

Paratraduire en littérature
Cas d'Umberto Eco Dire presque la même chose
Badra Ramdani⁽¹⁾ Dr. Zina Sibachir⁽²⁾

1- Institut de traduction - Abou Kacem Saad Allah- Alger 2, Laboratoire: traduction des documents d'histoire, badira.ramdani@univ-alger2.dz

2- Institut de traduction - Abou Kacem Saad Allah - Alger 2, zina.sibachir@univ-alger2.dz

Soumis le: 31/01/2020

révisé le: 07/04/2021

accepté le: 23/05/2021

Résumé

Le traducteur de l'œuvre littéraire devient conscient qu'il ne s'agit plus de traduire le texte isolément de son paratexte, ce dernier occupant une place non moins importante que celle du texte proprement dit. Joindre l'un à l'autre permet une meilleure traduction. Or, le paratexte, réunissant des productions verbales et iconiques, appelle le traducteur à embrasser d'autres disciplines lui servant d'outils d'analyse et d'étude. La paratraduction se présente comme notion traductologique, qui par son caractère multidisciplinaire, optimise la traduction de l'œuvre littéraire.

Mots-clés: Paratraduction, traduction, œuvre littéraire, sémiologie de l'image, paratexte.

الترجمة الموازية للأعمال الأدبية

أمبرتو إيكو Dire presque la même chose أنموذجاً

ملخص

إن ترجمة الكتب الأدبية لا تقتصر على ترجمة النص دون صنوه، ذلك أن الصنو لا يقل شأنًا عن النص. فالمترجم الذي يأخذ بكليهما، يُحقّق فهما أدقّ وبالتالي يترجم المعنى بصفة أصح. غير أن صنو النص ونظراً لطبيعته غير المتجانسة، اللسانية أحياناً والأيقونية أحياناً أخرى، تدعو المترجم إلى التوسّل بأدوات التحليل اللازمة التي تمكنه من الإحاطة بصنو النص. لذلك أتى علم الترجمة بمفهوم متعدد الميادين أسماه صنو الترجمة ليسعف المترجم في أداء مهمته الترجمة الأدبية على أكمل وجه.

الكلمات المفتاحية: صنو الترجمة، ترجمة، أعمال أدبية، سيميائية الصورة، صنو النص.

Paratranslation in Literature

Case of Umberto Eco Dire presque la même chose

Abstract

The translator of literary books bears in mind now that the text cannot be translated in isolation of its paratext. Translating both text and paratext, since they are of such an equal importance, allows a better understanding of the meaning to be translated, and then a better translation. Yet, studying the paratext in its visual and verbal aspects requires from the translator to summon up new notions that serve as analysis tools. Translation studies endow the translator of literary books with a new multidisciplinary concept, paratranslation, which does heighten the quality of his translation.

Keywords: Paratranslation, translation, literary books, semiology of the image, paratext.

Auteur correspondant: Ramdani Badra, badira.ramdani@univ-alger2.dz

Introduction:

L'œuvre littéraire faisant l'objet de la traduction appelle le traducteur à conjuguer non seulement ses compétences qu'il est censé avoir, celles relevant de la lecture, la compréhension et la reformulation, mais également d'autres compétences relevant de l'au-delà du texte qu'il traduit. Cet au-delà qui est la périphérie présentant le texte ne devrait pas passer inaperçue. Tous ces éléments réunis et mis sur la couverture faisant du texte un livre ne sont pas anodins. Un traducteur averti devrait prendre en compte tout détail lui permettant une meilleure traduction.

Pour répondre à cette situation problème contraignant le traducteur littéraire, la traductologie a créé une nouvelle notion lui permettant l'analyse de l'œuvre qu'il traduit, en tant que produit éditorial et auctorial riche en éléments culturels, et l'a placée à la croisée de la notion de paratexte et la sémiologie de l'image, pour la nommer la paratraduction.

La paratraduction fera donc l'objet de notre présente étude, nous l'aborderons telle qu'elle est définie par son créateur Frías et nous l'appliquerons sur l'œuvre célèbre d'Umberto Eco «*Dire presque la même chose*» en vue de rendre compte de sa pertinence.

Ainsi nous commencerons par nous interroger sur la place que la paratraduction occupe dans le processus de traduction, ensuite, la raison pour laquelle l'image est placée au centre de son intérêt, et enfin, comment la paratraduction révèle-t-elle le fait culturel et le rend-elle en traduction.

Nous débiterons cet article par la définition de la paratraduction, son mode de fonctionnement, pour ensuite aborder les deux notions lui ayant servi de base, enfin et pour la partie la plus importante, un exemple concret de la manière d'application de la paratraduction sur l'œuvre ayant servi de corpus pour notre étude «*Dire presque la même chose*» d'Eco. La conclusion portera une réponse aux questions posées quant à la paratraduction et constituera un ensemble de notes relevées lors de l'analyse de l'œuvre.

1. Définition:

Avant d'aller dans le vif de la question de départ, il est à préciser que la notion de paratraduction, vu les circonstances de sa création et les termes de sa définition, est à caractère multidirectionnel^(*), et nous nous limitons dans la présente étude à son axe littéraire.

Ce nouveau vocable est apparu en 2004 à l'université Vigo en Espagne faisant référence aux différents éléments paratextuels édités dans les différentes traductions publiées de Primo Levi dans son œuvre *Se questo è un uomo, (Si c'est un homme)*, à l'occasion de la soutenance d'une thèse de doctorat sous la direction du Pr. Jusé Yuste Frías, et qui la définit comme étant «l'analyse des productions verbales, iconiques ou verbo-iconiques ou simplement des productions matérielles des paratexes à paratraduire ou paratraduits»⁽¹⁾. En d'autres termes, un traducteur ayant pour mission la traduction d'une œuvre littéraire, est censé tout d'abord lire non seulement le texte objet de la traduction proprement dite, mais aussi tout autre élément l'entourant (le paratexte) lui permettant d'optimiser sa traduction.

De la définition précédente nous comprenons que la paratraduction se fait en deux étapes: la paratraduction en amont et en aval; La paratraduction en amont: dans cette étape l'analyse porte sur les éléments paratextuels entourant et présentant le texte sous forme d'un livre au seuil du traduire, soit l'étude et l'analyse du paratexte de l'œuvre objet de la traduction; la paratraduction en aval, quant à elle, est la production d'un appareillage paratextuel pour habiller la traduction proprement dite et la présenter sous forme d'un produit final, c'est la mise en livre^(*) (production d'une couverture comprenant tous les éléments paratextuels nécessaires et adéquats) pour la traduction proprement dite. Il est judicieux d'indiquer que cette étape est d'égale importance que la première et peut faire elle aussi l'objet d'une autre analyse en vue d'une nouvelle lecture et une nouvelle traduction.

La paratraduction dans ces deux facettes est d'une immense importance dans le processus de traduction. Dans sa première occurrence, elle permet au traducteur de comprendre l'essence même du sens à traduire qui apparaît déjà dans le paratexte présentant le texte, objet de la traduction, et ce à travers «l'étude du pouvoir et les enjeux esthétiques, politiques,

idéologiques, culturels et sociaux véhiculés par les différentes productions paratextuelles avant toute activité traduisant»⁽²⁾. La paratraduction dans sa deuxième occurrence permet au traducteur de prendre soin de la présentation du paratexte, de sa traduction, et assurer sa réception chez le lectorat cible, c'est à l'issue de cette étape que «la paratraduction devient l'image de la traduction» comme le postule Yuste Frías⁽³⁾.

2. Les fondements de la paratraduction:

Il est évident de ce qui précède, que la paratraduction est étroitement liée à la notion de paratexte, puisque ce dernier en est son objet d'étude et d'analyse, nous l'entendons même de la parenté entre les deux vocables et leur croisement en «para», préfixe qui explique en quelque sorte le point commun des deux vocables. Donnons la parole à Genette à cet égard «une chose en para n'est pas seulement à la fois des deux côtés de la frontière qui séparent l'intérieur de l'extérieur, elle est aussi la frontière elle-même, l'écran qui fait membrane perméable entre le dedans et le dehors, elle opère leur confusion, laissant entrer l'extérieur et sortir l'intérieur, elle les divise et les unit»⁽⁴⁾.

