

UNE REPRÉSENTATION LITTÉRAIRE DE LA PAUVRETÉ AU FÉMININ : *CALL YOUR DAUGHTER HOME* ET SA TRADUCTION EN FRANÇAIS

VIRGINIE BUHL

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – CLESTHIA

virginie.buhl@sorbonne-nouvelle.fr

Citation: Buhl, Virginie (2024) “Une représentation littéraire de la pauvreté au féminin : *Call Your Daughter Home* et sa traduction en français”, in Sylvie Chraïbi et Michele Pordeus Ribeiro (éds.) *Dire la pauvreté : situer, signifier, imaginer*, *mediAzioni* 40: A127-A138, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/19274>, ISSN 1974-4382.

Abstract: This study is dedicated to the textual representation of female poverty in a contemporary work of fiction, *Call Your Daughter Home*, a debut novel by American author Deb Spera, and in its French translation, *Le Chant de nos filles*. The literary strategy adopted by the author relies mainly on characterization and narration; it reinvents some commonplace stereotypes and long-held assumptions about the 1920s’ rural poverty in the United States to portray a different socioeconomic reality based on cross-community female solidarity. The heterogeneous mind styles embedded in the narrative highlight the diversity of languages, cultures and worldviews peculiar to impoverished White farmers (often called Poor white trash), to Black American servants and to the White upper class. Translating such a novel into French involved a careful cultural and linguistic negotiation designed to recreate plausible sociolects in French for both lower-class communities.

Keywords: Deb Spera; poverty in fiction; poor white trash; female solidarity; sociolects; translation.

Introduction

L'écart qui existe entre la réalité socioéconomique de la pauvreté et sa représentation fictionnelle est indéniable : même lorsqu'il est mis en œuvre en fonction de codes liés à un genre tel que celui du roman naturaliste, le discours littéraire constitue l'aboutissement d'un processus créatif complexe par lequel la fonction poétique du langage peut prendre le pas sur sa fonction référentielle (Jakobson 1963/2007 : 220) pour produire une représentation esthétique et personnelle qui sera orientée par la perception du réel propre à un auteur. Comme le souligne Yves Lochard dans *La fortune du pauvre : parcours et discours romanesques*,

La peinture de la misère sociale est donc bien une construction de l'imaginaire relevant de règles propres au champ artistique. Le rapport de la pauvreté référentielle à sa représentation romanesque est médiatisé par un processus d'esthétisation, par des choix proprement littéraires que l'approche 'sociologiste' méconnaît absolument.
(Lochard 1998 : 6)

Le discours développé dans une œuvre littéraire à caractère historique est tributaire non seulement de choix esthétiques et littéraires mais aussi d'une vision du passé qui est nécessairement influencée par le discours des historiens ou de témoins dont les documents – récits ou archives – ont servi de support à l'imagination de l'auteur. Enfin, lorsqu'un texte porte sur la pauvreté, on ne peut pas ignorer l'influence durable d'un héritage idéologique, moral et religieux sur nos schémas de pensées occidentaux, notamment les discours issus du christianisme et ceux qui étayent l'idéologie capitaliste.

Envisagée sous l'angle de la réception, la représentation littéraire de la pauvreté sert de support à l'imagination et constitue alors un outil de connaissance. En effet, à travers la construction de personnages, la fiction permet d'appréhender la pauvreté à l'échelle individuelle, plutôt que de l'envisager comme une catégorie socioéconomique abstraite ou une réalité statistique¹. Le recours à l'imagination peut alors non seulement contribuer à alimenter la réflexion sur la pauvreté comme condition socioéconomique mais également permettre de dépasser certains préjugés, des biais épistémologiques et idéologiques qui sous-tendent les discours institutionnels et les discours communément répandus sur la pauvreté et la résilience. Par ailleurs, la puissance évocatrice d'une langue utilisée dans sa fonction expressive suscite l'émotion, un ensemble d'affects qui participent de la réception cognitive encodée dans le texte littéraire et réactivée à la lecture.

¹ Les œuvres de fiction ne sont cependant pas les seuls outils susceptibles d'apporter un tel éclairage sur la pauvreté. Le célèbre reportage photographique réalisé en 1936 en Alabama par le journaliste et écrivain James Agee et le photographe Walker Evans constitue un ouvrage de référence de la représentation de la pauvreté dans les régions rurales du Sud des États-Unis : *Let Us Now Praise Famous Men* (Agee & Walker 1941) a donné un visage aux franges de la population que la Grande Dépression avait laissées dans le dénuement. Comme le souligne Gavin Jones, « [A]bhorr[ing] the tendency to treat people as abstract categories, as mere victims of deprivation, Agee saw his poor farmers as distinct individuals whose inner feelings were crucial – creative and adaptable people with spontaneous intuition » (Jones 2008 : 108).

