew nothing about sex – nothing about social problems. She had once seen an old man who had dropped dead in a field – she had seen cows just after their calves were born (p. 36)	C’était Sally qui lui avait fait sentir, pour la première fois, combien la vie à Bourton était protégée. Elle ne savait rien des choses sexuelles – rien des problèmes sociaux. Elle avait vu des vaches juste après la naissance de leur veau. (p. 50)	C’est Sally qui lui avait fait réaliser, pour la première fois, à quel point elle menait à Bourton une vie préservée. Elle ignorait tout des choses du sexe, tout des problèmes sociaux. Une fois elle avait vu un vieillard s’effondrer, mort, dans un champ – elle avait vu des vaches juste après la naissance de leur petit veau. (p. 102)	C’était Sally qui lui avait fait sentir pour la première fois que Bourton était un cocon. Elle ne connaissait rien à la sexualité, rien aux problèmes de la société. Une fois, elle avait vu un vieil homme tomber raide mort dans un champ , des vaches qui venaient de mettre bas. (p. 74)

Pour A. Berman, la traduction peut être évaluée selon deux critères, la « poéticité » et l’« éthicité » :

La poéticité d’une traduction réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, a fait texte, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l’original. [...] L’éthicité, elle, réside dans le respect, ou plutôt un certain respect de l’original. (Berman 1995, 92, cité dans Chevrel dans Kahn et Seth 2010, 16)

Une traduction est-elle meilleure si elle est plus poétique qu’éthique, si elle fait usage de la langue cible pour traduire esthétiquement un texte ou si elle se rapproche du texte source dans son contenu ? La réponse dépendra évidemment des préférences du traducteur, de celles du lecteur, des consignes du client, des attentes du public et d’une multitude de différents facteurs, puisque c’est

avant tout une question subjective. Une traduction peut également faire preuve de poéticité et à la fois d'éthicité.

Certains théoriciens, comme P. Bensimon, A. Berman et Enrico Monti, observent que les traductions et retraductions sont réalisées dans des buts différents. Alors que la traduction est considérée comme une « introduction » ou comme une « naturalisation de l'œuvre étrangère » qui intégrerait à peine la culture source, les retraductions viseraient, elles, à *exotiser* le texte source dans la langue cible. La première traduction essaierait donc d'« acclimater » le texte aux normes socioculturelles de la culture cible et de réduire la distance entre les cultures de départ et d'arrivée, à cause de besoins culturels ou éditoriaux (Gambier 2011, 54 ; 1994, 414). Le but de certaines retraductions sera au contraire de se rapprocher de l'œuvre originale et de conserver cette « étrangeté », cette « singularité », comme « un retour au texte-source » (*idem*), d'autant plus que le concept d'« accuracy » a fait son apparition au XXe siècle et tendrait à renforcer ce mouvement vers le texte source (Monti 2011, 20). C'est à la fin du XXe siècle également que le peu de visibilité du traducteur est remis en question. En effet, l'activité de traduction gagne en légitimité et on attend plutôt du traducteur que sa trace soit visible dans ses travaux au lieu « d'occulter le travail de transfert » (Gambier 1994, 416).

Une autre raison de retraduire est de voir un texte unique être intégré dans une même langue étrangère en plusieurs versions (Kahn et Seth 2010, 7). Le but est ici de diffuser une « œuvre jugée importante » et ainsi de « l'ancrer toujours davantage [...] dans le patrimoine national du pays d'accueil » (Chevrel dans Kahn et Seth 2010, 12, 17). Cependant, les retraductions permettent également à certaines œuvres de devenir des canons de la littérature grâce à leur diffusion dans d'autres langues : « les retraductions permettent aux textes d'obtenir le statut de classique, et le statut de classique favorise souvent d'autres retraductions »³ (Venuti 2004, cité dans Koskinen et Paloposki 2010, 295 [ma traduction]).

Le facteur historique peut être perçu d'une seconde manière. Avec les années, l'œuvre a pu être étudiée de manière plus approfondie, offrant aux traducteurs une meilleure connaissance du sujet et permettant de jeter un nouveau regard sur l'œuvre (Chevrel dans Kahn et Seth 2010, 13). Le bagage cognitif, si cher aux traducteurs, sur le texte, l'auteur et la culture est étoffé grâce aux nouvelles analyses. Les technologies évoluent également : de nouveaux « outils lexicographiques » ainsi que de nombreuses recherches offrent aux traducteurs de nouvelles ressources. Aussi, la

³ retranslations help texts in achieving the status of a classic, and the status of a classic often promotes further retranslations (Venuti 2004, cité dans Koskinen et Paloposki 2010, 295).

profession des traducteurs ayant obtenu davantage de reconnaissance ces dernières décennies, la formation de ces derniers s'est vue améliorée elle aussi (Monti dans Monti et Schnyder 2011, 16).

Enfin, il existe d'autres motifs plus commerciaux. Le succès d'une œuvre déjà renommée et appréciée permet à des maisons d'édition de faire du profit grâce à de nouvelles traductions (Chevrel dans Kahn et Seth 2010, 12). D'autre part, si une maison d'édition souhaite à tout prix proposer une œuvre, mais n'obtient pas les droits d'auteur pour la traduction existante, la retraduction se pose en solution envisageable (Skibińska 2007, 3).

La retraduction est une activité à part entière qui est réalisée sur la base de différentes motivations. Celles mentionnées ci-dessus ne sont pas exhaustives et les motivations à retraduire ne sont en général pas uniques, mais plurielles. Cette activité témoigne de la temporalité d'une traduction et permet aux ouvrages majeurs, mais aussi à d'autres textes moins renommés, de perdurer :

Le phénomène de la retraduction expose cruellement les limites de tout acte de traduction et l'état éphémère de cette activité. En même temps, il nous offre l'opportunité d'une relecture incessante des textes canoniques qui, grâce aux retraductions, continuent à nous parler de façon directe, vive, ouverte. (Monti 2011, 23)

Les trois retraductions officielles de *Mrs Dalloway* ont toutes été réalisées par des retraductrices et professeures françaises. On pourrait ainsi se demander pourquoi seules des femmes ont osé s'attaquer à cette grande œuvre, mais cette réflexion nécessiterait probablement du temps et de l'espace dont je ne dispose pas dans ce travail. Les retraductions en français de *Mrs Dalloway* sont des « retraductions actives » dans le sens où elles visent un même public cible, à l'inverse des « retraductions passives » qui sont faites pour des publics différents d'une même langue (par exemple, le français de Suisse ou du Canada) (Pym 1998, 82).

La théorie de la retraduction engendre ainsi des questions sur l'œuvre de V. Woolf : la pratique suivrait-elle la théorie en matière de retraduction ? Qu'en est-il des traductions et des retraductions de *Mrs Dalloway* en français ? S. David aurait-elle tenté d'adapter le texte aux normes culturelles de son public cible ? M.-C. Pasquier aurait-elle brisé cet écart créé par sa consœur et été plus « fidèle » à l'œuvre de V. Woolf ? Enfin, quel a été le but de N. Azoulay ? Qui d'entre elles a voulu respecter le style et le rythme propre à Virginia Woolf, ou au contraire a voulu s'en détacher et intégrer son propre style à sa traduction ? Qui a été la plus « fidèle » ? Autant de questions auxquelles nous allons tenter d'apporter des réponses dans la suite de ce travail.

5.2. (Re)Traductrices

5.2.1. Simone David

La première traduction de *Mrs Dalloway* est réalisée par Simone David et est publiée en 1929. Malheureusement, très peu d'informations sont disponibles sur la traductrice. Elle serait angliciste, spécialiste de la langue et de la civilisation anglaises et aurait traduit de nombreux textes à partir de l'anglais. Ses dates de naissance et de mort ne sont pas connues, mais elle serait née au XIXe siècle et décédée durant le XXe siècle (« Simone David » s. d. ; « Simone David [Angliciste, 18.-19..] » s. d.). Le peu d'informations dont nous disposons à son sujet nous assure tout de même que la traduction est effectuée par une personne qualifiée. En effet, bien que sa formation et ses qualifications restent vagues, son expérience antérieure dans la traduction et sa maîtrise de la langue anglaise (qu'on peut supposer si elle est angliciste) constituent un bon bagage intellectuel pour la traduction du roman de Virginia Woolf. Sa connaissance de la culture anglophone lui aurait, a priori, permis une bonne compréhension du texte source et une bonne transposition en français pour le public cible francophone, étant donné que la traductrice est de nationalité française. Toutefois, la formation de traduction a bien évolué depuis le début du XXe siècle et les connaissances de théories traductologiques et stylistiques n'étaient assurément pas les mêmes à l'époque de S. David. Pourtant, ces connaissances sont nécessaires pour interpréter le texte source et pour ne pas lui rester trop dépendant (Boase-Beier 2014, 63).

La traduction française est donc publiée quatre ans après la parution de l'original. La diffusion rapide du roman dans les pays francophones indique que le texte a connu un succès mondial. Simone David réalise ainsi la « traduction historique en français » qui restera également la seule traduction française officielle disponible jusqu'en 1993 (Woolf 2013, 6).

La deuxième traduction, ou plutôt la première retraduction française, est réalisée par Pascale Michon, diplômée en interprétation et en traduction, et publiée en 1993. C'est à peine un an plus tard que Marie-Claire Pasquier publie la troisième traduction de *Mrs Dalloway*. Analyser quatre traductions (avec la troisième retraduction publiée en 2021) aurait été bien trop chronophage pour un travail comme celui-ci. C'est pourquoi mon choix s'est porté sur trois traductions, celles étant les plus éloignées temporellement les unes des autres.

5.2.2. Marie-Claire Pasquier

Comme pour Simone David, il existe peu d'informations concernant la traductrice. Nous savons que Marie-Claire Pasquier est avant tout professeure émérite à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense et auteure de biographies sur des personnalités du théâtre (Woolf 2020, 5 ;

« Marie-Claire PASQUIER — Encyclopædia Universalis » s. d.). C'est en 1994 que sa traduction de *Mrs Dalloway* est publiée, soit 65 ans après la première traduction.

Après la Première Guerre mondiale, les politiques économiques et sociales ne favorisent pas la production de traductions. Les pays vainqueurs comme les pays vaincus subissent une pression quant aux besoins de reconstruction sociale, économique, financière, etc. (Milza et Berstein 2004, 443 ; 2004, 8) et les nouvelles politiques ne sont donc pas directement axées sur l'activité traductive. Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale, soit à partir de 1945, que les pratiques traductives reprennent peu à peu. Les échanges internationaux s'intensifient, le marché mondial du livre croît, ce qui permet la création de projets littéraires mêlant différentes langues et cultures (Chevrel, Banoun, et Poulin 2019, 81).

C'est dans la seconde moitié du siècle également que le domaine de la traduction se diversifie et devient pluridisciplinaire. Pour les traducteurs, il ne s'agit plus uniquement d'être liés à une langue et à sa culture, mais de développer ses connaissances en philosophie, en sociologie, en linguistique et de mêler ces disciplines à la pratique traductive (*ibid*, 277). C'est aussi dans cette période que la traduction et les traducteurs acquièrent la reconnaissance d'un métier à part entière, nécessitant une formation et un savoir que n'importe quel bilingue ne peut se targuer de posséder. Ainsi, « le nombre de traductions annuelles en français, rééditions et réimpressions incluses, a doublé entre 1980 et 2022 » (*ibid*, 105).

En outre, le XXe siècle voit le profil du traducteur changer. Alors qu'auparavant l'activité de traduction était réalisée par des écrivains, des journalistes ou encore des aristocrates polyglottes, il s'agit désormais plutôt de spécialistes de la langue et de la culture, de diplômés universitaires et même de nombreux professeurs de langues (*ibid*, 201). En effet, S. David est désignée « angliciste » et M.-C. Pasquier est professeure universitaire : toutes deux, on peut le penser, maîtrisent la langue et la culture anglaises.

Cette renaissance de la traduction ainsi que le développement des formations et des techniques qui y sont liées expliquent sûrement pourquoi il aura fallu attendre plus de 60 ans pour que d'autres se mettent au défi de retraduire *Mrs Dalloway*. Les années 1980 sont marquées par une augmentation du nombre de traductions ainsi que par des progrès dans les « réflexions théoriques et méthodologiques » à propos de l'action de traduction en elle-même et le développement d'analyses critiques des œuvres traduites (*ibid*, 7). Le XXe siècle est également marqué par un phénomène de retraduction. Bien que ce soit une période où l'acte traductif devient plus rigoureux, les traducteurs se voient aussi concéder davantage de créativité et peuvent s'émanciper du texte source et de son caractère hégémonique (*ibid*, 10).

5.2.3. Nathalie Azoulai

Au XXI^e siècle, la traduction a bel et bien gagné sa place en tant que discipline et profession. En outre, les nouvelles technologies liées à la traduction (comme les corpus, la traduction automatique, les dictionnaires et correcteurs en ligne) facilitent grandement le travail de recherche lexicographique ou contextuelle ainsi que le travail de relecture, tâches chronophages du traducteur. Aussi, les classiques de la littérature sont continuellement proposés et analysés dans les études de langue et de littérature. Un roman comme *Mrs Dalloway* se retrouve ainsi dans les cursus littéraires des jeunes francophones, ces derniers lisant peut-être une version traduite en français. Retraduire un roman classique permettrait aux étudiants de saisir au mieux les enjeux du texte original et de mieux se familiariser avec le monde de V. Woolf grâce à un langage adapté à leur communauté interprétative. C'est dans ce contexte que la quatrième et dernière traduction française en date de *Mrs Dalloway* est réalisée par Nathalie Azoulai. Cette dernière est auteure de romans avant d'être traductrice ; le roman de V. Woolf est même sa première traduction publiée. N. Azoulai naît en 1966 en région parisienne et intègre en 1981 l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud, en option lettres modernes. Elle est diplômée trois ans plus tard et devient enseignante. Son premier roman est publié en 2002, après qu'elle a intégré le monde de l'édition (« Biographie » 2021).

Avec le monde de l'édition gagnant toujours plus de terrain et les réseaux sociaux favorisant ce développement, il est chose aisée de trouver plus d'informations sur la traductrice du XXI^e siècle que sur celles du XX^e. Ainsi, dans une vidéo postée sur son blog, N. Azoulai raconte pourquoi son choix s'est porté sur *Mrs Dalloway*. Elle lit le roman une première fois lorsqu'elle a vingt ans. Ce style « haché, libre, saccadé, très dans la marche » l'étonne (*Nathalie Azoulai retraduire Mrs Dalloway, de Virginia Woolf* 2021). Elle aime que l'action soit continue, mais que le flux de pensées vienne interrompre cette sensation. La vie londonienne du roman et sa vivacité sont d'autres caractéristiques qu'elle affectionne. Elle a lu les retraductions françaises, mais elle est d'avis que le rythme à la fois musical et discontinu du texte source manque dans les versions de ses collègues. Lorsqu'elle relit le livre à quarante ans, elle a soudain l'envie de le traduire et de le réécrire elle aussi. Elle s'identifie davantage à Clarissa, « une femme mûre » qui comme elle se remémore son passé, que lors de sa première lecture vingt ans plus tôt (Woolf 2021, 7-8). Elle se met donc au défi de reproduire cette musicalité en français tout en gardant le côté poétique de l'anglais de V. Woolf. Ce texte presque centenaire, elle le trouve « résolument moderne », mais elle souhaite lui redonner cette « vibration concentrique » (*ibid*, 8), caractérisée par le son de Big Ben qui rythme le roman. Même si l'aventure traductive a pu la décourager de temps à autre, *Mrs Dalloway* et ses complexités lui ont permis de se découvrir elle-même et son écriture (*Nathalie Azoulai retraduire Mrs Dalloway, de Virginia Woolf* 2021).

À l'inverse des traductrices précédentes, Nathalie Azoulay justifie certains de ses choix de traduction dans sa préface, ce qui évite les suppositions et les doutes en cas d'analyse comparative comme la mienne. Cette pratique est de plus en plus préconisée depuis que le traducteur est vu comme un créateur ou un auteur. La rédaction de telles justifications, notes, etc. démontre que la traductrice est consciente des attentes que les lecteurs pourraient avoir de son texte et sait que ce dernier présente plutôt une « pratique déviante » qui mérite d'être justifiée (Schäffner 2010, 240).

Notons ici la remarque de Charles Bally : « la stylistique comparée ne devra pas mélanger les époques, mais opérer sur deux états de langues contemporains » (Vinay et Darbelnet 2011, 21). Ma comparaison stylistique devra dans tous les cas prendre en compte le paramètre temporel puisque comme le dit le linguiste précité, l'état de la langue change selon les époques, c'est pourquoi, entre autres raisons vues précédemment, les traducteurs ressentent le besoin de retraduire des textes d'époques précédentes (*idem*). Autrement dit, la « communauté interprétative » évolue en même temps que la langue et est créée par des caractères sociaux, géographiques, temporels surtout (Fish 1980, cité dans Brems et Ramos Pinto 2013, 142). Le changement de communauté interprétative va de pair avec un changement d'interprétation d'un texte. Cet écart de temps entre les traductions de *Mrs Dalloway* pourrait par conséquent engendrer des effets stylistiques dans les trois traductions choisies. En effet, la temporalité peut par exemple influencer les choix lexicaux (nous observerons ce phénomène dans le point 6.3.2. de l'analyse) et nous retrouverons éventuellement davantage de termes vieillis dans les traductions les plus datées. Aussi, dans un roman décrivant la société britannique, l'usage d'anglicismes sera éventuellement plus présent dans les traductions les plus récentes, étant donné le caractère omniprésent de la langue anglaise dans la société mondiale du XXI^e siècle. Nous observerons également cette hypothèse dans le point 6.3.1.

6. Analyse comparative

6.1. Respect du style indirect

Après ce bref survol théorique et historique du roman et de ses caractéristiques, la partie comparative de l'analyse apporte une approche plus approfondie de la technique du discours indirect libre et des caractéristiques présentes dans *Mrs Dalloway* et dans ses traductions françaises. Je répète qu'il ne s'agit ici que d'une analyse descriptive et non prescriptive. Chaque traductrice a fait ses choix pour des raisons qui nous sont parfois inconnues, que l'on pourrait pronostiquer, mais qui ne seraient pas avérées. Il s'agit plutôt de découvrir si les traductions comportent des différences marquantes et si, de 1929 à 2021, certains choix de traductions sont semblables ou catégoriquement distincts.

Revenons sur les techniques mentionnées plus haut ; le discours indirect libre et le *stream of consciousness*, la première étant utilisée pour transposer la deuxième, à savoir à l'aide d'un énonciateur. Rappelons d'emblée que le *stream of consciousness* est également associé à la technique du monologue intérieur (cf. pp. 18-19). Ces techniques d'écriture sont apparues à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. Certains chercheurs attribuent les débuts de ces types de narration dans la langue anglaise à l'auteure Jane Austen ou à son confrère masculin James Joyce (Wardt 2010, 8 ; Bosseaux 2007, 59). Le terme *stream of consciousness* a lui été formulé vers la fin du XIXe siècle par le psychologue William James pour désigner en premier lieu un phénomène psychologique. Ce terme désigne dès le départ le flux continu de pensées et d'émotions qui traverse l'esprit humain (Lodge 1992, 42, cité dans Wardt 2010, 28). C'est ensuite May Sinclair qui introduit ce terme en 1918 dans le contexte littéraire anglophone (Drabble 2000, 975). Dans la littérature française, c'est C. Bally qui mentionne pour la première fois le style indirect libre dans un article de 1912 portant le nom du procédé (Charles Bally 1912). Il y décrit trois possibilités de transposer les pensées et les paroles des personnages : le discours direct, le discours indirect et le discours indirect libre. Cette dernière technique sert non seulement à rapporter les pensées ou les paroles d'un personnage par le biais d'un narrateur, mais, dans le contexte de découvertes psychologiques et d'analyses psychanalytiques, le DIL et le *stream of consciousness* permettent aux lecteurs de s'immiscer dans la conscience d'un personnage et d'y découvrir de manière immersive toutes ses complexités. À l'époque, les auteurs modernistes s'attachent particulièrement à la subjectivité de l'expérience des personnages et à leurs réactions au monde extérieur plutôt qu'aux descriptions physiques des personnages, de leur passé ou des paysages, comme cela avait été beaucoup fait au XIXe siècle (Bosseaux 2007, 59 ; Woolf 2013, 14). L'abandon du récit réaliste en faveur de romans psychologiques (puisque le *stream of consciousness* s'attache à comprendre et à transposer les manœuvres de l'esprit, qui relève en soi d'une question plus philosophique et psychologique que

littéraire [Humphrey 1958, 6]) est critiqué, car la technique du *stream of consciousness* et celle du discours indirect libre ajoutent de la confusion au roman et défont la structure linéaire familière du récit et de la narration (Woolf 2013, 16). C'est que les artistes de la fin du XIXe siècle attachent une plus grande importance à l'esthétique littéraire que leurs prédécesseurs. Les auteurs cherchent avant tout à produire une langue belle et recherchée ainsi qu'un texte plus vivant (Cerquiglini 1984, 15 ; Poncharal 2006, 32).

Le *stream of consciousness* de V. Woolf est associé à la technique du discours indirect libre et, dans une moindre mesure, à celle du monologue intérieur. Ces techniques sont, si l'on peut dire, la marque de fabrique de Virginia Woolf. Quiconque pense à *Mrs Dalloway* pense immédiatement au discours indirect libre et à la confusion que le procédé crée. Dans le cadre de cette analyse, il est judicieux de se demander si, lors de l'activité traductive, les traductrices ont jugé cette technique importante et à conserver. Les analyses stylistiques s'attachent en général à observer les changements potentiels de technique narrative et leurs effets. Dans le cadre du DIL, des modifications minimales peuvent impliquer de lourds changements de sens sur le point de référence à travers lequel le lecteur vit et lit les pensées du personnage (Boase-Beier 2011, 155).

Si l'on tient compte de la division du roman par Gérard Genette, qui distingue l'histoire (les événements fictifs en eux-mêmes présentés chronologiquement) du récit (la façon dont ces événements sont racontés, pouvant impliquer flashbacks, prolepse ou autre) et de la narration (l'action de narrer, de raconter le récit, traditionnellement par un narrateur) (Genette 1972, 72-74), alors mon analyse du discours indirect libre se déploiera sur le plan de la narration.

6.1.1. Création du DIL

En littérature, les deux principaux modes de narration sont le discours direct (DD) et le discours indirect (DI). Le premier consiste à reproduire et à rapporter les paroles ou les pensées d'autrui telles qu'elles à l'aide de guillemets, du discours cité, et d'un verbe déclaratif (« dire », « s'écrier », etc.) accompagné du sujet (Charles Bally 1912, 549, 551, 552), appelé aussi le discours citant (« “[...]”, **dit-elle** »). La technique du discours indirect implique en général la reformulation du discours d'un tiers. Le mode d'énonciation de type discours direct présente des « marqueurs de modalité appréciative » (Guillemin-Flescher 1981, 5) : « bon sang », « probablement », « oh », par exemple. Ces modalités sont prononcées par le locuteur et reprises dans les guillemets, ce qui n'est pas le cas avec le DI. À l'inverse, les verbes, adverbes modaux et interjections qui expriment la subjectivité de l'esprit humain se retrouvent eux dans le DIL, car ils permettent de faire comprendre aux lecteurs qu'ils se retrouvent dans les pensées ou les paroles d'un personnage (Bosseaux 2007, 66). Ainsi, si l'on garde mot pour mot le discours des personnages et que l'on en retire les guillemets

et le discours citant, on obtient du DIL (*ibid*, 16). Pour autant, des discours citants sont parfois intégrés au DIL, à savoir, un pronom ou un prénom faisant référence à un personnage du texte, accompagné d'un verbe déclaratif et de la conjonction de subordination « que ». Cependant, les guillemets sont toujours omis puisqu'il ne s'agit pas de discours direct. Tout comme dans le discours indirect, les références aux personnages dans le discours rapporté se font à la troisième personne du singulier. Le DIL mélange dès lors les techniques du DD avec celles du DI et serait une forme « hybride » regroupant des caractéristiques des deux principaux modes (Poncharal 2006, 12). La technique hybride se rapprocherait davantage du discours direct dans le sens où l'incise comprenant le discours citant peut être placée dans le discours cité ou après celui-ci (*ibid*, 32). Comme le montre l'exemple ci-dessous, seul le discours indirect est limité pour l'emplacement du discours citant :

DD : « Mon Dieu ! Quelle chaleur ! », **dit-elle**. « Il me faut de l'ombre ».

« Mon Dieu ! Quelle chaleur ! Il me faut de l'ombre », **dit-elle**.

DI : Jeanne **dit que** la chaleur était telle qu'il lui fallait de l'ombre.

DIL : Mon Dieu ! Quelle chaleur ! Il lui fallait de l'ombre, **s'écria-t-elle**.

Mon Dieu ! Quelle chaleur ! **s'écria-t-elle**. Il lui fallait de l'ombre.

En outre, les intonations, les interjections et le langage oral sont véhiculés par le narrateur. Les pensées ou paroles des personnages sont présentées par ce narrateur à l'aide de temps du passé et de la troisième personne du singulier ou du pluriel, tout en immergeant les lecteurs dans la conscience du personnage (Wardt 2010, 8), comme si l'on entendait tout ce que le cerveau pensait dans un désordre presque permanent. Les lecteurs seront fréquemment confrontés à des structures grammaticales atypiques : un verbe au passé accompagné d'un adverbe évoquant le présent, par exemple, « elle déclara qu'elle **avait maintenant** besoin d'ombre ». Ce mélange temporel est bien une preuve de la rencontre entre la voix du narrateur et l'expérience du personnage. La technique du DIL offre ainsi une certaine flexibilité grammaticale à l'auteur (Bosseaux 2007, 66).

6.1.2. Polyphonie

La technique du DIL implique dans tous les cas un narrateur qui se pose en intermédiaire entre les personnages et les lecteurs, créant ainsi une distance entre ceux-ci (Wardt 2010, 8). Aussi, devient-il complexe de distinguer les paroles des personnages de celles du narrateur, puisque ce dernier prend en charge leurs paroles et leurs pensées, un peu comme si elles étaient siennes : il substitue implicitement ses paroles à celles des personnages (Hernadi 1972). Les points de vue, ceux du narrateur et des divers personnages, se mélangent et apportent une confusion dans la complexité que représente déjà le flux de la conscience humaine. Avec ce jeu sur les différents points de vue, la perception du monde et de la réalité ainsi que le rapport au temps apparaissent comme des éléments

subjectifs. La lecture n'est donc plus linéaire comme avec les auteurs du XIXe siècle, puisque le récit passe d'une voix à l'autre (Woolf 2013, 14). On parle ainsi de double voix, un peu comme une fusion des voix de la narration et des personnages fictifs (Bosseaux 2007, 16). Le lectorat doit néanmoins être informé du contexte de l'histoire pour reconnaître la source du passage rapporté (*ibid*, 54). Les lecteurs vivent l'expérience des personnages à travers la voix externe du narrateur, c'est pourquoi ils ne sont pas en contact direct avec les personnages, sauf dans le cas du monologue intérieur, plus rare dans *Mrs Dalloway*. Ce sont les temps du passé et les pronoms à la troisième personne qui créent cette distance, mais le ton oral et la syntaxe originale permettent de réduire grandement le fossé.

La grande spécificité du discours indirect libre est donc la polyphonie du discours. Le texte est raconté par un narrateur, un énonciateur, mais d'autres voix, d'autres discours entrent en jeu. La difficulté du DIL repose dans l'implication de la source du message. En effet, le discours n'est pas explicitement cité ou rapporté à un personnage, c'est plutôt le narrateur qui devient l'intermédiaire entre locuteur et lecteurs. C'est dans ces cas-ci que le lecteur est plus enclin à « décrocher » puisque les voix se mélangent (Loock 2006, 78). Comme indiqué précédemment, la source du discours n'est cependant pas toujours implicite puisqu'on retrouve aussi des discours citants dans le DIL (Poncharal 2006, 127), comme l'explique Monique De Mattia-Viviès :

Il existe en effet un autre type de DIL, plus explicite, dans lequel les paroles ou pensées rapportées sont attribuées à un énonciateur particulier par le biais d'une incise. Dans ce cas, la question de savoir « qui parle ? » ne se pose plus, mais on reste dans le discours indirect libre, car on se trouve toujours dans la conscience d'un personnage et il ne s'agit pas d'une citation. Ce type de DIL est donc nécessairement moins ambigu, moins riche d'un point de vue littéraire, l'énonciateur rapporteur indiquant explicitement que ce n'est pas lui qui parle, mais un énonciateur rapporté. (De Mattia- Viviès 2000, 294, cité dans Loock 2006, 83)

On comprend bien ici que les pronoms à la première et à la deuxième personne comme *je, tu, nous, vous*, ainsi que les guillemets, sont éliminés puisque c'est le narrateur qui rapporte le discours avec des pronoms à la troisième personne, effaçant ainsi les marques du discours direct. Le DIL crée souvent une « rupture énonciative », dans le sens où le narrateur ne fait que « véhiculer » le message d'un personnage en se dissociant du contenu de celui-ci (Loock 2006, 79).

6.1.3. Discours ou pensées

Certains théoriciens font la différence entre discours et pensées rapportées. Dans le présent travail, nous ferons référence au DIL pour désigner les paroles ainsi que les pensées des personnages. Notons toutefois que, à l'inverse du discours rapporté qui crée une distance entre lecteurs et

personnages, les pensées rapportées plongent les lecteurs dans la tête des personnages. Ces derniers sont ainsi au plus près, voire au sein même des personnages. Cette technique dépeint une représentation intense et immédiate de l'expérience vécue par le personnage (Wardt 2010, 17). En étant ainsi placé au cœur du personnage, le lecteur est davantage susceptible de s'identifier à celui-ci. C'est donc au narrateur de donner les indices nécessaires aux lecteurs pour distinguer discours indirect libre et narration (Poncharal 2006, 28).

Le *stream of consciousness* se singularise par son caractère désordonné et aléatoire qui représente les pensées humaines. Ces pensées ne peuvent être contrôlées ou sélectionnées puisqu'elles apparaissent en fonction de l'environnement, des événements passés, actuels et futurs et de beaucoup d'autres facteurs. Le terme anglais dénote bien la continuité d'impressions et de pensées qui abondent dans l'esprit humain et poussent ainsi les auteurs à abandonner les formes et les normes de syntaxe, de ponctuation et de connexion logique acceptées à l'époque des débuts du procédé (Drabble 2000).

6.1.4. Registre et ponctuation

Le discours indirect libre est caractérisé par un mélange de registres. D'un côté, le registre sera neutre et typiquement écrit, reflétant l'intervention du narrateur. D'un autre côté, des mots ou expressions orales apparaîtront dans les paroles des personnages. Ces expressions peuvent être de registres différents selon les origines sociales ou géographiques du personnage. Un ouvrier ne parlera pas comme un parlementaire et un Australien ne parlera pas comme un Irlandais. Ce sont ces différences, habituellement orales, qui permettent de différencier les personnages entre eux et de les distinguer du narrateur (Bosseaux 2007, 66). C'est entre autres grâce aux interjections, ces unités prosodiques qui sont habituellement prononcées sur une intonation différente, que l'on reconnaît également le discours indirect libre (Vinay et Darbelnet 2011, 38).

De manière générale, on reconnaîtra le DIL grâce à ce langage typiquement oral et aux déictiques. Toute marque subjective, comme les verbes ou adverbes modaux, les intensificateurs exprimant l'opinion et signalant l'émotivité, ainsi que les expressions familières du langage courant et les contractions ne peuvent être attribuées qu'aux personnages (Wardt 2010, 14). Ce sont ces déictiques (pronoms démonstratifs, adjectifs, articles définis, adverbes spatiaux, temps de conjugaison, etc.) qui permettent aux lecteurs de se repérer dans l'histoire (Bosseaux 2007, 29). De la même manière, les signes typographiques comme les points d'exclamation, d'interrogation ou de suspension sont des marques évidentes du DIL (Wardt 2010, 15). La vivacité, la fluidité du langage oral et les expressions sont donc conservées et servent à offrir aux lecteurs l'expérience des personnages (Bosseaux 2007, 59 ; Cerquiglini 1984, 9). D'autres signes de ponctuation peuvent eux

renforcer l'ambiguïté. En effet, les parenthèses ou les tirets cadratins signalent tantôt l'interférence du narrateur dans le discours rapporté, créant ainsi une double voix, tantôt ils sont de simples ajouts selon les règles typographiques de la langue (Wardt 2010, 16).

Dans nombre des passages suivants, le texte source pose le narrateur comme vecteur du message. Le narrateur externe fait ses observations et commentaires, et entre ceux-ci viennent s'intercaler les pensées ou les paroles des personnages que le narrateur prend en charge et transmet. Le lecteur est ainsi « transporté au sein même de la conscience du personnage » (Loock 2006, 87). C'est précisément cette immersion dans la tête des personnages et sa transposition syntaxique et stylistique que nous allons observer ci-dessous.

6.1.5. Traduction du DIL

De nombreuses analyses comparant l'anglais et le français ont déjà été réalisées au sujet du style indirect libre. Ces recherches ont montré que le procédé tend à être transposé en discours direct ou indirect en français (Taivalkoski-Shilov 2019, 37). Et pour cause, ce style serait un défi pour les traducteurs, car les techniques de création diffèrent d'une langue à l'autre (*idem*). Le discours indirect se construit en anglais avec des verbes *dicendi* (« say », « tell », etc.) et éventuellement la conjonction « that ». Le discours indirect français, lui, se construit également avec un verbe déclaratif, mais, à l'inverse de l'anglais, doit toujours comporter la conjonction de subordination « que ». La langue anglaise bénéficierait ainsi d'une plus grande « souplesse » quant à l'utilisation du style indirect, puisque la transition entre discours direct et indirect (marquée par la suppression des guillemets et de l'ajout de la conjonction ou non) est à peine remarquable lorsque le « that » n'y figure pas. Par conséquent, on percevra davantage une rupture entre les deux types d'énonciation en français (Poncharal 2006, 1).

Quant à l'utilisation des temps dans la création du style indirect libre, il semblerait que le français préférera utiliser l'imparfait, qui est un temps plutôt employé à l'oral, que le passé simple, réservé plutôt au récit. L'anglais ne ferait pas cette distinction entre temps du récit et temps oral, utilisant uniquement le *preterit* pour la narration et l'oralité (*ibid*, 22). Aussi, l'anglais utilise des formes contractées pour les verbes et les pronoms personnels ou les particules de négation, signe qu'il s'agit des pensées ou des paroles d'un personnage. Étant donné que le français ne possède pas ces formes contractées, ou que celles-ci sont utilisées principalement dans un langage très familier, il sera moins évident pour le traducteur de donner des indices à ses lecteurs francophones qu'ils se trouvent dans un passage de DIL (Hernadi 1972, 34).

6.1.6. Le DIL dans *Mrs Dalloway*

Comme il a été vu précédemment, l'âme humaine, les pensées et les sentiments sont des thèmes qui ont toujours plu à Virginia Woolf (Woolf 2020, 13). Dans *Mrs Dalloway*, elle s'attache à représenter deux perspectives : affective et représentative, l'intérieur et l'extérieur dans un même temps, l'âme des personnages et leur environnement (*idem*). Cette binarité simultanée fait que le style du récit est très vivant. Près de 40 personnages prennent à un moment donné la parole, dans des modes de narration différents (Wardt 2010, 26). Ceux-ci se répondent sans avoir réellement de contact, mais ils vivent la même expérience et le lecteur perçoit ainsi les différentes perspectives et réactions (*ibid*, 27). Johanna Garvey parle de « mer de voix » et Julia Kristeva de « je changeant »⁴ (Garvey 1991, 60) pour désigner tous ces courants de conscience dépeints au moyen du DIL. V. Woolf a l'intention de nous montrer que les gens sont en fait un produit de leur passé, de leur présent et de ce que les autres pensent d'eux. Les êtres humains seraient donc la somme de toutes ces perspectives (Showalter 2019, xxi). En plongeant les lecteurs dans les pensées des personnages, l'auteure arrive à toucher les premiers et à leur faire ressentir de plus vives émotions (Wardt 2010, 26). En effet, puisque le lecteur participe en quelque sorte à l'expérience du personnage, une intimité se crée entre eux (White 2018, 111).

Dans *Mrs Dalloway*, le récit comporte plusieurs types de discours : la narration commentée du narrateur et les discours direct, indirect et indirect libre ; ces discours alternent en permanence (Woolf 2020, 41 ; Wardt 2010, 20). Le nombre élevé de points de vue à travers le récit et le narrateur externe omniscient rendent la lecture irrégulière et il est facile pour le lecteur de se perdre entre les discours (Wardt 2010, 20). Le passage suivant, qui sera analysé plus loin dans cette section, est un exemple clair du mélange des différents modes d'énonciation :

“But what are you going to do?” she asked him. *Oh the lawyers and solicitors, Messrs. Hooper and Grateley of Lincoln's Inn, they were going to do it, he said. And he actually pared his nails with his pocket-knife.* (Woolf 2019, 50)

La phrase en gras est entourée de guillemets et représente donc le discours direct. Les deux phrases en italique sont du discours indirect libre, puisqu'il s'agit des paroles de Peter et des pensées de Clarissa, mais rapportées par le narrateur sans intervention explicite ; l'interjection « oh » et l'adverbe modal « actually » le signalent. La troisième phrase pourrait toutefois représenter le commentaire du narrateur. Ce passage montre donc bien l'ambiguïté créée par cette polyphonie.

⁴ Indeed, what we are witnessing in Woolf's language is a sea of voices, waves of words that continually pass between what Julia Kristeva has identified as the semiotic and the symbolic in such a way as to erase hierarchies and to emphasize multiplicity and transformation: “changing I.” (Garvey 1991, 60)

6.1.7. Analyse

Laissons place maintenant à l'analyse comparative du discours indirect libre dans les trois traductions que j'ai sélectionnées. Le résumé du roman et de ses caractéristiques, les explications théoriques du procédé du DIL ainsi que les parties « contexte d'écriture » et « traductrices » permettront de comprendre les quelques passages ci-dessous et leur contexte, bien que mon analyse ne se concentre que sur quelques segments de phrase.