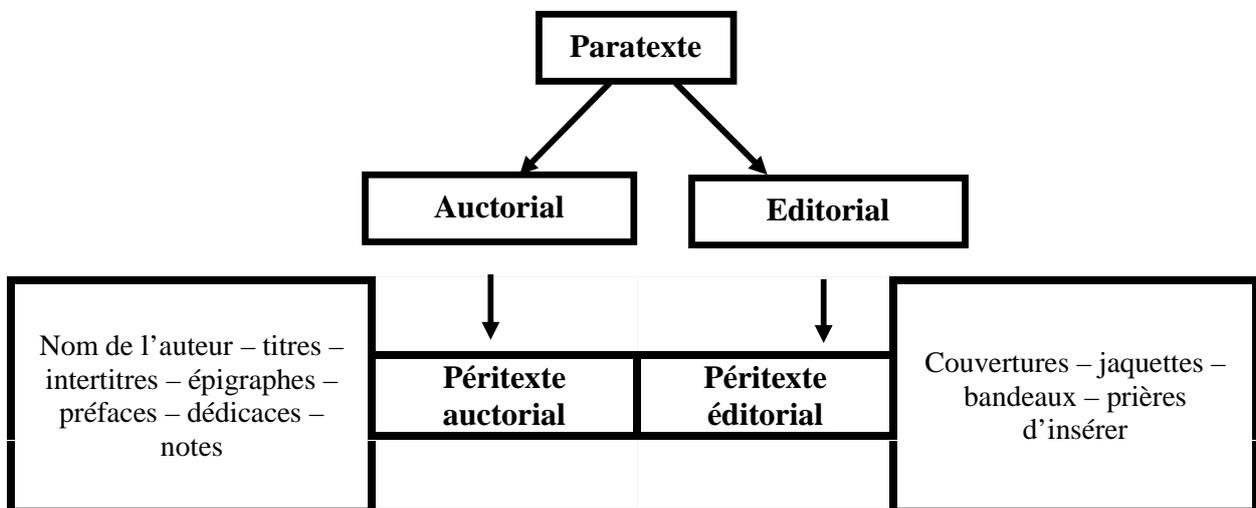
La signification du préfixe «para» renferme toute la charge sémantique de la notion de paratexte que Genette appelle seuil dans son œuvre *Seuils* «le paratexte est le seuil»⁽⁵⁾, sur ses mêmes pas, Yuste Frías forge son néologisme la paratraduction et le situe au seuil de la traduction.

3. Paratexte au service de la paratraduction:

Nous devons la notion de paratexte à Genette qui la définit dans un premier abord «ce par quoi un texte se fait un livre»⁽⁶⁾. Selon lui, un texte nu ne peut jamais faire l'objet d'une réception ou d'une situation de lecture chez le public cible s'il n'est pas édité, publié et habillé de sa couverture, «on peut sans doute avancer qu'il n'existe pas, et qu'il n'a jamais existé, de texte, sans paratexte»⁽⁷⁾. Le paratexte est aussi pour lui l'ensemble d'éléments périphériques qui «précèdent et présentent le texte pour le rendre déjà visible avant qu'il ne soit lisible»⁽⁸⁾. Autrement dit, les différents éléments paratextuels qui entourent le texte et le présentent sont les premiers aperçus avant le texte même puisqu'ils le contiennent, et cela dans le but de le rendre visible avant qu'il ne soit lisible. Visible ici ne se réduit pas au sens propre de visibilité mais plutôt à la révélation ou plus encore au dévoilement de l'intention de l'auteur latente et occultée dans le texte avant même de le lire. Cette périphérie permet de rendre l'implicite explicite. Le paratexte est conçu pour imposer au public lecteur un certain mode de lecture et surtout d'interprétation conforme au vouloir de l'auteur et de l'éditeur ensemble⁽⁹⁾.

Genette répartit l'ensemble des paratextes et les distingue selon s'ils relèvent de la responsabilité de l'auteur ou de l'éditeur et que nous schématisons comme ci-dessous:

Schéma N° 1. Paratexte auctorial et paratexte éditorial



Correspondances – confidences – colloques – interviews – communiqués – avants- textes – journaux intimes			Affiches publicitaires – communiqués – presse d'édition – autres prospectus
	Epitexte auctorial	Epitexte éditorial	

Adapté de Mecheri Mohamed Said, 2008, p14

Comme l'œuvre littéraire fait l'objet de notre étude, nous nous limitons aux éléments paratextuels qui l'accompagnent et la présentent, ce sont même ces éléments paratextuels qui se réunissent sur la couverture de l'œuvre littéraire. Quoique classée sous la responsabilité de l'édition, Genette dit à propos de la couverture «toute cette zone du péri-texte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être.»⁽¹⁰⁾ dans le sens où le nom et le titre de l'auteur apparaissent sur la couverture et potentiellement le nom du traducteur et sa traduction du titre.

4. La couverture:

Cette piste de coexistence et de collaboration entre auteur (traducteur) et éditeur, d'une part, et entre manifestations linguistiques et d'autres iconiques (illustrations), d'autre part, projette de remplir une fonction peu ou prou commune: «la suggestion des pistes de lecture qui sont comme un complément de sens dégagé de la mise en relation de la périphérie portée sur la couverture»⁽¹¹⁾, mais aussi la séduction du lecteur potentiel comme le propose Lechaugette⁽¹²⁾ en se référant à Stéphane Darricau.

La première de couverture, le dos et la quatrième de couverture sont la vue extérieure du livre et jouent un rôle très important. Le nom de l'auteur, le nom de l'éditeur, l'identification générique, l'illustration et le nom du traducteur quand il s'agit d'une œuvre traduite, sont essentiellement les éléments paratextuels que nous retrouvons sur la première de couverture. La quatrième de couverture, quant à elle, comporte une reprise du titre de l'œuvre, le nom de son auteur, potentiellement sa photo, sa biographie ou bibliographie, un prière d'insérer, le nom de la maison d'édition, le prix de vente, le nom de la collection, le code-barres, le numéro ISBN et la date d'impression ou de réimpression⁽¹³⁾, mais aussi l'élément le plus important au lecteur, le résumé.

Il est à noter que tous ces paratextes ainsi répartis sur la couverture de toute œuvre littéraire entretiennent entre eux une relation intersémiotique, vu leur hétérogénéité, où chaque élément paratextuel apporte une information qui serait ajoutée à une autre fournie par un autre élément paratextuel, et ce jusqu'à la réunion de tout ce qui est nécessaire à la compréhension du message à lire et à traduire par la suite. Or, il est également important de noter que les paratextes dans leur globalité entretiennent une relation de complémentarité et de circularité entre eux-mêmes et le texte qu'ils accompagnent⁽¹⁴⁾.

Cependant l'élément paratextuel qui s'avère digne de plus d'importance dans notre présente étude et est depuis peu examiné à la loupe traductologique, est l'illustration ou l'image de la première de couverture. A propos de laquelle Genette dit «l'image semble s'imposer à quiconque a affaire au paratexte»⁽¹⁵⁾ et pour cette même raison, la paratraduction la place au centre de son intérêt et lui accorde une grande importance.

5. Pourquoi l'image:

«L'image au sens commun du terme, comme au sens théorique est un outil de communication, signe, parmi d'autres, «exprimant des idées» par un processus dynamique d'induction et d'interprétation. Elle se caractérise par son mécanisme (l'analogie avec le représenté et ses différents aspects) plus que par sa matérialité»⁽¹⁶⁾.

Vu son caractère complexe, Frías considère l'image comme «un texte au sens fort du terme» appelant le spectateur à y prêter attention et l'interpellant à y interagir d'une certaine

manière, soit à la lire⁽¹⁷⁾. L'image en tant que signe à multiples constituants (iconiques, plastiques et linguistiques) véhicule des messages (des idées comme l'avance Joly) et implique le lecteur à déceler l'intention de celui qui l'a employée et l'engage à l'interpréter⁽¹⁸⁾.

Les images servant d'illustrations pour les premières de couvertures sont certes conçues pour leur rôle éminent dans les stratégies de commercialisation, mais aussi pour bien d'autres intentions. Elles remplissent la fonction publicitaire considérée comme argumentaire de persuasion de lecteurs à l'achat de l'œuvre; la fonction référentielle, à travers la représentation symbolique du contenu linguistique (texte) et la fonction esthétique, pour son effet décoratif nullement exempt d'aspects idéologiques et culturels⁽¹⁹⁾. A cet égard, Pierre Bourdieu dit sur la langue de Fulchignini Enrico «l'image photographique la plus frivole peut exprimer, non seulement les intentions explicites de celui qui l'a captée, mais également le système de valeurs et la vision du monde de tout un groupe»⁽²⁰⁾, voire «exprimer la totalité d'une culture»⁽²¹⁾. Du point de vue de la paratraduction, l'image est l'élément paratextuel le plus riche en éléments culturels, dans la mesure où l'objet représenté dans une image n'est pas important en lui-même mais plutôt la valeur qu'il renferme dans une culture donnée»⁽²²⁾.