Le corpus littéraire qui étayera l'étude menée dans cet article est composé du roman américain contemporain *Call Your Daughter Home* (Spera 2019/2020) et de sa traduction en français, *Le Chant de nos filles* (Spera 2020). En effet, ces textes permettent d'aborder les questions suivantes : quel éclairage le discours littéraire apporte-t-il à la perception de la pauvreté des femmes dans l'Amérique des années 1920 ? Dans quelle mesure un tel discours véhicule-t-il certains des stéréotypes idéologiques et culturels associés à cette époque et à ce thème ? Relève-t-il le défi qui consiste à dépasser certains de ces clichés pour renouveler la vision des femmes américaines et de la condition féminine ? Enfin, comment ce discours littéraire sur la pauvreté au féminin a-t-il traversé l'Atlantique au terme d'une transplantation linguistique, discursive et culturelle, à savoir le processus de traduction ? La recherche d'éléments de réponse à ces questions s'inscrit dans un cadre théorique et méthodologique qui se situe à la croisée de l'analyse du discours littéraire, de l'analyse du discours traduit et des théories de la narrativité. Notre lecture critique des textes à l'étude vise à déplier les différentes composantes discursives, stylistiques et narratologiques du roman et de sa traduction en français. La première partie sera donc consacrée à l'analyse de la construction fictionnelle des trois personnages principaux féminins. Nous aborderons ensuite les enjeux que soulève la mise en discours du récit, à travers les voix narratives distinctes orchestrées dans ce roman choral. Enfin, la troisième partie sera consacrée aux enjeux traductionnels soulevés par leur description.

1. Mise en fiction : la pauvreté à travers trois figures féminines

Call Your Daughter Home est le premier texte de fiction romanesque de Deb Spera, auteure américaine née dans le Kentucky, aux États-Unis. Dans ce roman, la représentation fictionnelle de la pauvreté s'incarne dans trois personnages principaux qui vivent à Brancheville, en Caroline du Sud, dans les années 1920. La première, Gertrude Pardee, est une femme blanche extrêmement pauvre et mère de quatre filles ; issue d'une famille de métayers, elle appartient à la frange la plus défavorisée de la population blanche américaine. Dès le premier chapitre, suite à une infestation de charançons du coton et sans le soutien de son mari, elle se trouve dans le dénuement le plus total. Le second personnage est Oretta Bootles, une esclave affranchie qui travaille comme domestique rémunérée pour une riche famille de planteurs. Sa situation économique est moins précaire que celle de Gertrude Pardee, poussée par l'extrême pauvreté à chercher un emploi rémunéré pour nourrir ses enfants. Enfin, la troisième protagoniste, Annie Coles est la riche maîtresse de maison qui emploie Oretta Bootles comme cuisinière et servante et, par la suite, embauchera Gertrude Pardee dans l'atelier de couture qu'elle possède et dirige.

La mise en fiction de la pauvreté telle qu'elle s'incarne dans ces trois personnages est adossée à des discours et des stéréotypes sur la pauvreté, sur la bienfaisance, sur la modernité et sur l'esprit d'entreprise. Elle est aussi tributaire d'une réalité sociohistorique, puisque la peinture du rôle des femmes dans l'Amérique rurale des années 1920, si elle se veut vraisemblable, doit

correspondre aux normes sociales de cette époque de l'histoire des États-Unis. Ainsi, le personnage d'Annie Coles est en partie conforme au modèle de la femme moderne communément associé à ce qu'on appelle l'époque des années folles : une femme émancipée, qui conduit sa propre voiture et a participé aux premières élections ouvertes aux deux sexes.

Sa position sociale privilégiée lui donne également accès à des fonctions managériales puisqu'elle dirige un atelier de confection textile de l'un de ses fils – petite entreprise qui a constitué un débouché idéal pour la plantation de coton familiale, jusqu'à sa reconversion dans la culture du tabac.

The drive to the Sewing Circle is pleasant enough; cotton is being harvested on the other farms this week so workers stop and shade their eyes from the sun as I pass. None of them are yet accustomed to a woman driver, though they've seen me behind the wheel countless times. I raise my gloved hand outside the window and give a wave to the Negroes in the fields and they wave back. Their presence reminds me this is the week of our old harvest. Our first year of tobacco as main crop has thrown us all off kilter. (Spera 2019/2020 : 36)

La surprise que manifestent les ouvriers noirs qui travaillent dans les champs de coton reflète le contraste entre deux Amériques : celle qui connaît l'abondance généralement associée aux années 1920, facteur d'insouciance et d'émancipation, et celle qui connaît déjà la pauvreté rurale qui constituera l'élément iconique de la représentation de la Grande Dépression. En effet, les deux autres protagonistes féminines ne jouissent pas du même degré d'émancipation, et leurs préoccupations dans le roman sont centrées sur une économie de survie. Oretta Bootles cherche avant tout à préserver le fragile équilibre économique qui lui permet de vivre avec un mari estropié suite à un accident survenu alors qu'il travaillait à alimenter une locomotive. L'ancien cheminot en est désormais réduit à une activité peu rémunératrice de chiffonnier. Quant à Gertrude Pardee, au début du roman, elle se retrouve démunie au point qu'elle ne sait pas comment nourrir et soigner ses quatre filles. Elle se voit alors contrainte de les confier à des proches dont la situation économique est à peine moins précaire que la sienne.

I put a pot on the stove and soak the beans Retta gave me. In them, hidden like a Christmas surprise, is a bit of pork back. I ain't had a good butterbean in many years and a bite of pork in twice that time. I think of my girls, safe with Berns and Marie getting what I can't give. They'll have something in them by now, a bit of toast and butter, some coffee maybe. (Spera 2019/2020 : 72)

La construction fictionnelle de chacun de ces trois personnages est donc adossée à une classe socio-ethnique clairement définie dans la société américaine. S'agissant d'Annie Coles, nous avons vu que ce personnage incarne la domination blanche et qu'elle est la seule qui puisse jouir des bienfaits associés au capitalisme triomphant de l'Amérique des années 1920, incarnation de la modernité et de la prospérité symbolisées par l'automobile, l'esprit d'entreprise et l'émancipation féminine².