Tableau 1

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
Times without number Clarissa had visited Evelyn Whitbread in a nursing home. Was Evelyn ill again? Evelyn was a good deal out of sorts, said Hugh , intimating by a kind of pout or swell of his very well-covered, manly, extremely handsome, perfectly upholstered body [...] that his wife had some internal ailment, nothing serious , which, as an old friend, Clarissa Dalloway would quite understand without requiring him to specify. (p. 6)	Que d'innombrables visites Clarissa avait faites à Evelyn Whitbread dans des cliniques ! « Evelyn est de nouveau malade ? – Evelyn est assez patraque », dit Hugh avec une moue et en gonflant un peu son très beau corps, un peu gros, mais si noble, si parfaitement soigné [...]. Il voulait dire par là que sa femme souffrait d'un mal interne – oh ! rien de sérieux ! –, Clarissa, sa vieille amie, comprendrait parfaitement sans l'obliger à préciser. (pp. 16-17)	Que de fois Clarissa était allée voir Evelyn Whitbread à la clinique. Est-ce qu'Evelyn était à nouveau malade ? Evelyn était un peu souffrante, dit Hugh , indiquant par une sorte de moue, de mimique de son corps bien pris, bien mis, viril, tiré à quatre épingles [...], que sa femme souffrait de quelque affection interne, rien de grave , que Clarissa Dalloway, en tant que vieille amie, saurait identifier sans qu'il ait à préciser les choses. (p. 65)	Clarissa ne comptait plus les visites qu'elle avait faites à Evelyn Whitbread dans toutes ses maisons de repos. Evelyn était donc de nouveau malade ? Evelyn n'est pas du tout dans son assiette, dit Hugh en bombant les lèvres et le haut de son corps plein, viril, magnifique, parfaitement rembourré [...], pour signifier à Clarissa Dalloway, sa vieille amie, que sa femme souffrait d'une indisposition, oh, rien de méchant , qu'il lui faudrait comprendre à demi-mot sans le forcer surtout à préciser. (pp. 22-23)

Dans ce passage, les interventions du narrateur alternent avec le discours indirect (libre) de Clarissa et de son ami Hugh. Ce mélange entre commentaires du narrateur et pensées ou discours rapportés des personnages entraîne régulièrement une incompréhension, car le lecteur ne sait plus à qui appartiennent les paroles. Dans la première partie mise en gras, les traductrices n'ont pas semblé avoir rencontré de problème pour déceler les paroles appartenant au narrateur, à Clarissa ou à Hugh.

Une différence notable apparaît toutefois dans la traduction de 1929. Dans ce premier passage, Clarissa et Hugh discutent de l'état de santé de la femme de ce dernier. Comme pour la plupart des paroles des personnages, cette discussion est en partie rendue en discours indirect libre, à savoir sans guillemets, mais les paroles sont rapportées mot pour mot avec le discours citant « said Hugh », qui permet aux lecteurs de suivre l'échange. Alors que M.-C. Pasquier et N. Azoulai ont

transposé ce passage en discours indirect comme dans le texte source, S. David ajoute des guillemets entre la phrase prononcée par Clarissa et celle de Hugh, qu'elle sépare par un tiret cadratin pour marquer le changement de locuteur. Ce faisant, la traductrice ne transpose pas la technique emblématique de l'auteure, mais elle traduit le passage en discours direct, le rendant ainsi moins « woolfien ».

Dans le deuxième passage en gras, deux des traductrices ont ajouté l'interjection « oh ». En procédant de la sorte, N. Azoulai et S. David mettent l'accent sur le caractère oral de ce passage et signalent à leurs lecteurs qu'ils sont en présence de discours indirect libre, procédé rendu moins évident dans le texte source et dans la traduction de M.-C. Pasquier, puisqu'il pourrait également s'agir du commentaire du narrateur. S. David isole même la courte phrase à l'aide de tirets cadratins pour marquer davantage qu'il s'agit de paroles rapportées. Les interprétations divergent donc pour ce segment.

Tableau 2

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
Nonsense, nonsense! she cried to herself, pushing through the swing doors of Mulberry's the florists. (p. 13)	« Sottise ! Sottise ! », s'écria-t-elle en poussant la porte de Mulberry, le fleuriste. (p. 24)	C'est ridicule, ridicule ! s'écria-t-elle <i>in petto</i> en poussant la porte battante de Mulberry's, le fleuriste. (p. 74)	C'est absurde ! C'est absurde ! s'écria-t-elle <i>in petto</i> , en poussant les portes de Mulberry's, le fleuriste. (p. 35)

Mis à part le mot « nonsense » qui a été traduit de trois manières différentes, on observe à nouveau l'ajout de discours direct chez S. David. En effet, la traductrice ajoute des guillemets alors que le passage ne laisse pas place à la confusion, car le point d'exclamation et la répétition du mot « nonsense » signalent à eux seuls qu'il s'agit des mots de Clarissa, rapportés en discours indirect libre dans l'original. Le discours citant « she cried to herself » enlève tout doute restant. Pourquoi alors ajouter des guillemets si la confusion est impossible ? Peut-être la traductrice a-t-elle souhaité offrir à ses lecteurs un texte moins complexe que l'original, c'est-à-dire en discours indirect et direct seulement. Aussi, le discours citant indique que Clarissa ne prononce pas réellement ces paroles, mais les pense plutôt. Alors que les deux dernières traductrices l'ont bien compris en le traduisant par l'expression « *in petto* », S. David utilise un verbe qui dénote obligatoirement un discours à voix haute. La première traductrice n'a donc pas bien saisi le sens du passage.

Tableau 3 (tableau complet en annexe)

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
There were flowers: delphiniums, sweet peas, bunches of	Ah ! les fleurs ! Delphiniums, pois de senteur, gerbes de lilas,	Des fleurs, il y en avait : des delphiniums, des pois de senteur, des	Et des fleurs, il y en avait : des delphiniums, des pois de senteur, des bouquets de

lilac; and carnations, masses of carnations. [...] as she stood talking to Miss Pym who owed her help, and thought her kind, for kind she had been years ago; very kind, but she looked older, this year, turning her head from side to side among the irises and roses [...] (pp. 13-14)	œillets, des masses d'œillets! [...] en causant avec miss Pynn [sic], qui était son obligée, et qui pensait qu'elle était bonne, parce qu'elle l'avait été plusieurs années avant : « Elle a été très bonne, mais elle a l'air vieillie, cette année ! » et elle tournait la tête, à droite, à gauche, au milieu des iris et des roses, [...] (pp. 24-25)	branches entières de lilas ; et des œillets, des brassées d'œillets. [...] tout en restant à parler avec Miss Pym qui se devait de l'aider, et qui appréciait sa bonté, car elle avait montré de la bonté jadis ; beaucoup de bonté, mais elle faisait plus vieux, cette année, à la regarder tourner la tête de-ci, de-là au milieu des iris et des roses [...] (p. 74)	lilas, des œillets, des quantités d'œillets, [...] tout en parlant avec Miss Pym qui se devait de bien la servir car elle la trouvait gentille, parce que gentille elle l'avait été il y avait des années de cela, très gentille même, mais cette année, elle avait pris un coup de vieux. Elle tournait la tête en tous sens au milieu des iris et des roses, [...] (pp. 35-36)
--	--	---	---

Une nouvelle fois, Simone David propose une traduction différente de ses collègues. Le premier mot de ce passage est une interjection, « Ah ! », indiquant la pensée ou la parole de Clarissa. Le texte source et les deux autres traductions sont plus ambiguës sur l'identité du locuteur. Il pourrait en effet s'agir de Clarissa comme du narrateur. S. David lève cette ambiguïté, mais prend le risque de mésinterpréter le passage.

Dans le second passage de cet extrait, le lecteur ne sait pas s'il est plongé dans les pensées de Clarissa, toujours indirectement, ou dans le commentaire du narrateur. La conjonction « for », utilisée fréquemment chez V. Woolf, nous y reviendrons, et l'intensificateur « very » peuvent faire penser aux pensées du personnage. Nous sommes moins étonnés à présent d'observer un changement en discours direct chez Simone David pour cette phrase. De nouveau, elle facilite la compréhension pour ses lecteurs en rendant explicite qu'il s'agit des pensées de Clarissa. Les deux autres traductrices sont restées plus proches du texte source, n'ajoutant ni interjection ni guillemets. Il est donc déjà possible d'observer une tendance : la première traductrice tendrait davantage à se détacher de la technique du discours indirect libre.

Tableau 4

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulay (2021)
It was toffee; they were advertising toffee, a nursemaid told Rezia. Together they began to spell t ... o ... f ... (p. 23)	« C'était toffee, c'était une réclame pour du toffee », expliqua une nurse à Rezia. Ensemble ils commencèrent à épeler : <i>t... o... f...</i> (p. 35)	C'était « toffee » ; ils faisaient de la réclame pour du toffee, dit une nurse à Rezia. Ensemble elles se mirent à épeler : <i>t... o... f...</i> (p. 86-87)	C'était « toffee ». C'était une réclame pour du caramel. Une nurse le dit à Rezia et, ensemble, elles épelèrent <i>t... o... f...</i> (p. 52)

Ce court passage témoigne à nouveau du changement de style indirect libre en style direct pour la traduction de 1929. Les guillemets sont ajoutés au discours cité, comme la plupart du temps

chez S. David. On peut toutefois se demander pourquoi ajouter des guillemets certaines fois et pas d'autres. La traductrice aurait pu également placer les lettres t, o et f entre guillemets puisque ce n'est certainement pas le narrateur qui les prononce. S. David déroge dès lors de temps en temps au style de V. Woolf et parfois le respecte. Est-ce volontaire ou pas, parce que la traductrice n'est pas familière avec le procédé ? Les choix de la traductrice amènent leur lot de questions, souvent, à regret, sans réponse. Il semblerait que Simone David ne se soit pas posée tant de questions eu égard au DIL, peut-être par manque de ressources disponibles sur le style indirect libre à l'époque. Comme nous l'avons vu, le *stream of consciousness* et le discours indirect libre sont encore des techniques nouvelles en 1929. La traductrice n'a pas pu bénéficier de toutes les études faites a posteriori sur ces techniques, que les deux autres traductrices ont, elles, pu lire et appliquer à leur traduction. Quoi qu'il en soit, ajouter des guillemets là où l'original n'en met pas est un risque à prendre. Soit on aide le lecteur en rendant le texte plus évident, soit on l'induit en erreur si on a mal interprété.

Tableau 5

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
<p>'Look,' she repeated, for he must not talk aloud to himself out of doors.</p> <p>'Oh look,' she implored him. But what was there to look at? A few sheep. That was all.</p> <p>The way to Regent's Park Tube Station – could they tell her the way to Regent's Park Tube Station – Maisie Johnson wanted to know. She was only up from Edinburgh two days ago. (p. 28)</p>	<p>« Regarde ! », répéta-t-elle, car il ne devait pas parler tout seul quand il était dehors.</p> <p>« Oh ! regarde ! », implorait-elle. Mais qu'y avait-il à regarder ? Quelques moutons. C'était tout.</p> <p>*</p> <p>« La station du métro Regent's Park ? Pouvez-vous m'indiquer la station du métro Regent's Park ? », lui demandait Maisie Johnson. Elle n'était arrivée d'Édimbourg que depuis deux jours. (p. 40)</p>	<p>« Regarde », répéta-t-elle, car il ne fallait pas qu'il se parle tout haut quand il sortait.</p> <p>« Oh, regarde », l'implorait-elle. Mais qu'y avait-il à regarder ? Quelques moutons. Rien d'autre.</p> <p>Comment aller jusqu'à la station de métro de Regent's Park – pouvait-on lui dire comment aller à la station de métro de Regent's Park –, c'est ce que Maisie Johnson voulait savoir. Elle arrivait d'Édimbourg, n'était là que depuis deux jours. (p. 92)</p>	<p>« Regarde », répéta-t-elle pour l'empêcher de parler seul dans la rue. « Regarde donc. » Elle l'implorait, mais qu'y avait-il à regarder à part quelques moutons ?</p> <p>Le chemin jusqu'à la station de métro Regent's Park ? demanda Maisie Johnson qui venait d'arriver d'Édimbourg, deux jours plus tôt. Pouvaient-ils lui indiquer le chemin jusqu'à la station de métro de Regent's Park ? (p. 60)</p>

Ce passage témoigne à nouveau de la tendance de Simone David à prendre des libertés quant à la structure du texte original. Virginia Woolf décide de faire du passage ci-dessus un texte continu, sans division en paragraphes. La première traductrice fait néanmoins le choix de couper le passage en deux parties à l'aide d'un astérisque, insistant ainsi sur la notion temporelle. Peut-être interprète-t-elle les deux paragraphes comme étant deux moments distincts. L'astérisque permettrait alors de

marquer cette distinction temporelle. Les deux autres ont, à l'inverse, imité l'auteure en gardant un texte continu. Sans surprise, S. David transforme à nouveau le discours indirect libre en discours direct. En effet, le « they » de V. Woolf, qui marque l'interférence du narrateur ayant transposé le pronom du discours direct en un pronom du discours indirect, est transposé en « vous » et le pronom « her » a été transposé en « m' ». Pour compléter cette transposition vers l'autre mode d'énonciation, la traductrice ajoute des guillemets, modifiant ainsi complètement le point de vue. Les points d'interrogation, traduction des tirets cadratins du texte original dans ce passage-ci, renforcent le caractère direct.

Marie-Claire Pasquier a conservé les discours direct et indirect ainsi que la ponctuation de l'original. Nous observerons tout de même un léger changement : l'ajout de l'adverbe interrogatif « comment » pour souligner la question au mode indirect. La dernière traductrice prend, elle aussi, quelques libertés au niveau de la structure des phrases. Là où Virginia Woolf sépare la question indirecte en deux parties à l'aide d'un tiret cadratin, N. Azoulai sépare ces deux phrases en y insérant le commentaire du narrateur qui apparaît plus tard dans le texte original. Ce commentaire du narrateur comprend le discours citant, soit le verbe *dicendi* et le nom propre faisant référence à la locutrice, et une phrase relative, qui est donc intercalé entre les deux discours cités indirectement. La traduction de 2021 comporte également un point d'interrogation à la fin du deuxième discours indirect.

Tableau 6

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
Horror! horror! she wanted to cry. (She had left her people; they had warned her what would happen.) Why hadn't she stayed at home? she cried, twisting the knob of the iron railing. (p. 29)	Horreur ! Horreur ! avait-elle envie de crier. (Elle avait quitté ses parents ; ceux-ci l'avaient avertie de ce qui arriverait.) « Pourquoi ai-je quitté la maison ? », disait-elle, pleurant et tournant entre ses doigts la boule de la grille de fer. (p. 42)	Mais c'est affreux, affreux ! voulait-elle crier dans ses larmes. (Elle avait quitté sa famille ; ils l'avaient prévenue de ce qui arriverait.) Pourquoi n'était-elle pas restée chez elle ? gémissait-elle, en tordant la poignée de la grille en fer. (p. 93)	L'horreur ! L'horreur ! aurait-elle voulu crier, elle qui avait quitté les siens. Ce n'était pas faute de l'avoir prévenue. Mais pourquoi était-elle partie ? s'écria-t-elle en tournant la poignée de la grille. (p. 62)

Ce court passage ne nécessite pas de longue analyse puisqu'il démontre à nouveau que S. David adopte presque toujours le même procédé, soit la transformation du discours indirect libre en discours direct. La traduction de 1929 regorge de ces changements. Les analyser tous ici serait impossible et sans grand intérêt. Nous aurons donc désormais compris que la première traductrice présente une forte tendance à ajouter des guillemets et à transposer les pronoms signifiant le mode

indirect par des pronoms indiquant le mode direct. Dans ce passage, « she » a été traduit par « je ». Les deux autres traductrices collent au texte original en gardant le discours indirect libre.

Tableau 7

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
<p>‘Oh Lucy,’ she said, ‘the silver does look nice!’ ‘And how,’ she said, turning the crystal dolphin to stand straight, ‘how did you enjoy the play last night?’ ‘Oh, they had to go before the end!’ she said. ‘They had to be back at ten!’ she said. ‘So they don’t know what happened,’ she said. ‘That does seem hard luck,’ she said (for her servants stayed later, if they asked her). ‘That does seem rather a shame,’ she said, taking the old bald-looking cushion in the middle of the sofa and putting it in Lucy’s arms, and giving her a little push, and crying: ‘Take it away! Give it to Mrs. Walker with my compliments! Take it away!’ she cried. And Lucy stopped at the drawing-room door, holding the cushion, and said, very shyly, turning a little pink, Couldn’t she help to mend that dress? But, said Mrs. Dalloway, she had enough on her hands already, quite enough of her own to do without that. ‘But, thank you, Lucy, oh, thank you,’ said Mrs. Dalloway, and thank</p>	<p>« Oh ! Lucy ! dit-elle, comme l’argenterie est belle ! » Et, redressant le dauphin de cristal : « Vous êtes-vous amusée au théâtre hier soir ? – Oh ! nous avons dû partir de bonne heure. – Alors vous n’avez pas su la fin, c’est dommage » (ses domestiques pouvaient rentrer plus tard s’ils demandaient la permission). « C’est une vraie honte », dit-elle, prenant le vieux coussin râpé du milieu du sofa et le mettant dans les bras de Lucy qu’elle poussa doucement, en s’écriant : « Emportez-le ! Donnez-le à Mrs Walcker [sic] avec mes compliments ! Emportez-le ! » Et Lucy s’arrêtant, avec le coussin, à la porte du salon, dit très timidement, en rougissant un peu : « Est-ce que je ne pourrais pas aider à raccommoder la robe ? – Mais, dit Mrs Dalloway, vous avez déjà bien assez à faire, bien assez d’ouvrage sans celui-là. – Mais merci, Lucy, oh ! merci ! fit</p>	<p>« Ah, Lucy, dit-elle, l’argenterie est magnifique ! » « Et dites-moi », dit-elle en remettant droit le dauphin de cristal, « comment avez-vous trouvé la pièce hier soir ? » Oh, dit Lucy, ils avaient dû partir avant la fin. Il fallait qu’ils soient rentrés à dix heures. Ils ne savaient donc pas comment ça finissait. « Ça, ça n’est vraiment pas de chance », dit-elle (car ses domestiques pouvaient rentrer plus tard, s’ils le lui demandaient). « C’est vraiment malheureux », dit-elle, en prenant le vieux coussin pelé au milieu du sofa, en le plantant dans les bras de Lucy, qu’elle poussa vers la porte d’un geste en s’écriant : « Enlevez-moi ça ! Donnez-le à Mrs Walker de ma part ! Enlevez-moi ça », s’écria-t-elle. Et Lucy s’arrêta à la porte du salon, tenant le coussin, et demanda timidement, en rougissant un peu, si elle ne pouvait pas aider Madame à recoudre sa robe ? Mais, dit Mrs Dalloway, elle avait bien assez à faire comme ça, bien assez de travail sans faire ça en plus.</p>	<p>« Oh Lucy, comme l’argenterie est belle ! Et dites-moi, comment avez-vous trouvé la pièce, dit-elle en redressant le dauphin en cristal, hier soir ? » Oh, ils avaient dû partir avant la fin ! Ils devaient être rentrés pour dix heures ! Ils n’avaient pas eu le fin mot de l’histoire. « Mais quel dommage ! » Ses domestiques à elle pouvaient rentrer plus tard s’ils le lui demandaient. « C’est vraiment dommage », dit-elle en attrapant le coussin tout dégarni qui se trouvait au milieu du sofa. Elle le plaça dans les bras de Lucy, la repoussa légèrement en s’écriant : « Enlevez-moi cela ! Offrez-le donc à Mrs Walker avec mes compliments ! Enlevez-moi cela ! » Et Lucy s’arrêta à la porte du salon, le coussin dans les mains, et demanda, d’une toute petite voix, en rougissant un peu, si elle ne pouvait pas aider à raccommoder la robe. Mais, dit Mrs Dalloway, elle en avait déjà bien assez sur les bras, bien assez pour ne pas encore s’en rajouter.</p>

<p>you, thank you, she went on saying (sitting down on the sofa with her dress over her knees, her scissors, her silks), thank you, thank you, she went on saying in gratitude to her servants generally for helping her to be like this, to be what she wanted, gentle, generous-hearted. (p. 42)</p>	<p>Mrs Dalloway, et merci, merci, poursuivit-elle (s'asseyant sur le sofa avec la robe sur ses genoux, les ciseaux et la soie), merci, merci », dit-elle, reconnaissante à ses domestiques de l'aider ainsi à être ce qu'elle voulait être, douce, généreuse. (p. 56)</p>	<p>« Mais merci, Lucy, merci beaucoup », dit Mrs Dalloway, merci, merci, continua-t-elle à dire (s'asseyant sur le sofa, la robe sur les genoux, avec les ciseaux, les fils de soie), merci, merci, continua-t-elle à dire par gratitude envers ses domestiques en général, de l'aider à être comme cela, à être ce qu'elle voulait être, gentille, généreuse. (pp. 109-110)</p>	<p>« Enfin merci, Lucy, vraiment, merci », dit Mrs Dalloway, merci, merci, répétait-elle en s'asseyant sur le sofa, sa robe sur les genoux, ses ciseaux, ses fils de soie, merci, merci, reconnaissante envers ses domestiques grâce auxquels elle était qui elle était, comme elle voulait être, gentille, généreuse. (pp. 83-84)</p>
--	---	--	--

Ce passage témoigne de la polyphonie et du mélange de modes d'énonciation qui entravent la compréhension. Les paroles prononcées par Clarissa ou par Lucy sont placées l'une à la suite de l'autre entre guillemets. Les discours citants et cités sont donc nombreux et rendent le dialogue confus, étant donné que le discours citant « she said » peut se référer à l'une ou l'autre femme. Il est par conséquent facile de se perdre entre les paroles des deux femmes.

La première traductrice fait le choix de garder quelques-uns des multiples guillemets. En effet, elle rassemble plusieurs discours cités de l'original en un discours dans sa traduction. Avec cette stratégie, elle prend le risque de rassembler dans une paire de guillemets des paroles qui appartiennent peut-être aux deux locutrices. L'anglais est beaucoup moins catégorique quant à l'énonciatrice du message. La traductrice a certainement voulu faciliter la compréhension pour ses lecteurs en séparant le discours entre guillemets par des tirets cadratins pour marquer le changement de locutrice, en prenant ou non en considération l'éventuelle erreur qui pourrait en découler. Il faut aussi noter que la traductrice a oublié de traduire la phrase « they had to be back at ten ». Cet oubli pourrait également être délibéré si la traductrice ne savait pas à qui rapporter ces paroles, préférant peut-être les supprimer de peur de se tromper. Ensuite, S. David change à nouveau les perspectives en traduisant un « they » par « vous » tandis qu'un autre devient « nous ». Il est vrai que le passage de V. Woolf est atypique, dans le sens où l'auteure mélange discours direct et indirect. Dans l'extrait, les guillemets qui marquent le discours direct sont bien présents, mais avec le pronom personnel de la troisième personne désignant l'énonciation indirecte. Dans l'histoire, il est bel et bien impossible que Clarissa s'adresse à Lucy en disant « they », mais le discours indirect libre permet ce mélange de caractéristiques. S. David a alors peut-être souhaité redonner un certain équilibre au passage en le transposant en discours direct. À nouveau, en attribuant le « so they don't know what happened » à Clarissa en traduisant « they » par « vous », S. David interprète et rend le passage inflexible. Elle

ajoute également à deux reprises deux-points, sûrement pour suivre les normes typographiques et grammaticales du discours direct. Dans le dernier passage en gras, la traductrice a ajouté des guillemets au discours de Lucy et a transformé le « she » en « je » alors que V. Woolf en faisait du discours indirect libre.

La deuxième traductrice colle un peu moins au texte original ici, car elle supprime certains guillemets. En effet, tout un passage est traduit en discours indirect, sans guillemets donc. Toutefois, Marie-Claire Pasquier reste tout aussi vague que V. Woolf en n’attribuant pas clairement le discours à l’une des deux femmes. Un discours citant, « she said », a néanmoins été traduit par « dit Lucy ». La traductrice interprète ici de la même manière que Simone David ce passage, et souhaite probablement aider ses lecteurs à s’y retrouver dans le dialogue. Quant au dernier passage en gras, la traduction de 1994 conserve le discours indirect. De manière générale, la traductrice a tenté de garder autant que possible les nombreux discours citants.

Enfin, dans la traduction de Nathalie Azoulai, les paroles du début, qui sont séparées chez V. Woolf par tous les guillemets, ont été regroupées en un seul discours cité. Aussi, la traductrice a supprimé les nombreux discours citants pour n’en laisser qu’un à la fin des paroles de Clarissa, regroupée en un seul discours cité. Les paroles de cette dernière sont placées entre guillemets alors que celles de Lucy sont laissées en discours indirect libre, une manière d’indiquer au lecteur qui parle. Le deuxième passage en gras est presque semblable au texte original si l’on ne compte la suppression du point d’interrogation qui marquait bien le DIL. Le passage ne porte toutefois pas à confusion avec cette transposition puisque le « demanda si » rend la phrase clairement indirecte.

Tableau 8 (tableau complet en annexe)

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
<p>‘But what are you going to do?’ she asked him. Oh the lawyers and solicitors, Messrs. Hooper and Grateley of Lincoln’s Inn, they were going to do it, he said. And he actually pared his nails with his pocket-knife.</p> <p>For Heaven’s sake, leave your knife alone! she cried to herself in irrepressible irritation; (p. 50)</p>	<p>« Mais qu’allez-vous faire ? demanda-t-elle. – Eh bien, les avocats et les avoués, MM. Hooper et Grateley, de Lincoln’s Inn, vont s’en occuper », dit-il. Et il se mit à se tailler les ongles avec son canif !</p> <p>« Pour l’amour du ciel, laissez ce couteau ! », s’écria-t-elle avec une irritation qu’elle ne put réprimer ; (p. 65)</p>	<p>« Mais qu’est-ce que vous allez faire ? » lui demanda-t-elle. Oh, les avocats et les notaires, Messieurs Hooper & Grateley, de Lincoln’s Inn¹, allaient prendre les choses en main, dit-il. Et il se mit, mais oui, à se rogner les ongles avec son couteau de poche.</p> <p>Pour l’amour du ciel, laissez votre couteau tranquille ! se cria-t-elle intérieurement, en proie à un irrépressible agacement ; (pp. 119-120)</p>	<p>« Mais qu’allez-vous faire ? » demanda – t-elle. Oh, mais ses avocats, ses notaires, M^e Hooper et M^e Grateley du Lincoln’s Inn, se chargeront de tout, dit-il. Et de se tailler les ongles avec son canif.</p> <p>Pour l’amour du ciel, lâchez donc ce canif ! eut-elle envie de crier, au comble de l’agacement. (p. 97)</p>

Presque comme dans le tableau précédent, S. David joint plusieurs discours en un seul long discours entre guillemets. Seulement dans ce cas-ci, ce ne sont pas deux discours directs qu'elle rassemble, mais un discours direct et un autre indirect libre. Un tiret cadratin sert également à séparer les locutions appartenant à des personnages différents. Ensuite, dans le passage en gras, la traductrice ajoute du discours direct là où l'original comporte du discours indirect. Il semblerait, à cet endroit, que la traductrice ait mal interprété le « she cried to herself ». En effet, Simone David le traduit par « s'écria-t-elle » alors que l'original et les deux autres traductrices en donnent un autre sens, à savoir que Clarissa ne crie pas réellement ces paroles, car il s'agit en réalité juste de pensées. L'erreur de compréhension explique peut-être l'ajout de guillemets. Sinon, il s'agit de la stratégie continue de la traductrice. M.-C. Pasquier et N. Azoulay collent au texte original en mettant des guillemets aux mêmes endroits et en gardant le DIL. Le « oh » et le « mais oui » de la traduction de 1994 suffisent à indiquer que le lecteur se trouve dans du DIL et non dans le commentaire du narrateur.

Cette première analyse a montré que l'activité traductive offrait de nombreuses possibilités. La technique du discours indirect libre étant à présent bien intégrée dans la littérature anglophone et francophone, nous pouvons observer qu'il est bien moins complexe pour M.-C. Pasquier et N. Azoulay de la reproduire en français. S. David, elle, laisse moins de libertés au français que V. Woolf n'en donne à l'anglais. En effet, la première traductrice tente régulièrement de suivre les normes traditionnelles de l'époque, à savoir le discours indirect ou direct. Comme l'avait expliqué Kristiina Taivalkoski-Shilov, le DIL peut être régulièrement traduit par du DD ou du DI (mais pas toujours) (Taivalkoski-Shilov 2019, 37), tel que nous l'avons observé chez S. David. Pour ce faire, elle ajoute des guillemets et change les pronoms. Il est possible de déceler une logique, néanmoins incertaine, dans la stratégie de S. David. Celle-ci ajoute des guillemets presque uniquement lorsque le texte source contient un discours citant, à l'exception de l'extrait 3. Cette observation pourrait donc confirmer que la traductrice préfère suivre les règles de l'énonciation directe, car le discours indirect libre est à l'époque encore trop méconnu ; la traductrice se retrouve face à un procédé qu'elle ne maîtrise pas et préfère donc utiliser une technique qu'elle connaît et avec laquelle ses lecteurs sont familiers. La traductrice utilise pourtant du DIL dans certains passages. M.-C. Pasquier et N. Azoulay ont, de manière générale, suivi le texte source pour ce qui est du style indirect libre. Nous observons tout de même que la dernière traduction présente plus de changements que celle de 1994, qui est presque calquée sur l'original.

6.2. Verbes progressifs

Le roman de Virginia Woolf comprend un nombre incalculable de verbes progressifs, principalement conjugués au *past continuous* (formé avec l’auxiliaire « to be » au passé et le radical du verbe accompagné du suffixe -ing), ainsi que diverses formes avec le suffixe « -ing » : les participes présents, les adjectifs ou encore les gérondifs, par exemple, formes qui seront analysées dans le chapitre ci-dessous. Avant toute autre explication, il convient d’annoncer qu’un échantillon réduit a été sélectionné étant donné que la plupart des verbes progressifs ont été traduits de la même manière, à savoir par un verbe à l’imparfait ou au passé simple. La sélection comporte davantage d’autres formes en « -ing » que celles du *past continuous*, car les premières ont semblé plus intéressantes à traiter eu égard à leur diversité de traduction.

C’est parce que la langue anglaise dispose de ces nombreuses formes « -ing » que V. Woolf en fait un usage intensif. En effet, les participes présents, les gérondifs, servant à nominaliser un verbe, ainsi que les adjectifs verbaux sont très fréquemment employés par les anglophones. Aussi, « l’anglais peut mettre n’importe quel temps à la forme progressive » (Vinay et Darbelnet 2011, 130), ce qui explique cette forte présence du suffixe « -ing ». À l’inverse, la forme correspondante française de ces constructions anglaises sera utilisée avec parcimonie puisqu’elle alourdirait le texte et qu’une traduction littérale n’est pas toujours possible (*ibid*, 147).

Tout d’abord, la manière la plus récurrente en français de traduire les participes présents anglais sera d’utiliser un participe présent également, avec le suffixe « -ant », et plus particulièrement la proposition « en faisant », le verbe « faire » pouvant être remplacé par n’importe quel verbe. Cette option implique une idée de simultanéité des actions (*ibid*, 148). Toutefois, s’il n’y a pas cette idée de simultanéité, le français devra avoir recours à d’autres stratégies : une proposition coordonnée par exemple (*idem*), ou la proposition « être en train de » qui permet de rendre l’aspect progressif (*ibid*, 144). Quant aux descriptions, l’anglais utilisera beaucoup de formes en « -ing » (cf. tableau 9 par exemple), tandis que le français préférera utiliser une proposition relative (*idem*).

Le *past continuous*, aussi appelé *past progressive*, désigne une action en progrès à un moment donné dans le passé (Eastwood 2016, 69). Ce temps pourra également être utilisé pour exprimer une habitude dans le passé (*ibid*, 71) ou une « implication émotionnelle », en particulier l’agacement⁵ (Bosseaux 2007, 63) avec des adverbes comme « always » ou « over and over » : « he was always complaining about the weather ». Comme indiqué précédemment, ce temps a presque toujours été traduit par les temps du passé dans les traductions françaises de *Mrs Dalloway*. Hélène Chuquet et Michel Paillard indiquent que l’imparfait en français sera soit utilisé pour un processus et « les

⁵ The English past progressive also expresses emotional involvement and, especially, irritation (Bosseaux 2007, 63).

étapes de son déroulement », avec des verbes de processus (correspondant alors au progressif anglais du *past continuous*), ou pour « une situation dans un contexte passé » à l'aide de verbes d'état (équivalent du *past simple* ou du *past perfect* en anglais), de sorte que l'imparfait français sera utilisé pour traduire plusieurs temps anglais (Chuquet et Paillard 1987, 86).

Notons également la différence entre temps et aspect. À la différence du temps qui sert à repérer la situation de la phrase du point de vue temporel par rapport au moment de son énonciation, « l'aspect envisage l'événement du point de vue de son déroulement (durée, répétition, achèvement) » (Valentine et Aubin 2017, 154). L'aspect progressif est souvent utilisé pour exprimer la durée ou les habitudes temporelles (Wardt 2010, 61). Virginia Woolf fait un usage intensif de l'aspect progressif sans pour autant utiliser les temps (*ibid*, 23). Puisque *Mrs Dalloway* se concentre sur les points de vue des personnages, leur expérience mentale et leurs souvenirs (Degoute et Brasart 2012, 175), les émotions des personnages transparaîtront davantage à travers l'aspect qu'à travers le temps. La forme progressive, et surtout les participes présents, permet de donner une impression d'instantanéité (Wardt 2010, 24). C'est pourquoi, comme vu précédemment, le passé semble se mêler au présent.

Il convient également de distinguer entre aspect permanent et occasionnel. Les participes présents français peuvent, comme en anglais, être utilisés en tant qu'adjectifs verbaux ; voyons les exemples donnés par Vinay et Darbelnet : « sables mouvants », « poissons volants », « étoiles filantes » (Vinay et Darbelnet 2011, 146-147). Ces adjectifs attribuent dans ces cas-ci une caractéristique permanente aux substantifs. Cependant, l'adjectif anglais avec le suffixe « -ing » peut soit être d'aspect permanent soit occasionnel (*idem*). Ainsi, si le traducteur fait face à un adjectif verbal occasionnel en anglais, il le transposera généralement par une phrase relative. Ces adjectifs verbaux pourront également être traduits par des participes passés en français, comportant un aspect « accompli », plutôt que celui « inaccompli » de l'anglais (Chuquet et Paillard 1987, 101).

Nous observerons dans cette partie de l'analyse si les éléments théoriques sont mis en pratique, ou si les traductrices optent pour d'autres choix que ceux proposés par les ouvrages susmentionnés. D'autres ouvrages envisagent peut-être différentes solutions, mais nous nous en tiendrons à ceux-ci, en tenant compte du fait que leurs propositions ne sont pas absolues. Il ne sera en outre pas rare d'observer des changements de catégories de mots pour maintenir l'équivalence ; des « translation shifts », selon John Cunnison Catford. Le théoricien définit ces « shifts » comme des « divergence[s] de correspondance formelle lors du processus de transposition entre la langue source et la langue source »⁶ (Catford 1965, 73 [ma traduction]). Plus clairement, puisqu'il n'est pas toujours possible

⁶ By "shifts" we mean departures from formal correspondence in the process of going from the SL to the TL (Catford 1965, 73).

ni recommandable de maintenir une équivalence textuelle, un mot d'une certaine nature pourra être traduit par un mot d'une autre nature ; par exemple, un verbe pourra être traduit par un adjectif ou un nom. C'est ce que J. C. Catford appelle un écart de catégorie et plus précisément un écart de classe (noms, verbes, adverbes, adjectifs, prépositions, etc.) (*ibid*, 78). De cette manière, l'écart de classe du théoricien pourrait être mis en parallèle avec le procédé de « transposition » défini à la fois par Chuquet et Paillard ainsi que par Vinay et Darbelnet (Chuquet et Paillard 1987, 11 ; Vinay et Darbelnet 2011, 50). La transposition est un procédé de traduction qui est appliqué au niveau des classes grammaticales et qui veille à ne pas altérer le sens de l'énoncé.

Tableau 9 (tableau complet en annexe)

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
And everywhere, though, it was still so early, there was a beating, a stirring of galloping ponies, tapping of cricket bats; Lords, Ascot, Ranelagh ³ and all the rest of it; wrapped in the soft mesh of the grey-blue morning air, which, as the day wore on, would unwind them, and set down on their lawns and pitches the bouncing ponies, whose forefeet just struck the ground and up they sprung, the whirling young men, and laughing girls in their transparent muslins [...]. But how strange, on entering the Park, the silence; the mist; the hum; the slow-swimming happy ducks; the pouched birds waddling ; and who should be coming along with his back against the Government buildings, most appropriately,	Et pourtant, bien qu'il fût encore très tôt, il y avait un bruit sourd de poneys galopants , des claquements de crosses et de crickets ; Lord's, Ascot, Ranelagh et tous les autres, voilés par le doux réseau gris-bleu de l'air matinal qui, plus tard, se dissiperait, laisserait voir sur les pelouses et sur les pistes les poneys bondissants , qui frappent à peine le sol de leurs pieds de devant et s'élancent, les ardents jeunes gens et les jeunes filles rieuses , aux transparentes mousselines, [...]. Mais quelle chose étrange, en entrant dans le Parc, que ce silence, cette brume, ce bourdonnement, les canards heureux qui nageaient lentement , les oiseaux pansus qui se dandinaient ! Et qui vient donc là-bas, du	Et partout, bien qu'il fût encore si tôt, il y avait un martèlement feutré de poneys au galop , le claquement des battes de cricket : Lord's, Ascot, Ranelagh ³ , tous ces endroits ; enveloppés dans les douces mailles de l'air gris bleuté du matin qui, la journée avançant, allaient desserrer leur étreinte et poser sur leurs pelouses et leurs terrains les poneys bondissants qui, frappant à peine le sol de leurs sabots, aussitôt s'élançaient ; les jeunes gens virevoltants et les jeunes filles rieuses dans leurs mousselines transparentes [...]. Mais que c'était étrange, en entrant dans le Parc ² , le silence ; la brume ; le bourdonnement ; les canards bienheureux qui nageaient lentement ; les oiseaux à jabot qui se dandinaient ; et tiens, qui s'approchait , tournant le dos aux Ministères, comme toujours là où il	Et partout, même si tôt, il y avait, retenus dans les mailles douces de ce matin gris-bleu, ce battement sourd , ce galop de poneys, des battes de cricket qui frappaient , à Lord's, à Ascot, à Ranelagh et partout ailleurs, qui, au fil des heures, céderaient, relâcheraient leurs poneys bondissants sur les pelouses, les terrains de jeu, avec leurs pattes avant qui venaient taper le sol pour remonter aussitôt, le tourbillon des jeunes gens et des jeunes filles quiaient dans leurs mousselines transparentes [...]. Mais, en entrant dans le parc, comme c'était étrange, ce silence, cette brume, ce bourdonnement. Les canards dans l'eau, tout lents , tout contents, les oiseaux se dandinaient tout bedonnants, et qui donc arrivait en tournant le dos aux ministères ? Qui donc tombait à pic avec à la main un colis frappé

<p>carrying a despatch box stamped with the Royal Arms, who but Hugh Whitbread; her old friend Hugh – the admirable Hugh! (p. 5)</p>	<p>côté des ministères, justement, avec un portefeuille aux armes royales? C'est Hugh Whitbread, son vieil ami Hugh, Hugh l'admirable. (pp. 15-16)</p>	<p>fallait, portant une serviette aux armes royales, nul autre que Hugh Whitbread : son vieil ami Hugh – l'admirable Hugh ! (pp. 63-64)</p>	<p>aux armoiries royales? Qui, sinon Hugh Whitbread? Son vieil ami Hugh. L'admirable Hugh. (pp. 20-22)</p>
---	---	--	--

Cet extrait comprenant plusieurs formes progressives est un échantillon représentatif des diverses catégories grammaticales créées avec l'aspect progressif. Comme indiqué précédemment, l'anglais utilisera la forme en « -ing » pour les descriptions, comme dans l'extrait ci-dessus. On observera que quelques phrases ont été coupées (à retrouver dans l'annexe), car toutes les occurrences du *past continuous* ont été traduites par de l'imparfait ; les analyser s'avérerait peu digne d'intérêt.