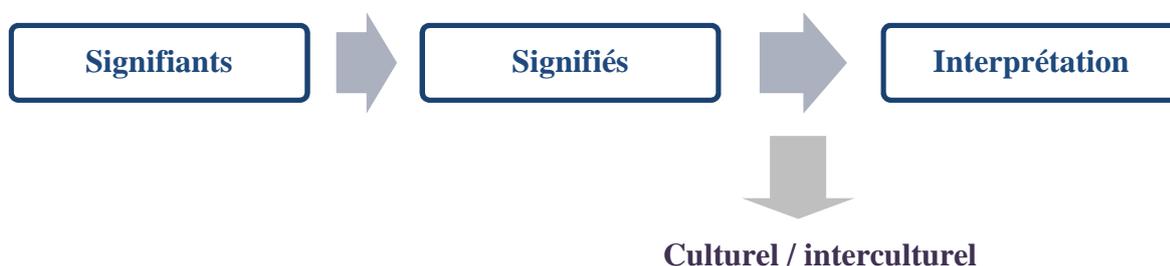
Toutefois, pour pouvoir décrypter l'aspect culturel que transmettent les images, il faut soumettre celles-ci à l'outil sémiologique comme moyen d'analyse, c'est en analysant les images à travers la paratraduction que nous pouvons nous rendre compte du culturel qu'elles renferment.

6. Image: culturalité ou interculturalité:

La réception des illustrations (images) chez le public lecteur diffère selon si elle est globale ou analytique. Dans le premier cas, les illustrations sont perçues uniquement comme un objet d'esthétique, cependant, dans le deuxième cas, elles deviennent significatives et nécessitent une manière de lire⁽²³⁾.

Analyser une image est donc regarder et ne plus se contenter de voir, se munir d'un outil et d'une stratégie de savoir faire, nous permettant un regard inquisiteur qui sonde et qui interprète⁽²⁴⁾. L'analyse sémiologique de l'image a intéressé beaucoup de chercheurs à l'instar de Martine Joly, Panofsky Erwin et Gervereau Laurent, chacun a eu sa manière de l'aborder mais tous sont passés par les mêmes principes, soit balayer les trois messages plastique, iconique et linguistique. Nous proposons ci-après un schéma représentant une manière d'analyse sémiologique correspondant à la méthode des trois sémiologues précédemment nommés et qui servira notre partie pratique.

Schéma N° 02. Analyse sémiologique



L'analyse part des signifiants, passe par les signifiés pour arriver à la connotation. Nous entendons par signifiants tout ce que nous voyons sur l'image comme contenu: les motifs, les couleurs, les formes, la texture, la composition y compris la légende ou tout autre message linguistique. C'est la description objective de ce que dénote l'image. Prenons l'exemple de l'illustration ci-dessous, l'analyse des signifiants pourrait être comme suit: il s'agit d'une pipe de couleur marron dont le ton devient plus foncé vers l'extrémité, placée au centre d'un rectangle de couleur jaunâtre, au dessous de laquelle se trouve écrit en italique et en marron *ceci n'est pas une pipe*^(*).

Les signifiés permettent la révélation de ce que représentent et évoquent les signifiants, c'est le deuxième degré de lecture, ou justement ce que connotent les signifiants. Revenons à l'exemple précédent, la pipe évoque à titre exemple le tabac, le fait de fumer, sa couleur fait référence à sa matière de fabrication (le bois), sa forme peut faire référence à l'époque et au pays de fabrication. C'est lors de cette étape qu'apparaissent la culture et ses élaborations conceptuelles. La pipe n'est pas importante en elle-même mais plutôt la place qu'elle occupe dans un système de valeurs, place qui lui donne un aspect ou plutôt une valeur culturelle particulière⁽²⁵⁾.

La dernière étape, c'est la mise en relation de tous les éléments de l'image dans leur agencement, c'est la réflexion de l'image qui dégagerait le sens qu'elle referme.

Toute personne analyste, lecteur et/ou traducteur, se trouvant face à une image (l'illustration de la première de couverture), faisant la paratraduction de l'œuvre originale, appelée à relever les indices culturels explicitement ou implicitement qui y sont exprimés, est sciemment entrain de lire ces indices qui ne lui sont pas destinés, qui ne reflètent pas forcément sa propre culture, mais plutôt la culture de l'image^(*) accompagnant l'œuvre, l'image étant «une représentation culturelle assez fidèle du groupe social auquel elle est prédestinée»⁽²⁶⁾. Le fait de reconnaître l'aspect culturel de l'autre et parvenir à l'exprimer dans sa propre langue et le réexprimer dans sa propre culture, met l'analyste en situation de communication, d'échange interculturel alternatif entre l'altérité et l'identité⁽²⁷⁾.



7. Etude de cas:

Partons de la formule de Frías «si les paratextes présentent les textes, les paratraductions présentent les traductions»⁽²⁸⁾, nous proposons un travail sur l'œuvre d'Umberto Eco *Dire presque la même chose* traduite de l'italien *Dire quasi la stessa cosa*. Nous appliquerons la notion de paratraduction dans sa deuxième occurrence, en aval, c.-à-d. Nous tâcherons d'analyser les paratextes de la couverture présentant l'œuvre dans sa version traduite, dans le souci de porter un éclairage sur cette notion, de s'assurer de la pertinence et de l'importance de ce phénomène dans le processus de traduction et enfin, de se rendre compte de l'aspect culturel de l'image sur la première de couverture, raison pour laquelle Frías conclut «traduire l'image c'est faire de la paratraduction»⁽²⁹⁾.

7.1. Le corpus:

Dire presque la même chose est l'œuvre d'Umberto Eco écrite initialement en italien *Dire quasi la stessa cosa*, parue en 2003 dans les Editions Bompiani, collection Il campo semiotico, en Italie, puis traduite en français en 2006, par Myriem Bouzaher avec le concours de l'auteur, publiée dans les Editions Grasset. L'œuvre est pour Eco le fruit de son expérience personnelle dans le domaine de la traduction. Eco, l'auteur, le traducteur et l'éditeur, ce statut singulier lui a permis de vivre une expérience assez particulière, celle d'«avoir vérifié les traductions d'autrui, avoir traduit et été traduit ou mieux encore, avoir été traduit en collaboration avec son traducteur»⁽³⁰⁾ et a donné naissance à cette remarquable œuvre.

Dire presque la même chose, expériences de traduction «n'est pas un livre de théorie de la traduction» comme le dit Eco⁽³¹⁾, Or, dans ses innombrables expériences de traductions y relatées, Eco a soulevé d'importantes questions théoriques, relevant de la sémiologie et de la philosophie, en s'appuyant toujours sur l'analyse de cas concrets. Livre riche en exemples tirés d'un répertoire, notamment littéraire, très vaste, se révèle très utile pour traducteurs, enseignants et étudiants.⁽³²⁾

Pour cette raison et pour l'autre, notre choix s'est porté sur cette œuvre pour servir notre présente étude.

7.2. paratraduction en aval: Dire presque la même chose:

Avant d'entamer l'analyse de la couverture comprenant les éléments paratextuels présentant l'œuvre dans sa version traduite, il est de bon aloi de constater que dans cette étape, paratraduire en aval, le traducteur se situe dans la dernière étape du processus de la traduction soit l'analyse justificative^(*). Le but en est la vérification si la solution ((la couverture) retenue rend parfaitement tout le sens du texte qu'elle présente et accompagne. Dans la mesure où «premièrement, la justification est toujours fonction de l'interprétation antérieure à la réexpression et, deuxièmement, elle suit elle-même le modèle interprétatif».⁽³³⁾ Autrement dit, la justification intervient comme mode de vérification à chaque étape jalonnant le processus de traduction, toutefois l'analyse justificative le clôt une fois pour toute.