² S'y ajoutent l'électricité et le téléphone dont sa demeure est équipée et qui sont présentés dès le premier chapitre comme des comforts modernes réservés à l'élite.

Gertrude Pardee est représentative de cette catégorie sociale qu'on appelle *poor white trash*³, une désignation stigmatisante et socialement discriminante des populations blanches pauvres aux États-Unis, notamment dans le Sud rural, dont l'usage se répand à partir des années 1830. Vecteur de mépris et d'un jugement moral à l'égard de ces populations défavorisées, l'expression serait⁴ tout d'abord apparue parmi les esclaves afro-américains. D'après l'analyse du sociologue états-unien Matt Wray, l'expression a ensuite essentiellement été véhiculée par les classes moyennes et les élites blanches.

In the larger social structure, black slaves were hardly in a position of power to directly diminish the quality of life for poor whites, but higher status whites certainly were. *Poor white trash* must have seemed to many of them an apt term for those whites who did not rise or live up to their ideals of industry, labouring not at all, or only in the most degrading jobs, toiling beneath or alongside the slaves. (Wray 2006 : 43)

La stigmatisation repose donc sur leur position sociale inférieure et sur les travaux pénibles et dégradants, parfois même inférieurs aux tâches assignées aux esclaves, que ces Blancs devaient accomplir pour survivre. En effet, dans la hiérarchie suprématiste que sous-tendait l'Amérique esclavagiste, la population blanche était censée se distinguer des Noirs par sa moralité et sa capacité à s'élever socialement grâce au travail. Ceux qui échouaient trahissaient l'idéal de la réussite économique « à l'américaine ». Ainsi, en créant le personnage de Gertrude Pardee, et plus particulièrement celui de son mari Alvin, l'ivrogne violent qui ne travaille pas assez pour nourrir sa famille, Deb Spera inscrit sa construction fictionnelle dans une thématique qui hante la littérature sudiste d'avant la guerre civile (1815-1860) :

Writers of southern fiction in the antebellum era focused a good deal of attention on the conundrum of the southern poor white. Under the logic of white supremacy, wherein all whites are imagined to be superior to all people of color, the low social status, impoverishment, and immoral and lazy behaviour of *poor whites* were damning evidence to the contrary. *Poor white trash* required explanation – how could a free white person sink so low as to be beneath a black slave? (Wray 2006 : 55)

Cet héritage littéraire trouve son prolongement dans certains des personnages blancs de l'œuvre de William Faulkner ou de Flannery O'Connor, par exemple. De l'expression utilisée pour stigmatiser les classes laborieuses blanches rurales incapables de s'élever par leur travail⁵ au stéréotype du péquenaud sudiste (*the*

³ Le sens premier de « trash » est déchet, ordure, rebut.

⁴ L'attribution de l'usage initial de cette expression aux Afro-américains est mentionnée dans l'ouvrage de Matt Wray mentionné ci-après. Cependant, Ibram X. Kendi, spécialiste d'histoire afro-américaine indique dans son ouvrage *Stamped from the beginning* qu'aucune source ne l'atteste : « some uncorroborated reports suggest that enslaved Blacks created that term. [...] At some point, racist and classist White elites started embracing the appellation to demean low-income Whites. 'White trash' conveyed that White elites were the ordinary representatives of Whiteness » (Kendi 2016 : 238).

⁵ « L'expression 'poor white trash' ne désigne pas tant un statut social qu'une catégorie morale. C'est l'étiage symbolique auquel on ne veut pas être identifié, la personnification honteuse des échecs impensables d'une population 'racialement' destinée à prospérer. » (Laurent 2009 : 80)
<https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/19274>

Southern redneck) – auquel on prête généralement une éducation et une intelligence limitée, une attitude raciste –, la filiation est directe.

Enfin, Oretta Bootle constitue elle aussi un artéfact fictionnel qui concentre certains traits caractéristiques et récurrents dans la littérature sudiste des États-Unis. En tant que fille d'esclaves affranchie, elle incarne l'asservissement qui continue à contraindre les Afro-américains à la soumission et souvent à la pauvreté, bien après l'abolition officielle de l'esclavage par Abraham Lincoln en 1865. Si la pauvreté des descendants d'esclaves est une conséquence de la société inégalitaire héritée du système esclavagiste, dans la littérature sudiste, elle est tantôt présentée comme injuste et tantôt justifiée par des clichés racistes tels que celui du « Noir paresseux »⁶. Les discours sur la pauvreté qui sous-tendent la construction des personnages centraux de *Call Your Daughter Home* reflètent inévitablement une idéologie.