Premièrement, tous les adjectifs verbaux présents dans cet extrait sont utilisés avec l'aspect progressif occasionnel, ce qui signifie qu'une traduction par un adjectif « -ant » ne sera pas forcément possible en français. Exception faite pour l'adjectif verbal du syntagme « bouncing ponies » qui a été traduit chez les trois traductrices par un adjectif verbal également : « bondissant ». Le premier adjectif, « galloping » a lui été traduit par une locution adverbiale, « au galop », et par un substantif, « ce galop », respectivement par M.-C. Pasquier et N. Azoulai. Ces choix sont des exemples d'écart, ou de transposition, étant donné qu'un adjectif se transforme en substantif, « galop ». Dans ce cas précis, il s'agit même d'une nominalisation, sous-catégorie de la transposition, où un nom est la traduction d'un mot d'une autre catégorie grammaticale (Herbillon 2021). La première traductrice opte, elle, pour « galopant », utilisé comme adjectif. Ensuite, les première et deuxième traductrices ont traduit le troisième adjectif verbal « whirling » par les adjectifs « ardents » et « virevoltants » respectivement, gardant ainsi la catégorie grammaticale du texte source. À l'inverse, N. Azoulai procède à nouveau à une transposition avec son substantif « tourbillon ». L'adjectif suivant, « laughing », est traduit chez S. David et M.- C. Pasquier par un même adjectif, « rieuses », tandis que la troisième traductrice opte pour une proposition relative, « qui riaient ». Enfin, pour le dernier adjectif verbal de cet extrait, « slow-swimming », les deux premières traductrices optent encore une fois pour la même traduction, à savoir la proposition relative « qui nageaient tout lentement ». N. Azoulai préfère le syntagme adjectival « tout lent ».

Ensuite, trois gérondifs, « a beating », « a stirring » et « tapping », par leur aspect progressif, donne de la vivacité au passage. Dans toutes les traductions, les deux premiers gérondifs ont été regroupés en un seul syntagme comprenant un substantif pour « a beating » et un adjectif pour « a stirring », à savoir « un bruit sourd », « un martèlement feutré » et « ce battement sourd ». Le

troisième gérondif a été traduit chez les deux premières traductrices par un substantif, « des claquements », tandis que la dernière opte pour une proposition relative, « qui frappaient ».

Enfin, les participes présents « on entering », « waddling » et « carrying » clôturent cette symphonie de formes progressives. Notons d’abord que la terminaison du premier participe est le résultat de la préposition anglaise « on », qui requiert le suffixe « -ing ». Il a toutefois été traduit chez toutes les traductrices par la proposition attendue selon la théorie susmentionnée, à savoir par le participe présent « en entrant ». Pour « carrying », S. David choisit la préposition « avec » qui apporte moins de précision que le verbe « to carry » dénotant le port par la main. M.-C. Pasquier traduit ce deuxième participe par un participe présent, alors que N. Azoulai se décide pour la proposition prépositionnelle « avec à la main ». Le dernier participe « waddling » a été traduit chez les deux premières traductrices par la proposition relative « qui se dandinaient ». La dernière traductrice préfère intégrer un verbe conjugué à l’imparfait dans la proposition principale.

Relevons également le verbe progressif « who should be coming » au *present continuous* comprenant le verbe modal « should » et l’auxiliaire « be ». M.-C. Pasquier et N. Azoulai traduisent la forme verbale contenue dans la proposition relative par un imparfait alors que S. David utilise le présent.

Ce premier tableau montre que les traductrices utilisent de temps en temps la théorie vue précédemment, notamment en traduisant les formes progressives par des propositions relatives et des adjectifs verbaux, pour l’aspect occasionnel cependant. Les deux premières traductrices optent souvent pour des choix similaires, qui peuvent être présumés grâce à la théorie ci-dessus, tandis que N. Azoulai utilise d’autres stratégies moins prévisibles.

Tableau 10 (tableau complet en annexe)

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
Suddenly Mrs. Coates looked up into the sky. The sound of an aeroplane bored ominously into the ears of the crowd. There it was coming over the trees, letting out white smoke from behind, which curled and twisted, actually writing something! making letters in the sky! ²² Every one looked up.	Tout à coup, Mrs Coates regarda dans le ciel. Le bruit d’un aéroplane vibrait formidablement aux oreilles de la foule. Le voilà au-dessus des arbres, et derrière lui, formant des boucles et des tortillons, une fumée écrivait quelque chose, traçait des lettres dans le ciel !	Tout d’un coup, Mrs Coates leva les yeux vers le ciel. Le vrombissement d’un avion vint percer, de façon menaçante, les oreilles de la foule. Le voilà qui arrivait au-dessus des arbres, crachant derrière lui de la fumée blanche, qui faisait des boucles et des volutes, ah mais, ça écrivait quelque chose ! Ça dessinait des lettres	Soudain Mrs Coates regarda le ciel. Le bruit menaçant d’un avion transperça les tympan de la foule. Il parut au-dessus des arbres. Une fumée blanche derrière lui s’enroula, s’entortilla, pour finalement écrire quelque chose. Des lettres à même le ciel ! Tout le monde leva la tête. L’avion piqua du

<p>Dropping dead down the aeroplane soared straight up, [...], and the aeroplane shot further away and again, in a fresh space of sky, began writing a K, an E, a Y perhaps? 'Glaxo,' said Mrs. Coates in a strained, awe-stricken voice, gazing straight up, and her baby, lying stiff and white in her arms, gazed straight up. (pp. 21-22)</p>	<p>Tout le monde regarda en l'air. Il piqua du nez, s'élança tout droit, [...]; et l'aéroplane s'élança plus loin et, dans un autre coin du ciel, se mit de nouveau à écrire un K, un E, un Y peut-être? « Glaxo ! », dit Mrs Coates d'une voix tendue et solennelle ; elle regardait en l'air et son bébé raide et pâle dans ses bras regardait en l'air. (pp. 33-34)</p>	<p>dans le ciel! Tout le monde leva les yeux. L'avion fit un piqué et remonta en flèche, [...], l'avion repartit plus loin et, à nouveau, dans un espace dégagé du ciel, il se mit à tracer un K, un E, peut-être un Y? « Blaxo », dit Mrs Coates d'une petite voix étranglée, en regardant en l'air, et son bébé, tout raide et tout blanc dans ses bras, regarda en l'air. (pp. 84-85)</p>	<p>nez, remonta à la verticale, [...], et l'avion alla piquer plus loin, encore et encore, dans un autre coin de ciel frais pour écrire cette fois un K, un E, peut-être un Y? « Glaxo », dit Mrs Coates d'une voix tendue, stupéfaite, en fixant le ciel, avec son bébé tout raide et tout blanc dans ses bras, qui le fixa aussi. (pp. 49-50)</p>
---	---	---	---

L'extrait ci-dessus présente de nombreux participes présents, mais observons d'abord la forme conjuguée au *past continuous* « there it was coming ». Celle-ci a été traduite de trois manières différentes ; la première traductrice opte pour l'interjection « voilà ». Même choix pour la deuxième, mais elle y ajoute une forme conjuguée à l'imparfait en proposition relative : « le voilà qui arrivait ». N. Azoulai utilise le passé simple « il parut ». Cet exemple démontre l'habitude des traductrices de presque toujours traduire le *past continuous* par une forme à l'imparfait ou au passé simple, à l'exception de la proposition de S. David.

Quant aux participes présents « letting out », « writing », « making », « dropping », « gazing » et « lying », ils ont été traduits chez S. David, par des verbes à l'imparfait et au passé simple ainsi que par un participe présent. La forme « -ing » de « writing » est due au verbe « began » qui impose la terminaison « -ing » (ou l'infinitif dans certains cas) et elle a été traduite dans les trois traductions par un infinitif. Le dernier participe, « lying », a été omis chez toutes les traductrices. En effet, la proposition « lying stiff » a été transposée par l'adjectif « raide ». Les deux premières traductrices optent ici aussi pour des traductions semblables. Ainsi, les participes sont traduits chez M.- C. Pasquier par des participes présents, des verbes à l'imparfait ou au passé simple. « Dropping » reste une forme verbale dans la traduction de 1994, mais le sens du verbe anglais se retrouve dans le substantif « un piqué » employé avec le verbe au passé simple « fit ». N. Azoulai fait quelques choix différents de ceux des traductrices précédentes. Le premier participe, « letting out », n'a pas été traduit, le second, « writing », est traduit par un verbe à l'infinitif accompagné de la préposition « pour » et le troisième, « making », est également omis. Dans ces deux omissions, la traductrice conserve les substantifs objets de la phrase anglaise pour les transformer en sujets dans les phrases

françaises, tantôt dans une phrase verbale, tantôt une averbale. Les deux participes présents suivants, « dropping » et « gazing », ont été traduits par un passé simple et un participe présent respectivement.

De nouveau, les extraits ci-dessus révèlent la similitude des choix chez les deux premières traductrices. S'il existe une théorie au sujet des formes progressives, les traductrices optent parfois pour des traductions inattendues.

Tableau 11 (tableau complet en annexe)

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
[...] a single figure against the appalling night, or rather, to be accurate, against the stare of this matter-of-fact June morning; soft with the glow of rose petals for some, she knew, and felt it, as she paused by the open staircase window which let in blinds flapping , dogs barking , let in, she thought, feeling herself suddenly shrivelled, aged, breastless, the grinding, blowing, flowering of the day, out of doors, out of the window, out of her body and brain which now failed, since Lady Bruton, whose lunch parties were said to be extraordinarily amusing , had not asked her (p. 33)	[...] figure solitaire sur le fond de la nuit effrayante , ou plutôt – pour être exact – sur le fond de ce positif matin de juin ; pour d'autres, il était plein de l'éclat des pétales de roses – elle le savait et le sentit quand elle s'arrêta, sur l'escalier, près de la fenêtre ouverte, par où entraient des bruits claquants de stores, des aboiements , et aussi, pensa-t-elle en se sentant soudain vieillie, ratatinée, sans souffle, la marche, l'haleine, la floraison du jour, l'au-delà des portes, des fenêtres, de son corps, l'au-delà d'elle-même qui maintenant défailait : lady Bruton, dont les déjeuners avaient tant de succès , ne l'avait pas invitée ! (pp. 46-47)	[...] pour se retrouver seule, devant la nuit redoutable , ou plutôt, pour être exacte, devant la lumière indifférente de ce prosaïque matin de juin ; adoucie pour certains par la douce lumière des pétales de rose, elle le sentait, elle le savait, tandis qu'elle s'arrêtait un instant près de la fenêtre ouverte de l'escalier qui laissait pénétrer le bruit des stores qui claquaient , des chiens qui aboyaient ; qui laissait, se disait-elle, se sentant soudain fanée, vieillie, la poitrine creuse, pénétrer la journée qui s'émiettait, qui s'éventait, qui fleurissait , dehors, par la fenêtre, s'échappant de son corps et de sa cervelle qui lui faisaient soudain défaut, puisque Lady Bruton, dont les déjeuners avaient la réputation d'être extraordinairement amusants , ne l'avait pas invitée. (pp. 98-99)	[...] toute seule dans la nuit effrayante ou, plus exactement, dans la lumière crue de ce matin de juin. Pour d'autres, il avait l'éclat d'un pétale de rose, elle le savait, le sentit en s'arrêtant devant la fenêtre ouverte de la cage d'escalier où filtraient un store qui claquait , des chiens qui aboyaient , où, se dit-elle soudain flétrie, vieille, cave, battaient la ritournelle, le souffle, la fleur des jours, à travers les portes, la fenêtre, mais aussi à travers son corps, son esprit qui chancelaient tous deux à présent puisque Lady Bruton, dont on disait les déjeuners extraordinairement amusants , ne l'avait pas invitée. (p. 69)

Ce troisième extrait comprend, comme dans le premier, diverses formes progressives. D'abord, le premier adjectif verbal « appalling » a été traduit dans les trois traductions par un adjectif ; « redoutable » en 1994, et « effrayantes » en 1929 ainsi qu'en 2021, à savoir un adjectif verbal d'aspect occasionnel. Il en va de même pour le second adjectif verbal « amusing » qui a été

traduit par « amusants » en 1994 et en 2021. S. David opte, elle, pour une forme conjuguée à l'imparfait.

Pour les trois gérondifs « the grinding, blowing, flowering of the day », la première traductrice opte également pour trois substantifs : « la marche, l'haleine, la floraison du jour ». La seconde les traduit par des propositions relatives qu'elle lie au substantif « la journée » : « la journée qui s'émiettait, qui s'éventait, qui fleurissait ». La dernière traductrice opte pour trois substantifs qui forment le sujet du verbe « battre » : « battaient la ritournelle, le souffle, la fleur des jours ».

Enfin, les trois participes présents ont été traduits différemment. Pour le premier, « flapping », S. David décide de le traduire par un syntagme nominal comprenant un adjectif verbal d'aspect occasionnel : « des bruits claquants ». Les deuxième et dernière traductrices le traduisent par une proposition relative avec le verbe « claquer » à l'imparfait. Le second participe présent, « barking », suit de près le premier, de sorte que ces deux participes ont été traduits chez chaque traductrice par des propositions de la même classe grammaticale. Ainsi, S. David traduit le second par un syntagme nominal, « des aboiements », tandis que les deux autres continuent sur leur lancée avec une proposition relative, « qui aboyaient ». Enfin, le dernier participe, « feeling », a été traduit en 1929 et en 1994 par un participe présent. N. Azoulai a fait le choix de ne pas traduire ce participe.

Tableau 12

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
But she could remember going cold with excitement, and doing her hair in a kind of ecstasy (now the old feeling began to come back to her, as she took out her hairpins, laid them on the dressing-table, began to do her hair), with the rooks flaunting up and down in the pink evening light, and dressing , and going downstairs, and feeling as she crossed the hall 'if it were now to die 'twere now to be most happy'. ³¹ (pp. 37–38)	Mais elle se souvenait d'avoir été glacée d'excitation, de s'être coiffée avec une sorte d'extase pendant que les corneilles volaient dans l'air rosé du soir (il lui revenait un peu, ce sentiment de jadis, tandis qu'elle enlevait ses épingles, les posait sur la coiffeuse et se mettait à rajuster ses cheveux), de s'être habillée, d'être descendue et d'avoir senti en traversant le hall que « s'il fallait mourir maintenant, ce serait le moment du plus grand bonheur ». (p. 51)	Mais elle se revoyait soudain transie , palpitante, se coiffant , prise d'une sorte d'extase (et le sentiment d'alors commençait à lui revenir cependant qu'elle enlevait ses épingles à cheveux, les posait sur sa table de toilette, commençait à se coiffer), avec les corneilles qui paraient en tous sens dans la lumière rose du soir ; s'habillant, descendant, et se disant , en traversant le hall : « Si je devais mourir à l'instant, ce serait à l'instant le bonheur suprême ¹ . » (p. 104)	Mais elle se souvenait de ce froid qui la gagnait à force de fébrilité, cette extase quand elle se coiffait , oui, cela lui revenait tandis qu'elle ôtait les épingles de ses cheveux, les posait sur la table, commençait à se coiffer, avec les corneilles qui montaient et qui descendaient dans la lumière rose du soir, de s'être habillée, d'avoir dévalé l'escalier, traversé le vestibule en disant « Mourir maintenant, au comble du bonheur. » (pp. 76-77)

Cet extrait présente une phrase du texte source qui comporte plusieurs participes présents. En effet *Mrs Dalloway* recèle des phrases plus longues que la moyenne dans lesquelles de nombreuses formes progressives peuvent se suivre, donnant ainsi au texte une impression de vivacité et d'immédiateté. Pour traduire ces participes, S. David choisit des verbes à l'infinitif accompagnés de participes passés pour presque chacun des participes du passage, à l'exception de « *flaunting up and down* » qu'elle traduit par un imparfait, sans donner sens aux particules adverbiales anglaises. M.-C. Pasquier traduit les participes par un adjectif, une proposition relative avec un verbe à l'imparfait, ainsi que des participes présents. N. Azoulai transpose les participes par un syntagme nominal comportant une proposition relative (« ce froid qui la gagnait »), des formes conjuguées à l'imparfait, dans la phrase principale ou dans des propositions relatives, un participe présent et, comme S. David, des formes à l'infinitif accompagnées de participes passés. Chaque traductrice a donc opté pour différentes catégories grammaticales dans sa traduction de la phrase afin d'éviter cet effet de lourdeur que pourrait donner la répétition des participes présents.

Tableau 13

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
<p>And it was awfully strange, he fought, how she still had the power, as she came tinkling, rustling, still had the power as she came across the room, to make the moon, which he detested, rise at Bourton on the terrace in the summer sky.</p> <p>'Tell me,' he said, seizing her by the shoulders. 'Are you happy, Clarissa? Does Richard—'</p> <p>The door opened.</p> <p>'Here is my Elizabeth,' said Clarissa, emotionally, histrionically, perhaps.</p> <p>'How d'y do?' said Elizabeth coming forward.</p> <p>The sound of Big Ben striking the half-hour struck out between them</p>	<p>C'est tellement étrange qu'elle ait encore le don, pensa-t-il, comme elle s'approchait bruissante, qu'elle ait encore le don, en traversant la pièce, de faire lever cette lune qu'il détestait, à Bourton, sur la terrasse, dans le ciel d'été.</p> <p>« Dites-moi, dit-il, la saisissant par les épaules, êtes-vous heureuse, Clarissa ? Est-ce que Richard... »</p> <p>La porte s'ouvrit.</p> <p>« Voici mon Elizabeth », dit Clarissa avec émotion, avec affectation peut-être.</p> <p>« Comment allez-vous ? », dit Elizabeth en s'avançant.</p> <p>Le son de Big Ben frappant la demi-heure résonna entre eux avec une extraordinaire</p>	<p>Et c'était tout de même très étonnant, se disait-il, ce pouvoir qu'elle avait encore, tandis qu'elle s'approchait dans un froissement de papier de soie, qu'elle avait toujours, tandis qu'elle traversait la pièce pour venir vers lui, de faire se lever la lune, qu'il détestait, sur la terrasse de Bourton dans le ciel d'été.</p> <p>« Dites-moi, dit-il en la prenant par les épaules. Êtes-vous heureuse, Clarissa ? Est-ce que Richard... »</p> <p>La porte s'ouvrit.</p> <p>« Voilà mon Elizabeth », dit Clarissa, avec élan, et avec un rien de grandiloquence.</p> <p>« Bonjour », dit Elizabeth en s'avançant.</p>	<p>Comme c'était étrange, se dit-il, tellement étrange, ce pouvoir qu'elle avait toujours, tandis qu'elle traversait la pièce, crissante, frémissante, de faire que la lune, qu'il détestait tant, se lève sur la terrasse de Bourton, dans le ciel d'été.</p> <p>« Dites-moi, fit-il en l'attrapant par les épaules, êtes-vous heureuse, Clarissa ? Est-ce que Richard... »</p> <p>La porte s'ouvrit.</p> <p>« Ah mais voici mon Elizabeth », dit Clarissa, sentimentale, théâtrale même.</p> <p>« Enchantée », dit Elizabeth en approchant.</p> <p>Mais Big Ben sonna la demi-heure avec l'extraordinaire vigueur</p>

<p>with extraordinary vigour, as if a young man, strong, indifferent, inconsiderate, were swinging dumb-bells this way and that.</p> <p>‘Hullo, Elizabeth!’ cried Peter, stuffing his handkerchief into his pocket, going quickly to her, saying ‘Good-bye Clarissa’ without looking at her, leaving the room quickly, and running downstairs and opening the hall door.</p> <p>‘Peter! Peter!’ cried Clarissa, following him out on to the landing.</p> <p>‘My party to-night! Remember my party to-night!’ she cried, having to raise her voice against the roar of the open air, and, overwhelmed by the traffic and the sound of all the clocks striking, her voice crying ‘Remember my party to-night!’ sounded frail and thin and very far away as Peter Walsh shut the door. (pp. 51-52)</p>	<p>vigueur, comme si un jeune homme vigoureux, indifférent, brutal, lançait ses haltères en avant et en arrière.</p> <p>«Hello, Elizabeth!», s’écria Peter qui fourra son mouchoir dans sa poche, s’avança rapidement vers elle, dit : «Au revoir, Clarissa!» sans la regarder, quitta la chambre brusquement, descendit l’escalier en courant et ouvrit la porte d’entrée.</p> <p>«Peter! Peter! cria Clarissa en le suivant sur le palier, ma soirée! N’oubliez pas ma soirée!», cria-t-elle, obligée d’élever la voix devant le vacarme du dehors. Dominée par le fracas de la rue et le bruit de toutes les cloches qui sonnaient, sa voix criant : «N’oubliez pas ma soirée!» parut frêle et menue et très lointaine à Peter Walsh lorsqu’il ferma la porte. (pp. 66-67)</p>	<p>Big Ben sonnant la demi-heure résonna entre eux avec une vigueur extraordinaire, comme si un jeune homme, solide, indifférent, sans-gêne, agitait des haltères en tous sens.</p> <p>«Salut, Elizabeth», s’écria Peter, qui fourra son mouchoir dans sa poche, s’approcha rapidement d’elle, dit «Au revoir Clarissa» sans la regarder, quitta rapidement la pièce, descendit les marches quatre à quatre et ouvrit la porte d’entrée.</p> <p>«Peter! Peter! s’écria Clarissa, le suivant jusqu’au palier. Ma soirée! N’oubliez pas ma soirée!» cria-t-elle, obligée d’élever la voix contre le vacarme de la rue. Et, submergée par la circulation et le bruit de toutes les cloches qui sonnaient, sa voix qui criait «N’oubliez pas ma soirée!» parut à Peter bien frêle, bien ténue, bien lointaine, tandis qu’il refermait la porte. (pp. 121-122)</p>	<p>d’un jeune homme fort, indifférent, indélicat, qui se serait mis entre eux pour lancer ses haltères en avant, en arrière.</p> <p>«Bonjour, très chère Elizabeth!» s’écria Peter, en fourrant son mouchoir dans sa poche, puis il se dirigea vers elle à toute vitesse, lui dit sans la regarder «Au revoir, Clarissa», sortit, dévala l’escalier et ouvrit la porte d’entrée.</p> <p>«Peter! Peter!» cria Clarissa en le suivant sur le palier. «Ma soirée! N’oubliez pas ma soirée!» criait-elle en devant hisser sa voix au-dessus de la clameur du dehors, mais recouverte par la circulation, les carillons, sa voix qui criait «N’oubliez pas ma soirée!» semblait frêle, fluette, déjà très lointaine quand Peter Walsh referma la porte. (pp. 99-100)</p>
---	---	--	---

Ce plus long extrait m’a semblé très représentatif de l’ensemble du roman puisqu’on y retrouve de nombreux participes présents, à savoir presque 8 % des mots du présent passage. Pour les traduire, Simone David a opté, dans l’ordre, pour un adjectif verbal, « bruisante », qui rassemble les deux participes « tinkling » et « rustling » (mais l’adjectif français dénotant un son étouffé n’englobe plus les mêmes nuances de son), pour quelques participes présents, certains précédés de la préposition « en », pour des propositions relatives avec un verbe au passé simple ou à l’imparfait, pour des verbes au passé simple, pour un infinitif ainsi que pour un participe passé (« obligée »).

M.-C. Pasquier a traduit les nombreux participes présents par une proposition prépositionnelle, « dans un froissement de papier de soie », les substantifs « papier » et « soie » permettant ici d'évoquer la subtilité des sons, par des participes présents, avec ou sans la préposition « en », par de nombreux verbes au passé simple, par des propositions relatives, par un infinitif et enfin par un adjectif. Plusieurs de ses choix sont similaires à ceux de S. David.

La troisième traductrice traduit les participes présents par des adjectifs verbaux « crissante » et « frémissante », qui marquent la nuance de son, par plusieurs participes présents, tous introduits par la préposition « en », par beaucoup de formes au passé simple, par un infinitif, par des propositions relatives et par un substantif (« carillon »). Notons que l'infinitif « sans la regarder », qui se retrouve chez toutes, est la traduction de la forme « -ing » utilisée en anglais avec la préposition « without ».

Ce chapitre a démontré que même s'il existe des théories à propos des différentes formes progressives et de leur traduction en français, celles-ci ne sont pas toujours appliquées. Nous observons que le français utilise en effet les formes correspondantes se terminant par « -ant », adjectif verbal ou participe présent, avec davantage de parcimonie que la forme progressive anglaise « -ing ». Ainsi, la stratégie des traductrices comprend de nombreux « translation shifts », ou de nombreuses transpositions, pour reprendre les termes théoriques. Ces écarts permettent de ne pas alourdir le texte en utilisant justement des propositions différentes de celles offertes par les théoriciens. S. David et M.-C. Pasquier ont fait de nombreux choix de traduction communs et plus prévisibles que ceux de la troisième traductrice. N. Azoulai suit en partie la théorie, mais fait preuve de plus de créativité et prend plus de « libertés » (entendons-nous, la théorie doit servir de base, mais pas être suivie à la lettre, encore moins dans un ouvrage littéraire qui encourage la créativité), car elle produit des traductions plus inattendues sans pour autant bafouer le sens de l'énoncé.

6.3. Lexique

Nous l'avons vu plus haut, les traductions vieillissent et peuvent à un moment donné être jugées comme n'étant plus adaptées aux attentes du public cible. Le lexique est l'un des aspects vieillissants dans une traduction, car toute langue change et évolue : de nouveaux mots entrent dans la langue pour en remplacer d'autres, certains sont progressivement laissés de côté ; bref, la langue française de 1929 n'est certainement pas la même que celle de 1994, qui, elle, diffère aussi du français de 2021. C'est pourquoi les trois textes cibles présentent, dans un même passage, des traductions lexicographiques différentes. Évidemment, ces différences sont infinies dans la traduction d'un roman comme celui-ci. Nous observerons donc dans un premier temps quelques changements de vocabulaire effectués pour des raisons potentiellement temporelles. Le logiciel Antidote (servant de dictionnaire, de guide et de correcteur), ainsi que les sites internet de l'Académie française et du CNRTL ont permis de déterminer si des mots étaient à présent établis comme vieillis (« Antidote », s. d. ; « Dictionnaire de l'Académie française » s. d. ; « Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales » s. d.). Après avoir observé le lexique en lui-même, plus particulièrement les anglicismes et les mots vieillis, l'analyse se portera sur la poéticité et l'imagerie, deux aspects du roman qui eux aussi présentent des divergences dans les trois traductions.

6.3.1. Anglicismes

Lors de mon analyse, j'ai remarqué de nombreuses différences lexicales dans les trois traductions, ce qui, en soi, est une observation peu étonnante puisque retraduire ne consiste pas à plagier le travail des prédécesseurs et puisque les traductrices font des choix en fonction de leur milieu social, culturel, temporel, etc. Ce qui m'a particulièrement intéressée était l'utilisation d'anglicismes chez certaines, mais pas chez d'autres. On peut imaginer que selon la stratégie de la traductrice, les anglicismes étaient ou non importants à conserver. En effet, afin de plonger les lecteurs dans le contexte londonien, les traductrices peuvent garder des termes en langue anglaise et ainsi apporter de la « couleur locale » au texte cible (Catford 1965, 21).

D'après Vinay et Darbelnet, un « mot qu'une langue emprunte à une autre sans le traduire » est un emprunt (Vinay et Darbelnet 2011, 8). Mais en optant pour l'emprunt, il faut compter que le lectorat comprenne le terme étranger, donc qu'il soit bilingue, que la traductrice fasse usage de notes pour expliquer les termes anglais, ou que le lecteur ne comprenne pas le mot au risque de ne pas être plongé dans l'univers du roman, mais plutôt d'en être exclu (Haugen 1950, 210). Certains emprunts ont toutefois été intégrés à la langue française depuis longtemps et ne sont ainsi plus considérés comme tels, sauf s'ils sont laissés expressément dans la langue cible comme stratégie de traduction lorsqu'un équivalent français existe (Chuquet et Paillard 1987, 221). La langue française foisonne

effectivement de mots anglais depuis le XIXe siècle et particulièrement depuis la révolution industrielle et l'évolution scientifique (Valentine et Aubin 2017, 271). D'après Paula Chesley, un anglicisme peut être considéré comme un emprunt lexical de l'anglais si le mot n'a pas encore été adapté à la langue française à l'aide de graphème français. (Chesley 2010, 234) Pour Peter Grigg, un anglicisme est généralement un mot ou un composé dont ni la prononciation, ni l'orthographe, ni le sens ne sont modifiés, dont le signifié prend son origine à l'étranger et qui n'a pas d'équivalent direct en français (Grigg 1997, 375).

Néanmoins, l'utilisation de mots étrangers dans une traduction littéraire a longtemps été perçue comme péjorative. Ce n'est qu'à partir des années 1980, grâce en partie peut-être aux *Postcolonial Studies*, que cette pratique a commencé à être appréciée (Gambier, van Doorslaer, et Meylaerts 2010, 227). Ces études postcoloniales se penchent, dans divers domaines comme la littérature, la politique, l'histoire, etc., sur les traces laissées par le colonialisme. C'est dans ce contexte que le multiculturalisme et l'interculturalisme ont commencé à être mis en valeur. Pourtant, un projet de loi parlementaire est imaginé en 1994 en France par le ministre de la Culture Jacques Toubon. Le but est de protéger la langue française des influences étrangères, en particulier d'éviter la pénétration de mots anglais dans le français. Durant le XXe siècle, les États-Unis d'Amérique assoient leur influence notamment dans le vocabulaire des adolescents qui adoptent des mots et des expressions anglaises, surtout dans le domaine de la technologie et du commerce (Grigg 1997, 368).

L'année 1994 est l'année de publication de la traduction de Marie-Claire Pasquier. Ce projet pourrait donc avoir influencé la traduction de cette dernière. Le domaine de la littérature est toutefois moins visé par ce projet de loi, mais il est légitime de se demander si cette tendance à la préservation de la langue française ne s'est pas étendue au-delà du champ commercial et médiatique. Aussi, depuis la fin du XXe siècle, l'imprégnation de vocabulaire anglais a encore évolué et le français compte aujourd'hui de nombreux mots provenant de la langue anglaise (*ibid*, 370).

Tableau 14

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
[...] when the chauffeur, leaning ever so slightly, said or showed something to the policeman , (p. 18)	Mais le chauffeur, se penchant un petit peu, dit quelque chose au policeman (p. 30)	[...] lorsque le chauffeur, se penchant à peine, dit ou montra quelque chose à l' agent de police (p. 80)	Le chauffeur se pencha très légèrement : il dit ou montra quelque chose au policier (p. 44)

On observe dans ce premier extrait une évolution claire dans les choix lexicaux des traductrices pour le mot anglais « policeman ». Alors que la dernière traductrice utilise le mot le plus

courant en français, à savoir « policier » (le terme « gendarme » est fréquent en France également même si ces deux substantifs ne sont pas de parfaits synonymes), et que la traduction de 1994 propose « agent de police », expression également courante, la première traduction reprend le terme anglais « policeman ». Le dictionnaire de l'Académie française ne possède pas ce mot dans sa liste. Peut-être est-ce dû à la pureté que prône l'Académie pour la langue française, avec le moins d'emprunts de langues étrangères possible donc. Antidote indique que « policeman » est un anglicisme et qu'il faut préférer le terme « police » ou « agent de police » (« POLICEMAN », s. d.). Le CNRTL nous dit que ce mot est emprunté à l'anglais depuis 1801, mais que le terme est plus souvent utilisé dans la région francophone du Canada (« POLICEMAN », s. d.). Pourquoi S. David a-t-elle alors préféré l'emploi d'un terme anglais, alors que la langue française dispose depuis toujours d'un équivalent ? « Policeman » ne pourrait être considéré comme un culturème, que Nina Cuciuc définit comme « un élément porteur d'information culturelle », ou comme un *reale national* (Cuciuc 2011, 139) qui ne posséderait pas d'équivalent dans la langue cible, puisque cela ne désigne rien de spécifique au Royaume-Uni ou à Londres en particulier. Cependant, une des raisons pour lesquelles un terme de la langue source est utilisé dans la traduction est l'envie de conserver une connotation et une sonorité étrangères. De cette manière, le lecteur francophone de *Mrs Dalloway* est plongé dans le roman et la culture qu'il dépeint grâce à des mots anglais ; la ville de Londres et ses spécificités, ses habitants, sa cohue, etc.

Tableau 15

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
In a public house in a back street a Colonial insulted the House of Windsor ¹⁵ which led to words, broken beer glasses , [...]. (p. 19)	Dans un <i>public house</i> d'une petite rue, un colonial insulta la Maison de Windsor, ce qui entraîna des injures, des bocks brisés [...]. (p. 31)	Dans un pub , au fond d'une ruelle, un Anglais des colonies insulta la Maison de Windsor ¹ , et cela entraîna des injures, des bris de verres de bière , [...]. (p. 81)	Dans un pub , au fond d'une rue, un Anglais des colonies insulta la maison de Windsor, ce qui provoqua une volée d'injures, de chopes de bière, [...]. (p. 45)

Cet extrait comprend à nouveau un anglicisme chez S. David, « public house », que l'on ne retrouve pas dans les dictionnaires français. Le terme anglais peut être abrégé par « pub », mot que l'on entend fréquemment chez les francophones pour désigner un bar au Royaume-Uni par exemple. C'est en effet pour cette abréviation, commune également en français, que M.-C. Pasquier et N. Azoulai ont opté et que l'on retrouve dans tous les dictionnaires français. Même si le mot est intégré dans la langue française depuis 1865 (« PUB » s. d.), il désigne tout de même un concept de culture britannique. Il est alors étonnant que S. David emprunte le terme anglais « public house » si le mot « pub » existe en anglais depuis quelques décennies à l'époque. Il s'agit peut-être d'une stratégie délibérée de la traductrice visant à plonger ses lecteurs dans le monde londonien et dans la

culture source. Nous ne pouvons, à regret, rien affirmer puisque nous ne disposons d'aucune note ou explication de la traductrice. Il semblerait en tous les cas que Simone David avait conscience qu'elle réalisait un emprunt à la langue anglaise, puisque l'expression a été italiquée dans la traduction, comme pour montrer aux lecteurs que le syntagme n'appartient pas à la langue française.

Ensuite, la traduction de « Colonial » est différente dans la première traduction, par rapport aux deux suivantes. S. David utilise le substantif « colonial » tandis que les deux autres traductrices ont, elles, préféré utiliser « un Anglais des colonies », syntagme nominal plus long que le simple substantif de S. David, mais sûrement plus usuel. Dans un corpus journalistique maison, composé de journaux francophones comme *La Libre*, *L'Obs*, *Le Soir*, *Le Monde*, *Le Figaro*, on observe que le substantif « colonial » est très peu utilisé, ou dans de rares cas dans des citations. On constate donc que ce mot n'est plus usuel dans le langage courant (si l'on part du principe qu'il l'était auparavant). Voilà une possible raison de changement de lexique dès la traduction de 1994.

Enfin, on observe également une évolution pour la traduction du terme « beer glasses ». S. David le traduit par « bock », mot qui ne dirait aujourd'hui pas grand-chose à certains. D'après l'Académie française, l'utilisation du mot « bock » pour désigner un verre à bière est vieillie (« BOCK » s. d.). Le terme a été emprunté à l'allemand, mais a ensuite été utilisé pour désigner un certain type de verre, typiquement bavarois (« BOCK » s. d.). En 1994, M.-C. Pasquier l'a traduit par « verres de bière », que l'on pourrait qualifier de simple traduction, mais qui a le mérite d'être sans équivoque. N. Azoulay a opté pour un terme avec une connotation plus familière, lui aussi emprunté à un dialecte, alsacien cette fois (« CHOPE » s. d.).

6.3.2. Mots vieillies

Comme indiqué précédemment, on peut vouloir retraduire car la traduction précédente est vieillissante. Le vocabulaire évolue et les mots employés dans une première traduction ne sont parfois plus utilisés par les lecteurs d'une traduction suivante. Plus de 90 ans séparent la traduction de Simone David de celle de Nathalie Azoulay. On peut donc supposer que certains termes ne sont en effet plus au goût du jour. Évidemment, cette notion est quelque peu subjective dans le sens où cela dépend des connaissances du lecteur, de son milieu social, de sa culture générale, etc. J'ai donc d'abord sélectionné des passages où les mots m'étaient peu familiers. J'ai par la suite vérifié si ces mots étaient considérés comme vieillies par les dictionnaires susmentionnés. Bien entendu, le fait qu'un mot soit vieilli ne justifie pas toujours de le remplacer par un autre, plus moderne, puisque certains termes peuvent également être représentatifs d'une époque donnée et apporter au texte cette couleur locale vue précédemment. Il est tout aussi important de pouvoir apporter une diversité lexicale aux lecteurs grâce à des mots moins usuels et plus littéraires.