7.2.1. La première de couverture:

Sur un aplat blanc, est écrit le nom de l'auteur en couleur rouge, occupant le premier tiers de la première de couverture. Le prénom *Umberto* corne la page (la 1^{ère} de couverture), le nom *ECO* vient au centre, en majuscule, en gras et en grande police attirant toute attention. Juste en dessous, est centré le titre de l'œuvre *Dire presque la même chose* en couleur noire. L'identification générique *essai* vient juste en bas du titre, en rouge et de taille de police très petite. Le tout occupe la moitié de la couverture. L'autre moitié, est occupée par une illustration en noir et blanc, centrée, ne portant aucune légende. Le nom de la maison d'édition *Grasset* apparaît tout en bas, en rouge et au centre de la page.

a. le nom de l'auteur:

C'est l'élément paratextuel auquel Genette accorde une grande importance, le nom de l'auteur implique le portrait physique et moral de l'auteur, sa biographie et sa bibliographie, sa carrière et surtout son image marquée chez son public à travers ce qu'il écrit. A cet égard, Sophie Lechaugette dit «la personnalité de l'auteur transparait dans son écriture»⁽³⁴⁾. Habituer son public à le lire dans une catégorie ou dans une autre, c'est se faire une image de soi bien déterminée chez son propre lecteur. Cette image contribue à l'orientation de la lecture et de la compréhension de l'œuvre, Foucault étant du même avis, soutient qu' «une image trop bien définie de l'auteur et un nom très saturé de propriétés appauvrissant sans doute la prolifération des interprétations des œuvres littéraires»⁽³⁵⁾. Le nom de l'auteur est la signature de l'œuvre qui guide l'interprétation du titre.

Umberto Eco, théoricien pluridisciplinaire italien, illustre écrivain, mondialement célèbre pour son premier roman *Le Nom de la Rose* paru en 1980^(*), traduit en 43 langues et adapté au cinéma en 1985. Linguiste et sémioticien de renom, depuis la soutenance de sa thèse sur «le problème esthétique chez Saint Thomas d'Aquin» en 1954, Eco a continué à creuser en littérature, afin de trouver des réponses à ses problématiques sur la réception, il a mené une réflexion quant au signe et postule que ce dernier est plurivoque, donnant ainsi le caractère ouvert à l'œuvre, d'où «L'œuvre ouverte» en 1962. A cet égard, il a mis en valeur le rôle du lecteur dans l'interprétation des signes de l'œuvre, car pour lui «tout texte veut quelqu'un qui l'aide à fonctionner»⁽³⁶⁾, d'où son essai «Lector in fabula». Or, cette ouverture n'exclut pas le rôle de l'auteur dans «la production des signes, 1975» pour que son œuvre soit interprétée de la manière qu'il souhaite et impose au lecteur «les limites de l'interprétation» (1990). En 2003, Eco partage son expérience en tant que traducteur théoricien et praticien dans son essai «Dire presque la même chose», faisant l'objet de notre présente étude. Eco compte 45 œuvres entre romans, essais et traités, à travers lesquels il a laissé transparaître son esprit philosophique et sémiologique, et pour lesquels il a reçu le prix Alphonse-Allais en 2015. Eco s'est éteint le 19 février 2016 à l'âge de 84 ans laissant une succession digne de considération⁽³⁷⁾.

b. le titre de l'œuvre:

Donner un titre à l'œuvre c'est tout d'abord la nommer. Vincent Jouve⁽³⁸⁾ considère «le titre comme une carte d'identité de l'œuvre». L'identification est donc l'une des raisons pour

lesquelles les œuvres sont titrées. Or, il ne s'agit pas de mettre des titres hasardeusement, mais plutôt, des titres reflétant le contenu du texte qu'ils désignent, c'est la description de l'œuvre. Et plus encore, et afin d'assurer une bonne vente de l'œuvre, l'auteur du titre mise sur l'esthétique et la connotation pour séduire l'éventuel lecteur.

Dans son œuvre *Seuils*, Genette désigne le titre comme «microtexte», «texte à propos d'un texte», en d'autres termes, le titre fait partie du texte mais il en est séparé, il ouvre la lecture du texte et la clôt, ne prenant tout son sens qu'une fois la lecture achevée, un véritable pont entre le texte et le hors-texte⁽³⁹⁾. Dans cette optique, tout comme le nom de l'auteur, le titre contribue à l'interprétation et à la signification de l'œuvre, d'une part, et aussi l'interprétation de l'illustration qui l'accompagne, comme dans notre cas. A cet égard Barthes dit «Le texte dirige le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et recevoir d'autres»⁽⁴⁰⁾.

Dire presque la même chose est selon la classification de Genette, un titre thématique, parlant du contenu de l'œuvre, et exactement métonymique, «faisant référence à un élément secondaire du texte mais qui, grâce au titre, va se doter d'une valeur symbolique»⁽⁴¹⁾. Une phrase verbale composée du verbe *Dire* au mode infinitif, suivi du groupe nominal *la même chose*, nom et son adjectif, le verbe et le groupe nominal sont reliés par l'adverbe *presque*. Le verbe *dire* qui signifie exprimer une idée par parole ou par écrit est conjugué à l'infinitif, la forme de ce mode ne marque ni le temps ni la personne ni le nombre, une action en cours de réalisation, donne un aspect d'éternité, de continuité et de perpétuité au fait de dire presque la même chose. Il s'agit d'une métonymie qui se définit par «une figure de style qui, dans la langue ou son usage, utilise un mot pour signifier une idée distincte mais qui lui est associée. L'association d'idées sous-entendue est souvent naturelle (partie/tout, contenant/contenu, cause/effet...), parfois symbolique (exroyauté/couronne) ou encore logique»^(*).

Dire Umberto Eco et *Dire presque la même chose*, fait appel aux réflexions philosophiques d'Eco, l'identification générique «Essai» le confirme. *Dire presque la même chose* est une phrase exprimant une idée symbolique associée à la traduction, étant donné que la traduction est également dire la même chose, d'une langue de départ dans une autre langue, les idées sont *les mêmes* mais la langue d'expression n'est justement pas la même, d'où le *presque* qui s'interpose entre le *dire* et *la même chose*. Le sens du titre réside dans le *presque* «cet écart» qui est le résultat du passage d'une langue à une autre, d'une culture à une autre ou d'un système linguistique à un autre, qui ajoute ou soustrait inévitablement des significations essentielles relevant de l'original, mais aussi gardant et conservant cette approximation à quelque chose de similaire au texte original», c'est ce même *presque* résultant de «la négociation du sens du texte de départ et sa transposition dans un autre horizon linguistique et culturel»⁽⁴²⁾.

c. L'identification générique:

En l'occurrence, *Essai* est l'identification générique de l'œuvre qui comme son nom l'indique, sous-entend de l'épreuve et de l'expérience. C'est également vérifier et examiner la performance de quelque chose selon une certaine facture, ce qui aboutit à déduire que cette épreuve ou expérience n'est que personnelle. Le genre de l'œuvre joue un rôle très important dans la lecture, «c'est un opérateur de cadrage qui familiarise le lecteur avec le texte en lui permettant de le rattacher à une famille ou à une classe et qui établit un pacte de lecture»⁽⁴³⁾. L'identification générique prédispose le lecteur à un certain mode de lecture.

d. L'illustration:

«L'illustration désigne toute image, qui dans un livre accompagne le texte dans le but de l'ornier, d'en renforcer les effets ou d'en expliciter le sens. Elle recouvre des pratiques multiples, depuis l'enluminure jusqu'à la photographie en passant par la gravure, l'estampe, la lithographie, toutes les formes de dessin, et peut servir des fonctions diverses d'ordre rhétorique, argumentatif ou institutionnel variables selon les époques et les genres»⁽⁴⁴⁾

L'illustration est l'élément paratextuel le plus interpellant, un système codé impliquant le lecteur à le dénouer, à l'aide des indices (les autres éléments paratextuels) dont il dispose. Les

illustrations des premières de couverture peuvent se présenter sous différentes formes, mais son rôle est unique, comprendre une œuvre littéraire et participer à son interprétation.

Dans *Dire presque la même chose*, nous avons affaire à une photographie. Il n'y a pas mieux que Barthes pour prendre la parole à cet égard, pour lui la photographie possède un «effet du réel», elle représente une réalité existante et la situe dans un temps et un espace réel. La photographie dans sa représentation du réel est tributaire d'une crédibilité et fiabilité assez particulière car elle véhicule un pouvoir d'«authentification» et d'«identification», «elle n'invente pas, elle est l'authentification même»⁽⁴⁵⁾. Martine Joly étant du même avis que Barthes, souligne de son côté que le photographe, en restituant la réalité, opère un tri subjectif dans cette réalité, le publicitaire quant à lui, conçoit une image avec des intentions conscientes et des effets inconscients⁽⁴⁶⁾. Certes la photographie représente la réalité, mais sa performance répond à une intention particulière de son photographe ou de l'éditeur, dans notre cas, qui l'exploite d'une telle manière, qu'il faut découvrir et comprendre.