La question qui se pose à ce stade est la suivante : les présupposés et les stéréotypes qui sous-tendent la construction fictionnelle des personnages correspondent-ils à ce que l'on perçoit de leurs choix, leurs décisions et leurs actions ? Les trois figures féminines à l'étude s'inspirent de certaines représentations stéréotypées d'Américaines qui sont le pur produit d'un contexte historique et de déterminations socio-économiques. Or, D. Spera s'est attachée à créer trois individualités fictionnelles complexes, qu'elle a imaginées pour développer un discours humaniste et féministe – tout en se gardant de livrer à son lectorat une réécriture anachronique du passé, revisitée au prisme des valeurs d'aujourd'hui. Au cliché des femmes passives, victimes asservies ou assistées, et de la blanche nantie qui jouit égoïstement de ses privilèges, elle substitue la dynamique de l'initiative et de l'entraide ; le récit des choix et des actions de ses personnages met en relief les forces de la résistance et de la résilience qui rapprochent les trois personnages face à l'adversité alors même que tout les oppose. Ainsi, malgré les barrières socio-économiques, ethniques et culturelles qui les séparent, chacune, à sa façon fait le choix de la solidarité vis-à-vis des autres. Oretta Bootles décide de recueillir l'une des filles de Gertrude Pardee, le temps que celle-ci trouve un emploi et un logement à Brancheville, bien que cette forme d'entraide intercommunautaire suscite la désapprobation des Noirs de son quartier, à commencer par son propre mari, et de ses voisins. Le dialogue suivant met en lumière la divergence de vues que cette décision occasionne :

“And seems like all you got to worry yourself with is white folks and white folk problems. You remember you're a colored woman don't you, Retta? You remember where you belong?”

I look at each of these women 'cause I know Mabel says what all of them are thinking.

“Shaker Rag ain't no pen for cattle,” I say. “*You think you invented suffering? Times are hard everywhere. All you got to do is step out beyond the lane and see we aren't the only ones hurting. Sorrow don't know color. Ya'll grown enough to know that.*” (Spera 2019/2020 : 272, nous soulignons)

⁶ Dans leur ouvrage consacré à l'histoire du racisme aux États-Unis, Ibram X. Kendi et Jason Reynolds évoquent le cliché raciste de l'esclave paresseux et abruti : « lazy brutes » (Kendi & Reynolds 2020 : 200).

Le passage cité illustre clairement la morale humaniste que l'auteure prête à son personnage et l'importance de la solidarité quand les temps sont difficiles pour tous. Si Annie Coles décide d'embaucher Gertrude Pardee dans son atelier de confection, ce n'est pas par bonté d'âme mais parce qu'elle voit en elle une bonne couturière, comme l'était sa mère avant elle. Sans obéir à la répartition genrée des comportements charitables classiquement observés, selon laquelle les femmes cèdent à l'empathie, à l'émotion et à la compassion alors que les hommes adoptent une attitude plus objective et rationnelle⁷, Mrs Coles se laisse dicter sa décision par une logique économique, donc rationnelle.

She gives me a good hard look then says, "State your business."
 "I come to see about a job at the Sewing Circle and the let on Mrs. Walker's house."
 "Can you sew?"
 "Oh yes, Missus. I'm good with sewing. My mama taught me."
 "Your mother could sew anything."
 [...]
 "Yes, ma'am. I have two dollars as deposit for the house, and if you can give me that job at the Sewing Circle, I will see to it I'm here by the middle of next week."
 "Why, what if we needed you to start tomorrow, Gertrude?"
 "Ma'am, I can't start tomorrow. I've got to sort things out with my husband and get my four girls moved. But I can start work come Wednesday."
 I walk up a step and hold the two dollars up to her. She looks at that money and asks me again, "What happened to your face, Gertrude?"
 "I got hit, Missus."
 [...]
 "I don't know," the Missus says, and I know she's meant that for me.
 "I'll work hard, Missus. You won't ever have cause to complain."
 "There's no running water at the Walker place. How will you wash your children?"
 "I'll wash them on Saturdays in the kitchen. We'll boil the water on the stove. They'll be kept clean."
 The Missus seems satisfied for she finally takes my money and tells me she'll hold the job and Mrs. Walker's place, but the first month's rent will come out of my pay, which is fine with me. The job pays twelve dollars a week. We can make a go of it on that kind of money. When she gets to the door she turns back and says to me, "You come to my front door again looking like that and I will put you on the street, you hear me?" (Spera 2019/2020 : 27)

Ce passage se lit comme un entretien d'embauche, dans lequel le rapport de force entre les deux personnages permet à Annie Coles d'imposer ses conditions à sa future employée, qu'elle appelle par son prénom alors que cette dernière s'adresse à elle en utilisant des termes qu'aurait pu utiliser une esclave ou une domestique :

⁷ « Le discours romanesque présente la contribution des femmes à l'action sociale comme inséparable de leur nature. [...] Ainsi, la division du travail, la spécialisation des tâches entre les bienfaiteurs et les bienfaitrices situe bien les femmes du côté de l'élan du cœur, de la compassion spontanée, de l'instinct et les hommes de celui de la rationalité, de la régulation, de l'assistance méthodique. Cette topique s'énonce dans tous les secteurs du champ intellectuel » (Lochard 1998 : 52).

« Missus⁸ » ou « Ma'am ». La question de l'hygiène et de l'apparence de Gertrude Pardee et de ses filles est présentée comme un facteur important dans la décision de Mrs Coles. En effet, la saleté et l'aspect négligé de la tenue ou des cheveux sont indissociables de la représentation littéraire de la pauvreté. Dans les modèles de pensée qui associent la pauvreté à une faute morale, la saleté est signe d'une négligence coupable et d'une absence de dignité tandis que la propreté est valorisée comme une qualité morale. L'hygiène et l'apparence soignée du pauvre suscitera l'approbation du riche qui oppose souvent le pauvre indigne au pauvre digne et méritant, qui sait se rendre digne de sa charité ou de son aide :

Le vêtement du pauvre relève de la même thématique. Certes la plupart des portraits mentionnent très souvent les haillons, les guenilles, les loques, parfois soulignent leur caractère hétéroclite ; mais *l'usure à elle seule n'est pas synonyme d'infamie ; elle n'est vecteur de discrédit qu'associée à l'idée de saleté.* (Lochard 1998 : 81, nous soulignons)

Enfin, Gertrude saura rendre service à Mrs Coles, au point qu'à la fin du roman, cette dernière semble préférer la compagnie de son employée à celles des dames bien nées de la société sudiste. Elle oppose la simplicité de Gertrude aux politesses artificielles et aux mondanités qui caractérisent les relations avec ses paires.

