

«Who shall spit on your grave ?»
Quelques mots sur la traduction de
J'irai cracher sur vos tombes (Boris Vian)



Fabio Regattin

Chercheur en langue française et traduction, Université de Bologne, Italie

Résumé :

Cet article se concentrera sur *I Shall Spit on Your Graves*, traduction en anglais du roman *J'irai cracher sur vos tombes*, réalisée - paraît-il - par l'auteur même du texte original, Boris Vian. Nous nous trouverions donc face à un cas d'auto-traduction, ce qui constituerait une circonstance unique dans la production de l'auteur français. Cet article s'attachera à confronter les deux textes afin de déceler les traces de « pseudo-traduction » dans le texte original et de « pseudo-originalité » dans la traduction. Ce travail mettra en lumière le rôle de Boris Vian dans la rédaction de la traduction anglaise ; bien qu'il soit considéré depuis toujours comme l'auteur de ce texte, plusieurs indices semblent démontrer qu'une partie de la traduction au moins a été réalisée par quelqu'un d'autre, sans que Vian ait suivi ce travail de traduction. Dans la conclusion, nous analyserons enfin les fortunes du Vian traducteur - une activité qu'il commencera grâce à sa pseudo-traduction.

Mots-clés:

auto-traduction; pseudo-traduction; Vian, Boris; Sullivan, Vernon; D'Halluin, Jean

Synopsis:

This article will focus on *I Shall Spit on Your Graves*, the English translation of the novel *J'irai cracher sur vos tombes*, by Boris Vian. The translation was allegedly done by the author of the original text - we would then find ourselves faced with a case of self-translation, which would be a unique circumstance in Vian's literary production. This article will compare the two texts in order to detect the traces of "pseudo-translation" in the original text and "pseudo-originality" in the translation. The comparison has led to an interesting finding: even though Boris Vian was always regarded as the author of the English version, several clues seem to show that the translation was (at least *partially*) carried out by someone else, without Vian's supervision. In conclusion, the text analyzes Boris Vian's career as a translator - an activity that, quite ironically, begins thanks to its pseudo-translation.

Keywords:

self-translation; pseudo-translation; Vian, Boris; Sullivan, Vernon; D'Halluin, Jean

Introduction

Boris Vian (1920-1959) est aujourd'hui réputé et apprécié à sa juste valeur comme un des auteurs les plus originaux du siècle dernier. Romancier, poète, chansonnier,

dramaturge, musicien, ingénieur... Ses talents furent multiples, comme le suggère aussi le titre de sa biographie la plus célèbre, *Les Vies parallèles de Boris Vian* (Arnaud 1980).

Une des activités où l'auteur français excella est la traduction, qu'il pratiqua - dans la direction anglais-français - pendant une quinzaine d'années et qui, pendant longtemps, constitua sa source de revenus la plus importante. Les pages qui suivent ne s'occuperont pas de son activité traductive au niveau professionnel (pour cela nous renvoyons à Lapprand 1993), mais d'une activité en quelque sorte « souterraine » : l'auto-traduction, en l'espèce celle de son roman *J'irai cracher sur vos tombes* (Vian 1946) vers l'anglais. Selon les critiques qui nous ont précédé, la traduction (qui répond au titre, assez littéral, de *I Shall Spit on your Graves*, Vian 1948) aurait été accomplie par le même Boris Vian, aidé par l'Américain Milton Rosenthal.

Le texte, un pastiche de noir américain qui bouleverserait totalement la vie de son auteur, a déjà attiré à plusieurs reprises l'attention de la critique ; sa traduction anglaise, au contraire, reste encore peu étudiée. Dans les lignes qui suivent nous nous concentrerons premièrement sur le caractère pseudo-traductif du texte français, en discutant rapidement les conditions qui menèrent à sa réalisation ; ensuite, nous porterons notre regard sur la traduction anglaise, qui joue ici le rôle de pseudo-original, en cherchant en même temps de comprendre quelle est la contribution relative de ses deux auteurs. Une dernière section s'intéressera enfin aux conséquences de la pseudo-traduction et de l'auto-traduction pour la production subséquente de l'auteur français.