Dans un cadre rectangulaire, les deux premiers tiers de la photographie sont occupés par la mer, calme, placide ou légèrement sillonnée sous l'effet de la friction d'une brise formant des ridules obliquement allongées. Sur le dernier tiers et au second plan figure un oiseau à plumage blanc immaculé, à bec et aux pieds noirs, de silhouette élancée et élégante, tranquillement perché sur une lisière formant une bordure face à la mer, orientée vers la gauche, la moitié de son ombre se reflète sur la frange (bordure), ce qui laisse comprendre que la lumière vient du côté droit de la photographie. Au premier plan se montre bien dressé et orienté vers la gauche, un robinet de couleur claire, attaché à une canalisation de couleur noire implantée au sol, un terrain qui semble être vague, parsemé de cailloux çà et là. La moitié de l'ombre de la canalisation se reflète sur un banc qui semble être construit en pierre, formant une ligne parallèle avec la bordure sur laquelle se trouve branché l'oiseau, et dont l'autre moitié demeure hors champs. Le tout est agencé dans un cadre noir, d'un ton noir et blanc.

La vue de la photographie est frontale ou de face, prise dans l'intention de présenter un portrait, donne l'impression que le personnage ou l'histoire représentée ou encore le message s'adresse directement à la personne qui regarde la photo. Le message que véhicule la photographie tourne autour de trois éléments importants: l'oiseau, sa posture, sa position et sa similitude avec le robinet.

Prenons au départ le premier élément: l'oiseau. Il s'agit de l'*aigrette garzette* d'origine italo-espagnole, dont le nom scientifique est dérivé du latin *Egretta garzetta* de la famille des ardeïdés. Les populations les plus importantes sont situées par ordre décroissant, en Italie, en France, en Espagne et en Russie. Cet oiseau apprécie comme le fait voir la photographie, les rives, les lisières et toute bande côtière lui permettant un contact direct aux eaux, telles que les bancs de sable, les plages, les côtes rocheuses, tant qu'il y fait tranquille. Cela reflète son caractère calme et taciturne. L'aigrette garzette prend un pas lent et avisé, des mouvements du corps ralentis, un regard attentif et concentré, un comportement remarquable lorsqu'elle choisit ses proies quand elle chasse. Dans la mythologie romaine le nom scientifique de la famille «Ardea» correspond actuellement au nom de la ville d'Ardea dans le Latium en Italie, qui fut complètement brûlée et raconte l'histoire qu'un oiseau qui aurait surgi des ruines et des cendres, et après s'être secoué, révéla un plumage tout blanc, c'était l'aigrette garzette, et qui devient désormais le symbole de la renaissance et de la perpétuité^(*).

La position médiane de l'aigrette garzette sur cette bande lisière entre deux mondes différent, l'eau et le sol, son apparence zen, sa similitude et sa ressemblance avec le robinet dans la posture immobile et la direction vers la gauche, la position différée et décalée de l'oiseau par rapport au robinet, tous ces éléments semblent parler de la traduction, cette opération de médiation entre deux langues différentes, deux cultures différentes, voire deux mondes différents comme le souligne Eco. Cette position de négociation et de prise de choix qui exige du traducteur de l'attention, de l'habileté et de la subtilité, tel qu'il apparaît de la posture de l'aigrette garzette, notamment le comportement qu'elle adopte quand elle chasse.

Cette position de flexibilité qui se voit dans la souplesse du corps de l'aigrette garzette, qui correspond à la souplesse touchée lors du processus de traduction. Souplesse ici sous-entend la subjectivité du traducteur, exprimée dans la photographie par l'ombre de l'aigrette garzette sur la frange, lieu d'expérience du passage qui rapproche deux mondes différents. Contrairement au robinet, qui a cette rigidité semblable à celle du texte original. Rigidité ici sous-entend le réglage et l'ajustement du sens du message à transmettre selon le vouloir et l'intention de l'auteur, et cela à travers les éléments paratextuels accompagnant l'œuvre, prédéfinis et n'acceptant aucun changement. Cette rigidité est expliquée par l'ombre du corps du robinet à propos de laquelle Barthes dit «certains veulent un texte (un art, une peinture) sans ombre, coupé de l'«idéologie dominante»; mais c'est vouloir un texte sans fécondité, sans productivité, un texte stérile (...). Le texte a besoin de son ombre (...).»⁽⁴⁷⁾.

La photographie distribue les deux rôles de la notion du texte et de la traduction, incarnées respectivement dans la forme d'un objet (le robinet) et la forme d'un oiseau (aigrette garzette), selon la hiérarchisation des plans; le robinet est au premier plan, le texte bien évidemment vient avant la traduction. Le décalage entre le texte et sa traduction peut être expliqué par la distance spatio-temporelle entre l'apparition du texte et sa traduction, d'une part, et aussi la distance entre la langue de départ et de celle d'arrivée, d'autre part. Il est important de signaler que la traduction même différente du texte original par le fait de la langue et de la subjectivité du traducteur, à titre d'indication, elle reste toujours au diapason du texte original, parce qu'elle rend *presque* la même chose dans une autre langue, et cela se traduit par la direction gauche vers laquelle s'orientent l'oiseau et le robinet.

Le rendu de la photographie est d'un ton noir et blanc, cette technique est utilisée pour des raisons bien précises. Une photographie prise en noir et blanc paraît plus captivante qu'une photographie en couleur, plus émotionnelle et plus interpellative. D'un point de vue artistique, elle est souvent perçue comme une interprétation, parce qu'elle guide le sujet observateur directement vers le sens qu'elle véhicule⁽⁴⁸⁾, et recentre son attention sur les éléments importants de l'image, comme c'est le cas de la photo objet de notre analyse, mais ce qui paraît encore plus important est que la photographie noir et blanc offre une vision intemporelle, soit éternelle et universelle. Cette particularité de noir et blanc va au même sens que le mode infinitif auquel est mis le verbe *dire* dans le titre, situant le thème traité, la traduction, en dehors du temps, lui accordant ainsi un caractère universel, continu et perpétuel. La traduction existait comme telle qu'elle est représentée dans la photographie, existe et existera encore.

Rappelons que l'image est polysémique, et en éveillant l'imagination chez le lecteur, elle accepte plusieurs interprétations. La contextualisation de l'image s'avère alors importante dans l'orientation de son interprétation et par la suite la compréhension du texte qu'elle illustre. La mise en relation de la photographie avec le titre de l'œuvre optimise son interprétation et réduit «pluriel au singulier, des images à l'image, des interprétations à l'interprétation»⁽⁴⁹⁾.

Du reste, l'observateur de la photographie et à première vue aurait noté qu'il y a une certaine ressemblance entre le robinet et l'oiseau, notamment dans la forme et la direction, ce qui correspond à la même notion qu'aborde le titre de l'œuvre. La photographie prend cette interprétation dans sa relation intersémiotique avec le titre qui la légende, elle met l'accent sur le *presque* tel qu'il est conceptualisé par Eco, formant ensemble un couple texte-image, «une harmonisation» entre le visible et le lisible, qui participent tous deux à la création du sens, le texte guide l'interprétation de l'image et l'image oriente la lecture du texte.⁽⁵⁰⁾

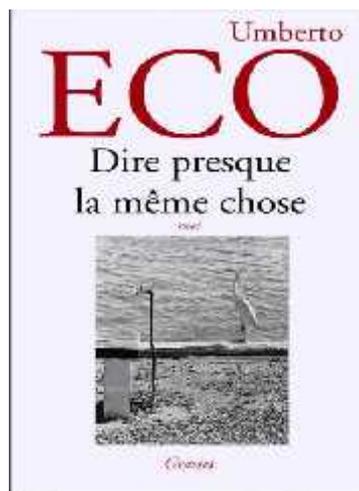
Cela étant donné, le couple texte-image faisant l'objet de traduction, obéit à la théorie interprétative de Danica Seleskovitch, qui pour elle, la reproduction du sens que véhicule un texte d'une langue donnée dans une autre constitue l'objectif ultime de l'opération de traduction.⁽⁵¹⁾ L'analyse du couple texte-image devient dans ce sens une pure interprétation. Or, cette entité iconotextuelle à l'épreuve de l'interprétation est de nature métisse^(*), l'aspect

intersémiotique dans lequel est produit puis reproduit le sens impose l'évocation de la traduction intersémiotique.