Polite make believe is weary business and there is no one better at this than southerners. I am tired already and we've just begun. The gathered women attempt to include me in conversation, but I have no interest so I call for Gertrude, who is at once by my side. Her entrance allows the women to excuse themselves and once again I am grateful for this slip of a girl with the scrap of a barn cat. (Spera 2019/2020 : 351)

La publication du roman en France par Charleston s'inscrit dans un projet éditorial : il s'agit de constituer une collection proposant une littérature féminine et féministe qui s'adresse principalement à des lectrices. Sur son site Internet, la jeune maison d'édition se définit explicitement en fonction de cette mission et de ce lectorat cible : « Fondé en 2013 par Karine Bailly de Robien, Charleston est l'Éditeur du féminin, fier de donner une voix et une place de choix aux femmes en littérature »⁹. De part et d'autre de l'Atlantique, le discours fictionnel que développe *Call Your Daughter Home* est adossé à un mouvement de promotion des droits des femmes, de leur intégrité physique et morale et de leur visibilité. J.-M. Gouanvic, sociologue de la traduction dans le sillon de la pensée bourdieusienne, décrit ce type de convergence entre les dynamiques éditoriales portées par deux cultures comme une « communauté de destins » (Gouanvic 2007 : 131). Détacher un roman du champ culturel qui l'a vu naître pour l'inscrire dans un nouveau champ culturel, c'est le détacher d'un réseau de références intertextuelles et extratextuelles pour le rattacher à un autre. Par conséquent, les figures féminines créées par D. Spera ne s'enrichiront pas des mêmes échos dans l'esprit du lectorat français. En effet, chaque personnage de fiction est le produit d'une accumulation

⁸ Cette graphie correspond à la prononciation de *Mrs* ou à la contraction de *Mistress* ; l'expression « the Missus » est utilisée familièrement à la place de « the Mistress », la maîtresse de maison ou celle d'une plantation.

⁹ <https://www.editionsleduc.com/theme/6/charleston> (consulté le 05-01-2024).

d'associations, d'une co-construction cognitive activée par la lecture du texte romanesque et nourrie d'autres souvenirs de lecture :

[L]a figure romanesque est rarement perçue comme une créature originelle, mais rappelle souvent, de manière plus ou moins implicite, d'autres figures issues d'autres textes. Le personnage ne se réduit pas à ce que le roman nous dit de lui : c'est en interférant avec d'autres figures qu'il acquiert un contenu représentatif. S'il est donc exact que le lecteur visualise le personnage en s'appuyant sur les données de son expérience, cette matérialisation optique est corrigée par sa compétence intertextuelle. L'intertextualité du personnage [...] peut faire intervenir dans la représentation non seulement des personnages livresques (romanesques ou non), mais aussi des personnages fictifs non livresques (personnages de cinéma, par exemple), voire des personnages « réels », vivants ou non, appartenant au monde de référence du lecteur. (Jouve 1992 : 110)

Ainsi, les descriptions du personnage de Gertie, pourront évoquer aux lectrices françaises, selon la génération à laquelle elles appartiennent, la mère courage de Berthold Brecht, le célèbre portrait photographique d'une mère entourée de ses deux filles réalisé par Dorothea Lange (1936)¹⁰ ou, dans un passé plus récent, des Françaises victimes de violences faites aux femmes, plutôt que Celia Foote, la blanche méprisée pour ses origines pauvres et rurales dépeinte dans le roman de Kathryn Stockett, *The Help* (2009). En revanche, la photo de couverture choisie pour *Le Chant de nos filles* est destinée à évoquer les reportages photographiques en noir et blanc de la Grande Dépression, ou des romans tels que *Les Raisins de la colère*, de J. Steinbeck (titre original : *Grapes of Wrath*, 1939).

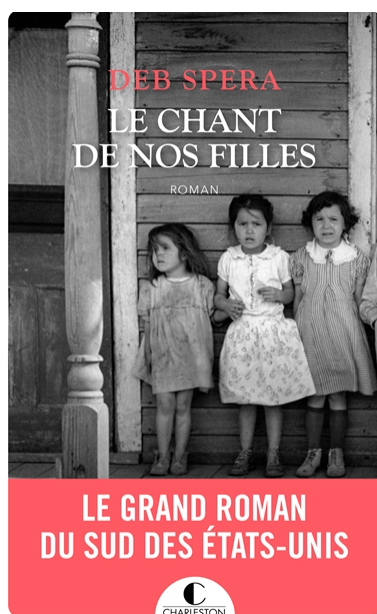


Figure 1. Couverture de la version française du roman de D. Spera

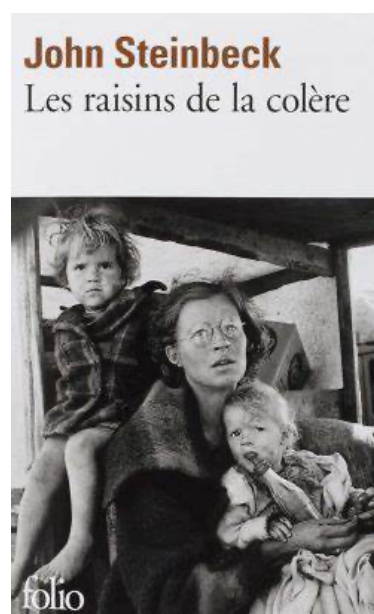


Figure 2. Couverture d'une édition française du roman de J. Steinbeck

2. Mise en discours du récit : trois voix narratives distinctes

¹⁰ Migrant Mother | Pinault Collection.
<https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/19274>