Tableau 16 (tableau complet en annexe)

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
The white busts and the little tables in the background covered with copies of the <i>Tatler</i> ¹⁷ and syphons of soda water seemed to approve; seemed to indicate the flowing corn and the manor houses of England; and to return the frail hum of the motor wheels as the walls of a whispering gallery return a single voice expanded [...] had she not seen the constable's eye upon her, discouraging an old Irishwoman's loyalty. The sentries at St. James's saluted; Queen Alexandra's policeman approved. ¹⁸ (p. 20)	Les bustes blancs, dans le fond, et les petites tables couvertes de numéros du <i>Tatler</i> et de bouteilles de soda semblaient approuver, évoquaient le blé ondoyant et les manoirs de l'Angleterre, et renvoyaient le bruit léger du moteur comme sous les voûtes d'une galerie acoustique une simple voix est renvoyée, [...], si elle n'avait senti sur elle le regard du constable qui décourageait son loyalisme de vieille Irlandaise. Les sentinelles de St James saluèrent; le policeman de la reine Alexandra approuva. (pp. 31-32)	Les bustes blancs et les petites tables, à l'arrière-plan, recouvertes de numéros du <i>Tatler</i> ² et de siphons d' eau de Seltz , prirent un air d'approbation; semblèrent évoquer les champs de blé ondoyants et les manoirs d'Angleterre; et renvoyer l'écho du ronronnement de l'automobile comme, dans une galerie des murmures ³ , une simple voix est renvoyée par les murs, [...] – si elle n'avait vu l'œil du gardien de la paix posé sur elle, ce qui freina son élan de loyauté de vieille Irlandaise. Les sentinelles de St James ⁶ saluèrent; le policeman de la Reine Alexandra ⁷ approuva. (p. 82) ³ <i>Galerie des murmures</i> : dans la cathédrale Saint-Paul, « Whispering Gallery », galerie intérieure pratiquée à la base de la coupole. D'un diamètre de 112 pieds, on entend distinctement des paroles chuchotées à l'endroit diamétralement opposé. (p. 350)	Les bustes blancs, les petites tables du fond recouvertes d'exemplaires du <i>Tatler</i> , les siphons d' eau gazeuse , eurent tous l'air d'approuver, d'honorer le maïs abondant, les manoirs de l'Angleterre, les roues de la voiture, dont ils amplifiaient le frêle bruissement comme une galerie des murmures élève la voix humaine [...], quand elle sentit sur elle l'œil de l' agent , sa loyauté de vieille Irlandaise se ravisa. Les sentinelles de St James's firent le salut et l' agent de la reine Alexandra acquiesça. (pp. 46-47)

L'extrait ci-dessus contient des exemples de mots vieillis, mais pas uniquement. Puisque la traduction est synonyme de choix, les différences entre des traductions dans une même langue cible sont incalculables. Je profite de ce que ce passage contient de nombreuses différences lexicales pour les présenter ci-après. Nous avons vu qu'une traduction peut être jugée insatisfaisante, que ce soit au niveau lexical, syntaxique, stylistique par exemple. Outre l'obsolescence d'un mot, il se peut que la traductrice, en raison de sa formation, de son expérience socioculturelle ou d'autres facteurs personnels, interprète un passage différemment ou juge un terme plus approprié qu'un autre.

La première différence concerne le syntagme « soda water ». S. David emploie le substantif « soda », qui d'après CNRTL est un usage vieilli pour désigner de l'eau gazeuse (« SODA » s. d.). De plus, le mot « soda » qui est employé seul en français désigne généralement de l'eau gazeuse aromatisée, ce qui n'est pas le cas dans le texte source. Ce léger changement de sens n'a a priori pas de répercussions sur la compréhension du texte cible, mais peut constituer une raison de retraduire

le roman si plusieurs changements de sens comme celui-ci apparaissent dans la première traduction. La traduction de 1994 contient le syntagme « eau de Seltz », une expression généralement proposée comme synonyme de « soda » (« SODA » s. d. ; « SODA » s. d.), mais devenue peu commune. N. Azoulay opte pour « eau gazeuse », qui est une expression plus usitée dans le langage courant. On observe dès lors une gradation dans la traduction de « soda », les choix proposés par les traductrices devenant toujours plus usuels. Cette variation n'est pas étonnante si l'on se rappelle la théorie de la retraduction qui voit les retraductions comme une actualisation du texte source en langue cible, puisque les normes et préférences de celle-ci évoluent.

Le deuxième terme en gras présente une différence terminologique entre l'anglais britannique et l'anglais américain. « Corn » est traduit par « blé » lorsque le texte source est écrit en anglais britannique, comme les traductions de 1929 et de 1994 l'ont fait. Traduire le terme anglais par « maïs », terme choisi par N. Azoulay, se fait en principe si le texte source est écrit en anglais américain. Aussi, la Grande-Bretagne est connue pour ses champs de blé et moins pour son maïs.

Le texte source contient plusieurs *realia* relatifs à la Grande-Bretagne et à Londres, comme des monuments ou des traditions. Nous reviendrons sur cet aspect plus loin dans l'analyse. Notons ici l'expression « whispering gallery » qui a pu nécessiter des recherches de la part des traductrices. L'expression fait référence à la galerie des murmures de la Cathédrale Saint-Paul, qui est traduite de cette manière dans la grande majorité des guides touristiques et des textes en français. La traduction officielle de cet élément de culture londonien n'apparaît peut-être qu'après 1929, expliquant ainsi la traduction approximative « galerie acoustique » de S. David. Utiliser la traduction officielle permet aux lecteurs de se situer dans l'espace londonien s'ils ont eu l'occasion d'entendre parler de cette galerie ou de la visiter. M.-C. Pasquier utilise une note de référence à cet endroit pour expliquer l'élément de culture à son lectorat. Nous verrons plus loin que la traductrice utilise un appareil de notes pour expliquer, notamment, les spécificités londoniennes.

Ensuite, le terme « constable » a également été traduit de trois façons différentes. La première traduction utilise le même mot, qui existe également en français. Même si l'origine du mot provient de l'ancien français, c'est le français qui l'emprunte ensuite à son tour à l'anglais (« CONSTABLE » s. d.). Le terme français désigne toutefois une réalité des pays anglo-saxons, un *reale national* donc. C'est ce terme spécifique qu'utilise Simone David, à l'inverse de ses collègues qui utilisent des synonymes plus englobants comme « gardien de la paix » et « agent ». S. David fait à nouveau le choix, comme dans les tableaux 14 et 15, de garder une connotation anglophone à sa traduction, ce qui a pour effet d'immerger ses lecteurs dans la culture londonienne.

Enfin, le mot « policeman » apparaît une seconde fois dans le texte. S. David reste cohérente et reproduit l'anglicisme. La seconde traductrice opte elle aussi, cette fois-ci, pour l'emprunt, alors qu'elle avait choisi de le traduire précédemment par « agent de police ». Pourquoi utiliser deux termes différents pour désigner la même chose ? Pourquoi emprunter à l'anglais une fois et trouver un équivalent français une autre ? N. Azoulai traduit, elle, « policeman » par « agent », même traduction que pour « constable ». Pourquoi ne pas choisir des termes différents pour désigner des fonctions a priori différentes dans le roman ? Les choix des traductrices engendrent ici différentes questions, mais celles-ci restent une nouvelle fois sans réponse en raison de l'absence de commentaires de traduction ou de l'impossibilité de communiquer avec les traductrices. Il peut s'agir d'un manque de cohérence ou alors d'un choix délibéré de leur part.

Tableau 17

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
Ah yes – so she breathed in the earthy garden sweet smell as she stood talking to Miss Pym who owed her help , and thought her kind, for kind she had been years ago; (p. 13)	Oh ! oui, elle respirait la douce odeur du jardin terrestre, en causant avec miss Pynn [sic], qui était son obligée , et qui pensait qu'elle était bonne, parce qu'elle l'avait été plusieurs années avant : (pp. 24-25)	Oh oui – et elle inhalait la douce odeur de jardin, mêlée de terre, tout en restant à parler avec Miss Pym qui se devait de l'aider , et qui appréciait sa bonté, car elle avait montré de la bonté jadis ; (p. 74)	Oh oui, elle humait la douceur de ce paradis terrestre tout en parlant avec Miss Pym qui se devait de bien la servir car elle la trouvait gentille, parce que gentille elle l'avait été il y avait des années de cela, (pp. 35-36)

Dans le passage ci-dessus, Clarissa est chez la fleuriste, Miss Pym, afin de récupérer les fleurs pour sa réception du soir. Pour la proposition relative « who owed her help », toutes ont choisi une expression différente. Celles de M.-C. Pasquier et de N. Azoulai sont des phrases que l'on rencontrerait aujourd'hui à l'oral ou à l'écrit. Le choix de S. David, « qui était son obligée », est moins commun. Le CNRTL définit le verbe « obliger » comme suit : « rendre service à quelqu'un, lui être utile ou agréable, avoir droit à sa reconnaissance », sens qui figure dans l'original et donc dans la traduction de S. David. Le site internet nous dit également que ce sens du verbe est utilisé dans un contexte littéraire, mais que le verbe est vieilli (« OBLIGER » s. d.). On peut donc présumer que le substantif « obligée », ayant le même sens que le verbe, est obsolète également.

Tableau 18

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
[...] when little Elise Mitchell, who had been picking up pebbles to add to the pebble	À ce moment, la petite Élise Mitchell, qui ramassait des cailloux pour la collection	[...] lorsque tout à coup la petite Elise Mitchell, qui venait de ramasser des cailloux pour les ajouter à la	[...] quand la petite Elise Mitchell, qui ramassait des cailloux pour augmenter la collection

collection which she and her brother were making on the nursery mantelpiece, plumped her handful down on the nurse's knee (p. 71)	qu'elle faisait avec son frère sur la cheminée de leur nursery , en plaqua une poignée sur les genoux de sa nurse (p. 87)	collection qu'ils faisaient, son frère et elle, et qui ornait le dessus de la cheminée de leur chambre , lâcha ceux qu'elle avait dans la main sur les genoux de la nurse (p. 145)	que son frère et elle exposaient sur la cheminée de leur salle de jeux , en lâcha une pleine poignée sur les genoux de la nurse (p. 131)
--	--	---	---

Dans le passage ci-dessus, le mot «nursery» est traduit différemment dans les trois textes français. La traductrice de 1929 utilise le mot d'origine anglaise, qui n'est plus un anglicisme, car il a été intégré dans la langue française. Cependant, on remarque que les deux autres traductrices ont opté pour d'autres termes, certainement parce que le mot «nursery» est une utilisation vieillie pour désigner une pièce réservée aux enfants («NURSERY», s. d.). Les deux traductrices suivantes ont préféré opter pour des termes plus contemporains, comme «chambre» ou «salle de jeux». La traduction de S. David contient de nombreux mots considérés comme vieilliss, mais il ne serait pas très intéressant de tous les analyser ici. On notera qu'elle utilise des mots comme aéroplane (Woolf 2013, 15) ou water-closet (*ibid*, 96) qui sont perçus comme vieilliss.

6.3.3. Poéticité

La traduction littéraire peut être perçue comme le produit d'un traducteur ou d'une traductrice qui a conscience de la littérarité du texte original et qui va tenter de créer un texte littéraire à son tour. Son produit aura également pour but d'être lu comme de la littérature⁷ (Wittman 2013, 438). Un texte littéraire peut dès lors présenter des éléments poétiques dans sa manière d'utiliser le langage, notamment en jouant avec les sonorités, les rythmes, les images, etc. dans un but de créer «une expérience sensorielle unique» («poésie», s. d.). La poéticité désigne alors tout élément poétique qui relève du beau, sensation par nature subjective, et, comme le dit A. Berman, «réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, a fait texte, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l'original» (Berman 1995, 92, cité dans Chevrel dans Kahn et Seth 2010, 16). Pour cet aspect du roman, j'ai sélectionné les passages dans lesquels une des traductrices avait travaillé la langue française plus soigneusement que ses consœurs, ceux pour lesquels j'ai été marquée par les sons et le rythme de la traduction et ceux présentant des effets stylistiques marquants. Il s'agira ici d'observer si les trois traductions littéraires diffèrent fortement dans leur manière de jouer avec le langage, en y apportant par exemple du rythme, une harmonie, des sonorités poétiques et surtout leur touche personnelle. M. Baker qualifie le style comme le «thumb-print», donc comme l'empreinte du traducteur (Baker 2000, 245). Ce dernier pourra

⁷ Literary translation is nonetheless a porous category, as tricky to define as literature itself. It is perhaps best understood as the product of a translator who takes seriously the literary nature of the original and translates with the goal of producing a text that will have literary merit of its own, a work that is 'designed to be read as literature' (France 2000:xxi) (Wittman 2013, 438).

employer des stratégies spécifiques et récurrentes de traduction, des préfaces : des notes de fin ou de bas de page, des explications dans le texte par exemple. L'étude du style doit se concentrer sur les spécificités individuelles typiques du traducteur (*idem*). L'objectif ici est d'examiner les habitudes des traductrices dans leur traduction de *Mrs Dalloway*, leur usage de la langue, de les comparer aux autres, et d'observer des distinctions continues, non pas ponctuelles, concernant des termes lexicaux ou des formes syntaxiques contenus dans des passages poétiques.

Évidemment, on trouvera dans un texte littéraire de cette taille d'innombrables différences, raison pour laquelle la traduction peut être considérée comme un processus de création, une écriture à part entière, car il y aura autant de textes différents qu'il y aura de traducteurs. Chacun opte pour sa stratégie de traduction, qui pourra de temps à autre être une équivalence au niveau du mot ou de la phrase, et d'autres fois tout à fait différente (Catford 1965, 24). L'équivalence sert à rapporter la situation du texte source « en mettant en œuvre des moyens stylistiques et structuraux » (Vinay et Darbelnet 2011, 52). Notons également le concept traductologique historique de Cicéron : *verbum pro verbo*. Les traducteurs opteront, selon leur stratégie, pour une traduction mot-pour-mot, comme le signifie la locution latine, ou plutôt pour une traduction sens-pour-sens. Cette dernière stratégie implique que le sens du texte est équivalent, mais moins la structure de phrase ou le choix des mots. Pour J. C. Catford, « une traduction textuelle équivalente est donc toute forme de la langue cible (un texte ou une partie du texte) qui est considérée comme étant l'équivalent d'une forme donnée de la langue source (texte ou partie de texte) »⁸ (Catford 1965, 25 [ma traduction]). Il ne s'agit donc pas que d'une équivalence au niveau du mot, ni de la phrase, mais de matériel équivalent au niveau sémantique. Nous observerons dans les tableaux ci-dessous si les traductrices ont opté pour des stratégies de traductions récurrentes et si des tendances se dessinent.

Tableau 19 (tableau complet en annexe)

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
She would have been, in the first place, dark like Lady Bexborough, with a skin of crumpled leather and beautiful eyes. [...] Instead of which she had a narrow pea stick figure; a ridiculous little face, beaked like a bird's. (p. 11)	D'abord, elle aurait été brune comme lady Bexborough avec une peau basanée et des yeux magnifiques. [...] Tandis qu'elle était mince comme un échalas avec un petit visage ridicule et un nez en bec d'oiseau. (pp. 21-22)	Pour commencer, elle aurait été brune comme Lady Bexborough, avec une peau tannée et des yeux magnifiques. [...] Au lieu de quoi elle avait une silhouette étroite comme un échalas ; un petit visage ridicule, avec un bec d'oiseau. (p. 71)	Tout d'abord, elle serait brune, comme Lady Bexborough, avec une peau plissée comme le cuir d'un gant et des yeux magnifiques. [...] À la place de quoi elle avait une silhouette de haricot vert , un petit visage ridicule avec un bec d'oiseau. (p. 31)

⁸ A textual translation equivalent, then, is any TL form (text or portion of text) which is observed to be the equivalent of a given SL form (text or portion of text) (Catford 1965, 27).

Ce passage décrit Clarissa qui se promène dans Londres et qui fait ses achats pour sa soirée. Le lecteur suit la Londonienne dans les rues de la ville, mais aussi dans ses pensées, particulièrement celles sur son passé et son physique. Dans le premier segment en gras, S. David et M.-C. Pasquier ne traduisent pas le syntagme « a skin of crumpled leather » mot à mot. Elles optent pour une expression idiomatique française, une peau « tannée » et « basanée ». Néanmoins, il y a lieu de se demander si la phrase de V. Woolf fait uniquement référence à la couleur de la peau, ou également à sa texture. N. Azoulai opte pour une traduction presque mot à mot en parlant de « peau plissée comme le cuir d'un gant », ce qui n'implique pas spécialement que la peau est bronzée, mais plutôt ridée. La traduction de 2021 n'est pas totalement équivalente au niveau du mot, car la dernière traductrice ajoute l'idée du gant pour illustrer davantage la comparaison entre le cuir du gant et la texture de la peau, se rapprochant ainsi plus de la forme et du sens du texte original que ses deux consœurs.

Dans la seconde expression de l'extrait ci-dessus, « a narrow pea stick figure », S. David et M.-C. Pasquier gardent le sens en trouvant une expression idiomatique en français. Tandis que la deuxième colle plus au texte en traduisant « narrow figure » par « silhouette étroite », la première garde le sens de ce syntagme avec l'adjectif « mince ». N. Azoulai traduit la locution presque mot pour mot, mais à nouveau pas complètement, car l'adjectif anglais « narrow » ne figure pas dans sa traduction. En effet, le mot « haricot », traduction de « pea stick », permet aux lecteurs de comprendre sans difficulté le sens de l'expression.

Tableau 20

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
As for the other experiences, the solitary ones, which people go through alone, in their bedrooms, in their offices, walking the fields and the streets of London, he had them; had left home, a mere boy, because of his mother; she lied ; because he came down to tea for the fiftieth time with his hands unwashed; because he could see no future for a poet in	Quant aux autres épreuves, les épreuves solitaires que l'on traverse seul dans sa chambre, dans son bureau, en marchant dans la campagne ou dans les rues de Londres, il les connaissait aussi ; tout jeune, il avait quitté sa famille parce que sa mère mentait , parce qu' il était descendu au thé pour la cinquantième fois avec des mains sales, parce qu' il ne voyait pas d'avenir possible pour un poète à Stroud ; et, prenant pour confidente sa petite sœur,	Quant aux autres expériences, les expériences solitaires, que les gens vivent chacun pour soi, dans leur chambre, dans leur bureau, en se promenant dans les champs ou dans les rues de Londres, il les avait eues. Il était parti de chez lui, tout jeune encore, à cause de sa mère : elle mentait ; parce qu' il était descendu goûter pour la cinquantième fois sans se laver les mains ; parce qu' il ne pensait pas qu'il y avait un avenir à Stroud	Quant à ses autres expériences, les solitaires, celles qu'on vit seul, dans sa chambre, à son bureau, à travers les champs et les rues de Londres, il les avait faites : quitter sa famille, tout jeune homme, à cause de sa mère, une menteuse ; descendre prendre le thé pour la cinquantième fois sans s'être lavé les mains, aucun avenir pour un poète à Stroud ; mettre sa petite sœur dans la

Stroud; and so , making a confidant of his little sister, had gone to London leaving an absurd note behind him, (p. 92)	il était venu à Londres en laissant derrière lui une de ces lettres ridicules (p. 111)	pour un poète. Et donc, prenant sa petite sœur pour confidente, il était parti pour Londres en laissant un mot idiot, (p. 172)	confiance et partir pour Londres en laissant derrière lui un mot ridicule, (pp. 167-168)
---	---	---	---

Alors que Septimus Smith se trouve dans les rues de Londres avec sa femme, il ne peut s'empêcher, lui aussi, de se remémorer son adolescence. Ce qui est intéressant à noter dans ce passage, c'est le style plus rapide et plus sec de N. Azoulai. En effet, celle-ci, à l'inverse des autres traductrices et de l'auteure, ne conjugue pas les verbes en gras dans l'original, n'utilise pas de pronoms et ne lie pas les phrases à l'aide de connecteurs, mais simplement à l'aide de virgules et de points-virgules. Ce style reflète sa description de celui de Virginia Woolf dans son interview : « saccadé » et « très dans la marche » (*Nathalie Azoulai retraduire Mrs Dalloway, de Virginia Woolf* 2021). La traductrice tenterait dès lors peut-être de reproduire le style qu'elle a perçu lors de sa lecture du roman. La dernière traductrice semble faire davantage preuve de créativité pour reproduire le style de V. Woolf, tout en y ajoutant sa touche. Les deux autres traductrices ont, à l'inverse, réalisé des phrases complètes pour rester aussi proches que possible de la syntaxe de V. Woolf dans ce passage.

Tableau 21

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
Dr. Holmes came again. Large, fresh-coloured, handsome, flicking his boots , looking in the glass, he brushed it all aside – headaches, sleeplessness, fears, dreams – nerve symptoms and nothing more, he said. (p. 100)	Le docteur Holmes revint. Grand, le teint frais, bel homme , se regardant dans la glace, enlevant d'une chiquenaude un grain de poussière sur ses souliers , il balaya tout d'un geste – maux de tête, insomnies, frayeurs, cauchemars – « symptômes nerveux et rien de plus », dit-il. (p. 120)	Le docteur Holmes revint. Imposant, le teint animé, bel homme, époussetant d'une pichenette un grain de poussière sur ses bottines , se regardant dans la glace, il balaya tout cela – les migraines, les insomnies, les angoisses, les mauvais rêves : des symptômes nerveux et voilà tout, dit-il. (p. 181)	Le docteur Holmes revint. Fort, frais, fière allure. Fit claquer les talons de ses bottes , se regarda dans le miroir, puis balaya tout d'un revers de la main, migraines, insomnies, peurs, rêves, en disant les nerfs , rien que les nerfs. (p. 181)

Dans le passage ci-dessus, Septimus, qui souffre de shell shock, est incompris des médecins et de sa femme. Celle-ci fait appel au Dr Holmes pour qu'il vienne en aide à Septimus, mais en réalité, il ne prescrit rien de bénéfique à son patient. N. Azoulai se démarque à nouveau avec sa traduction plus libre que celles des deux autres traductrices. Elle emploie trois adjectifs courts commençant par la lettre « f » ainsi que le verbe au passé simple « fit », créant ainsi une allitération. La traductrice joue avec les sons, même lorsque l'auteure ne le fait pas dans le texte original. Le

style de la dernière traductrice est à nouveau saccadé puisqu'elle emploie des mots courts et des verbes au passé simple sans pronom, rendant ainsi le rythme plus rapide, plus sec que celui des deux autres traductrices, qui utilisent des participes présents ou des verbes accompagnés de pronoms personnels. En optant pour « nerfs » et non pas pour « symptômes nerveux », N. Azoulai raccourcit davantage son texte.

Tableau 22 (tableau complet en annexe)

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
[...] June, July, August! Each still remained almost whole, and, as if to catch the falling drop , Clarissa (crossing to the dressing-table) plunged into the very heart of the moment, [...] one woman who sat in her drawing-room and made a meeting-point, a radiancy no doubt in some dull lives, a refuge for the lonely to come to, perhaps; (p. 40)	[...] Juin, juillet, août! Chacun d'eux était encore presque entier et, comme pour recueillir la goutte qui tombe , Clarissa (elle alla vers la coiffeuse) se plongea au cœur même de ce moment, [...] cette femme assise dans son salon; elle offrait ainsi un point de ralliement, une lumière à quelques mornes existences sans doute, (p. 54)	[...] Juin, juillet, août! Chacun d'eux restait quasiment entier et, comme pour recueillir la goutte qui tombe , Clarissa (se dirigeant vers la table de toilette) plongea au cœur même de l'instant, [...] une femme assise dans son salon et vers laquelle on convergeait, qui rayonnait sans doute dans des vies sans lustre, un refuge, peut-être (pp. 107-108)	[...] Juin, juillet, août, quasi inentamés, et, pour en recueillir la sève , elle alla vers la coiffeuse, elle plongea dans le cœur même du moment [...] une femme qui tenait salon, un phare sans doute pour des vies ternes, un refuge pour des âmes solitaires, peut-être. (pp. 80-81)

Tandis que Clarissa s'affaire à la préparation de sa fête, son esprit divague et s'égaré dans plusieurs sujets : son âge, la vieillesse, son apparence. Deux expressions dans ce passage sont traduites différemment et méritent un commentaire. S. David et M.-C. Pasquier restent, comme à l'ordinaire, proches du texte source. Elles réalisent en effet une même traduction mot à mot pour « catching the falling drop ». À l'inverse, N. Azoulai inclut un mot du champ de la nature (thème favori de l'auteure britannique, nous le verrons dans quelques instants), en l'occurrence « sève ». La traductrice crée même une analogie grâce à cette traduction, là où le texte source n'en contient pas. N. Azoulai opte une seconde fois dans cet extrait pour un changement lexical qui reflète le sujet de prédilection de l'auteure, à savoir la mer. La traductrice opte pour « phare » dans sa traduction de « radiancy », alors que S. David opte pour « lumière » et M.-C. Pasquier pour le verbe « rayonner ». Cet extrait montre que la dernière traductrice tend à prendre plus de libertés dans ses choix lexicaux dans le but d'accentuer davantage le style de V. Woolf en utilisant des mots issus du champ de la nature et surtout de la mer, dont il est fait référence à de nombreuses reprises dans le texte source, mais également dans d'autres textes de V. Woolf (notons ici son roman *To The Lighthouse* ou *The Waves*). N. Azoulai joue énormément avec les ressources de la langue française pour créer un texte créatif d'une part, et d'autre part qui reflète le roman original et les caractéristiques de celui-ci.

Tableau 23

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
What an extraordinary habit that was, Clarissa thought; always playing with a knife. Always making one feel, too, frivolous; empty-minded; a mere silly chatterbox, as he used. But I too, she thought, and, taking up her needle, summoned, like a Queen whose guards have fallen asleep and left her unprotected (pp. 47–48)	Quelle singulière habitude, pensa Clarissa, de toujours jouer avec son couteau ! Et toujours vous faire sentir que vous êtes frivole, sans cervelle, rien qu'une sottise bavarde, comme autrefois. Mais à mon tour ! Et reprenant son aiguille, elle appela à son aide – comme une reine que ses gardes endormis ont laissée sans protection (p. 62)	Quelle habitude extraordinaire, se disait Clarissa ; il fallait toujours qu'il joue avec un couteau. Et toujours qu'il vous fasse vous sentir frivole, écervelée, bavarde comme une pie, ça n'avait pas changé. Mais moi aussi, se dit-elle, et, reprenant son aiguille, elle convoqua, comme une reine dont les gardes se sont endormis, la laissant sans protection (p. 117)	Quelle drôle d'habitude, cette manie de jouer avec son canif. Et de vous faire sentir, comme toujours, que vous n'êtes que futilités, bête à pleurer, petite pipelette écervelée. Mais moi aussi, se dit-elle en reprenant son aiguille, je peux en appeler, telle une reine dont les gardes se seraient assoupis en la laissant à la merci (p. 93)

Dans cet extrait, dans lequel Peter retrouve Clarissa pour la première fois après ses années passées en Inde, N. Azoulai opte à nouveau pour une traduction créative. La traductrice joue sur les sons avec trois syntagmes finissant par le son « é », en l'occurrence « futilités », « pleurer », « écervelée », alors que l'original ne fait pas de rime. L'observation est la même dans le deuxième passage en gras. La traduction de 2021 contient un jeu sur les sons avec une rime en « i » : « assoupis » et « merci ». S. David et M.-C. Pasquier restent proches du texte source puisqu'il semblerait que cela soit leur stratégie de traduction, tout aussi justifiable que celle de N. Azoulai, et font des choix de traduction similaires.

6.3.4. Imagerie

Observons à présent l'imagerie développée dans le roman et ses traductions. Les figures de style relevant de l'imagerie sont également en lien avec le pan poétique vu précédemment, mais puisqu'elles sont présentes en grand nombre dans le roman, elles méritent un sous-chapitre à elles seules. Les observations faites dans le point précédent se refléteront peut-être dans l'analyse de l'imagerie.

Virginia Woolf fait un usage répété de métaphores et de comparaisons dans le champ lexical de la nature, de l'eau, de la mer, des fleurs, et en particulier des vagues. La comparaison consiste à mettre en relation deux réalités au moyen du terme comparatif « comme » (« comparaison » s. d.). À l'inverse, la métaphore est une figure de style qui s'emploie à créer une analogie sans s'appuyer sur la préposition « comme ». Chuquet et Paillard définissent la métaphore comme un « déplacement de sens par similarité, ou comparaison implicite » (Chuquet et Paillard 1987, 26). Ces analogies

représentent donc un défi pour les traductrices, d'autant plus que l'anglais est dit plus métaphorique grâce à ses prépositions et particules adverbiales qui permettent de jouer avec les sens (*ibid*, 28). La métaphore est également une complexité en traduction, car elle peut souvent être interprétée différemment (*ibid*, 214). En effet, la métaphore et la comparaison étant des figures de style perçues comme des processus cognitifs, ces procédés ne seront pas toujours compris de la même manière par les lecteurs. La métaphore peut manifestement contenir des éléments conceptuels qui ne seront pas familiers à toutes les cultures. J. Boase-Beier donne ainsi l'exemple de la couleur blanche qui « signifie le bien » et la couleur noire « le mal » dans certaines cultures. Toutefois, ce ne sont pas des principes universels, mais plutôt des conventions établies dans certaines cultures (Boase-Beier 2014, 136). Il arrive donc que deux langues utilisent la même image et que le défi de la métaphore ne soit pas insurmontable pour le traducteur. On pourrait supposer que ce soit le cas des langues anglaise et française, qui ont évolué sur le même continent, se sont influencées mutuellement et possèdent donc des symboliques similaires.

Plusieurs solutions s'offrent ainsi aux traductrices, car la métaphore est un procédé stylistique et esthétique, dans lequel elles peuvent faire preuve de créativité. Pour cette raison, les traductions des métaphores différeront souvent, les options étant multiples :

la prosodie et/ou la rime, [...] une non-métaphore ou une paraphrase explicative, [...] une équivalence métaphorique ou bien [...] garder les signifiés des signes linguistiques composant le texte original et [faire] ainsi une traduction littérale. (Bachir Pacha-Abdesselam 2011, 71)

Les traductrices ne sont pas contraintes de reproduire la métaphore, et il est même parfois préférable de ne pas le faire (*ibid*, 72) si le public cible n'est pas apte à la comprendre pour des raisons socioculturelles. La métaphore peut évidemment comporter des éléments référentiels avec lesquels le public cible n'est pas familier. Lila Bachir Pacha-Abdesselam préconise en outre d'éviter la traduction mot à mot (*ibid*, 80).

Nous observerons ci-dessous si les traductrices ont plutôt opté pour une traduction littérale et si celle-ci fonctionne en français, ou si à l'inverse, certaines des traductrices ont fait preuve de créativité et se sont davantage éloignées du texte source. Si l'on reprend l'idée de J. Boase-Beier à propos des différences de symboliques dans les langues, les langues anglaise et française, provenant toutes deux du continent européen et s'influçant mutuellement depuis des siècles, possèdent donc des « traditions communes » (Vinay et Darbelnet 2011, 199). Les métaphores et comparaisons anglaises ne devraient ainsi pas poser trop de difficultés à la compréhension, mais qu'en est-il de leur traduction ?

Tableau 24

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton ¹ into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; (p. 3)	Comme on se grise! comme on plonge! C'était ainsi jadis à Bourton, lorsque, avec un petit grincement des gonds qu'il lui semblait encore entendre, elle ouvrait toutes grandes les portes-fenêtres et se plongeait dans le plein air. Il était frais, calme et plus tranquille encore que celui-ci, l'air de Bourton au premier matin; le battement d'une vague, le baiser d'une vague, (p. 13)	La bouffée de plaisir! le plongeon! C'est l'impression que cela lui avait toujours fait lorsque, avec un petit grincement des gonds, qu'elle entendait encore, elle ouvrait d'un coup les portes-fenêtres, à Bourton ² , et plongeait dans l'air du dehors. Que l'air était frais, qu'il était calme, plus immobile qu'aujourd'hui, bien sûr, en début de matinée; comme une vague qui claque; comme le baiser d'une vague; (p. 61)	Sauter dans la joie, dans le jour! Lui venait chaque fois cette même sensation, quand elle entendait les gonds légèrement grincer, et justement elle les entendait, quand elle poussait d'un coup les portes-fenêtres à Bourton et plongeait dans le grand air. Cette fraîcheur, ce calme, plus étale encore que maintenant, l'air du petit matin, une vague qui claque, un baiser qui claque, (pp. 17-18)

Cet extrait est tiré des premières lignes du roman. Les lecteurs sont plongés *in medias res* dans la journée de Clarissa, qui s'affaire aux préparations de sa réception et qui ne peut empêcher son esprit de s'évader dans des souvenirs lointains. La première comparaison, introduite par la préposition « like », « like the flap of a wave ; the kiss of a wave » apparaît très tôt dans le livre. Dès le début du roman, Clarissa se remémore son été à Bourton et les plaisirs qu'elle y a vécus. Les premiers mots du passage, différents chez chacune, méritent également quelques mots. La première traductrice utilise deux « comme » pour transposer les deux « what ». Ensuite, elle opte pour deux verbes, en l'occurrence « se griser » et « plonger », pour les noms « lark » et « plunge ». Cette transposition, procédé qualifié par Vinay et Darbelnet de changement de catégorie grammaticale (Vinay et Darbelnet 2011, 50), permet de rendre le sens des deux interjections, sans pour autant faire du mot à mot. Plus précisément, nous faisons face ici à une dénominatisation, procédé pour lequel un substantif est traduit par un mot d'une autre catégorie grammaticale (Herbillon 2021). Pour la comparaison de l'original, S. David ne traduit pas le « like », changeant ainsi le passage en une métaphore. Elle réalise une traduction plutôt littérale en répétant le mot « vague » dans les deux syntagmes, gardant ainsi l'analogie telle quelle en français.

Dans la traduction de M.-C. Pasquier, les « what » du premier passage n'ont pas été traduits. Ainsi, la traductrice introduit immédiatement les deux syntagmes nominaux, « la bouffée de plaisir » et « le plongeon » pour « a lark » et « a plunge ». Comme dans le texte de S. David, si « lark » semble plus complexe à traduire dans ce contexte et demande à la traductrice davantage de créativité,

« plonge » a été traduit très littéralement. Dans le second passage, il semblerait que M. - C. Pasquier ait tenté de réaliser un jeu sur les sons avec les mots « vague » et « claque », qui ne représente pas réellement de rime. Elle ne répète donc pas le mot « vague » en fin de phrase comme la première traductrice et V. Woolf, mais compense ce changement avec le jeu sur les sonorités. À l'inverse de la première traductrice, M.-C. Pasquier a conservé la préposition qui annonce la comparaison et la répète même une seconde fois devant le deuxième syntagme nominal.

N. Azoulai reformule légèrement le premier passage en gras. Au lieu de répéter les deux « what », elle lie les deux interjections en une seule, séparée par une virgule avec le verbe « sauter » qui se réfère aux deux syntagmes nominaux. « Sauter » est donc la traduction de « a plonge », et « dans la joie, dans le jour » se réfère probablement à « a lark ». Comme vu précédemment, la traduction de ce mot anglais nécessite la créativité des traductrices, car une traduction littérale ne fonctionnerait pas dans ce contexte. La traductrice a donc pris quelques libertés pour la transposition de ce passage et a ajouté l'idée de « jour ». Dans le second passage en gras, N. Azoulai reformule la comparaison et la change en métaphore sans la préposition comparative. En outre, au lieu de répéter le mot « waves », la traductrice répète le mot « claque ». Elle garde ainsi la répétition créée dans l'original, mais avec un mot qui n'apparaît qu'une fois dans l'original, à savoir « flap », qui a été traduit en 2021 par « claque ». Pourtant, on sait à quel point V. Woolf apprécie le champ lexical de la mer et des vagues. « The kiss of a wave » pourrait évoquer un baiser doux, à l'inverse de claquant, comme N. Azoulai l'a ici interprété. Est-ce réellement l'idée que V. Woolf voulait en donner ? Il est bien sûr impossible d'y répondre par l'affirmative ou la négative puisque les métaphores sont souvent interprétées de différentes manières.

Tableau 25 (tableau complet en annexe)

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
[...] an exquisite suspense, such as might stay a diver before plunging while the sea darkens and brightens beneath him, and the waves which threaten to break, but only gently split their surface, roll and conceal and encrust as they just turn over the weeds with pearl. (p. 33)	[...] attente exquise, pareille à celle qui, peut-être, fait hésiter le plongeur ; la mer s'éclaire et s'obscurcit sous ses pieds ; on croirait que les vagues vont se briser, mais elles se fendent seulement, avec douceur, à la surface ; elles roulent les algues et les cachent et les retournent, incrustées de perles. (p. 46)	[...] elle ressentait un délicieux suspens tel que celui qui pourrait retenir un plongeur avant l'élan cependant que la mer s'assombrit et s'illumine au-dessous de lui, et que les vagues qui menacent de se briser, mais ne font que fendre en douceur leur surface, roulent, dissimulent et enveloppent, en se contentant de les retourner, les algues qu'elles teintent de couleur perle. (p. 98)	[...] la suspension exquise, celle du plongeur qui, peut-être, avant de plonger regarde sous ses pieds la mer claire, obscure, les vagues qui menacent de se briser, mais qui se fendent seulement, tout doucement, toutes pleines des algues qu'elles <u>roulent, recouvrent et refoulent en les incrustant de nacre.</u> (pp. 68-69)

Dans le passage ci-dessus, Clarissa vient tout juste d'apprendre que Lady Bruton, une femme de la haute société qu'elle n'apprécie pas, a invité son mari à dîner sans elle. Cette situation la vexa et des pensées abondent à nouveau dans son esprit. L'extrait contient une nouvelle comparaison du champ de la mer et des vagues. Si la comparaison avec le plongeur a été traduite de façon similaire chez les trois traductrices, ou du moins avec une signification semblable, la dernière phrase a été interprétée différemment. Dans sa traduction, on pourrait penser que S. David comprend dans « turn over the weeds with pearl » que les algues sont incrustées de perles, le matériau, et qu'elles sont visibles quand la mer est agitée. Dans le reste de l'extrait, la traductrice colle au texte original au niveau syntaxique et lexical.

M.-C. Pasquier colle à nouveau au texte source. Elle interprète cependant différemment la mention de « pearl », qui pour elle signifie la couleur perle. Ainsi, l'idée chez elle est que les algues qui apparaissent à la surface sont remplacées par l'écume de la mer, de couleur blanc perle, lorsque les vagues roulent. Il ne s'agit pas, à l'inverse de l'interprétation de S. David, de perles réelles.