Teresa Tomaszkiwicz a tâché de démontrer que la traduction intersémiotique fait partie de la traductologie. Elle a fondé sa spéculation sur le classement de Jakobson des trois formes de l'activité de traduction, à savoir: la traduction intralinguale (reformulation), la traduction interlinguale (traduction proprement dite) et la traduction intersémiotique (transmutation).⁽⁵²⁾ Puis en s'appuyant sur une étude contrastive entre la traduction proprement dite et la traduction intersémiotique, ses analyses et observations «confirment que la traduction des messages verbo-visuels, c'est-à-dire de tous les messages accompagnés de différents types d'images, sont un type de traduction spécifique»⁽⁵³⁾ et «qu'il est temps [...] d'intégrer dans la recherche traductologique la traduction intersémiotique»⁽⁵⁴⁾, l'idée de Jakobson si longtemps marginalisée tant au plan pratique que théorique.

e. la maison d'édition:

Grasset est le nom de la maison d'édition d'origine française, fondée en 1907 par Bernard Grasset, elle publie de la littérature française et étrangère, des essais, des romans et des ouvrages de sciences humaines, entre autres, Grasset possède une histoire riche et passionnante. Forte d'un catalogue attrayant et d'une image irréprochable, les romans qu'elle publie chaque année connaissent un succès important et sont le reflet d'une politique éditoriale rigoureuse et qualitative.⁽⁵⁵⁾ Le nom de la maison d'édition joue le même rôle que le nom de l'auteur, il renseigne sur ce qu'elle a habitué son public à la reconnaître à travers ce qu'elle publie et ses stratégies d'édition, sa rigueur, etc.



7.2.2. La quatrième de couverture:

Genette dit à propos de cet élément paratextuel «La quatrième de couverture est en principe un texte éditorial même quand l'auteur en est le rédacteur. (...) l'auteur, tout de même, m'apparaît comme le mieux placé pour savoir ce qu'il faut dire de son livre. Je ne laisse ce soin à personne pour mes propres ouvrages.»⁽⁵⁶⁾ Rappelons que la couverture entière est le lieu de rencontre entre l'éditeur et l'auteur; sur la quatrième de couverture, l'éditeur s'occupe de la mise en promotion du livre, en respectant les stratégies de marketings.⁽⁵⁷⁾ L'auteur quant à lui, s'occupe du résumé, ce petit paragraphe exigeant une certaine compétence rédactionnelle.

En l'occurrence, la quatrième de couverture de *dire presque la même chose* comporte un rappel du titre de l'œuvre qui a changé d'aspect chromatique, une indication au nom de la traductrice, le résumé rédigé et signé par la traductrice, une publicité pour le livre, une biographie de l'auteur, le site de la maison d'édition, le prix de vente, le numéro ISBN, le code-barres, et des informations relevant de la photographie ayant servi d'illustration sur la première de couverture. Le tout sur un aplat blanc.

a. le titre:

La reprise du titre n'est pas du tout anodine, écrit en caractères gras en grande police et en rouge, afin non seulement d'attirer l'attention du lecteur et lui accorder une place qui prime, mais aussi afin d'enchaîner sa mise en relation avec les éléments paratextuels sur la quatrième de couverture, il joue le rôle du pont entre la première et la quatrième de couverture. Le reprendre en rouge semble avoir l'intention de simuler le contraste de la première de couverture.

b. le nom du traducteur:

La phrase *traduite de l'italien par Myriem Bouzaher* fait référence à la langue de laquelle est traduite l'œuvre, l'italien, et aussi au nom de la traductrice. Le traducteur est considéré comme deuxième auteur de la version traduite, parce qu'il s'approprie le texte lorsqu'il traduit.

Née en 1950 en Algérie, issue d'un père algérien et d'une mère française, ce métissage l'a dotée d'une double culture, ensuite, elle a été amenée à une troisième culture, dans laquelle elle s'est reconnue, à cet égard, elle répond au micro de Nathalie Levisalles lors d'une interview faite pour le magazine Libération «Il y a pour moi quelque chose de vital dans l'italien. Et ma double culture me permet de comprendre ce qu'il y a d'oriental dans l'italien du Sud et d'occidental dans l'italien du Nord». ⁽⁵⁸⁾

Myriem Bouzaher, est Professeur en classes préparatoires, elle a traduit Umberto Eco, Niccolò Ammaniti, et Piero Camporesi. Plus d'une cinquantaine d'œuvres traduites, dont la quasi-majorité est celle d'Eco avec lequel elle a travaillé en tandem.

c. le résumé:

Le rédacteur du résumé, auteur ou traducteur, doit faire preuve de technicité, car son résumé doit séduire le potentiel lecteur et le pousser à l'achat ; il doit répondre à sa question, quel sujet l'œuvre traite-t-elle? «Sans pour autant tout révéler, en dire suffisamment mais pas trop». ⁽⁵⁹⁾

Myriem Bouzaher amorce son résumé par un extrait représentatif du contenu du texte, cet extrait fait usage d'un exemple très répandu en traduction, il a servi à l'explication de beaucoup de techniques et de théories en traduction. A son tour, Eco en a fait usage pour alimenter sa réflexion quant à la notion du *presque* dont parle son essai. Selon lui, traduire *it's raining cats and dogs* par *il pleut à torrents* ou *il pleut des cordes*, serait la meilleure traduction, ou au moins une traduction significative et correcte, et pourtant elle ne dit pas la même chose mais juste *presque* la même chose. «Ce presque se traduit par le fait de négocier, en permanence et à tous les niveaux (lexical, stylistique, contextuel), en vue de compenser cette perte dans le texte original, en sauver l'essentiel et «provoquer un effet identique». ⁽⁶⁰⁾

Ensuite, Bouzaher présente sous forme d'argumentaire l'œuvre de l'érudit Eco. *Dire presque la même chose* est le suc de l'expérience personnelle et exceptionnelle de l'auteur, le traducteur et l'éditeur qu'est Umberto Eco. Postérieurement, la traductrice met l'accent sur l'essence de la réflexion de l'auteur: les notions de traduction et de fidélité en traduction qui reposent toutes les deux sur la négociation, cette négociation porte sur le sens plutôt que la lettre. Enfin, elle clôt son résumé en faisant référence expresse au mot-clé *presque* dans le titre.

Le résumé signé par la traductrice d'Umberto Eco a respecté la même stratégie que le texte de l'œuvre, poser un problème sous forme d'un exemple, le commenter en vue d'y trouver une éventuelle solution, puis l'argumenter ou le mettre sous réflexion traductologique. Son résumé vient rejoindre le titre et l'illustration à leur point commun. Le tout comme dit-elle, tourne autour du *presque* qui est déclenché au titre.

d. la publicité

La phrase en dessous du résumé fait la publicité pour le livre. L'éditeur assure que l'œuvre régalerait un large public, les lecteurs fidèles d'Eco en général et les passionnés de traduction en particulier.

e. biographie

Les informations réunies pour en faire une biographie de l'auteur, justifient en quelque sorte le présent essai. Attirer l'attention sur son statut de sémioticien justifie la vision innovatrice de l'auteur quant à la sémiotique. Sa carrière de professeur en Italie et en France atteste de sa double culture et justifie son travail côte à côte avec la traductrice de ses travaux. Citer les cinq romans les plus célèbres de l'auteur ainsi que deux autres essais traduits en français, mettent en relief la diversité de ses travaux, d'une part, mais aussi, fait de la publicité sous-entendue à la maison d'édition et les travaux qu'elle publie, d'autre part.

Au bas de la quatrième de couverture, se trouvent sur la même ligne, à gauche: le code ISBN et le code-barres, au centre: le prix en € valable en France et à droite: le site de la maison d'édition. Enfin, une indication au photographe de l'illustration de première de couverture et la date de sa mise en poster. Il s'agit de l'USA Florida Keys, 1968, réalisé par Elliott Erwitt. Ce photographe Américain, né à Paris en 1928, ayant vécu son enfance en Europe, notamment en Italie, très célèbre pour ses captures insolites en noir et blanc dépeignant l'humanité, l'animal et la nature. ⁽⁶¹⁾



8. Notes de réflexion

Revenons au point de départ, la paratraduction, ayant motivé notre présente étude, nous arrivons à relever quelques notes importantes quant à son occurrence en aval, soit l'équipage de la couverture de la version traduite en éléments paratextuels. Avant de se faire, il est judicieux de rappeler que le traducteur, tout comme l'auteur, dispose du droit de décider sur l'appareillage paratextuel présentant sa traduction, dès lors qu'il intervient dans la traduction du titre figurant sur la première de couverture, mais aussi, la rédaction du résumé figurant sur la quatrième de couverture. Un tandem éditeur-traducteur permettra non seulement d'assurer une cohérence entre les différents éléments du paratexte, mais encore une meilleure présentation et réception de la traduction.