Éléments historiques et définitoires

L'histoire de ce polar américain commence au mois d'août de 1946. C'est alors que Boris Vian écrit le seul texte qui aura un franc succès de son vivant. En mal d'argent et à la recherche d'un best-seller qui le tire d'une situation financière assez compliquée, Jean d'Halluin, patron des Éditions du Scorpion, demande à Vian de lui suggérer un noir américain à traduire (voir Arnaud 1980 : 140). À l'époque, la paralittérature policière est à la mode et les romans de ses grands auteurs constituent une source certaine de revenus pour tout éditeur intéressé à les publier. Face à la proposition de d'Halluin, Vian ne se limitera pas à suggérer un auteur à traduire, mais il lui proposera d'écrire le roman lui-même. Le texte, conçu et terminé pendant les quinze jours de ses vacances d'été, sera immédiatement remis à l'éditeur. En voici, en quelques mots, l'intrigue : le protagoniste, Lee Anderson, est un « nègre blanc » - un métis qui, dans le Sud des États-Unis, dans une Amérique encore fortement raciste, ne présente aucun caractère normalement associé à son origine ethnique et qui, pour cela, peut facilement se faire passer pour blanc. Afin de se venger du lynchage de son frère, « coupable » d'avoir eu une relation avec une fille blanche, il décide d'en séduire deux, de bonne famille, belles et riches, et de ne leur révéler son origine qu'au moment de les assassiner. Après une longue poursuite en voiture, il sera à son tour tué par la police.

Selon une notion introduite par Gideon Toury (1995 : 40) et désormais classique, le

résultat du travail de Boris Vian doit être considéré comme une pseudo-translation. En effet, l'auteur décide de le signer par un pseudonyme, et de paraître uniquement en tant que traducteur-préfacier. Le roman est signé « Vernon Sullivan » ; à ce qu'affirme l'éditeur lors de la publication, l'auteur est à son tour un « nègre blanc » qui a combattu en Europe pendant la deuxième guerre mondiale. De retour à New York, il désire garder l'anonymat par peur de représailles, étant donné les thèmes violents du volume.

Le choix « pseudo-traductif » a des raisons qui sont évidemment commerciales, étant donné que, pour se vendre, un roman ne devait pas seulement s'inscrire à l'intérieur d'un genre défini, mais encore avoir une origine bien déterminée (« Pendant la seconde guerre mondiale et encore plus à la Libération, l'Amérique fait vendre », Cadin 2011 : 1). Tout, dans le texte et dans les différents paratextes qui l'accompagnent, vise d'ailleurs à séduire et à captiver un lecteur à la recherche d'émotions : c'est ce qui arrive avec le titre,¹ la prière d'insérer (« Le premier roman de ce jeune auteur que nul éditeur américain n'osa publier », voir Arnaud 1980 : 138), et la couverture, aux tons sombres et aux inscriptions voyantes (voir les excellents travaux iconographiques de Borgers 2009 et Darnaudet 2009). Par ailleurs, par le choix d'un pseudonyme Vian pourrait avoir décidé de bien distinguer ce texte par rapport à ses autres ouvrages ; sa carrière de romancier, qui se caractérise par un style et des thèmes tout à fait différents, vient en effet de commencer : à cette époque, *L'Écume des jours*, le premier roman publié sous son nom, a déjà été entièrement rédigé et va être publié, quelques mois plus tard, par Gallimard.

Alors que les raisons de la pseudo-translation sont claires et ne méritent pas que l'on s'y attarde longtemps, les péripéties légales dont le livre sera l'objet méritent plus d'attention, étant donné qu'elles auront une importance primordiale dans la décision de produire un deuxième objet textuel, le pseudo-original anglais.

J'irai cracher sur vos tombes est publié en octobre 1946, peu après la rédaction hâtive de Boris Vian, et, du moins au début, il ne semble pas attirer une grande attention de la part du public. Les comptes rendus sont assez rares et, chez les libraires, le livre ne s'écoule que très lentement.² Les quelques critiques qui citent le livre semblent, en général, plus intéressées à établir la paternité de l'ouvrage (est-ce véritablement l'opus d'un auteur américain ? Est-ce un canular provenant directement de Boris Vian ?) qu'à discuter ses caractéristiques ou sa valeur littéraire.