L'intérêt de *Call Your Daughter Home* pour une analyse du discours littéraire centrée sur la représentation de la pauvreté réside dans le dispositif narratif du roman, qui fait alterner trois voix et trois points de vue, selon les chapitres. Les trois figures centrales que ce roman choral raconte se relaient pour raconter l'histoire. D. Spera leur prête à chacune un style discursif propre, qui reflète non seulement leur individualité mais aussi leur niveau d'instruction : le degré variable de leur maîtrise de la langue standard et leur propension à s'exprimer dans sociolecte sont déterminés par leur position sociale et par la communauté à laquelle elles appartiennent. La langue dans laquelle chacune raconte ce qui lui arrive participe donc de la caractérisation, c'est-à-dire la construction progressive de chaque personnage dans le roman, en même temps qu'elle introduit une hétérogénéité énonciative dans le récit.

L'analyse stylistique du procédé narratif reposant sur ce que G. Genette appelle le régime de la narration homodiégétique (chaque personnage raconte son histoire en même temps qu'il la vit), peut convoquer une notion opératoire utilisée notamment par certains linguistes du monde anglophone, la notion de *mind style*. D'après R. Fowler, le « style mental » est constitué par un ensemble cohérent de traits linguistiques dont l'effet cumulatif aboutit à une représentation mentale du monde bien particulière, qu'il appelle aussi vision du monde : « Cumulatively, consistent structural options, agreeing in cutting the presented world to one pattern or another, give rise to an impression of world view, what I shall call a "mind style" » (Fowler 1977 : 76).

La vision du monde propre à un écrivain est donc décelable dans le style de l'ensemble de ses œuvres ou d'un texte de cet auteur ; cependant, la notion de *mind style* reste pertinente et opératoire à l'échelle microtextuelle, puisqu'elle est également utilisée dans l'analyse du style énonciatif propre à un narrateur ou à un personnage de ce roman, qui lui donne sa couleur stylistique : « The term 'mind style' is particularly appropriate where the choices made are consistent through a text or part of a text. Such a consistent choice of a particular style might be on the part of a novelist, a narrator, or a character » (Leech & Short 1981 : 191).

Dans un texte, dans un chapitre ou un extrait de roman, il s'agit donc d'observer et de relever un faisceau de traits linguistiques qui constituent le style propre à un narrateur ou à un personnage donné. Étant donné que ce style est associé à une vision du monde, M. Bourdeau estime que « [l']on pourrait parler de *style mental*, mais cette traduction semble lacunaire. La formulation *construction et représentation mentale du monde* semble plus juste » (Bourdeau 2017 : 200).

La spécificité de la langue mise en œuvre par chacune des trois narratrices est illustrée par les extraits de corpus présentés ci-après. On y retrouve les traits linguistiques caractéristiques de leur style mental, traits qui forment un ensemble cohérent avec le contenu des propos que chacune tient, reflétant ainsi sa compréhension et sa vision du monde.

Le style de Gertrude Pardee

When we *come* to Reevesville, I was hoping to get Alvin straight, but it looks like he's going to run me crazy. Ever since the boll weevils took our crop he *ain't* done nothing but drink for *nigh* on a year. We left everything we had in Branchville, including two of our four daughters, and *come* over here to his *daddy's* sawmill for work. I hoped steady work and some food in our bellies might set him right, but he *ain't* right. Maybe he never will be. First, he closed the mill at one o' clock yesterday and didn't come home 'til late last night. Then he found the letter from my brother, Berns, telling me of a job over in Branchville. He hates Berns for taking care of what he can't. He *whaled* on me, and warned me to stay put. He's still mad from the last time I went to see my brother for help. Now my eye is *swoll shut*, I can't see out of it, and the only letter I've had for a month giving me the news about my two oldest children is *burned* and gone. (Spera 2019/2020 : 11-12, nous soulignons)

Dans cet extrait, le style de Gertrude Pardee est caractérisé par plusieurs agrammaticalités, qui apparaissent en italiques. La plupart des occurrences agrammaticales récurrentes qui sont soulignées correspondent à des formes verbales incorrectes : « come » utilisé à la place du passé simple « came », « swoll » comme forme inexacte du participe passé « swollen » et « burned » au lieu de la forme irrégulière « burnt » qui est attestée en anglais standard. Associées à la contraction oralisante « ain't », très répandues dans la langue vernaculaire afro-américaine comme dans l'américain des classes populaires, ces incorrections grammaticales constituent des indicateurs sociolinguistiques qui situent d'emblée le personnage dans l'un des États ruraux du Sud. Ils fonctionnent comme des marqueurs qui assignent au personnage une identité sociale et une place dans une frange de la population qu'on imagine peu éduquée et fruste. En outre, on relève des éléments lexicaux plus disparates dans cet extrait du roman : la forme archaïque « nigh », synonyme de « near » qui donne un tour désuet au style discursif de Gertrude, le terme argotique « whaled on » qui signifie battre, frapper et enfin la forme familière et enfantine « daddy » utilisée par la locutrice renforcent l'impression d'éloignement socio-historique entre Gertrude Pardee et la personne qui lit le roman. La syntaxe obéit également à une logique grammaticale erratique, associant des structures tantôt conformes à la norme et tantôt proches de la syntaxe plus lâche qui caractérise l'énonciation orale. En particulier, l'oralité est restituée par de nombreuses élisions, telles que « 'til » pour « until », l'emploi de « can't » au lieu de « cannot » ou de « is'nt » au lieu de « is not ».