Dans la dernière traduction, les verbes « darkens » et « brightens » ont été traduits par les adjectifs qualificatifs « claire, obscure », que N. Azoulai a joints avec une virgule, tandis que les autres traductions et le texte original utilisent la conjonction « et » pour joindre les verbes. Ce choix intensifie le style sec et haché de N. Azoulai. Dans la fin de l'extrait, alors que les deux autres traductrices ont opté pour des traductions similaires pour les verbes « roll », « conceal » et « encrust », la traductrice de 2021 utilise trois verbes en français commençant par la lettre « r » et possédant le son « ou » : « roulent » « refoulent » « recouvrent ». On voit ici que N. Azoulai tente véritablement de donner une certaine sonorité et donc poéticité à sa traduction, plus encore peut-être que le texte original n'en a, ou du moins à différents endroits. Les traductions de 1929 et de 1994 favorisent l'équivalence lexicale et syntaxique au texte source. Pour ce qui est du mot « pearl », N. Azoulai l'a interprété comme la seconde traductrice, à savoir comme une couleur, car elle traduit le mot par « nacre », qui représente la couleur des perles, mais aussi de l'écume des vagues quand la mer est agitée.

Tableau 26 (tableau complet en annexe)

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
[...] and the whole world seems to be saying 'that is all' more and more ponderously, until even the heart in the body which lies in the sun on the beach	[...] et le monde entier semble dire : « C'est tout », avec une force de plus en plus grande, si bien que même le cœur, dans le corps étendu au soleil sur la	[...] et le monde entier semble dire : « Et voilà tout », avec une force sans cesse accrue, jusqu'au moment où le cœur lui-même, lové dans le corps allongé au soleil sur la	[...] Quand le monde entier semble dire « Et voilà », calé, lesté, jusqu'à ce que le cœur, dans un corps étendu sur une plage, au soleil, lui aussi admette « Et

<p>says too, That is all. Fear no more, says the heart. Fear no more, says the heart, committing its burden to some sea, which sighs collectively for all sorrows, and renews, begins, collects, lets fall. And the body alone listens to the passing bee; the wave breaking; the dog barking, far away barking and barking. (p. 43)</p>	<p>plage, dit aussi : « C'est tout. » Ne crains plus, oh ! ne crains plus, dit le cœur qui remet son fardeau à la mer, une mer qui soupire innombrablement pour tous les chagrins, et qui recommence, se soulève et retombe. Et le corps resté seul écoute l'abeille qui passe, la vague qui se brise, le chien qui aboie au loin, au loin. (p. 57)</p>	<p>plage, finit par dire lui aussi : « Et voilà tout. » Ne crains plus, dit le cœur. Ne crains plus, dit le cœur, confiant son fardeau à quelque océan, qui soupire, prenant à son compte tous les chagrins du monde, et qui reprend son élan, rassemble, laisse retomber. Et seul le corps écoute l'abeille qui passe ; la vague qui se brise ; le chien qui aboie, au loin, qui aboie, aboie. (p. 111)</p>	<p>voilà ». Ne crains plus rien, dit le cœur. Ne crains plus rien, dit le cœur, confiant son fardeau à une mer grosse de tous les soupirs, de tous les chagrins, qui renouvelle, relance, resserre, laisse retomber. Alors le corps échoué peut écouter l'abeille qui passe, la vague qui se casse, le chien au loin qui aboie, aboie. (pp. 85-86)</p>
---	--	---	---

Dans cet extrait, V. Woolf mentionne pour la énième fois les vagues, la mer, et elle personnifie le cœur en le faisant parler. Dans sa traduction, S. David décide d'ajouter des guillemets pour une partie des paroles prononcées par le cœur, rendant ainsi la personnification plus explicite que l'original. L'ajout du « oh », interjection prononcée par le cœur, intensifie plus encore cette allégorie. Aussi, V. Woolf répète le participe présent « barking » en fin de phrase, répétition que S. David décide de garder, mais avec l'adverbe « au loin ».

M.-C. Pasquier réalise presque une traduction mot à mot, stratégie récurrente dans sa traduction. Comme la première traductrice, elle ajoute des guillemets pour la personnification du cœur. Elle interprète toutefois la phrase « and the body alone listens to the passing bee » différemment de ses deux collègues. Alors que S. David et N. Azoulay l'ont compris comme faisant référence au corps seul, isolé sur la plage, M.-C. Pasquier a pensé que le corps uniquement et personne d'autre n'écoutait l'abeille. S'il y avait eu une virgule après le « seul », alors la signification aurait été la même chez les trois.

N. Azoulay prend dans ce passage quelques libertés lexicales. En effet, au lieu de faire, comme les deux autres traductrices, une phrase relative pour la phrase « the sea, which sighs collectively for all sorrows », elle traduit celle-ci par « une mer grosse de tous les soupirs, de tous les chagrins ». L'utilisation de l'adjectif « grosse » se référant à « soupirs » et à « chagrins » permet de faire une phrase plus courte que si elle contenait une proposition relative. Ce choix rend également la phrase plus fluide et syntaxiquement plus littéraire, davantage que l'apposition relative de ses deux collègues. En outre, N. Azoulay reproduit la rime des participes présents « passing » et « breaking » de l'original avec les verbes « casse » et « passe », et non pas avec des participes présents comme il aurait été plus simple de le faire. Cette rime, les deux autres traductrices n'ont

pas souhaité la reproduire. Il est vrai que les formes progressives abondent dans le texte de V. Woolf et leur trouver des rimes à chaque occurrence, autre que des participes présents, représente un travail considérable. Il faut dès lors souligner le travail stylistique réalisé par Nathalie Azoulay pour ajouter poéticité et esthétique à sa traduction. De plus, la traductrice utilise du vocabulaire issu du champ maritime, comme le participe passé « échoué », qui est la transposition de « alone » et donc pas la traduction la plus directe du mot anglais. Ici aussi, la traductrice s'efforce d'offrir une traduction qui reflète les tendances de l'auteure grâce à des mots provenant des champs lexicaux de prédilection de V. Woolf, là où le texte original n'en fait pas spécialement usage. N. Azoulay utilise en quelque sorte le procédé de « compensation » qui vise à maintenir « la tonalité de l'ensemble en introduisant, par un détour stylistique, la note qui n'a pu être rendue par les mêmes moyens et au même endroit » (Vinay et Darbelnet 2011, 189). Ce procédé permet ainsi à la traductrice de garder une certaine liberté dans la reproduction du style de V. Woolf et dans la création de son propre style. N. Azoulay tente de trouver des équivalences stylistiques, mais quand cela n'est pas possible, elle compense en rendant les effets de style autrement et à un autre endroit grâce à des expressions travaillées.

En somme, ce chapitre a démontré que toute traduction sera forcément unique. On observe tout d'abord que de nombreux anglicismes et emprunts sont présents chez la première traductrice. Il s'agit soit d'une stratégie de traduction pour immerger ses lecteurs dans la culture britannique, soit d'une insuffisance de ressources pour trouver des équivalents français due à la situation temporelle. Marie-Claire Pasquier fait un usage très rare des anglicismes et des emprunts, peut-être en lien avec le projet de loi Toubon de 1994 et cette idée de pureté du français. Nathalie Azoulay favorise également les équivalents français. Ensuite, puisque la première traduction date de 1929, celle-ci comporte un certain nombre de mots qualifiés de vieillis par les dictionnaires précités. Les deuxième et dernière traductions n'en comportent presque plus. Pour ce qui est de la poéticité et de l'imagerie, les tableaux comparatifs ont montré que N. Azoulay prenait davantage de libertés que les deux autres traductrices. En effet, celle-ci s'emploie à jouer avec les sons, avec les champs lexicaux de la nature, de la mer et à rendre son texte poétique grâce à une syntaxe et un lexique très littéraires, réalisant des traductions *verbum pro verbo*. La traductrice tente de reproduire le style de V. Woolf, tout en y intégrant le sien, dès qu'elle en a l'occasion, c'est-à-dire que N. Azoulay crée des effets de style et ajoute un rythme à d'autres endroits que dans le texte original. À l'inverse, S. David et M.- C. Pasquier restent plus proches du texte source et réalisent des équivalences au niveau de la phrase, voire du mot.

À cet égard, considérons un instant la distinction faite par Jean-René Ladmiral, bien que critiquée par certains, entre les ciblistes et les sourciers :

les ciblistes [...] sont ceux qui entendent être fidèles à l'esprit du texte-source, et non pas tant à sa lettre [...]. Au contraire, les sourciers seraient des littéralistes qui voudraient en quelque sorte qu'on pût lire la forme même de la langue-source du texte original comme en filigrane de sa traduction. (Hewson 2004, 38)

Selon cette définition, les première et seconde traductrices pourraient ainsi être qualifiées de sourcières puisqu'elles restent très « fidèles » au texte source en conservant en grande partie sa forme. Nathalie Azoulay ferait au contraire partie du clan des ciblistes, car pour elle l'essence du texte source, la poéticité et la littéarité, semblent plus importants que sa forme. Dans ce sens, la dernière traductrice tient à reproduire l'esprit plus que la lettre du texte source et à faire passer à ses lecteurs les sensations et le style de l'original.

Si l'on envisage également l'opposition binaire établie par Lance Hewson entre « traduction créatrice » et « traduction normalisante », dans laquelle la première désigne « une traduction qui joue avec la langue cible en exploitant toutes ses ressources » et la seconde « un texte servile, collant aux normes perçues ou ressenties » (Hewson 2018, 131-132), N. Azoulay aurait réalisé une traduction créatrice puisqu'elle a utilisé les ressources de la langue française pour donner à sa traduction la même, voire davantage, de poéticité que celle contenue dans *Mrs Dalloway*.

6.4. Ponctuation

« Ces phénomènes prosodiques », bien plus présents à l'oral qu'à l'écrit, que sont « l'interrogation, l'affirmation, l'incrédulité, le sous-entendu » et bien d'autres encore (Vinay et Darbelnet 2011, 178) sont autant de marques d'intonation qui caractérisent *Mrs Dalloway* et le style de Virginia Woolf. Bien que la ponctuation de l'auteure puisse parfois sembler lourde et encombrante, toutes ces marques ont un but et créent ce rythme bien spécifique qu'on lui reconnaît. Elles forment une mélodie, un style, servent à marquer la présence du narrateur dans les discours indirects (libres) et même à rendre toutes les pensées des personnages presque nôtres tellement elles sont vivantes, nettes, intenses (Wardt 2010, 40, 58). L'utilisation inhabituelle de la ponctuation dans le roman génère « des phrases hachées, segmentées, des propositions enchâssées ». Ce style particulier contribuerait donc à déconstruire la syntaxe, d'habitude linéaire. La ponctuation, et particulièrement les nombreuses virgules et les nombreux points-virgules offrent ainsi au lecteur de « micro unités narratives » (Woolf 2013, 30-31). Nous observerons ci-dessous comment les traductrices ont traité cet aspect typique du roman de V. Woolf.

Vinay et Darbelnet ont énuméré dans leur célèbre *Stylistique comparée du français et de l'anglais* les quelques éléments qui permettent de structurer un texte :

Le traitement est en effet bien présenté par les deux points /:/, l'incidente par les parenthèses, les crochets parfois, et surtout les tirets, dont les deux langues font également usage. La mise à la ligne d'une phrase, le renforcement des paragraphes pour détacher une série d'arguments, l'espace blanc plus ou moins grand qui entoure certaines parties du message, voilà autant de façons graphiques d'articuler le texte. (Vinay et Darbelnet 2011, 230)

Nous nous attarderons sur la plupart de ces éléments en y ajoutant d'autres signes de ponctuation chers à Virginia Woolf. Il est également important de rappeler qu'il existe deux types de ponctuation : grammaticale et expressive. Si la première a une « valeur syntaxique », car elle permet d'agencer le texte logiquement, la deuxième aura une « valeur stylistique » grâce aux effets de style qu'elle crée (Valentine et Aubin 2017, 135). Comme indiqué précédemment, cette étude ne vise pas à discréditer ou à vanter une traduction plutôt qu'une autre, d'autant plus que s'il existe des manuels sur l'utilisation de la ponctuation pour les deux langues, l'usage de la ponctuation et sa traduction de l'anglais au français sont assez arbitraires. Tout choix de traduction est néanmoins déterminé, c'est pourquoi une justification de la part des traductrices sur certains points aurait permis d'éclairer cette analyse comparative.

Tableau 27

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
<p>Anyhow they were inseparable, and Elizabeth, her own daughter, went to Communion; and how she dressed, how she treated people who came to lunch she did not care a bit, it being her experience that the religious ecstasy made people callous (so did causes); dulled their feelings, for Miss Kilman would do anything for the Russians, starved herself for the Austrians, but in private inflicted positive torture, so insensitive was she, dressed in a green mackintosh coat. Year in year out she wore that coat; she perspired; she was never in the room five minutes without making you feel her superiority, your inferiority; how poor she was; how rich you were; how she lived in a slum without a cushion or a bed or a rug or whatever it might be, all her soul rusted with that grievance sticking in it, her dismissal from school during the War – poor embittered unfortunate creature! (p. 12)</p>	<p>Toujours est-il qu'elles étaient inséparables et Elizabeth, sa propre fille, allait communier ! Quant à sa toilette et aux invités de sa mère, elle s'en moquait. L'exaltation religieuse, pensait Clarissa, est comme la maladie : elle rend les gens revêches, ennuyeux, durs ; miss Kilman ferait n'importe quoi pour les Russes, pour les Autrichiens, elle se laisserait mourir de faim, mais dans la vie privée, elle vous cause de vraies souffrances à force d'insensibilité. Et son mackintosh vert ! Depuis des années, elle portait ce vêtement ; elle transpirait ; elle n'était pas cinq minutes dans une pièce sans vous faire sentir combien elle vous était supérieure, qu'elle était pauvre, et vous, riche, et que dans le bouge où elle vivait, elle n'avait ni un coussin, ni un tapis, ni peut-être même un lit ; elle avait l'âme toute rongée par cette injustice qu'elle ne pouvait oublier, son renvoi de l'école pendant la guerre. Pauvre fille aigrie, malheureuse ! (p. 23)</p>	<p>Quoi qu'il en soit, elles étaient inséparables, et Elizabeth, sa propre fille, communiait ; quant à sa façon de s'habiller, ou de traiter les invités venus déjeuner, ça lui était complètement égal, car d'après sa propre expérience, l'extase religieuse rendait les gens de bois (tout comme les grandes causes) ; émoussait leur sensibilité. Miss Kilman aurait fait n'importe quoi pour les Russes, elle se privait de nourriture pour les Autrichiens¹, mais elle torturait son entourage, avec une totale indifférence, à toujours porter son mackintosh vert. D'une année sur l'autre, elle portait cet imperméable ; elle transpirait ; elle ne restait jamais cinq minutes dans une pièce sans vous faire sentir sa supériorité, et votre infériorité ; comme elle était pauvre ; comme vous étiez riche ; comment elle avait vécu dans un taudis sans coussins ni lit ni tapis ni quoi que ce soit, l'âme rouillée par ce tort qu'elle avait subi, le fait d'avoir été mise à la porte de son école pendant la guerre – pauvre créature amère, victime d'un triste sort. (p. 73)</p>	<p>Toujours est-il qu'elles étaient inséparables et qu'Elizabeth, sa propre fille, oui, Elizabeth communiait à l'église. Et cette façon de s'habiller, de traiter par le mépris les gens qui venaient déjeuner, mais elle avait souvent remarqué que l'extase religieuse rendait les gens cruels, émoussait leurs sentiments, comme les grandes causes d'ailleurs. Miss Kilman ferait n'importe quoi pour des Russes, se laisserait mourir de faim pour des Autrichiens, alors qu'en privé, l'insensible était capable d'infliger les pires tortures, sanglée dans son mackintosh vert. Qu'elle portait été comme hiver. Dans lequel elle transpirait. Quand elle entrait dans une pièce, au bout de cinq minutes, elle vous faisait sentir sa supériorité, votre infériorité. Comme elle était pauvre et comme vous étiez riche, comme elle avait vécu dans un taudis sans coussin ni lit ni tapis ni rien, toute son âme rouillée, encrassée par ce tort qu'elle avait subi, son renvoi de l'école pendant la guerre, une pauvre et malheureuse créature remplie d'amertume ! (pp. 33-34)</p>

Avant d’analyser l’extrait ci-dessus, il faut préalablement noter que V. Woolf ne respecte pas les normes de ponctuation de l’anglais, notamment pour les points-virgules, qui devraient être utilisés « entre des propositions indépendantes qui ne sont pas liées par une conjonction »⁹ ou « entre des éléments d’une série lorsque ces éléments sont séparés par des virgules »¹⁰ (Gibaldi 85, cité dans Wardt 2010, 57 [ma traduction]). V. Woolf, au contraire, intègre ce signe de ponctuation au gré de ses envies, mais surtout pour marquer des pauses dans les pensées de ses personnages (Wardt 2010, 57). L’utilisation du point-virgule dans la traduction va également à l’encontre des normes d’usage, puisque le français l’utilise généralement avec parcimonie, mais permet de scinder les pensées des personnages et de créer ces pauses, ces moments de réflexion entre leurs discours (*ibid*, 59).

Dans sa traduction de l’extrait ci-dessus, S. David remplace certains points-virgules par deux-points ou des virgules, mais elle en garde certains, voire en ajoute, sans grande cohérence, puisque les deux passages comprenant des points-virgules en anglais sont tous deux des énumérations. Pourtant, il est vrai que l’usage de la virgule est préférable en français, du fait de sa tendance à juxtaposer les éléments et à intégrer nombres d’incises dans une phrase (Chuquet et Paillard 1987, 419). On voit donc pourquoi S. David préfère l’usage de la virgule plutôt que celui du point-virgule, bien moins habituel en français. De même, la virgule pourra être utilisée en français lorsque l’anglais utilise des parenthèses ou des tirets pour marquer une incise (*idem*), comme l’a fait S. David dans l’extrait ci-dessous, supprimant les parenthèses et les traduisant par une virgule et un point-virgule :

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)
‘It’s toffee,’ murmured Mr. Bowley – (and the car went in at the gates and nobody looked at it), and shutting off the smoke, away and away it rushed (p. 22)	« C’est toffee », murmura Mr Bowley, et la voiture passa les portes et personne ne la regarda ; puis, arrêtant sa fumée, il s’élança plus loin encore (p. 34)

Dans le but de suivre ces normes, ou pour d’autres raisons qui lui sont propres, S. David tend à apporter de nombreux changements dans les signes de ponctuation. Elle a en effet supprimé les parenthèses ici, ce qui n’est pas systématique chez elle. Une caractéristique que l’on retrouve tout au long de sa traduction est l’ajout de nombreux signes de ponctuation expressive, comme des points d’exclamation ou d’interrogation. Dans le tableau 27, alors que l’original ne contient aucun signe d’exclamation, la traductrice en a ajouté deux. Il est donc judicieux de se demander si ces ajouts sont nécessaires ou s’ils ne contribuent pas à augmenter l’émotivité du texte, là où V. Woolf en exprimait moins.

⁹ between independent clauses not linked by a conjunction (Gibaldi 85, cité dans Wardt 2010, 57)

¹⁰ between items in a series when the items contain commas (*idem*)

Comme indiqué précédemment, l'utilisation de la ponctuation chez V. Woolf crée un effet paradoxal qui rend à la fois le texte presque infini, composé de phrases interminables, tout en le saccadant avec tous ces signes typographiques et donnant à *Mrs Dalloway* un style bien particulier (Wardt 2010, 55). Simone David retire au texte original cet effet d'infini, ce style propre à l'auteure, au profit de marques peut-être plus conventionnelles en français. À l'inverse, Marie-Claire Pasquier suit presque à la lettre la ponctuation de V. Woolf.

Il convient ici de mentionner l'utilisation du « for » dans le texte source. Cette conjonction de coordination apparaît à maintes reprises dans l'original, souvent en début de phrase pour lier les paragraphes entre eux et pour renforcer cet effet de fragmentation. Vu que toutes les traductrices l'ont quasi systématiquement traduite par « car » (excepté dans le passage ci-dessus), son analyse semblait peu pertinente dans ce travail. C'est pourquoi j'en fais ici un bref commentaire.

Même si M.-C. Pasquier fait très peu de changements de ponctuation, elle a toutefois scindé une phrase en deux dans ce passage en ajoutant un point là où l'auteure utilise la conjonction « for » pour les lier. La conjonction anglaise n'a pas été traduite : peut-être pour ne pas alourdir la phrase ou pour éviter ces répétitions incessantes en français également. Il n'en reste pas moins que la jonction devient implicite. Elle remplace également un signe expressif, « ! », par un simple point final.

Le premier changement que l'on remarque dans la traduction de N. Azoulai, mais qui n'est pas d'ordre typographique, est l'ajout du « oui, Elizabeth », alors que l'accentuation est déjà présente avec « her own daughter » chez V. Woolf. La traductrice accentue davantage le caractère personnel. N. Azoulai a, à l'inverse de ses deux collègues, justifié certains de ses choix dans sa préface et maintient ainsi une cohérence tout au long de sa traduction. Elle dit notamment avoir « opté pour des points et des virgules là où Virginia et l'anglais en général préfèrent le point-virgule » (Woolf 2021, 12). Elle justifie ce choix comme une aide pour le lectorat : « j'y ai perçu plus de fluidité visuelle pour le lecteur français, moins d'essoufflement en perspective, une manière plus contemporaine aussi » (*idem*). On observe en effet dans ce passage que les points-virgules ont été remplacés par des points ou des virgules (plus neutres que les points d'exclamation de S. David). Elle utiliserait donc une ponctuation typiquement française pour un public francophone qui ne serait pas habitué à un tel découpage du texte. Ensuite, le tiret cadratin, que nous examinerons plus loin, est quasi systématiquement retiré chez elle et remplacé ici par une virgule. Le rythme de la phrase ne s'en voit pas pour autant altéré. En outre, la suppression régulière des parenthèses est également justifiée dans sa préface. Ces signes créeraient des « décrochages narratifs, des pauses dans le récit ou encore des balisages » qu'elle préfère éviter afin de rendre la lecture du « flux » davantage accessible (*ibid*, 12-13). Les parenthèses apparaissent à la fois dans les passages du narrateur ainsi que dans ceux rédigés en discours indirect et direct. On remarque tout de même que, comme le tiret

cadratin, la paire de parenthèses est utilisée pour séparer le texte principal des autres informations qui s'éloignent de l'énoncé ou pour fournir des informations complémentaires non nécessaires à la compréhension du récit. Elles servent également à intégrer les interventions du narrateur entre les prises de parole directes et indirectes des personnages (Wardt 2010, 22) et à représenter l'inconscient des personnages et les diversions de l'esprit (Humphrey 1958, 58).

Tableau 28

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
People, she thought, looking at the crowd staring at the motor car; the English people, with their children and their horses and their clothes, which she admired in a way; but they were 'people' now, because Septimus had said, 'I will kill myself'; an awful thing to say. Suppose they had heard him? She looked at the crowd. Help, help! she wanted to cry out to butchers' boys and women. Help! (pp. 16-17)	Les gens, pensait-elle, devant la foule qui regardait l'automobile; les Anglais, avec leurs enfants et leurs chevaux et leurs vêtements, qu'elle admirait en un sens; mais ce n'étaient à présent que des «gens» parce que Septimus avait dit: «Je me tuerai!» Affreuse parole! L'a-t-on entendu! Elle regarda la foule. Au secours! au secours! avait-elle envie de crier aux femmes, aux garçons bouchers. Au secours! (p. 28)	Les gens, se dit-elle en regardant la foule qui ne quittait pas l'automobile des yeux; les Anglais, avec leurs enfants, leurs chevaux, leurs vêtements, ce qu'elle admirait, en un sens; mais maintenant, c'était «les gens», parce que Septimus avait dit «Je vais me tuer»; quelle chose affreuse à dire. Et si on l'avait entendu? Elle regarda la foule. Au secours, au secours! avait-elle envie de crier aux garçons bouchers et aux femmes. Au secours! (p. 78)	Les gens. Elle regardait la foule qui regardait l'automobile, des Anglais, avec leurs enfants, leurs chevaux et leurs habits, pour lesquels elle avait une certaine admiration, mais qui, désormais, n'étaient plus que «les gens», car Septimus avait dit «Je vais me tuer», une horrible chose à dire. Et s'ils l'avaient entendu? Elle regarda la foule. Au secours, au secours! Elle eut envie de le crier aux garçons bouchers, aux femmes. Au secours! (p. 41)

À nouveau, S. David ajoute de la ponctuation expressive, en l'occurrence trois points d'exclamation, alors que l'anglais utilise respectivement zéro signe de ponctuation, un point final et un point d'interrogation. Dans cet extrait, Lucrezia exprime sa peur quant à la réaction des passants sur l'état psychologique de Septimus. Le point d'interrogation utilisé dans l'original marque cette peur en mettant l'accent sur un sentiment d'angoisse. S. David choisit de le traduire par un point d'exclamation, marquant peut-être ainsi un autre sentiment. De plus, la traductrice remplace quelques points-virgules et en conserve d'autres.

L'extrait de M.-C. Pasquier représente parfaitement sa stratégie de traduction. En effet, la traductrice a reproduit à l'identique tous les signes de ponctuation, technique qui se justifie tout autant. En gardant un parallélisme avec les signes de V. Woolf, la traductrice pense ne pas commettre d'erreur de sens, de style ou de syntaxe et garde ainsi les effets créés dans l'original.

Comme elle l’a justifié dans sa préface, N. Azoulai maintient sa stratégie de remplacement des points-virgules. Elle remplace également la première virgule par un point. Ce changement est probablement dû à la suppression du discours citant « she thought » qui lie la suite de la phrase avec le verbe « looking ».

Tableau 29

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
For thirty seconds all heads were inclined the same way – to the window. Choosing a pair of gloves – <u>should they be</u> to the elbow or above it, lemon or pale grey? – ladies stopped; when the sentence was finished something had happened. (p. 19)	Pendant quelques secondes, toutes les têtes se penchèrent dans la même direction, vers la devanture. En choisissant leurs gants – jusqu’au coude ? au-dessus du coude ? beiges ? gris perle ? – les femmes s’arrêtèrent. Quand elles reprirent leurs phrases, quelque chose était arrivé ; (p. 30)	Pendant trente secondes, toutes les têtes restèrent tournées dans la même direction – vers la vitrine. En train de choisir une paire de gants (<u>fallait-il les prendre</u> allant jusqu’au coude ou au-dessus du coude, couleur vanille ou gris pâle ?), les dames s’interrompirent. Entre le début et la fin de leur phrase, il s’était passé quelque chose. (p. 81)	Durant trente secondes, toutes les têtes ensemble s’inclinèrent vers la vitrine. Tout en choisissant des gants, plutôt à la hauteur du coude ? un peu au-dessus ? jaune citron ? gris perle ? les dames s’arrêtaient, mais le temps de finir leur phrase, il s’était passé quelque chose : (p. 45)

Arrêtons-nous un instant sur le tiret cadratin. L’anglais est connu pour son usage abondant de ce signe de ponctuation en comparaison avec celui de la langue française. En effet, le tiret cadratin est souvent utilisé en anglais pour isoler des informations secondaires de la phrase principale, alors que le français utilisera davantage la juxtaposition à l’aide de virgules ou de parenthèses notamment. Dans des textes informels, le tiret cadratin sert à marquer une pause plus brusque que la virgule, en surprenant en quelque sorte le lecteur avec une information qui sort du contexte de la phrase principale. Le tiret cadratin s’utilise donc seul si le syntagme isolé est en fin de phrase, ou par paire s’il est en milieu de phrase. En outre, les tirets cadratins sont également utilisés pour marquer l’énonciation ou l’inachèvement de la phrase, comme nous le verrons dans le tableau 32. Il est tout de même régulièrement conseillé aux anglophones de ne pas abuser de ce signe de ponctuation, car il hache le texte et le rend ainsi moins clair (« Dashes and Parentheses | University of Illinois Springfield » s. d.).

En français, le tiret cadratin, aussi appelé tiret long, sera principalement utilisé pour marquer le changement d’énonciateur dans un dialogue (« tiret [fonctions] » 2009). Ce signe sera utilisé également pour séparer « de façon radicale » la phrase principale des éléments non essentiels (Guillemin-Flescher 1981, 140). Jacqueline Guillemin-Flescher prône la modération en français de ce signe et conseille de le remplacer par une virgule (*ibid*, 139). Le tiret pourra être transposé en français par d’autres signes de ponctuation que les virgules, comme les parenthèses, les points-

virgules ou deux-points, selon qu'il s'agit d'une incise, d'une proposition postposée, ou d'un nouvel énoncé. Les points de suspension pourront également remplacer le tiret dans certains cas, lorsqu'il convient de marquer l'hésitation ou le suspense, alors qu'en anglais, ces trois petits points servent en général à marquer une omission (Chuquet et Paillard 1987, 421).

Dans le tableau ci-dessus, le tiret cadratin crée le suspense. V. Woolf transmet une information aux lecteurs, marque une pause grâce au tiret et ensuite donne la suite de l'énoncé. On observe que S. David a de nouveau effectué de nombreux changements dans la ponctuation. Elle remplace le premier tiret cadratin par une virgule, qui scinde également la phrase, mais de façon moins radicale. Elle garde cependant les deux suivants qui forment une paire et servent à mettre à part une information complémentaire fournie par le narrateur. Elle ajoute également plus de marques interrogatives qu'il n'y en a dans le texte source, stratégie aussi adoptée par N. Azoulay. Ces points d'interrogation remplacent ainsi les conjonctions de coordination « or ». Ce choix contribue à l'accélération du rythme du texte, d'autant plus que les deux traductrices n'ont pas utilisé de verbes dans leurs propositions interrogatives. Dans la version de 1929, le dernier point est remplacé par un point-virgule. Il est clair que, dans l'original, le lecteur s'attend à une explication après la fin de la phrase. Avec le point-virgule, l'inachèvement de l'idée est rendu d'autant plus explicite.

M.-C. Pasquier a opté pour des parenthèses afin de délimiter le court passage en incise. Il est rare qu'elle change la ponctuation et le changement des tirets n'est pas systématique dans sa traduction. Évidemment, les parenthèses sont des signes typographiques bien plus usuels en français, mais il faut veiller à garder une homogénéité dans un même texte. Il est possible qu'à la fin du XXe siècle, la formation de traduction ne mette pas encore l'accent sur cet aspect de logique interne d'un texte, ce qui expliquerait pourquoi la traduction de 1929 le respecte encore moins.

N. Azoulay a fait quelques modifications similaires à celles de S. David. Elle a également supprimé le point final pour le remplacer par un deux-points, marquant davantage le suspense et l'impatience quant à la suite du récit. Comme nous l'avons vu plus haut, elle a également opté pour des points d'interrogation à la place des virgules, donnant au texte un rythme plus saccadé encore. En outre, elle rend l'incise, entre tirets en anglais, moins directe et moins explicite à l'aide d'une simple virgule. La phrase continue ensuite après les points d'interrogation sans interruption. Elle supprime aussi le premier tiret cadratin, rendant la phrase plus fluide comme elle l'explique dans sa préface (Woolf 2021, 12). N. Azoulay a donc décidé de ménager son public en lui facilitant la lecture, plutôt que de garder les effets de fragmentation créés par V. Woolf. Le découpage du texte par l'auteure britannique est le reflet de l'esprit humain, celui qui pense à mille choses, qui divague, qui n'est pas linéaire. C'est précisément ce domaine de la psychologie que le style woolfien cherche à explorer grâce à tous ces signes de ponctuation (Wardt 2010, 56). L'idée, grâce aux points-virgules,

aux tirets cadratins, aux parenthèses, aux virgules, est de créer des phrases courtes qui n'ont pas toujours de sens entre elles (*ibid*, 57).

Tableau 30

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
The aeroplane turned and raced and swooped exactly where it liked, swiftly, freely, like a skater – "That's an E,' said Mrs. Bletchley – or a dancer – 'It's toffee,' murmured Mr. Bowley – (and the car went in at the gates and nobody looked at it), and shutting off the smoke, away and away it rushed, and the smoke faded and assembled itself round the broad white shapes of the clouds. (p. 22)	L'aéroplane vira, fila et fonça exactement où il voulait, vif, leste, comme un patineur. « C'est un E », dit Mrs Bletchey – ou un danseur. C'est toffee », murmura Mr Bowley, et la voiture passa les portes et personne ne la regarda ; puis, arrêtant sa fumée, il s'élança plus loin encore et la fumée se dissipa et se joignit aux larges formes blanches des nuages. (p. 34)	L'avion tourna, s'élança, fondit en piqué selon son bon plaisir, avec vélocité, en toute liberté, comme un patineur... « C'est un E », dit Mrs Bletchley... ou comme un danseur... « Toffee », murmura Mr Bowley... (et la voiture passa les grilles, sans un regard de personne), et, coupant la fumée, l'avion fila, de plus en plus loin, et la fumée se dissipa et alla se tasser autour des formes arrondies des nuages. (p. 85)	L'avion vira, accéléra, piqua exactement là où bon lui semblait, vif, libre. Comme un patineur... « C'est un E », dit Mrs Bletchey... ou un danseur. « Toffee », murmura Mr Bowley. Et la voiture pénétra à l'intérieur des grilles sans que personne n'y prête attention. La fumée cessa, l'avion se propulsa au loin, très loin, et, de nouveau, là-bas, la fumée se dissipa, se fondit dans les volumes amples et blancs des nuages. (p. 51)

Nous faisons face à une modification (presque) unanime ici. Les trois traductrices ont toutes remplacé les « and » par une ou des virgules. C'est en effet l'usage que préfère le français, mais ces « and » n'avaient-ils pas un but dans la traduction de V. Woolf ? N'y a-t-il pas un style légèrement familier et oral par moments, miroir de la pensée humaine, qu'il convient de rendre ? La répétition du « and » permet également de créer un effet de rythme, par exemple un effet d'accélération de la lecture dans cet extrait.

La première traductrice a tout de même conservé un tiret cadratin, celui qui sépare les paroles d'un même personnage. Elle marque le changement de discours à l'aide de points ou de virgules. Une nouvelle fois, S. David supprime les parenthèses et place le passage entre une virgule et un point-virgule. Le passage intégral acquiert donc une importance égale. La syntaxe ne marque plus la différence entre informations complémentaires du narrateur ou diversion de l'esprit par rapport à l'énoncé principal.

M.-C. Pasquier et N. Azoulai ont opté pour des points de suspension quand l'anglais utilise les tirets cadratins. Comme souligné auparavant, les tirets cadratins serviraient en anglais à marquer « l'hésitation ou les phrases inachevées » (Chuquet et Paillard 1987, 419). C'est assurément le cas

dans la version de Virginia Woolf. Bien que le français utilise également les tirets, les points de suspension seraient plus conventionnels et marqueraient également cette idée d'inachèvement ou d'hésitation. Ici, les deux traductrices signalent qu'un énoncé va suivre.

La traduction de 2021 connaît une restructuration textuelle. Alors que l'original utilise des sauts de ligne pour chaque nouveau locuteur, N. Azoulai a tout regroupé en un seul paragraphe pour éviter le décrochage narratif, stratégie qu'elle justifie également dans sa préface (Woolf 2021, 12-13). Ces sauts de ligne représentent chez V. Woolf un dialogue indirect entre les personnages qui vivent la même expérience au même moment, mais avec des perspectives différentes. Chez la traductrice, le dialogue est toujours présent, mais il s'enchaîne bien plus vite. De plus, elle supprime les parenthèses et les remplace par des points. De ce fait, tous les éléments du passage se retrouvent sur un même niveau sémantique, comme dans la traduction de 1994.

Tableau 31 (tableau complet en annexe)

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
She was wearing pink gauze – was that possible? [...] But nothing is so strange when one is in love (and what was this except being in love?) as the complete indifference of other people. [...] She stood by the fireplace talking, in that beautiful voice which made everything she said sound like a caress, to Papa, who had begun to be attracted rather against his will (he never got over lending her one of his books and finding it soaked on the terrace), when suddenly she said, 'What a shame to sit indoors!' (p. 38)	Sally portait une robe de gaze rose – était-ce possible? [...] Mais rien n'est aussi étrange quand on aime (et qu'était-ce sinon de l'amour?) que la complète indifférence des autres gens. [...] Elle se tenait debout près de la cheminée, parlant (sa belle voix donnait à tout ce qu'elle disait le ton d'une caresse) à papa qui commençait à être séduit malgré lui (il n'avait jamais pu se remettre de lui avoir prêté un livre qu'il avait retrouvé trempé sur la terrasse), quand tout à coup elle dit : « Quel crime de rester dans la maison ! » (p. 52)	Sally était vêtue de mousseline rose – était-ce possible? [...] Mais rien n'est si étrange, lorsqu'on est amoureuse (et qu'était-ce, sinon être amoureuse?), que l'indifférence absolue des autres. [...] Elle se tenait près de la cheminée et parlait, de cette belle voix qui faisait une caresse de tout ce qu'elle disait, à papa, qui commençait à être attiré par elle plus ou moins contre son gré (il ne s'était jamais remis de lui avoir prêté un livre et de l'avoir retrouvé trempé sur la terrasse), lorsque tout d'un coup elle lança : « Quel dommage de ne pas être dehors ! » (p. 105)	Elle était vêtue de soie rose, mais était-ce possible? [...] Mais qu'y a-t-il de plus étrange pour qui est amoureux – car qu'était-ce sinon de l'amour? – que la totale indifférence des autres? [...] Debout, près de la cheminée, avec cette voix magnifique qui donnait à tout ce qu'elle disait la douceur d'une caresse, elle parlait à papa qui commençait à tomber malgré lui sous le charme – il ne se remettait toujours pas de lui avoir prêté un livre et de l'avoir retrouvé tout trempé sur la terrasse – quand elle s'écria « Quel dommage de ne pas sortir ! » (pp. 77-78)

Mis à part l'ajout de parenthèses chez Simone David pour les virgules dans le texte source, le passage ci-dessus révèle que les choix de traduction ne sont pas toujours invariables, et Nathalie Azoulai nous le prouve. En effet, la traductrice remplace les deux paires de parenthèses par

deux paires de tirets cadratins, signe de ponctuation qu'elle avait pourtant dit vouloir supprimer dans sa traduction. Outre ce changement, N. Azoulai remplace le premier tiret cadratin par la conjonction « mais », rendant ainsi son texte plus fluide, comme elle le précise dans sa préface.