Un tournant inattendu se vérifie le 7 février 1947, plus de 4 mois après la sortie du roman. Le Cartel d'action sociale et morale, dirigé par l'architecte Daniel Parker, porte plainte contre le roman conformément à la Loi de 1939 relative à la famille française, en estimant « que le roman de Vernon Sullivan peut inciter les adolescents à des actes de débauche » (Arnaud 1980 : 143). L'effet le plus immédiat de la plainte portée par le Cartel est, comme il est aisé de l'imaginer, absolument positif pour le couple Vian-D'Halluin. En effet le volume, qui paraissait destiné à un oubli assez rapide, connaît ce

genre de succès foudroyant qui va de pair avec tout scandale. Malgré cette réussite (ou peut-être à cause de celle-ci), Vian essaye de renforcer sa position, en insistant sur son statut de simple traducteur. Le 22 février il décide de se procurer « le texte anglais de *J'irai cracher* » (Arnaud 1980 : 144) ; à la même époque, il envisage aussi la possibilité de chercher un prête-nom qui pourrait incarner, même physiquement, Sullivan.³ En même temps, le livre s'écoule de plus en plus vite ; et, deux mois après la plainte du Cartel, un fait divers inquiétant « en rajoute » : Edmond Rougé, un représentant de commerce, étouffe sa maîtresse, Anne-Marie Masson, dans une chambre d'hôtel près de la Gare de Montparnasse ; en prenant la fuite, il laisse le roman de Boris Vian ouvert à la page où le héros tue, de la même manière, une de ses deux victimes. Nouvelle flambée chez les libraires et nouvelles protestations de la part du Cartel, Parker voyant ainsi, d'une certaine manière, sa thèse « démontrée ». La première séance du procès est prévue pour l'été de 1947, mais une loi du 16 août de la même année prévoit l'amnistie pour tout texte publié avant le 16 janvier. Le procès n'a pas lieu, Vian et son éditeur sont apparemment sauvés ; toutefois le Cartel insiste et, suite à une réimpression du volume (celle-ci n'étant pas couverte par la loi d'amnistie), en août 1948 l'association de Daniel Parker dépose une nouvelle plainte. Au cours de ce deuxième procès (c'est le 24 novembre 1948) Vian admettra finalement sa paternité sur *J'irai cracher sur vos tombes*. L'issue du procès se fera attendre longtemps : une première condamnation à 100.000 francs d'amende pour outrage aux bonnes mœurs sera suivie par un appel ; de retard en retard, d'ajournement en ajournement, celle-ci sera finalement commuée, en octobre 1953, en une condamnation symbolique à 15 jours de prison, immédiatement remise suite à une nouvelle loi d'amnistie. Plus de six ans se sont écoulés depuis la première plainte lorsque l'« Affaire *J'irai cracher sur vos tombes* », comme Noël Arnaud a pu l'appeler, termine en laissant comme unique conséquence - mais non des moindres - une interdiction à la publication qui ne sera révoquée que vingt ans plus tard. À partir de 1973 le texte pourra enfin être publié sans aucune censure, et sera traduit en plusieurs langues.

Revenons un peu en arrière : nous avons vu qu'en février 1947, lorsque la pression qui précède le procès touche à son comble, Vian envisage la possibilité de trouver un faux Sullivan et décide, surtout, de se procurer une version anglaise de sa pseudo-translation. Il abandonnera assez rapidement le premier projet, alors que pour la réalisation du deuxième il contactera, dès le 30 mars, l'américain Milton Rosenthal, qui collabore comme lui aux *Temps modernes* de Sartre et Beauvoir. Le texte, dont le titre définitif sera *I Shall Spit on your Graves*, sera publié pendant l'été de 1948 par Vendôme Press, un petit éditeur parisien dont le catalogue compte déjà plusieurs titres en anglais, et distribué encore une fois par les Éditions du Scorpion. Les raisons de cette deuxième publication sont évidentes : la traduction compte parmi les moyens mis en place par Boris Vian afin de « prouver que ce n'est pas moi qui ai écrit » (voir note 3), de manière à le mettre à l'abri des accusations du Cartel. Selon les chercheurs qui nous ont précédé, la traduction sera réalisée par Vian, aidé par Rosenthal dans les phases

terminales de son travail. Noël Arnaud (1980 : 145) affirme par exemple « L'ami Milton ne fera qu'aider Boris à traduire le Sullivan », mais la même position est exprimée par plusieurs autres auteurs.⁴

Dans la suite de ce travail, nous allons analyser ces deux textes, à la recherche des éléments pseudo-traductifs de l'original et pseudo-originaux de sa traduction anglaise.

La pseudo-traduction : *J'irai cracher sur vos tombes*

Nous allons donc voir, pour commencer, les indices dont Boris Vian parsème son texte afin de convaincre son public de l'existence d'un original anglais, mais aussi une série de signatures plus personnelles auxquelles il ne semble pas capable de renoncer.