Le style d'Annie Coles

Every time the telephone bells ring, I am amazed. For the first few weeks, hello seemed too insignificant a word to say, though I hated the formality of stating name of residence, then self. "This is the Coles' residence, Ann Coles speaking," sounds ridiculous. *I'm me announcing me*. A simple hello in the quiet of my own home should suffice. My husband pulled more strings than I can imagine, and gave me not just one telephone, but two – one for the house and one for the Sewing Circle. All of Branchville has benefited from my husband's foresight, and now here we are, the first rural town for miles to be connected to the modern world. (Spera 2019/2020 : 31, nous soulignons)

La voix narrative d'Annie Coles présente un contraste frappant avec celle de Gertrude Pardee. Le discours qui est le sien dans ce passage est caractérisé par un

anglais parfaitement conforme aux normes de l'anglais standard, sur le plan syntaxique comme dans l'utilisation du lexique. On n'y relève aucune agrammaticalité, l'ensemble des verbes sont conjugués correctement et l'usage des temps est également correct. Une seule occurrence de contraction verbale – « I'm me » – indique, tout comme les différentes façons de se présenter au téléphone, que cette locutrice maîtrise différents registres de langue. Ses réflexions métalinguistiques sur ce sujet témoignent d'une conscience linguistique, produit d'un niveau d'instruction plus élevé que celui de Gertrude. Enfin, certains termes tels que « insignifiant », « residence » ou « suffice » employé au lieu de « be enough », appartiennent à un registre de langue nettement plus soutenu, comme la plupart des termes que la langue anglaise a conservés du français qui se parlait couramment à la cour d'Angleterre au Moyen Âge.

Le style d'Oretta Bootles

I am an old Negro woman, too old to carry a crying white child across town and through the thicket of cypress that leads into Shaker Rag where we live. *I ran best I could* the whole way. This *child's eat up* with worms worse than *I ever seen* in a body that still has a soul. She is up against the day.

There *was* redbirds in the yard all this morning *before I come* to work and then in the Coles's oak trees too – like trouble following me. One lighted on the porch rail and looked right at me while I did the breakfast dishes. I fretted all day over what they mean to tell us. Right after Miss Annie left the kitchen I got down to dealing with the good Lord for fear of what must be coming. (Spera 2019/2020 : 43, nous soulignons)

En première analyse, le style d'Oretta Bootles est caractérisé par des agrammaticalités très similaires à celles que l'on observe dans celui de Gertrude Pardee. On note en particulier certaines formes verbales dont la conjugaison est incorrecte, comme « eat » au lieu du participe passé « eaten », « I ever seen » au lieu de « I've ever seen », « There was redbirds » au lieu de « There were redbirds » ou encore « before I come to work » au lieu de « came », faute de langue également observée dans le passage du roman correspondant au style narratif de Gertrude Pardee. Notons également la présence de deux contractions verbales qui renforcent l'effet produit à la lecture par le ton oral et familier ; « I've » et « she's eat up ». Les rapprochements que nous venons de faire correspondent à certaines des similitudes mises au jour par la sociolinguistique et la stylistique appliquée à l'anglais nord-américain : le vernaculaire afro-américain et la langue populaire des Blancs pauvres présentent un certain nombre de caractéristiques communes.

Étant donné les influences réciproques, il est impossible d'établir une barrière entre le lexique noir américain et le vocabulaire familier des Blancs. Les deux communautés évoluent au sein d'une même société. Leurs cultures ont forcément des points communs. Par conséquent, les deux systèmes linguistiques concernés ne fonctionnent pas totalement indépendamment l'un de l'autre. Certains affirment à partir de là que dans le domaine de la langue familière ou de l'argot, il n'y a pas de distinction entre le lexique des Noirs et celui des Blancs. Le lexique familier ou argotique des classes pauvres – noires ou blanches – serait issu de la langue américaine. (Méténier 1998 : 136)

Selon A. Méténier l'existence de ce fonds commun, alimenté par des emprunts mutuels, est avérée. Cependant, elle note aussi la persistance d'une tradition orale africaine séculaire dans le vernaculaire propre aux Afro-américains. Cette persistance, nourrie par le vocabulaire crypté des anciens esclaves, et motivée par le besoin de se démarquer des Blancs pour affirmer l'identité de la communauté noire contemporaine aboutit à l'élaboration spontanée d'un lexique spécifique (Méténier 1998 : 137). Cela se reflète en partie dans le roman de Deb Spera, qui introduit des différences entre l'anglais que parle Oretta Bootles et celui de Gertrude Pardee. Ainsi, la mise en scène d'un service religieux et du rituel *Call & Response* – par lequel le prêtre invite ses fidèles à manifester leur assentiment pendant son sermon¹¹ – révèle que la langue de Oretta est parfois légèrement plus proche de la langue standard que celle de Gertrude Pardee, et similaire à celle que le prêtre noir emploie pour dialoguer avec sa congrégation. Dans *Call Your Daughter Home*, le prêtre afro-américain comme ses fidèles utilisent une langue généralement simple et peu soutenue mais également influencée par le style biblique et la spiritualité chrétienne, comme on le constate à la lecture du passage qui suit.