Tableau 32

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
I detest the smugness of the whole affair, he thought; Richard's doing, not Clarissa's; save that she married him. (Here Lucy came into the room, carrying silver, more silver, but charming, slender, graceful she looked, he thought, as she stooped to put it down.) And this has been going on all the time! he thought; week after week; Clarissa's life; while I – he thought; and at once everything seemed to radiate from him; journeys; rides; quarrels; adventures; bridge parties; love affairs; work; work, work! and he took out his knife quite openly – his old horn-handled knife which Clarissa could swear he had had these thirty years – and clenched his fist upon it. (p. 47)	Je déteste toute cette pose, pensa-t-il ; c'est bien là Richard, mais Clarissa l'a épousé. (Ici Lucy entra dans la pièce, apportant des objets d'argent ; mais elle est charmante, si mince, si gracieuse, pensa-t-il, quand elle se baissa pour les poser.) Et voilà ce qui tout s'est passé pendant tout ce temps, jour après jour, la vie de Clarissa, tandis que moi... et soudain tout sembla irradier de lui : voyages, promenades à cheval, querelles, aventures, bridges, histoires d'amour, et du travail, du travail ! et il tira ouvertement son canif - son vieux canif à manche de corne qu'il avait bien depuis trente ans, Clarissa l'aurait juré - et il le serra dans son poing. (p. 62)	Je déteste le côté bien-pensant de tout ça, se dit-il. Ça vient de Richard, pas de Clarissa ; sauf qu'elle l'a épousé. (Là-dessus Lucy entra, apportant de l'argenterie, encore de l'argenterie, mais charmante, fine, et gracieuse, se dit-il, la voyant se pencher pour poser le plateau.) Et ça dure comme ça depuis tout ce temps ! se dit-il. Semaine après semaine. La vie de Clarissa. Tandis que moi... se dit-il. Et tout lui sembla aussitôt rayonner à partir de lui : les voyages ; les promenades à cheval ; les disputes ; les aventures ; les parties de bridge ; les liaisons amoureuses ; le travail ; le travail ; le travail ! et il sortit au grand jour son couteau de poche – son vieux couteau à manche de corne dont, Clarissa l'aurait juré, il ne s'était pas séparé depuis trente ans, et referma son poing dessus. (p. 116)	Je déteste leur suffisance, tous les faits et gestes de Richard, pas de Clarissa, mais enfin, tout de même, ne l'avait-elle pas épousé ? Lucy entra dans la pièce, avec de l'argenterie plein les bras, toujours plus d'argenterie, mais elle était charmante, élancée, gracieuse, tandis qu'elle se baissait pour déposer ce qu'elle portait. Et cela durait depuis toujours ! se dit-il, identique de semaine en semaine, la vie de Clarissa, tandis que la mienne... Et d'un seul coup, tout rayonna autour de lui, voyages, chevauchées, disputes, aventures, parties de bridge, histoires d'amour, et le travail, le travail ! Alors il sortit son couteau, son vieux canif à manche de corne, le même depuis trente ans, Clarissa l'aurait juré, et il referma son poing dessus. (pp. 92-93)

Dans ce dernier extrait, S. David remplace les nombreux points-virgules de la fin du passage par des virgules, plus usuelles en français, et reste ainsi dans une certaine continuité avec ses choix précédents. M.-C. Pasquier transpose un seul point-virgule en un point, rendant ainsi la césure plus forte. Nous observons dans cet extrait que la traductrice reste, comme à son habitude, proche du texte source. Quant à N. Azoulai, elle supprime les premières parenthèses, et transforme ici et là les points-virgules en virgules. Elle ajoute également un point d'interrogation pour renforcer le discours

indirect libre. Enfin, les trois traductrices remplacent le tiret cadratin, utilisé en anglais pour marquer l'inachèvement, par des points de suspension, davantage dans les normes du français.

Tous les signes observés ci-dessus servent de charnières au texte et lui donnent du relief, sans quoi il ne serait que phrases sans mélodie (Vinay et Darbelnet 2011, 230). Dans sa préface, N. Azoulay justifie néanmoins son souhait d'alléger le texte et de lui donner une forme plus habituelle pour le lectorat francophone. De son côté, S. David garde tantôt la ponctuation typique de V. Woolf, tantôt la remplace par des signes plus usuels en français. Bien qu'il n'y ait pas de mauvaise ou de bonne traduction, il convient tout de même de conserver, autant que possible, une certaine linéarité et cohérence tout au long du texte, aspect que S. David aurait négligé ou dont elle n'aurait pas été consciente (en raison peut-être du manque de formations, d'études linguistiques ou traductologiques à l'époque). M.-C. Pasquier s'est conformée à la ponctuation de V. Woolf et y a dérogé ici et là tout en gardant une harmonie avec le texte source et le style de l'auteure.

L'usage des signes typographiques a donc toute son importance en traduction, et particulièrement dans un texte comme celui-ci, où l'expressivité transparait en partie à travers la ponctuation :

La ponctuation rythme la phrase, suggère les intonations, traduit les nuances de la pensée et facilite la lecture. Elle n'a cependant pas qu'une valeur mélodique : elle répond de fait autant à un besoin de logique qu'à un besoin de rythme. (Valentine et Aubin 2017, 135)

Les signes typographiques représentent pour ainsi dire le squelette du texte. Sans eux, la syntaxe est incorrecte, la prosodie manque et le contenu du texte n'a tout simplement plus de cohérence.

Il ressort donc de ces observations sur la ponctuation que la première traductrice tend à remplacer certains points-virgules, mais pas tous, par des points ou des virgules. En outre, elle ne conserve pas toujours les parenthèses, mais aucune logique n'apparait pour motiver ces changements, presque aléatoires. La ponctuation expressive en particulier est sujette à de nombreux changements dans la traduction de 1929. La traductrice retire ainsi en quelque sorte la ponctuation peu conventionnelle instituée par V. Woolf et préfère la transposer par des marques plus conventionnelles en français. En raison de l'absence de commentaire, de notes ou de toute justification des choix de traduction, il est difficile, voire impossible, d'expliquer cette stratégie de traduction. Comme dans les autres chapitres analytiques, nous observons que M.-C. Pasquier effectue très peu de modifications. Elle a fait le choix de garder la même ponctuation, typiquement anglophone, et de ne la modifier qu'à de très rares occasions, que nous ne pouvons à nouveau pas expliquer sans commentaires de traduction. À l'inverse, N. Azoulay fournit, au début de sa traduction, un commentaire justifiant ses

changements de ponctuation. Elle explique notamment avoir voulu remplacer les points-virgules par des points ou des virgules, rendant le texte plus fluide en français. Cette stratégie de traduction est en effet observée dans ce chapitre. En outre, la traductrice fait le choix de supprimer de nombreuses parenthèses et de nombreux tirets cadratins, qu'elle juge inutiles au roman. M.-C. Pasquier est ainsi la seule, pour ce qui est de la ponctuation, à rester au plus proche du texte en ne réalisant que peu de changements, alors que les deux autres optent pour une ponctuation parfois différente de celle de V. Woolf, en justifiant ces choix pour N. Azoulay et en ne le faisant pas pour S. David.

6.5. Procédés de traduction

Dans ce dernier chapitre, nous nous attarderons sur certains des nombreux procédés de traduction définis en traductologie. Puisque la traduction peut être une activité personnelle et créative, du moins pour les traductions françaises de *Mrs Dalloway* qui sont réalisées par une seule personne et nécessitent de jouer avec la langue française, les stratégies de traduction peuvent diverger par instants. Outre les divergences dues au caractère personnel de la traduction, des difficultés sur le plan culturel peuvent également donner lieu à des traductions différentes. L'activité traductive ne concerne pas uniquement un transfert entre deux langues, « mais entre deux cultures [...]. Un traducteur tient compte des règles linguistiques, mais aussi d'éléments culturels » (Eco 2007, 90, cité dans Valentine et Aubin 2017, 7). Des éléments de la culture source peuvent se glisser dans le texte source ; nous les appelons « culturèmes » ou « realia » en traductologie. Ces mots ou idiomes, les signifiés des realia, représentent en fait des « réalités propres » à la culture source dont le référent serait absent de la langue cible. Cette dernière devrait ainsi accorder « un traitement spécial » à ces concepts lors de leur traduction (Farina 2011, 467). Ces éléments occasionneront presque inévitablement des traductions différentes, notamment des procédés comme l'adaptation, l'addition, l'omission, l'explicitation, ou le procédé inverse, l'implication, etc. Ayant relevé de nombreuses explicitations, adaptations et additions lors de ma lecture, ce seront ces procédés de traduction qui seront analysés ci-dessous. Je rappelle que les extraits présentés ci-après ne sont pas exhaustifs, mais constituent un échantillon représentatif des phénomènes observés dans les traductions.

La probabilité pour les traductrices de rencontrer des éléments de culture dans *Mrs Dalloway* est élevée. Étant donné que le roman plonge les lecteurs dans la vie londonienne de Clarissa, on peut supposer que l'histoire ne manque pas de realia, c'est-à-dire d'éléments liés à la culture source qui poseront éventuellement un problème aux traductrices s'ils sont culturellement absents de la culture cible (Malmkjær 2011, 65). La difficulté ici est d'ordre extralinguistique et socioculturel ; des éléments matériels, des concepts religieux, sociétaux, des institutions ou encore des lieux géographiques inhérents à la culture source n'auront pas toujours d'écho dans la langue cible (Leppihalme 2011, 126). Certains realia sont cependant intégrés dans d'autres cultures, surtout depuis le XXI^e siècle, qui est l'ère de la transmission rapide et permet à des langues d'emprunter à d'autres des realia, même si leur signifiant n'est pas présent dans la culture cible. Dès lors, ces éléments culturels ne sont plus étrangers à la culture qui emprunte, mais ils désignent toujours un concept de la culture source (*idem*). Dans *Mrs Dalloway*, les nombreux éléments culturels servent principalement à produire « la couleur locale » (Cuciuc 2011, 139). On pensera notamment aux multiples mentions de lieux, de monuments londoniens et de culture qui sont donc « porteurs de la marque d'un référent unique » (*idem*), c'est-à-dire qui ne désigne qu'un seul lieu, monument, etc.

en particulier. Pour les traductrices, la mission est alors de veiller à conserver le sens du texte, sa couleur locale ou non selon la stratégie de traduction, et à produire une traduction comprise par la culture réceptrice.

En outre, les traductions écrites s'adressent habituellement à un public qui peut être temporellement, géographiquement et linguistiquement différent de celui du public source. Les lecteurs du texte original sont donc distincts de ceux de la traduction puisque celle-ci a lieu dans un nouveau contexte pragmatique. Le cadre créé par l'auteure pour son public cible ne sera pas le même cadre que celui créé par les traductrices pour leur public cible respectif. C'est lors de ce processus de création d'un nouveau cadre que les traductrices peuvent devenir visibles. Elles pourront faire le choix de fournir des données qu'elles jugent nécessaires à la transmission du message source pour leur public cible à l'aide, par exemple, de notes ou de commentaires extratextuels. Toutefois, des interventions moins visibles sont également envisageables ; des « ajustements » que l'on ne pourrait détecter qu'en comparant le texte source avec le texte cible (Bosseaux 2007, 21). Comme nous le verrons ci-dessous, Marie-Claire Pasquier, peut-être encouragée par la maison d'édition, fait le choix de fournir aux lecteurs de nombreuses explications au moyen d'un appareil de notes. Cette intervention visible de la traductrice a pour but d'offrir à son public cible des informations sur les éléments culturels compris dans *Mrs Dalloway*.

D'autres stratégies sont possibles ; certains traducteurs vont choisir de supprimer les éléments culturels étrangers tandis que d'autres vont les intégrer de manière à ce qu'ils soient compris par le public cible (Leppihalme 2011, 128). Ce dernier procédé correspond à une « traduction-adaptation » dans laquelle le traducteur adapte l'élément de culture à son public cible en utilisant un élément socioculturel familier au public cible (Cuciuc 2011, 139). Cette stratégie semble pertinente lorsque le texte source contient des références spécifiquement nationales (*ibid*, 146). Vinay et Darbelnet définissent, eux, l'adaptation comme l'« utilisation d'une équivalence reconnue entre deux situations » (Vinay et Darbelnet 2011, 4 -5). Si les deux cultures ont des symboliques différentes, comme nous l'avons vu avec la couleur noire et la blanche par exemple, il conviendra, si la demande de traduction l'exige, de réaliser une traduction qui aura la même symbolique dans la langue cible. En effet, lorsque le message contenu dans le texte source n'exprime aucune réalité dans la langue cible, il peut s'avérer nécessaire de trouver une situation équivalente, donc une « équivalence de situations » (*ibid*, 52-53). De manière générale, ces stratégies de traduction (l'adaptation, la transposition, l'équivalence) sont appelées des traductions « oblique[s] », dans le sens où une traduction littérale est impossible (*ibid*, 11). Toutefois, il s'agit avant tout d'une question de choix, car certains traducteurs jugeront nécessaire d'ajouter des informations pour aider les lecteurs, tandis que d'autres trouveront cela optionnel (Serban 2013, 217).

Si les traductrices optent pour l'explicitation, elles insèrent dans le texte cible des informations qui sont implicites dans le texte source, à savoir des précisions qui ne sont pas comprises dans le texte original, mais qui transparaissent grâce au contexte (Vinay et Darbelnet 2011, 9 ; Hewson 2018, 19). Dans certains cas, on retrouvera un ajout d'information non explicite dans le texte source et qui ne peut être présumée dans celui-ci (Hewson 2018, 19). Dans le cas de ce procédé d'« addition », les traductrices incluent un élément « nouveau » et « inattendu » (Hewson 2018, 512).

Sommairement, il est de la responsabilité du traducteur de faire en sorte que le message corresponde aux attentes du public cible, du client et de l'auteur. Toutefois, comme le pense Tatiana Milliaressi, les traducteurs doivent veiller à ne pas expliciter, ajouter, ou adapter à l'infini, puisque ces procédés pourraient avoir un effet alourdissant dans la traduction (Milliaressi 2011, 214). En effet, les notes, les paraphrases, les « incrementalisation[s] » (ajouts dans le texte) (*idem*) sont parfois critiqués, car ils dénatureraient le texte source dans la mesure où toutes les informations « nécessaires » (une notion subjective, comme nous l'avons vu) se trouveraient déjà dans le texte source et que ces procédés interrompraient la lecture et gêneraient ainsi les lecteurs (*ibid*, 220, 222).

Tableau 33

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. (p. 3)	On enlèverait les portes de leurs gonds ; les hommes de Rumpelmayer allaient venir. (p. 13)	Il fallait sortir les portes de leurs gonds ; les serveurs de Rumpelmayer ¹ allaient arriver. (p. 61) ¹ <i>Rumpelmayer</i> : le salon de thé et traiteur de la rue de Rivoli à Paris a une succursale à Londres, dans St James's Street. (p. 347)	les portes devaient être sorties de leurs gonds, les garçons de Rumpelmayer seraient là d'une minute à l'autre. (p. 17)

Cet extrait est tiré des premières lignes du roman, lorsque les lecteurs sont plongés *in medias res* dans la journée de juin 1923. Les préparatifs pour la réception ont déjà commencé de bon matin dans la maison de Clarissa. La première traductrice traduit « men » par « hommes », gardant ainsi le même sens que le texte source. La deuxième traductrice, à l'inverse, ne fournit pas une traduction qu'on pourrait qualifier d'« attendue ». Il semblerait que Marie-Claire Pasquier ait fait quelques recherches sur ce que représentait le nom « Rumpelmayer » et ait, en conséquence, traduit le mot anglais par « serveurs ». Cette indication est évidemment une addition selon Hewson, étant donné qu'il s'agit d'une nouvelle information que le lecteur n'a probablement pas été capable de supposer à partir du texte source, excepté s'il dispose d'une excellente culture générale. En sus de cet ajout, la traduction de 1994 comporte des notes en fin de texte. À l'aide de celles-ci, la traductrice offre à ses lecteurs des informations supplémentaires sur les éléments de culture. N. Azoulai a opté pour

« garçons », qui suppose également le sens de « serveurs » plutôt que de jeunes personnes de sexe masculin. Il s'agit alors également d'une addition.

Tableau 34 (tableau complet en annexe)

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
Whose face was it? Nobody knew. Edgar J. Watkiss, with his roll of lead piping round his arm, said audibly, humorously of course: 'The Proime Minister's kyar. ' (p. 15)	Quel était ce visage? Nul ne savait. Edgar J. Watkins, avec son rouleau de plomb autour du bras, dit tout haut, en plaisantant naturellement : « La bagnole au Miniss... » (pp. 26-27)	Le visage de qui? Personne n'en savait rien. Edgar J. Watkiss, avec son rouleau de tuyaux de plomb autour du bras, dit tout haut, en manière de plaisanterie bien sûr : « Le Char du Premier Ministre. » (p. 76)	De qui était-ce donc le visage? Nul ne le savait. Edgar J. Watkiss, son tuyau de plomb autour du bras, déclara distinctement et avec une ironie certaine : « La voiture du Premier ministre. » (pp. 38-39)

Dans cet extrait, le lecteur rencontre un personnage secondaire, qui n'apparaîtra d'ailleurs qu'une seule fois dans le roman. On peut présumer que ce personnage fait partie de la classe ouvrière, car il porte un rouleau de plomb et s'exprime avec un accent qui ne correspond pas aux normes prescrites de la langue anglaise. En effet, Virginia Woolf écrit le mot non pas suivant son orthographe, mais plutôt selon la façon dont il est prononcé par le personnage ; « Proime » désigne ici la façon qu'a le personnage de prononcer « Prime » et « kyar » fait référence au mot « car ».

La première traductrice ne traduit pas les mots en leur donnant un accent français de la classe ouvrière, mais effectue plutôt une adaptation dans le sens où elle cherche à rendre l'effet escompté par un autre moyen. Simone David tente de rendre l'équivalence au niveau du vocabulaire grâce au mot « bagnole », plutôt familier, et « Miniss » qui est une abréviation familière de « ministre ». La deuxième traductrice ne joue pas non plus sur l'accent. On pourrait penser que l'équivalence a voulu être rendue avec le mot « Char ». Toutefois, celui-ci n'est ni familier ni argotique (sauf en français canadien, mais la traductrice et la maison d'édition sont françaises). La traduction de « kyar » par « char » pourrait être ironique si le personnage se moque de la royauté en faisant référence au moyen de transport utilisé les siècles précédents, à savoir le char tiré par les chevaux. D'une autre manière, le mot « char » peut renvoyer au véhicule de guerre, satirisant ainsi l'institution militaire, liée de près à la royauté. Les interprétations pour ce choix de traduction sont diverses puisque la stratégie de Marie-Claire Pasquier est peu claire, ne nous permettant pas de déduire un procédé spécifique. La dernière traductrice joue, comme V. Woolf, sur l'accent et rend l'équivalence avec les mots « voiture » et « Premier », figurant pour « voiture » et « Premier » et renvoyant ainsi à l'accent familier. Deux des traductrices optent clairement pour l'adaptation en transposant l'effet ainsi que le sens du texte source dans le texte cible et réalisent ainsi une « équivalence reconnue entre deux situations » (Vinay et Darbelnet 2011, 4 -5).

Tableau 35 (tableau complet en annexe)

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
<p>[...] a name, – the Queen’s, the Prince of Wales’s, the Prime Minister’s? – which, by force of its own lustre, burnt its way through (Clarissa saw the car diminishing, disappearing), to blaze among candelabras, glittering stars, breasts stiff with oak leaves,¹⁴ Hugh Whitbread and all his colleagues, the gentlemen of England, that night in Buckingham Palace. (pp. 18-19)</p> <p>¹⁴ <i>stiff with oak</i>: oak leaves are military badges worn by servicemen mentioned in dispatches (the implication may be that the wearers had fought in the First World War without distinguishing themselves). (p. 217)</p>	<p>[...] un nom – la reine, le prince de Galles, le premier ministre? – qui, par son éclat, s’ouvrait un passage (voilà la voiture qui diminue, qui disparaît) vers Buckingham Palace où ce soir, au milieu des lustres qui scintillent, des dorures qui étincellent, se trouveront, la poitrine chamarrée de broderies, Hugh Whitbread et ses collègues, toute la société de l’Angleterre. (p. 30)</p>	<p>[...] un nom (celui de la Reine, du Prince de Galles, du Premier Ministre?) qui, par la force de son propre lustre, était arrivé à se frayer un passage (Clarissa vit la voiture diminuer, disparaître), pour aller étinceler au milieu des candélabres, des brillantes étoiles, des poitrines raidies par les feuilles de chêne, Hugh Whitbread et tous ses collègues, les gentlemen d’Angleterre, ce soir, à Buckingham Palace. (pp. 80-81)</p>	<p>[...] un nom gravé dessus, mais lequel? Celui de la Reine? du prince de Galles? du Premier ministre? qui, par la seule force de son éclat, créait le passage. La voiture s’amenuisait, disparaissait, pour étinceler parmi les lustres, les étoiles scintillantes, les plastrons, les décorations, Hugh Whitbread et tous ses collègues, tous les gentlemen d’Angleterre, cette nuit à Buckingham Palace. (p. 44)</p>

Dans l’extrait ci-dessus, Clarissa se promène toujours dans les rues de Londres et décrit à cette occasion les soldats qu’elle observe. Ceux-ci portent des décorations en forme de feuille de chêne sur leur uniforme («Mentioned in Despatches» s. d.), que V. Woolf désigne par «oak leaves». À moins d’avoir une bonne connaissance de l’armée ou de la civilisation anglaise, il est peu probable (bien que pas impossible si l’on tient compte du fait que les soldats portent régulièrement des médailles) que le lecteur francophone ait une idée de ce que désignent ces «feuilles de chêne». L’édition Penguin Classics (colonne 1 de mes tableaux) estime tout de même nécessaire d’apporter des informations supplémentaires quant à ce symbole au moyen de notes de fin de texte. Nous faisons bel et bien face à un *reale*, car il s’agit d’une réalité propre à la culture britannique.

La première traductrice transpose le syntagme nominal «breasts stiff with oak leaves» par «la poitrine chamarrée de broderies». On ne retrouve plus l’idée de feuille de chêne, mais le segment est rendu plus clair pour le lecteur francophone grâce au mot «broderies». Puisque cette information n’a pas pu être déduite du texte source, Simone David a opté dans cet extrait pour une addition, ou une traduction-adaptation selon les théories, afin d’aider ses lecteurs à le comprendre. La seconde traduction est davantage littérale. Marie-Claire Pasquier transpose la réalité britannique par la traduction littérale «feuille de chêne», probablement peu parlante pour ses lecteurs.

Étonnamment, la traduction ne présente aucune note à cet endroit pour expliquer ce que signifie cet élément étranger à la culture francophone. Enfin, Nathalie Azoulay opte également pour une addition en insérant les mots « plastrons » et « décorations » comme équivalents de « oak leaves », rendant ainsi le texte plus indicatif.

Tableau 36

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulay (2021)
<p>A small crowd meanwhile had gathered at the gates of Buckingham Palace. Listlessly, yet confidently, poor people all of them, they waited; looked at the Palace itself with the flag flying; at Victoria, billowing on her mound,¹⁹ admired her shelves of running water, her geraniums; (p. 20)</p> <p>¹⁹ <i>Victoria billowing on her mound</i>: the memorial to Queen Victoria in front of Buckingham Palace was designed by Sir Thomas Brock and unveiled by George V in 1911. (p. 218)</p>	<p>Une petite foule s'était formée, cependant, aux portes de Buckingham Palace. Badauds, confiants, tous pauvres gens, ils attendaient, ils regardaient le palais et son drapeau au vent, la statue de Victoria massive sur son monticule, admiraient les fontaines en gradins, les géraniums, (p. 32)</p>	<p>Pendant ce temps-là, un petit attroupement s'était formé devant les grilles de Buckingham Palace. Sans fièvre, mais confiants, des gens du menu peuple, tous, ils attendaient; ils regardaient le Palais lui-même, avec son drapeau qui flottait; Victoria, le vent en poupe sur son tertre¹; ils admiraient ses fontaines ruisselantes, ses géraniums; (p. 83)</p> <p>¹ <i>Victoria, le vent en poupe sur son tertre</i>: « Victoria Memorial », monument allégorique qui illustre les idéaux victoriens: Maternité, Vérité, Justice, Paix, Progrès... (p. 350)</p>	<p>Pendant ce temps-là, une petite foule s'était formée devant les grilles de Buckingham Palace. Placides mais confiants, tous ces malheureux, rien que des pauvres gens, attendaient. Ils regardaient le palais, le drapeau qui flottait. Ils regardaient Victoria qui trônait sur son socle, dans ses robes aux plis gonflés d'air, prête à s'envoler, au-dessus de ses fontaines en cascade et de ses géraniums. (p. 47)</p>

L'extrait ci-dessus présente également un *reale*, plus particulièrement un monument de Londres, la statue de la reine Victoria, et démontre que les ajouts et explicitations sont à nouveau privilégiés lorsqu'un *reale* apparaît. La première traductrice décide d'aider ses lecteurs en explicitant l'élément culturel grâce au mot « statue ». Il s'agit en effet d'une explicitation, car il est tout à fait possible de deviner cette information du texte source grâce au complément circonstanciel « on her mound ». Aussi, tous les lecteurs savent probablement que la reine Victoria est décédée au moment où se déroule l'histoire et qu'il ne peut donc s'agir que d'une représentation et non de la reine elle-même. Le substantif « statue » permet de clarifier la référence culturelle. La deuxième traductrice utilise à nouveau des notes de fin de texte. Les informations qu'on y retrouve sont clairement des suppléments que le lecteur n'aurait pu inférer du texte original. M.-C. Pasquier fournit des renseignements culturels et opte donc pour l'addition en dehors du corps du texte. Quant à la dernière traductrice, elle effectue également une addition, car « billowing » est traduit par « dans ses robes aux plis gonflés d'air, prête à s'envoler ». De la sorte, l'ajout ne semble pas aider à comprendre qu'il s'agit d'une statue, mais amplifie plutôt le fait que Victoria porte une robe gonflée. Certains

qualifieraient peut-être cet ajout de vain puisque la notion de « voler » n'est pas comprise dans le texte source et son ajout n'aide pas à la compréhension du message initial.

Tableau 37

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
It was toffee; they were advertising toffee , a nursemaid told Rezia. Together they began to spell t... o... f... 'K... R...' said the nursemaid, and Septimus heard her say 'Kay Arr' close to his ear (pp. 23–24)	« C'était toffee, c'était une réclame pour du toffee », expliqua une nurse à Rezia. Ensemble ils commencèrent à épeler : t... o... f... « K... R... », dit la nurse, et Septimus l'entendit prononcer, Ka, Er , tout près de son oreille (p. 35)	C'était « toffee »; ils faisaient de la réclame pour du toffee , dit une nurse à Rezia. Ensemble elles se mirent à épeler : t... o... f... « CH... R... » dit la nurse, et Septimus l'entendit dire « CHAR », tout contre son oreille (pp. 86-87)	C'était « toffee ». C'était une réclame pour du caramel . Une nurse le dit à Rezia et, ensemble, elles épelèrent t... o... f... « K... R... », dit la nurse, et Septimus crut l'entendre dire dans le creux de son oreille, « Kay Arr » (p. 52)

Dans cet ultime extrait, le lecteur rencontre une fois encore des personnages secondaires qui vivent tous la même expérience. En l'occurrence, c'est le passage d'un avion publicitaire, phénomène nouveau à l'époque, qui fascine les personnages. Ceux-ci prennent alors tour à tour la parole.

Le premier segment intéressant est la traduction de la deuxième occurrence de « toffee ». Les deux traductrices du XXe siècle le traduisent par l'anglicisme « toffee ». Il s'agit bien d'un *reale*, car l'élément de culture anglaise n'a pas été intégré à la langue française. S. David et M.-C. Pasquier ont conservé le *reale* et partent ainsi du principe que le lecteur est familier avec ce concept culinaire. N. Azoulai traduit le deuxième « toffee » par « caramel », ce qui est une traduction équivalente, mais le *reale* n'est alors pas conservé. Il ne s'agit ici pas vraiment d'une explicitation, puisqu'aucune information supplémentaire n'est fournie par la traductrice. Celle-ci garde le sens de l'énoncé, mais ne conserve pas l'élément de culture britannique. Ce passage ne présente donc aucun des procédés développés ci-dessus puisque les traductrices ont soit gardé l'élément culturel dans la langue source ou l'ont traduit.

Le second segment intéressant de cet extrait est la traduction, différente chez chacune, de l'épellation des lettres K et R. Dans le roman, V. Woolf rend l'épellation très phonétique en écrivant les lettres comme si elles étaient prononcées par une personne anglophone. Ainsi le K devient « Kay » et le R « Arr ». Le lecteur ne sait pas exactement à quel mot se réfèrent ces lettres puisque chaque passant comprend le message dessiné par l'avion publicitaire de manière différente. Il pourrait cependant s'agir du mot « Kreemo » qu'une des passantes, Mrs Bletchley, énonce à voix haute (Woolf 2019, 22). La première traductrice garde les lettres K et R et les écrit comme si elles

étaient prononcées par une personne francophone : «Ka» et «Er». Le procédé est celui de l'adaptation, car la traductrice cherche une situation d'équivalence pour son public cible, à savoir des lettres prononcées comme la phonétique française le prescrit. La seconde traductrice fait cependant une tout autre interprétation de ce passage. M.-C. Pasquier ne conserve pas la lettre K, mais la traduit par «CH». On comprend quelques instants plus tard que ces lettres font en fait référence au mot «char». La traductrice interprète donc que la nurse épelle le mot «char». Cette interprétation est différente chez S. David et N. Azoulai qui comprennent, correctement, que la nurse épelle en réalité les lettres K et R, mais que c'est Septimus qui les entend différemment. Toutefois, pour transposer l'épellation «Kay Arr», la traductrice n'écrit pas les lettres françaises «CH» et «R» comme si elles étaient épelées, mais inscrit simplement le mot «char». Si les lettres avaient été épelées, on aurait pu imaginer une traduction comme «Cé, Ach, Er». Il pourrait s'agir d'une «transformation», dans le sens où M.-C. Pasquier fournit une traduction imprévisible et dont le sens est différent de l'énoncé du texte source (Hewson 2016, 513). La dernière traductrice conserve les lettres «K» et «R» ainsi que l'épellation anglophone de celles-ci. Une raison pour cette conservation peut être que le public cible du XXI^e siècle est plus habitué à la langue anglaise, donc à sa prononciation, que celui du XX^e et qu'il sera aisé pour l'audience de comprendre qu'il s'agit de l'épellation des lettres précédentes selon la phonétique anglaise.

En conclusion de ce dernier chapitre, il n'est pas aussi facile de définir un «thumb-print» pour chacune des traductrices en ce qui concerne les procédés de traduction. Il convient toutefois de noter que Marie-Claire Pasquier utilise un appareil de notes et intervient ainsi explicitement dans la postface du texte en incorporant un grand nombre d'informations supplémentaires. Cependant, pour ce qui est des procédés de traduction comme l'explicitation, l'addition, l'adaptation, voire la transformation, peu de tendances se dessinent puisque ces procédés sont tantôt utilisés par l'une, tantôt par l'autre et, qui plus est, dans des passages différents. Notons toutefois que les première et dernière traductrices ont davantage explicité et adapté les *realia* dans le corps du texte que la seconde traductrice.

7. Conclusion

En me plongeant dans le roman étonnant de Virginia Woolf, il y a de cela quatre ans, dans le cadre de mon cours de littérature en bachelier, j'étais loin d'imaginer qu'il constituerait le sujet de mon travail de fin d'études en traduction. Ce travail a montré que, en plus d'être un texte innovant et extraordinaire, *Mrs Dalloway* pose de nombreux défis lorsqu'il s'agit de le traduire.

A. Berman pensait que la « toute première traduction adapte l'original à la langue, à la littérature et à la culture du traducteur » (Berman 1990, 2) et que ce ne serait que grâce aux retraductions futures qu'on arriverait à une « grande traduction ». S'il reste très subjectif de définir si la traduction de Nathalie Azoulay, la dernière en date, est la plus « grande » des traductions, il est sûr que chacune des traductrices a un « thumb-print » bien distinct. Plus précisément, nous avons analysé les traductions françaises de *Mrs Dalloway* par Simone David en 1929, par Marie-Claire Pasquier en 1994 et par Nathalie Azoulay en 2021, et ce, sur divers aspects tels que le discours indirect libre, les verbes progressifs, le lexique, la ponctuation et certains procédés de traduction.

Dans un premier temps, nous avons observé comment la signature de V. Woolf, soit le *stream of consciousness* et les discours indirects libres représentant les pensées et les émotions des personnages de manière fragmentée et non linéaire, a été abordée par les trois traductrices. S. David a marqué son empreinte principalement dans sa traduction du DIL qu'elle a traduit à de nombreuses reprises par du discours direct, altérant ainsi le style woolfien. Une des éventuelles raisons pour ce changement pourrait être le manque de théorie et d'analyses sur le discours indirect libre en 1929, la technique étant alors relativement récente. Il est également fortement imaginable que le roman de V. Woolf, paru seulement quatre années avant la première traduction française, n'eût pas encore fait l'objet de nombreuses analyses sur lesquelles la traductrice aurait pu s'appuyer. En effet, les connaissances théoriques sont d'une importance capitale pour que le traducteur se détache du texte source et comprenne les enjeux de la traduction (Boase-Beier 2014, 64). M.-C. Pasquier et N. Azoulay ont, elles, respecté le style indirect de V. Woolf et l'ont traduit par cette même technique.

Ensuite, il s'agissait d'examiner le traitement des verbes, plus particulièrement des formes progressives, indénombrables dans *Mrs Dalloway*. Les traductrices ont montré une grande créativité pour la traduction de ces formes en « -ing ». S. David et M.-C. Pasquier ont généralement suivi la théorie et ont fourni des traductions prévisibles, comprenant entre autres des transpositions. N. Azoulay a, elle, moins suivi la théorie et proposé des traductions moins attendues. Toutes les trois ont tout de même traduit les nombreuses formes progressives par diverses propositions, évitant ainsi d'alourdir le texte en français avec une même forme.

Nous nous sommes en outre intéressés au lexique utilisé dans les traductions. S. David a réalisé quelques emprunts et utilisé des anglicismes, apportant de la sorte la couleur locale au roman. Ces choix sont intentionnels ou témoignent d'un manque de ressources pour la traduction de certains termes. Sans surprise, la première traduction comporte certains termes vieillis. Le texte de S. David, presque centenaire, est représentatif de l'époque de celui de V. Woolf puisqu'ils ont été rédigés avec quelques années d'écart à peine. Dans ce même chapitre, il a été question de la poéticité et de l'imagerie ; la première traductrice est restée généralement proche et fidèle à la forme de l'original. La traduction de M.-C. Pasquier ne comptait presque pas d'anglicismes ou d'emprunts. Le vocabulaire de 1994, soit 65 ans après la traduction de S. David, a inévitablement évolué et n'est donc plus perçu comme vieilli aujourd'hui. La traductrice a calqué l'imagerie de l'original de manière très littérale et est donc restée fidèle à la forme du texte source, réalisant des équivalences syntaxiques, voire mot-à-mot. La traduction de N. Azoulai ne contient ni d'anglicisme ou emprunt ni de vocabulaire vieilli. Pour ce qui est de la poéticité et de l'imagerie, la traductrice a fait preuve d'une grande créativité et offre une traduction quelquefois bien différente de celle de ses consœurs. Elle réalise en effet quelques changements lexicaux et syntaxiques pour se rapprocher autant que possible du style de l'auteure, grâce notamment à des termes issus des champs de prédilections de V. Woolf ou à un rythme sec et haché. La traductrice crée même des rimes là où V. Woolf n'en fait pas et joue donc beaucoup avec la langue française pour créer un texte qui se rapproche de l'esprit et du fond du texte source, plutôt que de sa forme.

Ultérieurement, il convenait d'analyser la ponctuation dont V. Woolf fait un usage atypique servant le *stream of consciousness* et le DIL. Cet usage surprenant a été traité de différentes manières : S. David a opté tantôt pour des changements de signes de ponctuation, tantôt pour un maintien de ceux-ci, mais sans grande cohérence. Il peut à nouveau s'agir d'un manque de formation sur la traduction de la ponctuation à l'époque de la première traductrice. M.-C. Pasquier a collé presque de bout en bout à la ponctuation anglaise, gardant ainsi le rythme créé par l'original. N. Azoulai avait annoncé dans sa préface qu'elle ferait quelques changements, notamment pour les tirets cadratins et les points-virgules qui entravaient selon elle la lecture en français. Ses choix bénéficient donc aux lecteurs, mais desservent peut-être le rythme et la mélodie que V. Woolf insufflait à son texte.

Enfin, nous avons constaté que *Mrs Dalloway* contenait de nombreuses références culturelles et qu'il existait plusieurs manières de les traduire, telles que l'adaptation, l'explicitation ou l'addition. S. David et N. Azoulai ont parfois opté pour ces procédés, surtout lorsqu'il fallait traduire un *reale*. En sus de ces procédés, Marie-Claire Pasquier a opté pour des notes de fin de texte afin d'aider son public cible à comprendre les éléments de culture britannique.

Revenons un instant sur les quelques questions posées à la fin de la section sur la retraduction (cf. p. 28). Il est désormais possible d'y répondre grâce aux observations faites dans ce travail. Nous avons remarqué que la pratique ne suivait pas toujours la théorie, notamment parce que l'activité traductive est un travail créatif, mais aussi parce que la théorie n'existait pas encore au moment de l'une ou de l'autre traduction. S. David a effectivement tenté d'adapter le texte aux normes culturelles de son public cible en transformant le discours indirect libre en discours direct, plus familier à son lectorat de l'époque. M.-C. Pasquier a alors recouvert la technique emblématique de V. Woolf et est restée syntaxiquement et lexicalement très proche du texte original. N. Azoulay a ensuite souhaité se détacher de la forme du texte source pour produire une traduction plus poétique, voulant ainsi se rapprocher de la prose envoûtante de l'auteure britannique. De manière générale, les deux premières traductrices ont fait preuve de fidélité littérale, quand N. Azoulay a plutôt démontré une fidélité littéraire (Ladmiral 2011, 46).

Toutes ces différences entre les traductions sont certainement le fruit du temps et de la perpétuelle remise en question de ce que devrait être l'activité traductive. Cette idée que le traducteur devrait être transparent a été réexaminée à la fin du XXe, notamment par M. Baker qui estimait que chaque traducteur ajoutait inévitablement sa touche. Auparavant, la traduction était considérée comme un travail de reproduction, et non pas de création. On comprend *ipso facto* pourquoi les traductions de 1929 et de 1994 sont restées bien plus proches du texte source au niveau lexical et syntaxique que celle de 2021. La retraduction de *Mrs Dalloway* s'est peut-être avérée judicieuse dans la mesure où le texte de S. David présente quelques termes vieillissés et quelques omissions. Néanmoins, n'oublions pas que la traduction est, généralement, une activité individuelle et qu'il existera donc autant de traductions distinctes qu'il y aura de traducteurs.