D'un côté, plusieurs éléments semblent montrer la recherche d'une vraisemblance : le texte doit donner l'impression d'avoir été traduit. Pour ce faire, Vian ponctue avant tout son roman d'une série de *realia* assez stéréotypés : plusieurs marques d'automobiles, ou bien la description des *bobby soxers* dans le premier chapitre du roman. Encore, il pimente le texte de plusieurs emprunts là où il pourrait facilement se servir d'un équivalent français : c'est le cas de *grapefruit*, *hep*, *drugstore*, *block*, *flask* et beaucoup d'autres encore (voir aussi Fakra 2001 ou Lapprand 1993 pour des listes plus exhaustives). Il n'y a pas que des emprunts, malgré tout : le calque paraît aussi très largement représenté, surtout lorsqu'il est question d'expressions figées typiquement anglophones, dont la traduction par le sens compositionnel sert à feindre une inattention de la part du traducteur. Il est possible de citer les cas suivants, mais la liste est loin d'être complète : « Sûr ! dit-elle » (Vian 1973 : 29), à partir de l'anglais *Sure !* ; « Je vais avec vous », au lieu du plus idiomatique « Je viens avec vous », pour *I'll go with you* (36),⁵ « les chats du coin » (43) où le mot « chats » renvoie à l'anglais *cat*, pour « A person, usually male and generally considered or thought to be cool » (*Urban Dictionary*, <http://www.urbandictionary.com/>) ; « Vous me le ferez ? » (60), calqué sur *Will you do it to me ?* ; « Sainte fumée » pour *Holy Smoke* (66) ; toute une série de « réellement », qui n'auraient de sens que face à un « really » dans un original présumé (par exemple, « Elle était réellement beaucoup plus petite que moi », 115). Encore, il est possible de citer quelque adverbess et adjectifs appartenant aux clichés linguistiques du genre dont le texte fait partie. Il est possible de remarquer un recours constant à des variétés de langue « basses » (argotiques ou populaires), mais aussi à des termes qui ne se rencontrent que dans les romans « traduits de l'américain ». C'est le cas de « salement » (« il faisait salement noir sur cette route », 175) ou de « malheureux » (« un malheureux 6,35 bon marché », 11) ; ces adjectifs et ces adverbess ne se trouvent que très rarement, dans les mêmes contextes, lorsqu'il est question d'autres genres textuels.

Tout en feignant l'existence d'un original par les procédés que nous venons d'énumérer, Vian ne renonce pas à « signer » son roman par des traits de style qui lui sont propres.⁶ Parmi ces irrptions de « vianité » dans un contexte autre il est possible de remarquer du

moins l'expression « tailler une carpette » (43), qui - comme le fait remarquer Isabelle Fakra - mélange l'expression figée « tailler une bavette » et la locution anglaise *to cut a rug* (« danser avec beaucoup d'adresse et d'entrain »), ce « carpette » devant être compris comme une francisation de l'anglais *carpet*. Il est possible de ranger dans cette même rubrique plusieurs éléments de la préface (signée, elle, par le « traducteur » Vian). Par exemple l'auteur, en comparant Sullivan à d'autres écrivains contemporains, affirme (1973 : 8, nous soulignons) : « Il semble au contraire que Sullivan songe plus à suggérer par des tournures et des constructions que par l'emploi du terme cru ; à cet égard, *il se rapprocherait d'une tradition érotique plus latine* » ; or, cette « latinité » ne peut que faire penser à l'auteur de la préface et au prétendu traducteur. De même, en parlant du style et de la visée commerciale du texte (« On n'éprouve nulle peine, outre-Atlantique, à exploiter sans vergogne une formule qui a fait ses preuves », 9), Vian termine son introduction par la phrase suivante : « Ma foi, c'est une façon comme une autre de vendre sa salade » (9), une affirmation qui reste parfaitement cohérente même lorsqu'elle est appliquée à la stratégie éditoriale employée par Vian et D'Halluin.

Le pseudo-original : *I Shall Spit on your Graves*

Dans son texte Vian adopte donc une attitude ambivalente : si d'un côté il fait de son mieux pour soutenir la fiction d'un auteur américain traduit, de l'autre il n'arrive pas à renoncer tout à fait à sa « vianité ». Mais venons-en à la traduction. Comment celle-ci prend-elle en compte les éléments que nous venons de voir ? Les « fautes de traduction simulées », les stéréotypes langagiers dépendant du genre (para)littéraire du texte en question, toutes les stratégies visant à confirmer la présence d'un hypotexte, si importantes pour Vian au moment où il envisage de traduire le texte pour se procurer son « original », ont-elles été considérées dans la version anglaise ? Est-il possible de croire complètement à la reconstitution des faits qui veut que Vian ait traduit le texte de manière autonome, avec l'aide non mieux précisée, mais apparemment limitée, de Milton Rosenthal ?