L'œuvre objet de notre analyse, est riche du contenu et du contenant. Cependant ce dernier est le premier à être tangible du toucher, du regard et de l'esprit. Selon la paratraduction, le contenant prédit son contenu à travers la richesse de ses composantes. Le paratexte de *Dire presque la même chose* est aussi riche que celui de l'œuvre originale, tout le paratexte italien a été traduit en français, sauf l'indication générique qui ne se trouve pas sur la première de couverture de l'original, mais elle correspond au sous-titre sous-entendant le genre. L'ordre de distribution des éléments paratextuels sur la première et la quatrième de couverture du texte original est respecté dans la couverture de la traduction.

Malgré hétérogènes, les éléments du paratexte maintiennent une relation intersémiotique cohérente. Tout parle du presque à sa façon. Le nom de l'auteur en termes de connotation, le titre en signes linguistiques, l'illustration en signes plastique et iconique, le résumé en technique de rédaction, et le tout en termes de cohésion afin d'assurer une bonne mise en contexte ainsi qu'une bonne compréhension du texte du dedans. Cette cohésion n'est pas effet de l'aléa, le paratexte semble être bien choisi et étudié. Opter pour un titre métonymique et

mettre son verbe au mode infinitif, doter la première de couverture d'une photographie noir et blanc, semble être un travail bien réfléchi. Le mode infinitif est assorti avec le rendu de la photographie, les deux modes s'arrangent pour construire un message bien clair et précis et qui constitue l'essence du sens à délivrer. Titre et image, tout en ayant chacun son mode de lecture, entretiennent une relation de complémentarité et de circularité, chacun appelle l'autre pour aboutir au sens voulu, les deux forment un couple texte-image.

L'image, cet élément paratextuel auquel la paratraduction accorde beaucoup d'importance, se montre bel et bien comme telle dans le présent exemple. L'image en tant qu'entité à part entière, décrit à merveille le contenu de l'œuvre. Le contraste des couleurs, les objets dans leur agencement, le sujet de la photo, tous traitent ensemble le thème de *dire presque la même chose*, la traduction. Ce qui est intéressant dans cette photo est le fait qu'elle est aussi métonymique. La performance scénique, la distribution des rôles et l'attention minutieuse accordée à tout détail symbolisent la traduction telle qu'elle est vue par Eco. Ce qui est encore plus intéressant est que l'image renferme en elle un grain de la culture du texte original. L'oiseau d'origine italienne et sa symbolique en mythologie romaine se croisant avec la traduction dans son caractère éternel et continu, donne un aspect interculturel à la photographie présentant la version traduite, du fait qu'elle emprunte un objet d'une culture et l'incruste dans une autre culture. Ce qui est spectaculairement intéressant est que cette photo n'a pas été industrialisée, mais plutôt captée par l'objectif de l'appareil photographique d'un photographe, ayant la France comme lieu de naissance, et l'Italie comme berceau d'enfance, Est-ce un coup de dés ou un coup de l'habileté du propre Eco?

Conclusion:

Somme toute, le traducteur de l'œuvre littéraire est souvent sous-estimé, tout le monde pense que son travail est classique et se réduit à la traduction d'un texte d'une langue à une autre. Or, la traductologie, avec ses nouvelles promesses, attire l'attention du traducteur vers le hors- texte qu'il traduit. Le paratexte importe beaucoup pour assurer la réception d'une œuvre chez un public donné, mais importe beaucoup plus au traducteur pour qu'il dégage le sens à traduire et optimise le rendu dans sa propre traduction, en texte et en édition.

La paratraduction qui se définit par l'analyse des éléments paratextuels entourant le texte à traduire, dans leurs relations entre eux et dans la relation qu'ils entretiennent avec le texte qu'ils accompagnent, s'inscrit dans le cadre de la traduction intersémiotique s'agissant de la transposition d'un complexe sémiotique de départ à un autre complexe sémiotique d'arrivée. Déchiffrer codes verbaux et non verbaux et les mettre en relation, mène à une traduction impeccable au sens de fidélité au sens à traduire. Le traducteur du littéraire est également appelé à appréhender l'image parce qu'elle est l'élément paratextuel le plus éloquent, en matière de séduction et en matière de transfert de valeurs et de cultures. La réception de l'image importe autant que la réception de l'œuvre même. La paratraduction permet au traducteur de mieux s'approprier sa traduction en matière de compréhension et de présentation.

Notre contribution aborde une nouvelle notion traductologique. La paratraduction appelle traducteur et éditeur à travailler côte à côte, le premier dans l'opération de traduction, le deuxième dans la conception de l'habillage de la traduction, ce qui met en avant le produit final et le remet au même niveau que l'œuvre originale.

Référence:

* La paratraduction s'applique aussi au domaine de la traduction professionnelle et la traduction en milieu social.

1- José Yuste Frías: Au seuil de la traduction: La paratraduction. In T. Naaijken (Ed.), *Event or incident. On the role of translation in the Dynamics of Cultural Exchange*, Oxford, New York, 2010, p 290.

* Editer un texte par une maison d'édition sous forme d'une œuvre complète.

2- Ibid, p 292.

3- José Yuste Frías: Traduire l'image c'est faire de la paratraduction, En ligne: <https://seuils.hypotheses.org/201, 2013>, (consulté le 17/04/2018).

- 4- Gérard Genette: *Seuils*, éd du seuil, Paris, 1987, p 10.
- 5- Ibid, p 08.
- 6- Ibid, p 07.
- 7- Ibid, pp 09-10.
- 8- Ibid, p 10.
- 9- Jacinta Sarpong Edusei: *Variabilité et interprétation paratextuelle: Le cas d'Allah n'est pas obligé (Kourouma) et Le bel immonde (Mudimbé)*, Mémoire de Master en philosophie, Université de Kwame Nkrumah, Kumasi, 2011, p 10.
- 10- Gérard Genette, *Opcit*, p 12.
- 11- Mecheri Mohamed Said: *Les différents aspects du paratexte dans l'œuvre de Jean-Paul Sartre Le Mur*, Université Kasdi Merbah, Ouargla, 2008, p 27.
- 12- Lechauguette Sophie: *Traduire des livres: Parcours de formation à la traduction pragmatique pour l'édition*, Thèse de doctorat en études anglophones (traductologie), Université Bordeaux, Montaigne, 2015, p 123.
- 13- Gérard Genette, *Opcit*, p 08.
- 14- Gérard Genette: *Palimpseste*, éd Seuil, 1982, p 08.
- 15- *Opcit*, p 08.
- 16- Martine Joly: *L'image et les signes: Approche sémiologique de l'image fixe*, éd Nathan, Paris, 1994, p 36.
- 17- Fresnault Deruelle: *L'éloquence des images. Images fixes III*, 1993, In José Yuste Frías: *Traduire l'image c'est faire de la paratraduction*, En ligne en ligne: <https://seuils.hypotheses.org/2011>, 2013, (consulté le 17/04/2018).
- 18- Daghighian Nassim: *Analyse de l'image*, En ligne: https://issuu.com/photo-theoria/docs/analyse_image/2; 2010, p 05.
- 19- Mecheri Mohamed Said, *Opcit*, p 38.
- 20- Fulchignini Enrico: *La civilisation de l'image*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1975, p 77. In El Hadj Berghout – Samir Abdelhamid: *Image publicitaire et communication interculturelle: un regard possible*, Synergie, Université de Batna, Algérie, n° 2, 2008, p 66.
- 21- Porcher Louis: *Introduction à une sémiotique des images*, Librairie Marcel Didider, 1976, p 120. In: Ibid.
- 22- El Hadj Berghout – Samir Abdelhamid: *Image publicitaire et communication interculturelle: un regard possible*, Synergie, Université de Batna, Algérie, n° 2, 2008, p 69.
- 23- Mecheri Mohamed Said, Ibid.
- 24- El Hadj Berghout & al: *Opcit*, p 67.
- * *Tableau intitulé la trahison des images, peint entre 1928-1929 par Henry Magritt.*
- 25- Ibid, p 69.
- * *L'image étant une langue non-verbale relevant du symbolique.*
- 26- Ibid, p 66.
- 27- Ibid, p 66-67.
- 28- José Yuste Frias: *Traduire l'image c'est faire de la paratraduction. Opcit.*
- 29- José Yuste Frias, Ibid.
- 30 - Umberto Eco: *Dire presque la même chose*, éd Grasset, Paris, 2006. In: Maurice Voituriez: *Dire presque la même chose – Expériences de traduction*, Umberto Eco, *Traduire*, en ligne: <https://journals.openedition.org/traduire/399>, 2013, p 73, (consulté le 19/04/2019).
- 31- Ibid, p 15.
- 32- Carlo Vinti: *Umberto Eco, Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione. In questions de communication*, En ligne: <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5885>, 2012, (consulté le 19/04/2019).
- * *Le processus de traduction se compose de trois étapes: la compréhension, la reformulation et la justification selon Jean Delisle. (Voir: Fatemeh Mirza-Ebrahim-Tehrani: Le mécanisme du processus de traduction, Revue de la faculté des lettres et sciences humaines, n°218, 53).*
- 33- Jean Delisle: *Analyse du discours comme méthode de traduction*, Presses de l'université Ottawa, Canada, 1984, p 83.
- 34- Lechauguette Sophie, *Opcit*, p 123.
- 35- Foucault Michel: *Qu'est ce qu'un auteur? Dits et écrits (T1)*, éd Gallimard, Paris, 1994, p789.
- **Les dates retenues sont celles des œuvres parues en version originale.*