En conclusion, l'analyse comparative linguistico-stylistique des traductions de *Mrs Dalloway* met en évidence la complexité et la richesse de la traduction littéraire. Les traductrices sont confrontées à de nombreux défis pour rendre compte des nuances stylistiques et linguistiques de l'œuvre originale tout en les adaptant à la langue cible. À travers l'examen des différentes traductions du roman emblématique de Woolf, nous avons pu observer comment l'aspect temporel et personnel a pu influencer la traduction de l'œuvre.

8. Bibliographie

Textes sources

- Woolf, Virginia. 2017. *Mrs Dalloway*. Traduit par Simone David. Paris : Archipoche.
- . 2019. *Mrs Dalloway*. Édité par Stella McNichol. Annotated edition. London : Penguin Books.
- . 2020. *Mrs Dalloway*. Traduit par Marie-Claire Pasquier. Folio classique. Paris : Gallimard.
- . 2021. *Mrs Dalloway*. Traduit par Nathalie Azoulay. #formatpoche. Paris : POL.

Articles scientifiques

- Bachir Pacha-Abdesselam, Lila. 2011. « La traduction de la métaphore : quel(s) procédé(s) pour quelle(s) culture(s) ? ». *Synergies Pologne* 8 : 69-81.
- Baker, Mona. 2000. « Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator ». *Target* 12 (2) : 241-66.
- Berman, Antoine. 1990. « La retraduction comme espace de la traduction ». *Palimpsestes* 4 : 1-7. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>.
- Cassigneul, Adèle. Septembre 2015. « Virginia Woolf : Complexité, Plasticité, Identité ». *PLASTIR* 40 : 1-17.
- Cerquiglini, Bernard. 1984. « Le style indirect libre et la modernité ». *Langages* 19 (73) : 7-16. <https://doi.org/10.3406/lgge.1984.1162>.
- Chaudhary, Sushma. Novembre 2018. « Style and Technique of Virginia Woolf: A Critical Study ». *Language in India* 18 (11) : 311-18.
- Chesley, Paula. 2010. « Lexical Borrowings in French: Anglicisms as a Separate Phenomenon ». *Journal of French Language Studies* 20 (3) : 231-51. <https://doi.org/10.1017/S0959269510000049>.
- Cuciuc, Nina. 2011. « Traduction culturelle : transfert de culturèmes ». *La linguistique* 47 (2) : 137-50. <https://doi.org/10.3917/ling.472.0137>.
- Dalvai, Marion. 2013. « How Does It Feel? Point of View in Translation. The Case of Virginia Woolf into French ». *Perspectives* 21 (2) : 295-97. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2012.662761>.
- Drobot, Irina-Ana. 2014. « Lyricism and Opposing Feelings in Virginia Woolf's *Mrs Dalloway* and in Graham Swift's *The Light of Day* ». *Research and Science Today* 1 (7) : 229-35.
- Farina, Annick. 2011. « Les « Realia francophones » dans les dictionnaires : le modèle d'une traduction exotisante ». *Éla. Études de linguistique appliquée* 164 (4) : 465-77. <https://doi.org/10.3917/ela.164.0465>.

- Gambier, Yves. Septembre 1994. «La retraduction, retour et détour». *Meta : Journal des traducteurs* 39 (3) : 413-17. <https://doi.org/10.7202/002799ar>.
- Garvey, Johanna X. K. 1991. «Difference and Continuity: The Voices of *Mrs. Dalloway*». *College English* 53 (1) : 59-76. <https://doi.org/10.2307/377969>.
- Grigg, Peter. 1997. «Toubon or Not Toubon: The Influence of the English Language in Contemporary France». *English Studies* 78 (4) : 368-84. <https://doi.org/10.1080/00138389708599085>.
- Haugen, Einar. 1950. «The Analysis of Linguistic Borrowing». *Language* 26 (2) : 210-31. <https://doi.org/10.2307/410058>.
- Hernadi, Paul. 1972. «Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques». *Comparative Literature* 24 (1) : 32-43. <https://doi.org/10.2307/1769380>.
- Heswon, Lance. 2016. «Les incertitudes du traduire». *Meta: Translators' Journal* 61 (1) : 12-28. <https://doi.org/10.7202/1036980ar>.
- . 2018. «Explicitation and Implication : Testing the Limits of Translation Theory». *Impliciter, expliciter. L'intervention du traducteur*, Truchements, 15-32.
- Ladmiral, Jean-René. 1986. «Sourciers et ciblistes». *Revue d'esthétique* 12 : 33-42.
- Skibińska, Elzbieta. 2007. «La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur». *Doletiana* 1 : 1-10.
- Taivalkoski-Shilov, Kristiina. 2019. «Free Indirect Discourse: An Insurmountable Challenge for Literary MT Systems?». *Proceedings of the Qualities of Literary Machine Translation* : 35-39.
- White, Siân. 2018. «The Dramatic Modern Novel: Mimesis and The Poetics of Tragedy in *Mrs. Dalloway*». *Woolf Studies Annual* 24 : 101-34.

Monographies

- Boase-Beier, Jean. 2014. *Stylistic approaches to translation*. Translation theories explored. New York : Routledge.
- Bosseaux, Charlotte. 2007. *How Does It Feel ? Point of View in Translation. The Case of Virginia Woolf into French*. Approaches to Translation Studies 29. Amsterdam – New York : Rodopi.
- Catford, J. C. 1965. *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*. Language and Language Learning 8. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Caws, Mary Ann et Nicola, Luckhurst. 2002. *The Reception of Virginia Woolf in Europe*. London ; New York : Continuum.
- Chevrel, Yves, Bernard, Banoun et Isabelle, Poulin. 2019. *Histoire des traductions en langue française. XXe siècle*. Lagrasse : Verdier.

- Chuquet, Hélène et Michel, Paillard. 1987. *Approche linguistique des problèmes de traduction anglais-français*. Gap : Ophrys.
- Degoute, Mathias et Charles, Brasart. 2012. *Traduire et commenter un texte littéraire anglais*. Pour les concours. Paris : SEDES.
- Eastwood, John. 2016. *Oxford Learner's Grammar: Grammar Finder*. Reference. Oxford : Oxford Univ. Press.
- Genette, Gérard. 1972. *Discours du récit : essai de méthode*. Paris : Éditions du Seuil.
- Guillemin-Flescher, Jacqueline. 1981. *Syntaxe comparée du français et de l'anglais : problèmes de traduction*. Paris : Ophrys.
- Humphrey, Robert. 1958. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. 3^e éd. Berkeley and Los Angeles : University of California Press.
- Milliaressi, Tatiana. 2011. *De la linguistique à la traductologie : interpréter-traduire*. Philosophie & linguistique. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Milza, Pierre et Serge, Berstein. 2004. *Histoire du XXe siècle. 2 : Le monde entre guerre et paix*. Nachdr. Paris : Hatier.
- Parks, Tim. 2007. *Translating Style: A Literary Approach to Translation, A Translation Approach to Literature*. 2^e éd. Manchester, UK ; Kinderhook, [New York], USA: St. Jerome Pub.
- Pym, Antoine. 1998. *Method in Translation History*. London : Routledge.
- Vinay, Jean-Paul, et Jean, Darbelnet. 2011. *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*. Nouvelle éd. revue et corrigée. Bibliothèque de stylistique comparée 1. Paris : Didier.
- Woolf, Virginia. 2013. *Mrs Dalloway*. Traduit par Simone David. Éd. avec dossier. Paris : Flammarion.

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

- Ben-Ari, Nitsa. 2013. « Taking up the Challenge of a Non-prescriptive Approach to Translation ». In *The Routledge Handbook of Translation Studies*, édité par Carmen Millán et Francesca Bartrina : 151-58. Routledge Handbooks in Applied Linguistics. Milton Park, Abingdon ; NY : Routledge.
- Boase-Beier, Jean. 2011. « Stylistics and Translation ». In *Handbook of Translation Studies*, édité par Yves Gambier et Luc van Doorslaer. Vol. 2 : 153-56. Amsterdam ; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Brems, Elke, et Sara, Ramos Pinto. 2013. « Reception and Translation ». In *Handbook of Translation Studies*, édité par Yves Gambier et Luc van Doorslaer. Vol. 4 : 142-47. Amsterdam ; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

- Chevrel, Yves. 2010. « Introduction : la retraduction - und kein Ende ». In *La retraduction*, édité par Robert Kahn et Catriona Seth : 11-20. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre.
- Gambier, Yves. 2011. « La Retraduction : Ambiguïtés et défis ». In *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*, édité par Enrico Monti et Peter Schnyder : 49-66. Série de l'Université de Haute-Alsace. Paris : Orizons.
- Reine, Meylaerts. 2010. « Multilingualism and translation ». In *Handbook of Translation Studies*, édité par Gambier Yves et Luc van Doorslaer. Vol. 1 : 227-230. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.
- Hewson, Lance. 2004. « Sourcistes et cibles ». In *Correct/Incorrect*, édité par Michel Ballard et Lance Hewson : 123-134. Arras : Artois Presses Université.
- Kahn, Robert, et Catriona, Seth. 2010. *La retraduction*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre.
- Koskinen, Kaisa et Outi, Paloposki. 2010. « Retranslation ». In *Handbook of Translation Studies*, édité par Yves Gambier et Luc van Doorslaer. Vol.1 : 294-98. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.
- Koster, Cees. 2011. « Comparative Approaches to Translation ». In *Handbook of Translation Studies*, édité par Yves Gambier et Luc van Doorslaer. Vol. 2 : 21-25. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.
- Ladmiral, Jean-René. 2011a. « La traduction : entre la linguistique et l'esthétique littéraire ». In *De la linguistique à la traductologie : interpréter-traduire*, édité par Tatiana Milliaressi : 45-52. Philosophie & linguistique. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- . 2011b. « Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles ». In *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, édité par Enrico Monti et Peter Schnyder : 29-48. Série de l'Université de Haute-Alsace. Paris : Orizons.
- Leppihalme, Ritva. 2011. « Realia ». In *Handbook of Translation Studies*, édité par Yves Gambier et Luc van Doorslaer. Vol. 2 : 126-30. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.
- Loock, Rudy. 2006. « Propositions relatives appositives et discours rapporté ». In *Discours rapporté(s) : approche(s) linguistique(s) et-ou traductologique(s)*, édité par Catherine Delesse. Traductologie : 77-94. Arras : Artois presses université.
- Malmkjær, Kirsten. 2011. « Linguistics and Translation ». In *Handbook of Translation Studies*, édité par Yves Gambier et Luc van Doorslaer. Vol. 2 : 61-68. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.

- Monti, Enrico. 2011. « Introduction. La Retraduction, un état des lieux ». In *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*, édité par Enrico Monti et Peter Schnyder 9-27. Série de l'Université de Haute-Alsace. Paris : Orizons.
- Monti, Enrico, et Peter Schnyder, éd. 2011. *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*. Série de l'Université de Haute-Alsace. Paris : Orizons.
- Poncharal, Bruno. 2006. « Say un verbe à part – analyse contrastive anglais/français ». In *Discours rapporté(s) : approche(s) linguistique(s) et-ou traductologique(s)*, édité par Catherine Delesse : 127-142. Traductologie. Arras : Artois presses université.
- Schäffner, Christina. 2010. « Norms of Translation ». In *Handbook of Translation Studies*, édité par Yves Gambier et Luc van Doorslaer, Vol. 1 : 235-44. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.
- Serban, Adriana. 2013. « Linguistic Approaches in Translation Studies ». In *The Routledge Handbook of Translation Studies*, édité par Carmen Millán et Francesca Bartrina : 213-27. Routledge Handbooks in Applied Linguistics. Milton Park, Abingdon ; NY : Routledge.
- Showalter, Elaine. 2019. « Introduction ». In *Mrs Dalloway*, édité par Stella McNichol, éd. annotée : xi-xlvi. London: Penguin Books.
- Valentine, Egan et Marie-Christine, Aubin. 2017. *Stylistique différentielle, textologie et traduction*. 2^e éd. Toronto : Canadian Scholars.
- Wittman, Emily O. 2013. « Literary Narrative Prose and Translation Studies ». In *The Routledge Handbook of Translation Studies*, édité par Carmen Millán et Francesca Bartrina : 438-50. Routledge Handbooks in Applied Linguistics. Milton Park, Abingdon ; NY: Routledge.

Dictionnaires, entrées de dictionnaire et encyclopédies

- « Antidote ». s. d. Druide informatique inc.
- « BOCK ». s. d. In *Dictionnaire de l'Académie française*. Consulté le 2 janvier 2023. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9B1449>.
- « ——— ». s. d. In *CNRTL*. Consulté le 2 janvier 2023b. <https://www.cnrtl.fr/definition/bock>.
- « Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales ». s. d. CNRTL.
- « CHOPE ». s. d. In *CNRTL*. Consulté le 2 janvier 2023. <https://www.cnrtl.fr/definition/chope>.
- « COLONIAL ». s. d. In *CNRTL*. Consulté le 2 janvier 2023. <https://www.cnrtl.fr/definition/colonial>.
- « comparaison ». s. d. In *Lexique des termes littéraires* © Jeg. Consulté le 21 mai 2023. <http://www.lettres.org/lexique/index.htm>.
- « CONSTABLE ». s. d. In *CNRTL*. Consulté le 2 janvier 2023. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/constable>.

- « Dictionnaire de l'Académie française ». s. d. Dictionnaire de l'Académie française. Consulté le 31 octobre 2022. <https://www.dictionnaire-academie.fr/>.
- Drabble, Margaret, éd. 2000. *The Oxford Companion to English Literature*. 6^e éd. New York : Oxford University Press.
- « Marie-Claire PASQUIER – Encyclopædia Universalis ». s. d. In *Encyclopædia Universalis France*. Consulté le 1^{er} janvier 2023. <https://www.universalis.fr/auteurs/marie-claire-pasquier/>.
- « NURSERY ». s. d. In *Antidote*. Consulté le 2 janvier 2023.
- « OBLIGER ». s. d. In *CNRTL*. Consulté le 2 janvier 2023. <https://www.cnrtl.fr/definition/oblig%C3%A9>.
- « poésie ». s. d. In *Antidote*. Consulté le 4 avril 2023.
- « POLICEMAN ». s. d. In *Antidote*. Consulté le 2 janvier 2023.
- « POLICEMAN ». s. d. In *CNRTL*. Consulté le 2 janvier 2023. <https://www.cnrtl.fr/definition/policeman>.
- « PUB ». s. d. In *CNRTL*. Consulté le 2 janvier 2023. <https://www.cnrtl.fr/definition/pub>.
- « SODA ». s. d. In *CNRTL*. Consulté le 2 janvier 2023. <https://www.cnrtl.fr/definition/soda>.
- « ——— ». s. d. In *Dictionnaire de l'Académie française*. Consulté le 2 janvier 2023. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S1918>.

Documents audio-visuels

- Hirsch, J.P. (Producteur). 2021. *Nathalie Azoulay Retraduire Mrs Dalloway, de Virginia Woolf*.
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=H62ujhjfEEo>.

Sites internet et blogs

- « Biographie ». 2021. *Nathalie Azoulai* (blog). 29 septembre 2021. Consulté le 1^{er} mars 2023.
URL : <https://nathalieazoulai.com/biographie/>.
- Charles Bally. 1912. « Le Style Indirect Libre En Français Moderne I & II in Germanisch-Romanische Monatsschrift ». In *Internet Archive*. Consulté le 26 octobre 2022.
URL : <http://archive.org/details/CharlesBallyLeStyleIndirectLibreEnFranaisModerneIII>.
- « Dashes and Parentheses | University of Illinois Springfield ». s. d. In *University of Illinois Springfield*. Consulté le 18 mars 2023. URL : <https://www.uis.edu/learning-hub/writing-resources/handouts/learning-hub/dashes-and-parentheses>.
- « Le domaine public. Propriété intellectuelle : Géopolitique et mondialisation ». 2013. In *HAL*, 37-54. Les essentiels d'Hermès. Paris : CNRS Éditions. Consulté le 16 mars 2023.
URL : <https://shs.hal.science/halshs-01078531>.

- «Mentioned in Despatches ». s. d. In *Forces War Records*. Consulté le 22 mars 2023.
URL : <https://www.forces-war-records.co.uk/medals/mentioned-in-despatches-mid>.
- «Mrs. Dalloway: Study Guide ». s. d. In *SparkNotes*. Consulté le 6 octobre 2022.
URL : <https://www.sparknotes.com/lit/dalloway/>.
- « Simone David ». s. d. In *Babelio*. Consulté le 1^{er} janvier 2023.
URL : <https://www.babelio.com/auteur/Simone-David/54846>.
- « Simone David (Angliciste, 18..-19..) ». s. d. In *Data.Bnf.Fr*. Consulté le 1^{er} janvier 2023.
URL : https://data.bnf.fr/12600031/simone_david/.
- « tiret (fonctions) ». 2009. In *TERMIUM Plus*. 8 octobre 2009. Consulté le 23 février 2023.
URL : https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2guides/guides/clefsfp/index-eng.html?lang=eng&lettr=indx_catlog_t&page=9_IYe0w6uRso.html.
- Wardt, M. R. van de. 2010. « What a Plunge! Translating Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* ». In *Utrecht University*. Consulté le 12 septembre 2022.
URL : <https://studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/5543>.

Présentation

Herbillon, Marie. 11 novembre 2021. « Linguistique contrastive anglais-français » [notes prises dans le cours TRAD0096-1]. Université de Liège.

9. Annexe

6.1. Discours indirect libre

Tableau 3

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
<p>There were flowers: delphiniums, sweet peas, bunches of lilac; and carnations, masses of carnations. There were roses; there were irises. Ah yes – so she breathed in the earthy garden sweet smell as she stood talking to Miss Pym who owed her help, and thought her kind, for kind she had been years ago; very kind, but she looked older, this year, turning her head from side to side among the irises and roses and nodding tufts of lilac with her eyes half closed, snuffing in, after the street uproar, the delicious scent, the exquisite coolness. (pp. 13-14)</p>	<p>Ah ! les fleurs ! Delphiniums, pois de senteur, gerbes de lilas, œillets, des masses d'œillets ! Et les roses, les iris ! Oh ! oui, elle respirait la douce odeur du jardin terrestre, en causant avec miss Pynn [sic], qui était son obligée, et qui pensait qu'elle était bonne, parce qu'elle l'avait été plusieurs années avant : « Elle a été très bonne, mais elle a l'air vieillie, cette année ! » et elle tournait la tête, à droite, à gauche, au milieu des iris et des roses, et elle s'approchait des gerbes de lilas, les yeux à demi clos, humant, après le tumulte de la rue, le délicieux parfum, la fraîcheur exquise. (pp. 24-25)</p>	<p>Des fleurs, il y en avait : des delphiniums, des pois de senteur, des branches entières de lilas ; et des œillets, des brassées d'œillets. Il y avait des roses ; il y avait des iris. Oh oui – et elle inhalait la douce odeur de jardin, mêlée de terre, tout en restant à parler avec Miss Pym qui se devait de l'aider, et qui appréciait sa bonté, car elle avait montré de la bonté jadis ; beaucoup de bonté, mais elle faisait plus vieux, cette année, à la regarder tourner la tête de-ci, de-là au milieu des iris et des roses et des lilas qui se balançaient ; les yeux mi-clos, humant, après le tumulte de la rue, les odeurs délicieuses, la fraîcheur exquise. (pp. 74-75)</p>	<p>Et des fleurs, il y en avait : des delphiniums, des pois de senteur, des bouquets de lilas, des œillets, des quantités d'œillets, et des roses et des iris. Oh oui, elle humait la douceur de ce paradis terrestre tout en parlant avec Miss Pym qui se devait de bien la servir car elle la trouvait gentille, parce que gentille elle l'avait été il y avait des années de cela, très gentille même, mais cette année, elle avait pris un coup de vieux. Elle tournait la tête en tous sens au milieu des iris et des roses, le menton dans les touffes de lilas, les yeux mi-clos, respirant, après le tumulte de la rue, le parfum délicieux, la fraîcheur exquise. (pp. 35-36)</p>

Tableau 8

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
<p>'But what are you going to do?' she asked him. Oh the lawyers and solicitors, Messrs. Hooper and Grateley of Lincoln's Inn, they were going to do it, he said. And he actually pared his nails with his pocket-knife.</p>	<p>« Mais qu'allez-vous faire ? demanda-t-elle. – Eh bien, les avocats et les avoués, MM. Hooper et Grateley, de Lincoln's Inn, vont s'en occuper », dit-il. Et il se mit à se tailler les ongles avec son canif !</p>	<p>« Mais qu'est-ce que vous allez faire ? » lui demanda-t-elle. Oh, les avocats et les notaires, Messieurs Hooper & Grateley, de Lincoln's Inn¹, allaient prendre les choses en main, dit-il. Et il se mit, mais oui, à se rogner les ongles avec son couteau de poche.</p>	<p>« Mais qu'allez-vous faire ? » demanda-t-elle. Oh, mais ses avocats, ses notaires, Me Hooper et Me Grateley du Lincoln's Inn, se chargeraient de tout, dit-il. Et de se tailler les ongles avec son canif. Pour</p>

<p>For Heaven's sake, leave your knife alone! she cried to herself in irrepressible irritation; it was his silly unconventionality, his weakness; his lack of the ghost of a notion what any one else was feeling that annoyed her, had always annoyed her; and now at his age, how silly! (p. 50)</p>	<p>«Pour l'amour du ciel, laissez ce couteau !», s'écria-t-elle avec une irritation qu'elle ne put réprimer; c'était ce stupide manque de manières, cette faiblesse, cette complète insouciance de ce que sentaient les autres qui l'agaçait et l'avait toujours agacée chez lui; et maintenant à son âge, comme c'était sot! (p. 65)</p>	<p>Pour l'amour du ciel, laissez votre couteau tranquille! se cria-t-elle intérieurement, en proie à un irréprouvable agacement; c'était son anti-conformisme infantile, sa faiblesse; son absence totale de considération pour ce que les autres pouvaient ressentir, oui c'était cela qui l'énervait, qui l'avait toujours énervée; et là maintenant, à son âge, c'était puéril! (pp. 119-120) ¹ <i>Lincoln's Inn</i> : l'une des quatre « Inns of Court » (les trois autres étant Gray's Inn, The Inner Temple, The Middle Temple). Écoles de droit, ou collèges d'avocats, et dirigées par des doyens, elles jouissent du privilège exclusif d'octroyer l'inscription au barreau. (p. 352)</p>	<p>l'amour du ciel, lâchez donc ce canif! eut-elle envie de crier, au comble de l'agacement. C'étaient son anticonformisme borné, sa faiblesse, son indifférence, pas l'once, pas l'ombre d'un égard pour les autres, qui l'énervaient, qui l'avaient toujours énervée, qui plus est, maintenant, à l'âge qu'il avait! (p. 97)</p>
---	---	---	---

6.2. Verbes progressifs

Tableau 9

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
<p>For it was the middle of June. The War was over, except for some one like Mrs. Foxcroft at the Embassy last night eating her heart out because that nice boy was killed and now the old Manor House must go to a cousin; or Lady Bexborough who opened a bazaar, they said, with the telegram in her hand, John, her favourite, killed; but it was over; thank Heaven – over. It was June. The King and Queen were at the Palace. And everywhere, though it</p>	<p>Car c'était le milieu de juin. La guerre était finie. Sauf pour certains : Mrs Foxcroft qui hier à l'Ambassade se rongeaient de chagrin parce que ce joli garçon avait été tué et que maintenant le vieux Manor House passerait à un cousin; lady Bexborough, qui, disait-on, avait ouvert une vente de charité en tenant à la main un télégramme : John, son préféré, tué. C'était fini, Dieu merci, fini. Et voilà le mois de juin. Le roi et la reine étaient au palais. Et pourtant,</p>	<p>Car c'était la mi-juin. La guerre était finie, sauf pour quelqu'un comme Mrs Foxcroft qui, hier soir, à l'Ambassade, se rongeaient les sangs parce que ce gentil garçon s'était fait tuer, et maintenant, le vieux Manor House allait revenir à un cousin. Ou encore pour Lady Bexborough qui, paraît-il, avait ouvert une vente de charité en tenant à la main le télégramme : John, son préféré, tué. Mais c'était fini, Dieu soit loué – terminé. On était en juin. Le Roi et la Reine¹ étaient à Buckingham². Et partout, bien qu'il fût</p>	<p>Car on était mi-juin. La guerre était finie sauf pour Mrs Foxcroft qui, à l'ambassade, hier soir, se rongeaient encore les sangs à cause de ce pauvre garçon qui avait été tué et du vieux manoir qui reviendrait à un cousin. Ou pour Lady Bexborough qui avait ouvert sa vente de charité un télégramme encore fumant à la main : John, son préféré, tué. Mais c'en était fini, Dieu merci, fini. On était en juin, et le Roi et la Reine, de retour à Buckingham. Et partout, même si tôt, il y avait, retenus dans les mailles douces de ce matin</p>

<p>was still so early, there was a beating, a stirring of galloping ponies, tapping of cricket bats; Lords, Ascot, Ranelagh³ and all the rest of it; wrapped in the soft mesh of the grey-blue morning air, which, as the day wore on, would unwind them, and set down on their lawns and pitches the bouncing ponies, whose forefeet just struck the ground and up they sprung, the whirling young men, and laughing girls in their transparent muslins who, even now, after dancing all night, were taking their absurd woolly dogs for a run; and even now, at this hour, discreet old dowagers were shooting out in their motor cars on errands of mystery; and the shopkeepers were fidgeting in their windows with their paste and diamonds, their lovely old sea-green brooches in eighteenth-century settings to tempt Americans (but one must economise, not buy things rashly for Elizabeth), and she, too, loving it as she did with an absurd and faithful passion, being part of it, since her people were courtiers once in the time of the</p>	<p>bien qu'il fût encore très tôt, il y avait un bruit sourd de poneys galopants, des claquements de crosses et de crickets; Lord's, Ascot, Ranelagh et tous les autres, voilés par le doux réseau gris-bleu de l'air matinal qui, plus tard, se dissiperait, laisserait voir sur les pelouses et sur les pistes les poneys bondissants, qui frappent à peine le sol de leurs pieds de devant et s'élancent, les ardents jeunes gens et les jeunes filles rieuses, aux transparentes mousselines, qui, ce matin même, après avoir dansé toute la nuit, promenaient leurs ridicules chiens au poil de laine. Déjà de discrètes douairières portaient dans leurs voitures pour des courses mystérieuses; les marchands s'agitaient dans leurs vitrines avec leurs pierres fausses et leurs diamants et ces charmantes vieilles broches vert-de-mer aux montures XVIII^e siècle qui tentent les Américains (mais il faut économiser, ne pas faire pour Elizabeth trop de folles dépenses), et elle aussi qui aimait ces choses</p>	<p>encore si tôt, il y avait un martèlement feutré de poneys au galop, le claquement des battes de cricket: Lord's, Ascot, Ranelagh³, tous ces endroits; enveloppés dans les douces mailles de l'air gris bleuté du matin qui, la journée avançant, allaient desserrer leur étreinte et poser sur leurs pelouses et leurs terrains les poneys bondissants qui, frappant à peine le sol de leurs sabots, aussitôt s'élançaient; les jeunes gens virevoltants et les jeunes filles rieuses dans leurs mousselines transparentes qui, de si bon matin, après avoir dansé toute la nuit, promenaient leurs ridicules chiens frisés; de si bon matin, des douairières furtives filaient dans leurs automobiles pour de mystérieuses équipées; les commerçants arrangeaient dans leurs vitrines strass et diamants, et de jolies broches anciennes vert d'eau, avec leurs montures dix-huitième, faites pour tenter les clients américains (mais il faut se montrer économe, ne pas acheter à tort et à travers pour Elizabeth); et elle également, elle qui aimait tout cela d'une passion absurde et fidèle, elle qui appartenait à ce monde, elle dont les ancêtres fréquentaient la Cour, déjà, sous la dynastie des</p>	<p>gris-bleu, ce battement sourd, ce galop de poneys, des battes de cricket qui frappaient, à Lord's, à Ascot, à Ranelagh et partout ailleurs, qui, au fil des heures, céderaient, relâcheraient leurs poneys bondissants sur les pelouses, les terrains de jeu, avec leurs pattes avant qui venaient taper le sol pour remonter aussitôt, le tourbillon des jeunes gens et des jeunes filles quiaient dans leurs mousselines transparentes et qui, même maintenant, après avoir dansé toute la nuit, sortaient promener leurs chiens ridicules et frisés comme des moutons. Même maintenant, de si bon matin, de vieilles douairières s'élançaient en secret au volant de leurs automobiles vers des courses mystérieuses, et dans leurs vitrines, les commerçants gigotaient avec leurs fausses pierres et leurs vrais diamants, leurs ravissantes broches vert d'eau serties sur des montures dix-huitième pour plaire aux Américains, mais non, mais non, il fallait économiser, ne pas faire de dépenses inconsidérées pour Elizabeth. Et elle aussi, elle aimait tout cela, d'un amour absurde, fidèle et passionné, elle en faisait partie, ses ancêtres n'étaient-ils pas courtisans au temps des rois George.</p>
---	---	---	--

<p>Georges, she, too, was going that very night to kindle and illuminate; to give her party. But how strange, on entering the Park, the silence; the mist; the hum; the slow-swimming happy ducks; the pouched birds waddling; and who should be coming along with his back against the Government buildings, most appropriately, carrying a despatch box stamped with the Royal Arms, who but Hugh Whitbread; her old friend Hugh – the admirable Hugh! (pp. 4-5)</p> <p>³ <i>Lords, Ascot, Ranelagh</i>: Lords is the cricket ground at St John's Wood, home to the Marylebone Cricket Club. A week of horse-racing at Ascot in June culminates in Cup day; Woolf described it as marking 'the highest tide of the finest societies greatest season – all superlatives that mean little to me' (<i>Diary</i>, II, 17 June 1920, p.48). Ranelagh, like Hurlingham (see p.18), was a London polo club. On Bank Holiday Monday, 24 May 1920, Leonard and Virginia went to watch polo at Hurlingham Park and her account of it is distantly echoed in the passage that follows (<i>Diary</i>, II, pp. 41-2). (p. 215)</p>	<p>d'une absurde et fidèle passion, qui en faisait partie, puisque sa famille avait figuré à la Cour sous les George, elle allait, ce soir même, se mettre en frais et illuminer, elle allait donner sa soirée. Mais quelle chose étrange, en entrant dans le Parc, que ce silence, cette brume, ce bourdonnement, les canards heureux qui nageaient lentement, les oiseaux pansus qui se dandinaient ! Et qui vient donc là-bas, du côté des ministères, justement, avec un portefeuille aux armes royales ? C'est Hugh Whitbread, son vieil ami Hugh, Hugh l'admirable. (pp. 15-16)</p>	<p>George¹, elle aussi, ce soir même, allait briller de tous ses feux ; donner sa réception. Mais que c'était étrange, en entrant dans le Parc², le silence ; la brume ; le bourdonnement ; les canards bienheureux qui nageaient lentement ; les oiseaux à jabot qui se dandinaient ; et tiens, justement, qui s'approchait, tournant le dos aux Ministères, comme toujours là où il fallait, portant une serviette aux armes royales, nul autre que Hugh Whitbread : son vieil ami Hugh – l'admirable Hugh ! (pp. 63-64)</p> <p>¹ <i>Le Roi et la Reine</i> : voir n.1, p. 76.</p> <p>² <i>Buckingham</i> : Buckingham Palace, résidence officielle des souverains britanniques depuis le temps de la reine Victoria. Lorsque les souverains sont présents, le drapeau flotte au mât. Les jardins à l'anglaise comportent une roseraie. Face aux grilles se trouvent le mémorial de Victoria, surmontée d'une Victoire dorée. Le Mall (à ne pas confondre avec Pall Mall), large promenade bordée de platanes, constitue en quelque sorte l'allée d'honneur du Palais. (p. 347)</p> <p>³ <i>Lord's, Ascot, Ranelagh</i> : Lord's Cricket Ground, dans St John's Wood Road, siège du Marylebone Cricket Club, terrain inauguré en 1814, porte le nom de Thomas Lord. Ascot, hippodrome où se court le prix du Royal Ascot, pendant la troisième semaine de juin. Les jardins du Ranelagh, dans Chelsea, abritaient l'élégant et sportif Hurlingham Club et ses tournois de polo. (Le polo a été supprimé après la Seconde</p>	<p>Elle aussi, cette nuit même, elle brûlerait, elle brillerait, elle donnerait sa soirée. Mais, en entrant dans le parc, comme c'était étrange, ce silence, cette brume, ce bourdonnement. Les canards dans l'eau, tout lents, tout contents, les oiseaux se dandinaient tout bedonnants, et qui donc arrivait en tournant le dos aux ministères ? Qui donc tombait à pic avec à la main un colis frappé aux armoiries royales ? Qui, sinon Hugh Whitbread ? Son vieil ami Hugh. L'admirable Hugh. (pp. 20-22)</p>
---	--	--	--

		<p>Guerre mondiale, et remplacé par un stade public.)</p> <p>¹ <i>Dynastie des George</i> : maison de Hanovre, George Ier (1660-1727), George II (1683-1760), George IV (1762-1830).</p> <p>² « En entrant dans le Parc » : Saint James's Park, tout proche de Buckingham Palace, le plus ancien parc londonien. (p. 348)</p>	
--	--	---	--

Tableau 10

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
<p>Suddenly Mrs. Coates looked up into the sky. The sound of an aeroplane bored ominously into the ears of the crowd. There it was coming over the trees, letting out white smoke from behind, which curled and twisted, actually writing something! making letters in the sky!²² Every one looked up. Dropping dead down the aeroplane soared straight up, curved in a loop, raced, sank, rose, and whatever it did, wherever it went, out fluttered behind it a thick ruffled bar of white smoke which curled and wreathed upon the sky in letters. But what letters? A C was it? an E, then an L? Only for a moment did they lie still; then they moved and melted and were rubbed out up in the sky, and the aeroplane shot further away and again, in a fresh space of sky, began writing a K, an</p>	<p>Tout à coup, Mrs Coates regarda dans le ciel. Le bruit d'un avion vibra formidablement aux oreilles de la foule. Le voilà au-dessus des arbres, et derrière lui, formant des boucles et des tortillons, une fumée écrivait quelque chose, traçait des lettres dans le ciel! Tout le monde regarda en l'air. Il piqua du nez, s'élança tout droit, fit une boucle, fila, s'affaissa, se releva, et toujours, partout, flottait derrière lui une épaisse barre floconneuse de fumée blanche dont les boucles et les arabesques formaient des lettres sur le ciel. Quelles lettres? Était-ce bien un C? un E? puis un L? Un instant seulement, elles restèrent immobiles; puis elles bougèrent et se brouillèrent et s'effacèrent au ciel; et l'aéroplane s'élança plus loin, et dans un autre coin du ciel, se mit de nouveau à écrire un K, un E, un Y peut-être? « Glaxo! », dit</p>	<p>Tout d'un coup, Mrs Coates leva les yeux vers le ciel. Le vrombissement d'un avion vint percer, de façon menaçante, les oreilles de la foule. Le voilà qui arrivait au-dessus des arbres, crachant derrière lui de la fumée blanche, qui faisait des boucles et des volutes, ah mais, ça écrivait quelque chose! Ça dessinait des lettres dans le ciel! Tout le monde leva les yeux. L'avion fit un piqué et remonta en flèche, puis il fit un looping, il replongea, se redressa et, quoi qu'il fasse, où qu'il aille, toujours il laissait derrière lui cette épaisse traînée de fumée blanche qui dessinait dans le ciel des arabesques en forme de lettres. Mais quelle lettres [sic]? était-ce un C? un E? puis un L? Elles ne restèrent stables qu'un bref instant; ensuite elles se brouillèrent, fondirent et s'effacèrent là-haut dans le ciel, l'avion repartit plus loin et, à nouveau, dans un espace dégagé du</p>	<p>Soudain Mrs Coates regarda le ciel. Le bruit menaçant d'un avion transperça les tympans de la foule. Il parut au-dessus des arbres. Une fumée blanche derrière lui s'enroula, s'entortilla, pour finalement écrire quelque chose. Des lettres à même le ciel! Tout le monde leva la tête. L'avion piqua du nez, remonta à la verticale, fit une boucle, accéléra, retomba, se releva, avec chaque fois, dans son sillage, l'épais ruban d'une fumée blanche ébouriffée, qui enroulait puis déroulait des lettres dans le ciel. Mais quelles lettres? Était-ce un C? un E, puis un L? Un instant seulement, elles se figèrent avant de se défilier, fondre, s'effacer là-haut dans le ciel, et l'avion alla piquer plus loin, encore et encore, dans un autre coin de ciel frais pour écrire cette fois un K, un E, peut-être un Y?</p>