Répondre à ces questions nous oblige avant tout à revenir en arrière, à la raison d'être de cette traduction. À en croire les notes de Boris Vian que nous avons citées *supra*, cette raison paraît d'ailleurs parfaitement définie, et univoque : l'auteur français désire redonner de la crédibilité à une identité factice qui est en train de s'effriter entre ses mains, à un moment où un procès risquerait - si les vraies responsabilités étaient dévoilées - de mettre à mal ses finances et sa réputation, et de compromettre sa carrière d'écrivain « sérieux ». ⁷ Ces données de départ impliquent trois nécessités principales : le texte devra être rédigé rapidement ; l'opération devra rester cachée ; son résultat devra être un original plausible pour tout expert devant/voulant l'évaluer. Pour ce qui est des deux premiers points, Vian est parfaitement en mesure de s'en sortir tout seul. Il a démontré à plusieurs reprises qu'il est capable de travailler très rapidement, ⁸ et il a bien sûr tout intérêt à garder le secret. Le troisième point, au contraire, pose un problème assez sérieux : Vian peut certes s'appuyer sur une très bonne compétence

passive de l'anglais, qu'il a améliorée considérablement grâce à ses lectures ; ayant fréquenté les textes de plusieurs auteurs de polars américains en langue originale, de plus, il connaît assez bien les traits de style qui les caractérisent. Il reste toutefois un autodidacte - et, de plus, un autodidacte qui ne traversera jamais l'Atlantique, sa connaissance des États-Unis restant ainsi purement théorique. Par ailleurs, il jouit d'un avantage important : sa femme, Michelle Léglise, a une formation d'angliciste (c'est d'ailleurs grâce à elle que Vian commence à s'intéresser à la paralittérature policière américaine), et elle pourra sans aucun doute l'aider dans toute phase de réalisation de la traduction. De telles prémisses invitent à imaginer une stratégie de traduction en deux moments : première mouture rédigée par le couple Vian/Léglise, ensuite relecture « idiomatisante » de Milton Rosenthal, garantissant la bonne tenue du texte même aux yeux des éventuels lecteurs anglophones.⁹

Les éléments qui permettent d'imaginer un travail de ce genre sont nombreux. C'est le cas, par exemple, de la traduction des expressions figées, où il est possible de remarquer un recours systématique à des procédés relevant de l'équivalence : une locution figée française, ainsi, sera constamment traduite par une expression équivalente - bien que différente sur le plan compositionnel - en anglais. En voici trois exemples (mais, comme nous le disions, le recours à cette stratégie est cohérent tout au long du volume) :

« ... j'ai reçu une espèce de coup de poing entre les deux yeux en voyant le groupe ... » (52).	« ... I saw a group of four people come in and I felt as though I'd been jolted by a mule » (46).
« J'étais dans une colère terrible... » (79).	I was mad as hell... » (73).
« Elle était brûlante comme l'enfer » (104).	« She was as hot as an oven » (96).

Cette stratégie, qui semble rechercher une originalité vraisemblable, est toutefois contrecarrée par les choix adoptés dans d'autres situations. De façon assez paradoxale, certains *realia* et certaines allusions renvoyant à un univers américain dans *J'irai cracher sur vos tombes* sont annulés ou affaiblis en traduction, par le recours à des stratégies d'explicitation. Nous produirons seulement quelques exemples de cette attitude, qui est toutefois beaucoup plus répandue.

«Vous êtes idiot ce soir mon cher Joe Louis» (53)	«You're pretty slow tonight, punchy (47)
«Ne dites pas de mal de ma Duesenberg» (65)	«Don't be slandering my Rolls-Royce (59)

«Pour arriver à faire cogner le moteur d'une Clipper [...] il faut [...] y mettre du sien» (93)	«You've got to be really lousy to race the motor of a Packard 'Clipper' in low gear» (85)
---	---

Ici, l'ordre d'écriture des deux textes paraît avec une certaine assurance par le recours au concept de *lectio difficilior*. Si l'objectif consiste à connoter le luxe, une traduction de « Rolls Royce » par « Duesenberg » est beaucoup moins probable que le contraire, étant donné la notoriété relative des deux marques de voiture (le choix de changer de marque est quand même assez étonnant, étant donnée l'origine américaine de Duesenberg et britannique de Rolls-Royce) ; de même, le troisième exemple est parfaitement cohérent avec les résultats de certaines applications de la linguistique des *corpora* à la traduction, selon lesquelles, parmi les tendances « universelles » des traducteurs, il y a l'explication (dans ce cas, la décision de réintroduire la marque d'une voiture à laquelle, dans l'autre texte, il était simplement fait allusion).