- 36** – Umberto Eco, Opcit, p 52. In: De Iulio Simona: Eco (Umberto) Publictionnaire. In Dictionnaire encyclopédique et critique des publics. En ligne: <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/eco-umberto/>, 2019, (consulté le 10/07/2019).
- 37**- Linternaute: Umberto Eco: biographie courte, dates, citations, En ligne: <https://www.linternaute.fr/biographie/litterature/1775812-umberto-eco-biographie-courte-dates-citations/>, 2019, (consulté le 10/07/2019). & Signo: Biographie et Bibliographie de Eco, En ligne: <http://www.signosemio.com/eco/index.asp>, 2019, (consulté le 10/07/2019).
- 38**- Vincent Jouve: La poétique du roman, Armand Colin, Paris, 2007, p 10, In: Djaouida Chadli: Le texte et le paratexte dans les Jardins de Lumière et les Echelles du Levant d'Amin Maalouf, Synergie Algérie, n° 14(1), 2011, p 36.
- 39**- Charles Grivel: Production de l'intérêt romanesque, Mouton, 1973, p 166. In: Marie-Anne Mollaret: Texte, Paratexte et contrats de lecture dans *Il Quinto Stato* de Ferdinando Camon, Chronique italienne, 33-34(1), 1993, p 166.
- 40**- Roland Barthes: Rhétorique de l'image, In communication, n° 4, 1964, p 43. In: Sfaira Amal: Les valeurs culturelles dans le discours publicitaire marocain, Discours et sociétés, en ligne: 17 juillet 2013, p 0.5
- 41**- Chadli Djaouida, Opcit, 2011, p 37.
* Etudes et enseignement du français. En ligne www.lettres.org. Consulté le 23/07/2019.
- 42**- Carlo Vinti: Umberto Eco, Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione. In questions de communication, en ligne: <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5885>, 2012. (Consulté le 19/04/2019).
- 43**- Karl Canvat: Pragmatique de la lecture: le cadrage générique, In Fabula, La recherche en littérature, En ligne: https://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture, 2007, (consulté le 15/08/2019).
- 44** - Alain Viala - Denis Saint-Jacques - Paul Aron: Le dictionnaire du littéraire, éd PUF, 1^{ère} Edition, 2002, p 285.
- 45** - Roland Barthes: La chambre claire: notes sur la photographie, éd Seuil, 1980, p 53. In Etudier, Fiche de lecture «La chambre claire de Roland Barthes», En ligne: <https://www.etudier.com/dissertations/Fiche-De-Lecture-La-Chambre-Claire/208406.html>, 2011, (consulté le 17/08/2019).
- 46**- Martine Joly, Opcit, p 122.
* Informations réunies des plusieurs sites cités ci-dessous par ordre alphabétique (a – b – c).
- a- Cahier d'Habitat «Oiseaux» - MEEDDAT – MNHN – Fiche projet, Aigrette garzette, Egretta garzetta (Linné, 1766), Classification (Ordre, Famille): Ciconiiformes, Ardéidés. En ligne: <https://inpn.mnhn.fr/docs/cahab/fiches/aigrette-garzette.pdf>, consulté le 19/06/2019.
- b- Données d'Observations pour la Reconnaissance et l'Identification de la faune et la flore Subaquatiques DORIS: Aigrette garzette, Egretta garzetta | (Linnaeus, 1766), n° 1559, (consulté le 03 aout 2019).
- c- Gianfranco Colombo: Ardea Alba. In MONACO NATURE ENCYCLOPEDIA, discover the biodiversity, En ligne: <https://www.monaconatureencyclopedia.com/ardea-alba/?lang=fr>, (consulté le 03 Aout 2019).
- 47**- Roland Barthes: Le plaisir du texte, éd Seuil, 1973, pp 45-46. In: José Yuste Frías: Opt.cit, 2010, p 287.
- 48**- Seb: Comment réussir une photographie en noir et blanc. In comment faire des photos noir et blanc, En ligne: <https://apprendre-la-photographie.net/faire-photos-noir-blanc/>, 2016, (consulté le 17/08/2019).
- 49**- Martine Joly: L'image et son interprétation, éd Nathan, Paris, 2002, p 219.
- 50** -José Yuste Frias, Ibid, p299.
- 51**- Marianne Lederer: La théorie interprétative de la traduction: Un résumé, Revue des lettres et de traduction, Paris, n°3, 1997, p 15.
* José Yuste Frías précise que la nature du couple texte-image n'est ni un mélange ni un ensemble hybride. C'est une entité métisse où l'élément verbal est présent à 100% et l'élément visuel l'est aussi à 100%. Il illustre son postulat par l'exemple d'un jeune Beur Français d'origine maghrébine, qu'il ne trouve pas moitié Français moitié Maghrébin, mais plutôt 100% Maghrébin et 100 % Français.
- 52**- Roman Jakobson: Essais de linguistique générale, éditions de Minuit, Paris, 1963, p79. In: Teresa Tomaszkiwicz: La traduction intersémiotique fait-elle partie de la traductologie ? Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2005, p 159.

- 53-** Teresa Tomaszewicz: La traduction intersémiotique fait-elle partie de la traductologie ? In: Jean Peeters, La traduction: de la théorie à la pratique et retour, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2005, p 166.
- 54-** Ibid, p 1967.
- 55-** Lila Von Eysel: Tout savoir sur les éditions Gasset, Overblog, en ligne https://www.overblog.com/Tout_savoir_sur_les_Editions_Grasset-1095204432-art410242.html, 2011, (consulté le 07/08/2019).
- 56-** Sioufi Mayassa: La paratextualité une éventuelle entrée en littérature en classe de langue, Université de Damas, Damascus University Journal, n° 3+4, 2006, p 74.
- 57-** Mecheri Said, Opcit, p 42.
- 58-** Nathalie Levisalles: Trois traducteurs reviennent sur leur vocation. In: pas de problème de page blanche, en ligne: https://next.liberation.fr/livres/2002/03/21pas-de-problème-de-page-blanche_397737 (consulté le 15/03/2019).
- 59-** Rabotin A: Je me publie, en ligne: En ligne: <http://je-me-publie.jimdo.com>, 2013, (consulté le 31/01/2019).
- 54-** France CamusPichon: De la traduction comme négociation, Lectures, en ligne: http://www.translitterature.fr/media/article_598.pdf, p 68. (Consulté le 17/08/2019).
- 60-** France Camus-Pichon: De la traduction comme négociation, Umberto Eco, Dire presque la même chose, In Lectures, en ligne: http://www.translitterature.fr/media/article_598.pdf, p 68.
- 61-** BPA histoire de l'Art, In Biographie-Peintre-Analyse.com (Mik-Art), En ligne: <https://www.biographie-peintre-analyse.com/2014/04/12/elliott-erwitt-photos-xxe/>, 2014. (Consulté le 20/08/2019).