<p>E, a Y perhaps? 'Glaxo,' said Mrs. Coates in a strained, awe-stricken voice, gazing straight up, and her baby, lying stiff and white in her arms, gazed straight up. 'Kreemo,' murmured Mrs. Bletchley, like a sleepwalker. With his hat held out perfectly still in his hand, Mr. Bowley gazed straight up. All down the Mall people were standing and looking up into the sky. As they looked the whole world became perfectly silent, and a flight of gulls crossed the sky, first one gull leading, then another, and in this extraordinary silence and peace, in this pallor, in this purity, bells struck eleven times, the sound fading up there among the gulls. The aeroplane turned and raced and swooped exactly where it liked, swiftly, freely, like a skater – "That's an E," said Mrs. Bletchley – or a dancer – 'It's toffee,' murmured Mr. Bowley – (and the car went in at the gates and nobody looked at it), and shutting off the smoke, away and away it rushed, and the smoke faded and assembled itself round the broad</p>	<p>Mrs Coates d'une voix tendue et solennelle ; elle regardait en l'air et son bébé raide et pâle dans ses bras regardait en l'air. « Kreemo ! », murmura Mrs Bletchey comme une somnambule. Tenant son chapeau parfaitement immobile, Mr Bowley regardait droit en l'air. Tout le long du Mall, les gens s'étaient arrêtés et levaient les yeux vers le ciel. Tandis qu'ils regardaient, le monde entier faisait silence et un vol de mouettes traversa le ciel, d'abord une qui conduisait, puis une autre, et dans cet extraordinaire silence, dans cette paix, cette pâleur, cette pureté, les cloches sonnèrent onze fois, et le son s'éteignit là-haut parmi les mouettes. L'aéroplane vira, fila et fonça exactement où il voulait, vif, leste, comme un patineur. « C'est un E », dit Mrs Bletchey – ou un danseur. « C'est toffee », murmura Mr Bowley, et la voiture passa les portes et personne ne la regarda ; puis, arrêtant sa fumée, il s'élança plus loin encore et la fumée se dissipa et se joignit aux larges formes blanches des nuages. (pp. 33-34)</p>	<p>ciel, il se mit à tracer un K, un E, peut-être un Y ? « Blaxo », dit Mrs Coates d'une petite voix étranglée, en regardant en l'air, et son bébé, tout raide et tout blanc dans ses bras, regarda en l'air. « Kreemo », murmura Mrs Bletchley comme une somnambule. Mr Bowley, tenant toujours à la main son chapeau parfaitement immobile, regarda en l'air. Tout le long du Mall, les gens arrêtés regardaient le ciel. Et tandis qu'ils regardaient, le monde entier fit silence, et un vol de mouettes traversa le ciel, une mouette en tête, suivie d'une autre, et dans ce silence et cette paix extraordinaires, dans cette blancheur, cette pureté, les cloches sonnèrent onze coups, le son alla s'évanouir là-haut au milieu des mouettes. L'avion tourna, s'élança, fondit en piqué selon son bon plaisir, avec vélocité, en toute liberté, comme un patineur... « C'est un E », dit Mrs Bletchley... ou comme un danseur... « Toffee », murmura Mr Bowley... (et la voiture passa les grilles, sans un regard de personne), et, coupant la fumée, l'avion fila, de plus en plus loin, et la fumée se dissipa et alla se tasser autour des formes arrondies des nuages. (pp. 84-85)</p>	<p>« Glaxo », dit Mrs Coates d'une voix tendue, stupéfaite, en fixant le ciel, avec son bébé tout raide et tout blanc dans ses bras, qui le fixa aussi. « Kreemo », murmura Mrs Bletchey, telle une somnambule. Son chapeau toujours à la main, Mr Bowley fixa le ciel. Tout le long du Mall, les gens s'arrêtaient pour fixer le ciel. Le temps qu'ils regardent, le monde entier devint parfaitement silencieux, un banc de mouettes traversa le ciel, avec, à sa tête, une mouette puis deux, et dans cet extraordinaire silence, dans cette paix, cette pâleur, cette pureté, les cloches sonnèrent onze coups qui s'évanouirent là-haut, parmi les mouettes. L'avion vira, accéléra, piqua exactement là où bon lui semblait, vif, libre. Comme un patineur... « C'est un E », dit Mrs Bletchey... ou un danseur. « Toffee », murmura Mr Bowley. Et la voiture pénétra à l'intérieur des grilles sans que personne n'y prête attention. La fumée cessa, l'avion se propulsa au loin, très loin, et, de nouveau, là-bas, la fumée se dissipa, se fondit dans les volumes amples et</p>
---	--	--	---

white shapes of the clouds. (pp. 21-22) ²² <i>The sound of an aeroplane ... in the sky!</i> : see Introduction, pp.xxiii-xxiv. (p. 218)			blancs des nuages. (pp. 49-51)
---	--	--	--------------------------------

Tableau 11

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
She put the pad on the hall table. She began to go slowly upstairs, with her hand on the banisters, as if she had left a party, where now this friend now that had flashed back her face, her voice; had shut the door and gone out and stood alone, a single figure against the appalling night, or rather, to be accurate, against the stare of this matter-of-fact June morning; soft with the glow of rose petals for some, she knew, and felt it, as she paused by the open staircase window which let in blinds flapping , dogs barking , let in, she thought, feeling herself suddenly shrivelled, aged, breastless, the grinding , blowing , flowering of the day, out of doors, out of the window, out of her body and brain which now failed, since Lady Bruton, whose lunch parties were said to be extraordinarily amusing , had not asked her (p. 33)	Elle posa le bloc sur la table. Elle monta l'escalier, lentement, la main sur rampe, comme au sortir d'une la soirée où un ami, un autre ensuite, auraient repoussé son regard, ses paroles, comme si elle eût fermé la porte, et qu'elle se fût trouvée dehors, figure solitaire sur le fond de la nuit effrayante , ou plutôt – pour être exact – sur le fond de ce positif matin de juin ; pour d'autres il était plein de l'éclat des pétales de roses – elle le savait et le sentit quand elle s'arrêta, sur l'escalier, près de la fenêtre ouverte, par où entraient des bruits claquants de stores, des aboiements , et aussi, pensa-t-elle en se sentant soudain vieillie, ratatinée, sans souffle, la marche , l'haleine , la floraison du jour, l'au-delà des portes, des fenêtres, de son corps, l'au-delà d'elle-même qui maintenant défailait : lady Bruton, dont les déjeuners avaient tant de succès , ne l'avait	Elle posa le bloc-notes sur la table du hall d'entrée. Elle se mit à gravir lentement l'escalier, la main sur la rampe, comme si elle venait de quitter une soirée où telle ou tel ami puis tel autre lui avait renvoyé sans écho l'offre de son visage, de sa voix, qu'elle avait refermé la porte et qu'elle était sortie pour se retrouver seule, devant la nuit redoutable , ou plutôt, pour être exacte, devant la lumière indifférente de ce prosaïque matin de juin ; adoucie pour certains par la douce lumière des pétales de rose, elle le sentait, elle le savait, tandis qu'elle s'arrêtait un instant près de la fenêtre ouverte de l'escalier qui laissait pénétrer le bruit des stores qui claquaient , des chiens qui aboyaient ; qui laissait, se disait-elle, se sentant soudain fanée, vieillie, la poitrine creuse, pénétrer la journée qui s'émiettait , qui s'éventait , qui fleurissait , dehors, par la fenêtre, s'échappant de son corps et de sa cervelle qui lui faisaient soudain défaut, puisque Lady Bruton, dont les déjeuners avaient la réputation d'être extraordinairement	Elle reposa le carnet sur la table de l'entrée. Elle commença à monter les marches lentement, sa main sur la rampe, comme si elle rentrait d'une soirée où d'abord un ami puis un autre l'avaient ignorée, pas écoutée, et qu'elle s'était retrouvée, sitôt la porte refermée derrière elle, toute seule dans la nuit effrayante ou, plus exactement, dans la lumière crue de ce matin de juin. Pour d'autres, il avait l'éclat d'un pétale de rose, elle le savait, le sentit en s'arrêtant devant la fenêtre ouverte de la cage d'escalier où filtraient un store qui claquait , des chiens qui aboyaient , où, se dit-elle soudain flétrie, vieille, cave, battaient la ritournelle , le souffle , la fleur des jours, à travers les portes, la fenêtre, mais aussi à travers son corps, son esprit qui chancelaient tous deux à présent puisque Lady Bruton, dont on disait les déjeuners extraordinairement amusants , ne l'avait pas invitée. (p. 69)

	pas invitée ! (pp. 46-57)	amusants , ne l'avait pas invitée. (pp. 98-99)	
--	---------------------------	---	--

6.3. Lexique

Tableau 16

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
<p>The white busts and the little tables in the background covered with copies of the <i>Tatler</i>¹⁷ and syphons of soda water seemed to approve; seemed to indicate the flowing corn and the manor houses of England; and to return the frail hum of the motor wheels as the walls of a whispering gallery return a single voice expanded and made sonorous by the might of a whole cathedral. Shawled Moll Pratt with her flowers on the pavement wished the dear boy well (it was the Prince of Wales for certain) and would have tossed the price of a pot of beer – a bunch of roses – into St. James’s Street out of sheer lightheartedness and contempt of poverty had she not seen the constable’s eye upon her, discouraging an old Irishwoman’s loyalty. The sentries at St. James’s saluted; Queen Alexandra’s policeman approved. ¹⁸ (p. 20)</p> <p>¹⁷ <i>the Tatler</i>: in 1923 this was a magazine devoted to the activities of high society, though Woolf may also have recalled that the essayist</p>	<p>Les bustes blancs, dans le fond, et les petites tables couvertes de numéros du <i>Tatler</i> et de bouteilles de soda semblaient approuver, évoquaient le blé ondoyant et les manoirs de l’Angleterre, et renvoyaient le bruit léger du moteur comme sous les voûtes d’une galerie acoustique une simple voix est renvoyée, sonore, amplifiée de toute la puissance d’une cathédrale. Moll Pratt, dans son châle, sur le trottoir, près de ses fleurs, acclamait le cher garçon (pour sûr c’était le prince de Galles) et aurait bien lancé le prix d’un pot de bière – une gerbe de roses – dans St James’s Street, rien que par joyeux mépris de la pauvreté, si elle n’avait senti sur elle le regard du constable qui décourageait son loyalisme de vieille Irlandaise. Les sentinelles de St James saluèrent ; le policeman de la reine Alexandra approuva. (pp. 31-32)</p>	<p>Les bustes blancs et les petites tables, à l’arrière-plan, recouvertes de numéros du <i>Tatler</i>² et de siphons d’eau de Seltz, prirent un air d’approbation ; semblèrent évoquer les champs de blé ondoyants et les manoirs d’Angleterre ; et renvoyer l’écho du ronronnement de l’automobile comme, dans une galerie des murmures³, une simple voix est renvoyée par les murs, s’amplifiant de toute la puissance de la cathédrale. Moll Pratt⁴, dans son châle, avec ses fleurs posées sur le trottoir, souhaita longue vie à ce cher jeune homme (c’était de toute évidence le Prince de Galles⁵) et aurait, de gaieté de cœur, et par mépris de la pauvreté, jeté dans St James’s Street le prix d’une chope de bière – un bouquet de roses – si elle n’avait vu l’œil du gardien de la paix posé sur elle, ce qui freina son élan de loyauté de vieille Irlandaise. Les sentinelles de St James’s⁶ saluèrent ; le policeman de la Reine Alexandra⁷ approuva. (p. 82)</p>	<p>Les bustes blancs, les petites tables du fond recouvertes d’exemplaires du <i>Tatler</i>, les siphons d’eau gazeuse, eurent tous l’air d’approuver, d’honorer le maïs abondant, les manoirs de l’Angleterre, les roues de la voiture, dont ils amplifiaient le frêle bruissement comme une galerie des murmures élève la voix humaine à l’échelle d’une cathédrale tout entière. Sous son châle, Moll Pratt, ses fleurs à la main, acclama, depuis le trottoir, ce cher garçon, à coup sûr le prince de Galles, et aurait bien lancé dans St James’s Street son bouquet de roses, certes le prix d’un pot de bière mais au diable la misère, tant elle avait le cœur léger, toutefois, quand elle sentit sur elle l’œil de l’agent, sa loyauté de vieille Irlandaise se ravisa. Les sentinelles de St James’s firent le salut et l’agent de la reine Alexandra acquiesça. (pp. 46-47)</p>

<p>Richard Steele, who lodged next to White's in 1709, had written many of the original numbers.</p> <p>¹⁸ <i>St. James's... Queen Alexandra's policeman approved</i>: i.e. the sentries at St James's Palace where 'the Prince [of Wales] lived'. Queen Alexandra was the widow of Edward VII, and the mother of King George V (who came to the throne in 1910). She died in 1925. (pp. 217-218)</p>		<p>² <i>Le Tatler</i> : (littéralement « Le Babillard »), périodique fondé en 1709 par Steele, et auquel collabora ensuite Addison.</p> <p>³ <i>Galerie des murmures</i> : dans la cathédrale Saint-Paul, « Whispering Gallery », galerie intérieure pratiquée à la base de la coupole. D'un diamètre de 112 pieds, on entend distinctement des paroles chuchotées à l'endroit diamétralement opposé.</p> <p>⁴ <i>Moll Pratt</i> : Moll, diminutif populaire (et irlandais) de Mary : comme on dirait Mimi, ou Margot, en français.</p> <p>⁵ <i>Le Prince de Galles</i> : titre porté, depuis 1301, par les fils aînés des rois d'Angleterre. Il s'agit du futur roi Edouard VIII, qui abdiquera en 1936, et deviendra duc de Windsor. Ce « cher jeune homme », fort populaire en Angleterre, était né en 1894, il a donc 27 ans.</p> <p>⁶ <i>St James's</i> : St James's Palace, résidence de la reine mère.</p> <p>⁷ <i>La Reine Alexandra</i> : Alexandra de Danemark, fille de Christian IV, veuve d'Edouard VII, reine mère. (p. 350)</p>	
--	--	--	--

Tableau 19

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
<p>She would have been, in the first place, dark like Lady Bexborough, with a skin of crumpled leather and beautiful eyes. She would have been, like Lady Bexborough, slow and stately; rather large; interested in politics like a man; with a country house; very dignified, very sincere. Instead of which she had a narrow pea stick figure; a ridiculous</p>	<p>D'abord, elle aurait été brune comme lady Bexborough avec une peau basanée et des yeux magnifiques. Puis, comme lady Bexborough, lente et imposante, forte, elle se serait intéressée à la politique comme un homme ; elle aurait eu une maison de campagne : elle aurait été une femme très digne, très sincère. Tandis qu'elle était mince comme un échalas avec un petit visage ridicule et un nez en bec d'oiseau. (pp. 21-22)</p>	<p>Pour commencer, elle aurait été brune comme Lady Bexborough, avec une peau tannée et des yeux magnifiques. Comme Lady Bexborough, elle aurait été lente, majestueuse ; plutôt forte ; elle se serait intéressée à la politique comme un homme ; elle aurait eu une maison de campagne ; très digne, très sincère. Au lieu de quoi elle avait une silhouette étroite comme un échalas ; un petit visage ridicule,</p>	<p>Tout d'abord, elle serait brune, comme Lady Bexborough, avec une peau plissée comme le cuir d'un gant et des yeux magnifiques. Comme Lady Bexborough, elle serait lente et imposante. Assez forte. Elle aurait du goût pour la politique, comme un homme, une maison de campagne, de la dignité, beaucoup de sincérité. À la place de quoi elle avait une silhouette de haricot vert, un petit visage</p>

little face, beaked like a bird's. (p. 11)		avec un bec d'oiseau. (p. 71)	ridicule avec un bec d'oiseau. (p. 31)
--	--	-------------------------------	--

Tableau 22

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
<p>Laying her brooch on the table, she had a sudden spasm, as if, while she mused, the icy claws had had the chance to fix in her. She was not old yet. She had just broken into her fifty-second year. Months and months of it were still untouched. June, July, August! Each still remained almost whole, and, as if to catch the falling drop, Clarissa (crossing to the dressing-table) plunged into the very heart of the moment, transfixed it, there – the moment of this June morning on which was the pressure of all the other mornings, seeing the glass, the dressing-table, and all the bottles afresh, collecting the whole of her at one point (as she looked into the glass), seeing the delicate pink face of the woman who was that very night to give a party; of Clarissa Dalloway; of herself. How many million times she had seen her face, and always with the same imperceptible contraction! She pursed her lips when she looked in the glass.</p>	<p>En posant sa broche sur la table, elle eut un spasme subit comme si, pendant qu'elle rêvait, des griffes de glace s'étaient enfoncées dans sa chair. Elle n'était pas vieille encore, elle venait de commencer sa cinquante-deuxième année. Des mois et des mois de cette année étaient intacts. Juin, juillet, août! Chacun d'eux était encore presque entier et, comme pour recueillir la goutte qui tombe, Clarissa (elle alla vers la coiffeuse) se plongea au cœur même de ce moment, l'arrêta, le moment de ce matin de juin lourd du poids de tous les autres matins, regarda la glace, la coiffeuse, avec tous ses flacons, comme pour la première fois, réunit tout son être en un point (elle regarda dans la glace) et vit le délicat visage rose de la femme qui allait ce soir même donner une soirée, Clarissa Dalloway, elle-même. Que de fois elle avait vu ce visage et toujours avec cette même imperceptible contraction! Elle faisait une moue en se regardant dans la glace, pour mettre son visage au</p>	<p>Déposant sa broche sur la table, elle eut un brusque spasme, comme si, pendant qu'elle se posait ces questions, les serres glacées en avaient profité pour assurer leur prise. Elle n'était pas vieille, pas encore. Elle entamait tout juste sa cinquante-deuxième année. Il en restait encore des mois entiers, intacts. Juin, juillet, août! Chacun d'eux restait quasiment entier et, comme pour recueillir la goutte qui tombe, Clarissa (se dirigeant vers la table de toilette) plongea au cœur même de l'instant, le cloua sur place, l'instant de ce matin de juin sur lequel s'exerçait la pression de tous les autres matins, voyant comme pour la première fois le miroir, la table de toilette, et tous les flacons, se rassemblant tout entière en un point (en se regardant dans le miroir), regardant le visage rose, délicat, de la femme qui devait, le soir même, donner une soirée; de Clarissa Dalloway; d'elle-même. Elle l'avait vu des milliers de fois, son visage, et toujours avec cette même imperceptible contraction! Elle pinçait un peu les lèvres quand elle se regardait dans la glace. C'était pour rendre son visage plus effilé. Oui,</p>	<p>Elle posa sa broche sur la table et fut saisie d'un spasme, comme si, alors qu'elle rêvassait, les griffes glacées en avaient profité pour se planter dans sa chair. Elle n'était pas encore vieille, elle venait d'entamer sa cinquante-deuxième année avec des mois et des mois encore intacts devant elle. Juin, juillet, août, quasi inentamés, et, pour en recueillir la sève, elle alla vers la coiffeuse, elle plongea dans le cœur même du moment pour le fixer à jamais : ce moment d'un matin de juin contre lequel pressaient tous les autres matins, devant le miroir, la coiffeuse, tous ces flacons comme neufs, et ce point qui contenait toute sa personne, juste là, dans le miroir, le visage rose et délicat d'une femme qui, ce soir même, allait donner une soirée, et ce point, c'était Clarissa Dalloway, c'était elle. Combien de millions de fois avait-elle vu son visage avec, toujours, cette même et infime crispation! Elle tendit</p>

<p>It was to give her face point. That was her self – pointed; dartlike; definite. That was her self when some effort, some call on her to be her self, drew the parts together, she alone knew how different, how incompatible and composed so for the world only into one centre, one diamond, one woman who sat in her drawing-room and made a meeting-point, a radiancy no doubt in some dull lives, a refuge for the lonely to come to, perhaps; (p. 40)</p>	<p>point. C’était bien elle, mise au point, précise, définie. C’était bien elle quand un effort, une sollicitation l’obligeait à se concentrer, et seule elle savait combien était lointaine, différente, composée pour le monde seulement, en un centre, en un diamant, cette femme assise dans son salon; elle offrait ainsi un point de ralliement, une lumière à quelques mornes existences sans doute, (p. 54)</p>	<p>c’était bien elle – effilée, comme une flèche, nette. C’était bien elle, lorsque avec un certain effort, l’affirmation d’une certaine volonté d’être elle-même, elle rassemblait des parties éparses dont elle seule savait à quel point elles étaient différentes, incompatibles, et qu’elle composait, pour le monde et lui seul, un centre, un diamant, une femme assise dans son salon et vers laquelle on convergeait, qui rayonnait sans doute dans des vies sans lustre, un refuge, peut-être (pp. 107-108)</p>	<p>les lèvres en se regardant dans le miroir pour mettre au point son visage. Ainsi était son moi, pointu, acéré, défini. Ainsi était son moi quand un effort, la nécessité d’avoir un moi, l’unifiait, mais elle seule savait comme il était épars, divergent, composé pour paraître en société, tel un centre, un diamant, une femme qui tenait salon, un phare sans doute pour des vies ternes, un refuge pour des âmes solitaires, peut-être. (pp. 80-81)</p>
--	--	--	--

Tableau 25

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
<p>Millicent Bruton, whose lunch parties were said to be extraordinarily amusing, had not asked her. No vulgar jealousy could separate her from Richard. But she feared time itself, and read on Lady Bruton’s face, as if it had been a dial cut in impassive stone, the dwindling of life; how year by year her share was sliced; how little the margin that remained was capable any longer of stretching, of absorbing, as in the youthful years, the colours, salts, tones of existence, so that she filled the room she</p>	<p>Millicent Bruton, dont les déjeuners avaient tant de succès, ne l’avait pas invitée ! Une jalousie vulgaire ne pouvait pas la séparer de Richard. Ce qu’elle craignait, c’était le temps. Sur le visage de lady Bruton, comme sur un cadran taillé dans la pierre impassible, elle voyait la vie diminuer ; la part de chaque année était marquée, et la petite tranche qui lui restait ne pouvait plus guère désormais s’allonger, absorber comme dans la jeunesse les couleurs, les sels, les tons de l’existence. Aussi, maintenant, elle</p>	<p>Millicent Bruton, dont les déjeuners avaient la réputation d’être extraordinairement amusants, ne l’avait pas invitée. Aucune jalousie vulgaire ne pouvait la séparer de Richard. Mais elle craignait le temps lui-même, et lisait sur le visage de Lady Bruton, comme sur un cadran solaire taillé dans la pierre indifférente, l’amenuisement de la vie ; le fait qu’année après année, sa propre part s’amointrissait ; que la marge qui restait n’était plus capable, comme dans les années de jeunesse, de s’étirer, d’absorber les couleurs, les sels, les tons de l’existence, de sorte que lorsqu’elle entrait dans une</p>	<p>Millicent Bruton, dont on disait les déjeuners extraordinairement amusants, ne l’avait pas invitée. Il ne pouvait y avoir entre Richard et elle une chose aussi vulgaire que la jalousie. Mais c’était le temps qu’elle craignait et ce qu’elle lisait sur le visage impassible de Lady Bruton, comme sur un cadran de pierre, la vie qui s’amenuisait, sa part qui réduisait d’année en année, cette bande étroite qui restait et qui n’était plus aussi capable que dans sa jeunesse de s’étirer, d’absorber toutes les couleurs, tout le sel, toutes les nuances de</p>

<p>entered, and felt often as she stood hesitating one moment on the threshold of her drawing-room, an exquisite suspense, such as might stay a diver before plunging while the sea darkens and brightens beneath him, and the waves which threaten to break, but only gently split their surface, roll and conceal and encrust as they just turn over the weeds with pearl. (pp. 32-33)</p>	<p>remplissait toute la pièce où elle entra et souvent, sur le seuil, hésitait un moment ; attente exquise, pareille à celle qui, peut-être, fait hésiter le plongeur ; la mer s'éclaire et s'obscurcit sous ses pieds ; on croirait que les vagues vont se briser, mais elles se fendent seulement, avec douceur, à la surface ; elles roulent les algues et les cachent et les retournent, incrustées de perles. (p. 46)</p>	<p>pièce, elle la remplissait, et que souvent, lorsqu'elle se tenait hésitante un instant sur le seuil de son salon, elle ressentait un délicieux suspens tel que celui qui pourrait retenir un plongeur avant l'élan cependant que la mer s'assombrit et s'illumine au-dessous de lui, et que les vagues qui menacent de se briser, mais ne font que fendre en douceur leur surface, roulent, dissimulent et enveloppent, en se contentant de les retourner, les algues qu'elles teintent de couleur perle. (p. 98)</p>	<p>l'existence, comme lorsqu'elle entra dans une pièce et l'emplissait aussitôt, tout en goûtant un instant, souvent au seuil du salon, l'hésitation, la suspension exquise, celle du plongeur qui, peut-être, avant de plonger regarde sous ses pieds la mer claire, obscure, les vagues qui menacent de se briser mais qui se fendent seulement, tout doucement, toutes pleines des algues qu'elles roulent, recouvrent et refoulent en les incrustant de nacre. (pp. 68-69)</p>
---	---	---	--

Tableau 26

Virginia Woolf (1925)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
<p>Quiet descended on her, calm, content, as her needle, drawing the silk smoothly to its gentle pause, collected the green folds together and attached them, very lightly, to the belt. So on a summer's day waves collect, overbalance, and fall; collect and fall; and the whole world seems to be saying 'that is all' more and more ponderously, until even the heart in the body which lies in the sun on the beach says too, That is all. Fear no more, says the heart. Fear no more, says the heart, committing its burden to some</p>	<p>La paix entra en elle, la rendit calme, contente, tandis l'aiguille, attirant doucement la soie jusqu'au bout de sa course paisible, rassemblait les plis verts et les attachait très légèrement à la ceinture. Ainsi, un jour d'été, les vagues se rassemblent, se soulèvent et retombent, se soulèvent et retombent, et le monde entier semble dire : « C'est tout », avec une force de plus en plus grande, si bien que même le cœur, dans le corps étendu au soleil sur la plage, dit aussi : « C'est tout. » Ne crains plus, oh ! ne crains plus, dit le cœur qui</p>	<p>La paix descendait sur elle, le calme, la sérénité, cependant que son aiguille, tirant doucement sur le fil de soie jusqu'à l'arrêt sans brutalité, rassemblait les plis verts et les rattachait, en souplesse, à la ceinture. C'est ainsi que par un jour d'été les vagues se rassemblent, basculent, et retombent ; se rassemblent et retombent ; et le monde entier semble dire : « Et voilà tout », avec une force sans cesse accrue, jusqu'au moment où le cœur lui-même, lové dans le corps allongé au soleil sur la plage, finit par dire lui aussi : « Et voilà tout. » Ne crains plus, dit le cœur. Ne crains plus,</p>	<p>Une paix l'envahit, un calme, un baume, tandis que l'aiguille cessait tout doucement de tirer le fil de soie pour resserrer les plis verts, les coudre très délicatement à la ceinture, comme par un jour d'été, quand les vagues se resserrent, se bousculent, retombent, quand la houle retombe. Quand le monde entier semble dire « Et voilà », calé, lesté, jusqu'à ce que le cœur, dans un corps étendu sur une plage, au soleil, lui aussi admette « Et voilà ». Ne crains plus rien, dit le cœur. Ne crains plus rien, dit le cœur, confiant son fardeau à une mer grosse de tous les</p>

<p>sea, which sighs collectively for all sorrows, and renews, begins, collects, lets fall. And the body alone listens to the passing bee; the wave breaking; the dog barking, far away barking and barking. (p. 43)</p>	<p>remet son fardeau à la mer, une mer qui soupire innombrablement pour tous les chagrins, et qui recommence, se soulève et retombe. Et le corps resté seul écoute l'abeille qui passe, la vague qui se brise, le chien qui aboie au loin, au loin. (p. 57)</p>	<p>dit le cœur, confiant son fardeau à quelque océan, qui soupire, prenant à son compte tous les chagrins du monde, et qui reprend son élan, rassemble, laisse retomber. Et seul le corps écoute l'abeille qui passe ; la vague qui se brise ; le chien qui aboie, au loin, qui aboie, aboie. (p. 111)</p>	<p>soupirs, de tous les chagrins, qui renouvelle, relance, resserre, laisse retomber. Alors le corps échoué peut écouter l'abeille qui passe, la vague qui se casse, le chien au loin qui aboie, aboie. (pp.85-86)</p>
---	---	--	--

6.4. Ponctuation

Tableau 31

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
<p>She was wearing pink gauze – was that possible? She seemed, anyhow, all light, glowing, like some bird or air-ball that has flown in, attached itself for a moment to a bramble. But nothing is so strange when one is in love (and what was this except being in love?) as the complete indifference of other people. Aunt Helena just wandered off after dinner; Papa read the paper. Peter Walsh might have been there, and old Miss Cummings; Joseph Breitkopf certainly was, for he came every summer, poor old man, for weeks and weeks, and pretended to read German with her, but really played the piano and sang Brahms without any voice. All this was only a</p>	<p>Sally portait une robe de gaze rose – était-ce possible? Elle semblait toute lumière, brillante, pareille à une un oiseau, à un flocon entré par hasard, accroché une minute à une ronce. Mais rien n'est aussi étrange quand on aime (et qu'était-ce sinon de l'amour?) que la complète indifférence des autres gens. Tante Helena sortit tranquillement après le dîner, Papa lut le journal, Peter Walsh était peut-être là et la vieille miss Cummings; Joseph Breitkoff, certainement, car il venait tous les étés, le pauvre vieux, et restait des semaines et prétendait lire de l'allemand avec elle, mais, en réalité, il jouait du piano et chantait Brahms sans avoir de voix.</p>	<p>Sally était vêtue de mousseline rose – était-ce possible? Quoi qu'il en soit, elle semblait n'être que lumière, elle brillait doucement, comme un oiseau ou comme une bulle qui passe par là, qui reste accrochée un instant à une ronce. Mais rien n'est si étrange, lorsqu'on est amoureuse (et qu'était-ce, sinon être amoureuse?), que l'indifférence absolue des autres. Après le dîner, tante Helena s'éclipsa tout simplement. Papa lut le journal. Peter Walsh était peut-être là, et la vieille Miss Cummings; il y avait sûrement Joseph Breitkopf, car il venait tous les étés, ce pauvre vieux, il restait des semaines entières, et prétendait lui faire faire de l'allemand, mais en réalité il faisait du piano et chantait du Brahms sans la moindre voix.</p>	<p>Elle était vêtue de soie rose mais était-ce possible? Elle n'était en tout cas que lumière, radieuse, un oiseau, un ballon entré dans la maison par hasard, une bulle accrochée à une ronce, un instant. Mais qu'y a-t-il de plus étrange pour qui est amoureux – car qu'était-ce sinon de l'amour? – que la totale indifférence des autres? Tante Helena s'était éclipsée après dîner. Papa s'était mis à lire le journal. Il y avait peut-être Peter Walsh et la vieille Miss Cummings. Et certainement Joseph Breitkopf puisqu'il venait tous les étés, des semaines d'affilée, le pauvre vieux, qui faisait semblant d'apprendre l'allemand avec elle, mais qui en revanche jouait du piano et</p>

<p>background for Sally. She stood by the fireplace talking, in that beautiful voice which made everything she said sound like a caress, to Papa, who had begun to be attracted rather against his will (he never got over lending her one of his books and finding it soaked on the terrace), when suddenly she said, ‘What a shame to sit indoors!’ (p. 38)</p>	<p>Tout cela n’était qu’un cadre pour Sally. Elle se tenait debout près de la cheminée, parlant (sa belle voix donnait à tout ce qu’elle disait le ton d’une caresse) à papa qui commençait à être séduit malgré lui (il n’avait jamais pu se remettre de lui avoir prêté un livre qu’il avait retrouvé trempé sur la terrasse), quand tout à coup elle dit : « Quel crime de rester dans la maison ! » (p. 52)</p>	<p>Tout cela n’était qu’une toile de fond pour Sally. Elle se tenait près de la cheminée et parlait, de cette belle voix qui faisait une caresse de tout ce qu’elle disait, à papa, qui commençait à être attiré par elle plus ou moins contre son gré (il ne s’était jamais remis de lui avoir prêté un livre et de l’avoir retrouvé trempé sur la terrasse), lorsque tout d’un coup elle lança : « Quel dommage de ne pas être dehors ! » (p. 105)</p>	<p>chantait du Brahms sans le moindre filet de voix. Et, dans ce qui lui tenait lieu de décor, il y avait Sally. Debout, près de la cheminée, avec cette voix magnifique qui donnait à tout ce qu’elle disait la douceur d’une caresse, elle parlait à papa qui commençait à tomber malgré lui sous le charme – il ne se remettait toujours pas de lui avoir prêté un livre et de l’avoir retrouvé tout trempé sur la terrasse – quand elle s’écria « Quel dommage de ne pas sortir ! » (pp. 77-78)</p>
---	---	--	---

6.5. Explicitation

Tableau 34

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
<p>Yet rumours were at once in circulation from the middle of Bond Street to Oxford Street on one side, to Atkinson’s scent shop on the other, passing invisibly, inaudibly, like a cloud, swift, veil-like upon hills, falling indeed with something of a cloud’s sudden sobriety and stillness upon faces which a second before had been utterly disorderly. But now mystery had brushed them with her wing; they had heard the voice of authority; the spirit of religion was abroad with her eyes bandaged tight</p>	<p>Cependant des rumeurs se mirent tout de suite à circuler depuis le milieu de Bond Street jusqu’à Oxford Street d’un côté, jusqu’à la parfumerie d’Atkinson de l’autre, passant invisibles, silencieuses, comme un nuage, rapides, comme un voile sur les collines, tombant avec quelque chose de la sobriété et de la tranquillité soudaines d’un nuage sur une foule qui, une seconde auparavant, était tout à fait désordonnée. Mais, à présent, le mystère l’avait effleurée de son aile ; la voix de l’autorité s’était fait entendre ; l’ange de la religion était</p>	<p>Mais les rumeurs circulèrent aussitôt de Bond Street jusqu’à Oxford Street dans un sens, jusqu’à la parfumerie Atkinson’s dans l’autre, se propageant de manière invisible, inaudible, comme un nuage recouvre vivement d’un voile les collines, se déposant sur les visages qui, une seconde plus tôt étaient le désordre même, avec la soudaine gravité, l’immobilité d’un nuage. Maintenant, le mystère les avait effleurés de son aile ; ils avaient entendu la voix de l’autorité ; le fantôme de la religion était en marche, les yeux bandés et la bouche grande ouverte.</p>	<p>Des rumeurs fusèrent pourtant aussitôt dans un sens depuis le milieu de Bond Street jusqu’à Oxford Street, jusqu’à la boutique du parfumeur Atkinson dans l’autre sens, invisibles, inaudibles, tels des nuages légers qui filaient, des voiles de brume sur des collines, qui, d’un seul coup, se figeaient, jetaient leurs ombres graves sur des visages encore tout émoustillés l’instant d’avant. C’est que l’aile du mystère les avait effleurés, la voix de l’autorité parvenue jusqu’à eux. L’esprit de la religion se diffusait</p>

<p>and her lips gaping wide. But nobody knew whose face had been seen. Was it the Prince of Wales's, the Queen's, the Prime Minister's? ¹² Whose face was it? Nobody knew.</p> <p>Edgar J. Watkiss, with his roll of lead piping round his arm, said audibly, humorously of course: 'The Prime Minister's kyar.' (p. 15)</p> <p>¹² <i>The Prince of Wales's, the Queen's, the Prime Minister's</i>: at this time, Edward was Prince of Wales, later to become (very briefly) Edward VIII, while King George V's consort was Queen Mary (see note to p.21, note 20 below). On the identity of the Prime Minister, see Introduction, p.xv; he later puts in an undistinguished appearance at Clarissa's party (see p. 188).</p>	<p>dans l'air, les yeux bandés étroitement et les lèvres entrouvertes. Mais personne ne savait quel visage on avait vu. Celui du prince de Galles, de la reine, du premier ministre? Quel était ce visage? Nul ne savait.</p> <p>Edgar J. Watkins, avec son rouleau de plomb autour du bras, dit tout haut, en plaisantant naturellement: « La bagnole au Miniss... » (pp. 26-27)</p>	<p>Mais personne ne savait de qui on avait vu le visage. Était-ce celui du Prince de Galles, de la Reine, du Premier Ministre¹? Le visage de qui? Personne n'en savait rien.</p> <p>Edgar J. Watkiss, avec son rouleau de tuyaux de plomb autour du bras, dit tout haut, en manière de plaisanterie bien sûr: « Le Char du Premier Ministre. » (p. 76)</p> <p>¹ « La reine »: en juin 1923, la Reine est Victoria Mary de Teck, femme du roi George V (qui régna de 1910 à 1936). Le Premier Ministre est Stanley Baldwin, qui a succédé à Andrew Bonar Law le 22 mai, et c'est sans doute lui que Virginia Woolf a pris pour modèle. Il faut cependant signaler que l'épisode où l'on voit sa voiture est inspiré d'un texte intitulé « Le Premier Ministre », texte rédigé au cours de l'été 1922. Or, en été 1922, le Premier Ministre britannique était encore David Lloyd George. (p. 349)</p>	<p>partout, yeux bandés, bouche bée, sans qu'on sache quel visage on avait entrevu. Celui du prince de Galles? Celui de la Reine? du Premier ministre? De qui était-ce donc le visage? Nul ne le savait.</p> <p>Edgar J. Watkiss, son tuyau de plomb autour du bras, déclara distinctement et avec une ironie certaine: « La voiture du Premier ministre. » (pp. 38-39)</p>
---	---	---	---

Tableau 35

Virginia Woolf (1929)	Simone David (1929)	Marie-Claire Pasquier (1994)	Nathalie Azoulai (2021)
<p>Clarissa guessed; Clarissa knew of course; she had seen something white, magical, circular, in the footman's hand, a disc inscribed with a name, – the Queen's, the Prince of Wales's, the Prime Minister's? – which, by force of its own lustre, burnt its way through (Clarissa saw the car diminishing, disappearing), to blaze among candelabras, glittering stars, breasts stiff with oak leaves,¹⁴ Hugh Whitbread and all his</p>	<p>Clarissa devina, comprit: elle avait vu quelque chose de blanc, de magique, de rond, dans la main du valet de pied, un disque où était inscrit un nom – la reine, le prince de Galles, le premier ministre? – qui, par son éclat, s'ouvrait un passage (voilà la voiture qui diminue, qui disparaît) vers Buckingham Palace où ce soir, au milieu des lustres qui scintillent,</p>	<p>Clarissa devina; Clarissa savait, bien sûr; elle avait vu quelque chose de blanc, de magique, de rond, dans la main du valet de pied, un disque sur lequel était inscrit un nom (celui de la Reine, du Prince de Galles, du Premier Ministre?) qui, par la force de son propre lustre, était arrivé à se frayer un passage (Clarissa vit la voiture diminuer, disparaître), pour aller étinceler au milieu des candélabres,</p>	<p>Clarissa devinait, Clarissa, bien sûr, savait. Elle avait vu quelque chose de blanc, magique, circulaire dans la main du valet, un disque avec un nom gravé dessus mais lequel? Celui de la Reine? du prince de Galles? du Premier ministre? qui, par la seule force de son éclat, créait le passage. La voiture s'amenuisait, disparaissait, pour</p>

<p>colleagues, the gentlemen of England, that night in Buckingham Palace. (pp. 18-19)</p> <p>¹⁴ <i>stiff with oak leaves</i>: oak leaves are military badges worn by servicemen mentioned in dispatches (the implication may be that the wearers had fought in the First World War without distinguishing themselves). (p. 217)</p>	<p>des dorures qui étincellent, se trouveront, la poitrine chamarrée de broderies, Hugh Whitbread et ses collègues, toute la société de l'Angleterre. (p. 30)</p>	<p>des brillantes étoiles, des poitrines raidies par les feuilles de chêne, Hugh Whitbread et tous ses collègues, les gentlemen d'Angleterre, ce soir, à Buckingham Palace. (pp. 80-81)</p>	<p>étinceler parmi les lustres, les étoiles scintillantes, les plastrons, les décorations, Hugh Whitbread et tous ses collègues, tous les gentlemen d'Angleterre, cette nuit à Buckingham Palace. (p. 44)</p>
--	--	--	--