Mais il y a d'autres aspects qui semblent aller dans la même direction : un cas assez parlant est celui des « rétro-traductions » de ces fausses « traductions littérales » qui parsemaient le texte, et qui avaient justement la fonction de feindre la présence d'un original anglais. En reprenant les exemples du chapitre précédent, il est possible de remarquer comment une partie considérable de ces retraductions ne respecte pas la présence d'un original hypothétique. « Sûr », qui n'était motivé que par la présence d'un *Sure* dans l'original virtuel, devient « Yeah », et ainsi de suite. Nous avons utilisé les *italiques* pour indiquer les cas où la rétro-traduction n'est pas conforme aux attentes, ce qui arrive dans trois des six cas que nous avons indiqués :

«Sûr ! [<i>Sure</i>] dit elle» (29)	« <i>Yeah, she said</i> » (24)
« Je vais avec vous » [I'll go with you] (36).	« I'll go with you » (32).
« Je passais [...] au drugstore pour tailler une carpette avec les chats [cats] du coin »(43).	« I went to the drugstore to cut a rug with the cats that hung out in the joint » (37).
« Vous me le ferez ? » [Will you do it to me ?] (60)	« Will you do it to me ? » (54).
« <i>Sainte fumée !</i> » [<i>Holy Smoke</i>] (66)	« <i>Glory !</i> » (59).
« <i>Elle était réellement [really] beaucoup plus petite que moi</i> » (115).	« <i>She was quite a lot smaller than I am</i> » (106-107)

L'analyse fait toutefois ressortir des données plus intéressantes encore : il est possible d'imaginer, en effet, qu'*I Shall Spit on your Graves* n'a pas été écrit, même pas pour ce qui est de la première mouture, intégralement par Boris Vian ou à la limite par son épouse. Nous avons déjà eu lieu d'indiquer que, afin de rendre plus vraisemblable le caractère pseudo-traductif de son roman, Vian n'hésite pas à utiliser des variantes appartenant à des registres de langue populaires ou argotiques. Bien que les cas dont nous allons parler soient assez rares, il arrive parfois que, dans la traduction anglaise, ces usages « bas » ne soient pas parfaitement compris (alors que Vian, les ayant conçus dans leur version originale, n'aurait pas eu de mal à les reconnaître) :¹⁰

« Oh !... C'est pas terrible... dit-elle » (32).	«Oh ! It's not so bad, she said» (27)
---	---------------------------------------

Nous nous trouvons face au lexème « terrible », qui, selon les contextes, peut avoir tant une valeur positive comme une connotation négative. Dans la locution « pas terrible », toutefois, cette ambiguïté n'existe pas : la connotation du mot est sûrement positive, la locution adjectivale dans l'ensemble signifiant sans aucun doute « pas fameux ». Dans la citation qui précède, il est question de whisky, et c'est une jeune fille qui essaye de se donner un air de femme du monde qui parle ; l'environnement textuel nous donne donc un indice ultérieur quant à la plausibilité de notre lecture, et la jeune fille sous-entendrait alors qu'elle a déjà « goûté mieux ».

Dans la scène suivante, le protagoniste et une de ses futures victimes sont en voiture. Ils passent d'un premier à un deuxième *party*, et arrivent enfin devant la maison où la deuxième fête a lieu. Lee Anderson descend de la voiture et ouvre la porte de la jeune fille ; le narrateur, en l'occurrence le même Lee Anderson, affirme alors :

«Elle en avait un fameux coup dans le nez» (67).	«She got a bang on the nose in the process» (60)
---	---

Le traducteur anglais semble ici ne comprendre que le sens compositionnel de l'énoncé, sans remarquer aucunement sa valeur d'expression figée. L'ivresse de la jeune fille devient ainsi un véritable... coup *au* nez.

Sommes-nous donc face à une véritable auto-traduction, comme la critique semble le croire, ou à une « simple » traduction ? Ces deux derniers exemples, qui ne peuvent qu'être considérés comme de véritables *fautes* de traduction, des mauvaises interprétations d'un vouloir dire du texte et de l'auteur originaux, montrent qu'une partie du texte *au moins* n'a pas été traduite, ni revue, par Boris Vian, mais qu'elle est passée directement de Milton Rosenthal à Vendôme Press. Cela n'enlève ni n'ajoute rien, bien sûr, à la qualité (bonne ou mauvaise) du texte anglais ; tout simplement, quelques affirmations concernant le rôle de Boris Vian dans sa réalisation nous paraissent à revoir.

En guise de conclusion : Vian, enfin, traducteur

Pour conclure ces lignes, nous voudrions revenir rapidement à Boris Vian et à sa biographie, pour montrer à quel point *J'irai cracher sur vos tombes* aura des conséquences durables sur sa vie.

Le point le plus marquant concerne peut-être la réception de l'œuvre de Vian : pendant toute sa vie et plusieurs années après sa mort, jusqu'à la redécouverte de ses romans à partir de la moitié des années '60,¹¹ l'auteur français sera associé - du point de vue littéraire - seulement à ce pastiche, si bien que Noël Arnaud aura pu parler, à cet égard, d'une véritable malédiction.

Ce qui est peut-être plus intéressant à nos fins, toutefois, est le fait que les expériences de la pseudo- et de l'auto(?)-traduction vont marquer le début d'une activité de traduction véritable, qui ne s'arrêtera pas jusqu'à la mort de l'auteur.

Cette activité se déroulera sur deux axes différents. D'un côté, pour reprendre la distinction canonique que nous devons à Roman Jakobson (1970), elle aura un caractère intersémiotique. Vian préparera en effet une adaptation théâtrale, et ensuite cinématographique, du texte qui nous intéresse. Cette fois les deux travaux auront lieu au grand jour, ce qui lui donnera une liberté d'action beaucoup plus vaste. En assumant pour la première fois son rôle d'auteur et d'auto-traducteur de manière explicite, Vian modifiera considérablement le texte de départ,¹² même au niveau de l'intrigue, en y accentuant la dénonciation sociale et en y réduisant les aspects les plus scabreux.

Mais son activité assumera bientôt un caractère interlinguistique aussi. Il est possible de signaler, à ce propos, du moins les traductions d'ouvrages appartenant au même genre que *J'irai cracher sur vos tombes* : un roman de Kenneth Fearing (*The Great Watchmaker*, traduit comme *Le grand horloger*), deux travaux de Raymond Chandler (*The Big Sleep* et *The Lady in the Lake*, en français *Le grand sommeil* et *La dame du lac*) et un de Peter Cheyney (*Dames Don't Care*, *Les femmes s'en balancent*). Il est intéressant de remarquer que le premier de ces travaux (d'autres vont suivre dans plusieurs domaines, mais cela ne nous intéresse pas ici), la traduction de *The Great Watchmaker*, sera confié à Vian grâce à sa pseudo-traduction. En effet Hélène Bokanowski, directrice des publications chez le petit éditeur parisien Les Nourritures Terrestres, lui proposera de travailler au roman de Fearing après avoir lu - et apprécié - sa « traduction » du roman de Sullivan. Voici donc un cas, assez rare, où une pseudo-traduction et une pseudo-auto-traduction... donnent suite à une activité de traduction bien réelle.

Bibliographie :

Arnaud, Noël

(1980), *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Christian Bourgois.

(1974) (dir.), *Dossier de l'Affaire « J'irai cracher sur vos tombes »*, Paris, Christian Bourgois.

Bens, Jacques (1976), *Boris Vian*, Paris, Bordas.

Borgers, Etienne (2009), « Boris Vian à la recherche de Vernon Sullivan : les traductions anglaises de *J'irai cracher sur vos tombes* », in *Polar Noir*, http://polarnoir.net16.net/cracher_trads_vian.html.

Cadin, Anne (2011), « Les premiers romans noirs français : simples exercices de style ou trahisons littéraires

complexes ? », in *Trans - Revue de Littérature générale et comparée*, n. 11, pp. 1-12.

Charras, Marie-Claude et Michela Landi (2006), *I quattro romanzi « americani » di Boris Vian*, Firenze, Alinea.

Darnaudet, François (2009), « Les Éditions du Scorpion (1946-1969) », in *Polar noir*, <http://polarnoir.net16.net/edscorpion.html>.

Fakra, Isabelle (2001), « Vernon Sullivan ou les pseudo-traductions de Boris Vian », in *L'art d'aimer* n. 4, pp. 8-10.

House, Juliane (2008), « Beyond intervention : universals in translation ? », in *Trans-Kom* 1(1), pp. 6-19.

Jakobson, Roman (1970), « Aspects linguistiques de la traduction », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de minuit, pp. 78-86.

Jung, Verena (2002), *English-German Self-Translation of Academic Texts and its Relevance for Translation Theory and Practice*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien, Peter Lang.

Lapprand, Marc (1993), *Boris Vian - Une vie contre*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.

Pokorn, Nike (2005), *Challenging the Traditional Axioms : Translation into a Non-mother Tongue*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

Regattin, Fabio (à paraître), « Vian-Sullivan : dalla pseudo- all'autotraduzione », in Andrea Ceccherelli (a cura di), *Atti del convegno Autotraduzione - Testi e contesti*, Bologna, BUP.

Schoolcraft, Ralph (2010), « Hard-boiled French style : Boris Vian disguised as Vernon Sullivan (authorship and pseudonymy) », in *South Central Review* n. 27, pp. 21-38.

Toury, Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

Vian, Boris

(1973[1946]), *J'irai cracher sur vos tombes*, Paris, Christian Bourgois.

(1948), *I Shall Spit on your Graves*, Paris, Vendôme Press.

Notes

Quelques-unes des idées exprimées dans cet article ont fait l'objet d'une communication, en italien, au colloque *Autotraduzione - Testi e contesti* (Bologne, 17-19 mai 2011). Pour plus de précisions nous renvoyons aux actes de ces journées, en cours de publication pour Bononia University Press (cités en bibliographie à l'entrée Regattin, à paraître).

1 • Le titre choisi par Vian, beaucoup moins fort, était *J'irai danser sur vos tombes*; ce serait Michelle Léglise, sa femme de l'époque, à avoir suggéré de remplacer le mot *danser* par le *cracher* de la version définitive.

2 • Pour les détails nous renvoyons à l'excellent Arnaud 1974 ou, pour une exposition plus rapide, à Regattin (à paraître), où ces aspects sont traités de manière plus approfondie.

3 • À cette époque, la paternité de cette œuvre devient presque une obsession pour Vian: un peu plus tard (c'est le 18 mai), il désire encore recueillir "tous les moyens possibles de prouver que ce n'est pas moi qui ai écrit" (note citée in Arnaud 1980: 145).

4 • Par exemple Arnaud 1974, Lapprand 1993, Charras-Landi 2006.

5 • Les numéros de page entre parenthèses font référence aux deux volumes cités en bibliographie, et qui constituent nos éditions de référence.

6 • Signalons quand même que le même phénomène caractérisera sa production traductive "réelle" aussi: comme l'affirme Marc Lapprand (1993: 112), qui a analysé de façon systématique les traductions de l'anglais en français de notre auteur, Vian "laisse des signatures ici et là, par esprit de canular".

7 • Rappelons que celle-ci, alors, vient juste de commencer: il publiera *Vercoquin et le plancton*, *L'Écume des jours* et *L'Automne à Pékin* tous en 1947, et *L'Herbe rouge* l'année suivante.

8 • Nous avons déjà parlé de l'écriture de *J'irai cracher sur vos tombes*, mais la vitesse à laquelle Vian écrivait ses textes se manifestera à plusieurs autres occasions: *L'Écume des jours* sera rédigé en trois mois (mars-mai 1946), sa pièce *Les Bâtisseurs d'empire* en dix jours.

9 • Une stratégie de ce type est d'ailleurs très commune dans tout travail d'équipe prévoyant la collaboration d'un traducteur de langue maternelle pour la langue-source et un traducteur de langue maternelle pour la langue-cible, ce qui arrive surtout pour la traduction à partir de langues à faible diffusion (voir par exemple l'introduction de Pokorn 2005, qui décrit un travail de ce genre pour les ouvrages d'auteurs slovènes traduits en anglais).

10 • Comme l'affirme à ce propos Verena Jung, "The main difference between ordinary translators and self-translators [...] is the fact that self-translators can access their original intention and the original cultural context or literary intertext of their original work better than ordinary translators. Although it can be argued that even self-translators cannot completely access their original intention [...], I would at least postulate that they can access the memory of an intention" (Jung 2002: 30, les italiques sont de l'auteur). Or, c'est justement cette "mémoire d'une intention" qui, dans les deux cas que nous allons voir maintenant, paraît absente.

11 • Voir par exemple l'histoire de la redécouverte de *L'Écume des jours* in Bens 1976.

12 • S'il est vrai, comme plusieurs auteurs l'affirment, que l'auto-traducteur, grâce à la paternité sur son propre texte, jouit de marges d'action plus vastes par rapport aux "simples" traducteurs