The Preacher looks up and says, “When Jesus sought out Thomas eight days after he was resurrected, it was because Thomas doubted Jesus. Doubted what his brothers had told him was true. Thomas doubted.”

“Amen,” is whispered as *folks* settle into the spirit.

The heat in the room is almost intolerable. *Mabel's* passed her cardboard fans down the row. *I'm* grateful for the relief.

Preacher says, “Jonah himself doubted when he ran from God. We all know how that turned out.”

“*Yessir, we sure do.*”

“What does the Bible tell us about Jonah,” he asks us, “*Huh? What's it say?*”

The Lord's word came down upon Jonah and the Lord told Jonah, to go, where?” (Spera 2019/2020 : 175, nous soulignons)

Nous retrouvons ici une occurrence d'orthographe phonétique – « Yessir » pour « Yes, Sir » –, des américanimes tels que « folks » pour désigner les gens, le terme standard et socialement neutre étant « people » – ainsi qu'un certain nombre de contractions verbales et une onomatopée « Huh ? ».

3. Une surreprésentation littéraire des sociolectes populaires ?

L'utilisation des sociolectes populaires ancrés dans le Sud des États-Unis sert non seulement une finalité esthétique mais véhicule également une idéologie dans la façon dont elle oppose la riche blanche éduquée qui s'exprime dans une langue normée et les deux femmes confrontées à la précarité ou à l'asservissement, qui ont chacune un parler populaire, marqué par l'oralité et par des déviances vis-à-vis de l'américain standard. Par-delà la recherche d'un effet topographique lié à la

¹¹ « Cette performance est essentielle dans la tradition orale afro-américaine. [...] Au cours d'une messe, le prêtre fait participer oralement l'assemblée des fidèles. » (Méténier 1998 : 120)

<https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/19274>

dimension diatopique¹² de la langue utilisée par Gertrude Pardee et par Oretta Bootles, D. Spera a cherché à recréer un parler qui met en jeu une problématique identitaire d'ordre social (sa dimension diastratique¹³). Le lien entre la langue standard, la façon dont elle est mise en œuvre par les locutrices et la représentation de la pauvreté apparaît ici clairement, et corrobore l'analyse proposée par G. Jones: « Literature reveals how poverty is established, defined, and understood in discourse, as a psychological and cultural problem that depends fundamentally on the language used to describe it » (Jones 2008 : 4, nous soulignons).

Il apparaît que dans ce roman, par choix esthétique, D. Spera, comme d'autres auteurs du Sud des États-Unis – M. Twain ou W. Faulkner, pour citer deux exemples dont l'œuvre compte parmi les classiques de la littérature américaine – procède à une mise en relief de la langue vernaculaire utilisée par deux des trois protagonistes, aussi bien dans la narration que dans les dialogues qui mettent en scène leur parole et leurs échanges avec d'autres personnages. Ce choix procède d'une valorisation esthétique des parlers dit populaires et en particulier de la langue vernaculaire du Sud. Une telle surreprésentation naturaliste va à l'encontre de ce que l'on pourrait considérer comme une représentation réaliste de la réalité socioculturelle de la pauvreté et de la domination linguistique qui l'accompagne.

En effet, certaines études sociolinguistiques ont mis au jour une domination linguistique qui tend à dévaloriser les locuteurs s'exprimant avec un accent régional fortement associé à des origines sociales défavorisées. Dans sa thèse (Bretegnier 1999) consacrée aux notions de sécurité et d'insécurité linguistique liées à l'usage du français et du créole, A. Bretegnier aboutit à des conclusions qui nous semblent tout à fait transférables à la domination linguistique et à l'autocensure qui caractérise les locuteurs de variantes non-standard de l'américain du Sud des États-Unis. Le sentiment d'insécurité linguistique est défini comme un sentiment « lié à la perception d'un (groupe de) locuteur(s), de l'illégitimité de son discours en regard des modèles normatifs à l'aune desquels [...] sont évalués les usages » (Bretegnier 1998 : 9).

Cette insécurité aboutit à ce que nous pourrions qualifier de tentatives d'auto-invisibilisation locutoire. En effet, parmi les réactions les plus communes des locuteurs qui tendent à s'exprimer avec des accents dit populaires, il y a tout d'abord la tentative de masquer ou de corriger son accent, mais aussi la gêne voire le mutisme dans certaines situations locutoires, notamment celles qui les mettent en présence de locuteurs maîtrisant les normes de la communauté linguistique dominante. L'accent du Sud étant généralement associé à la déficience culturelle, voire intellectuelle, au cliché du péquenaud, du plouc, on comprend aisément que le vernaculaire du sud et l'accent correspondant sont susceptibles d'aboutir à de tels comportements.

Dans une œuvre littéraire telle que *Call Your Daughter Home*, la représentation de la langue minorisée que parlent les personnages situés au bas de l'échelle socio-économique enrichit la narration dans la mesure où a) elle reflète la diversité sociolinguistique de l'Amérique des années 1920, et b) elle est vecteur d'expressivité, au sens où elle véhicule non seulement des faits, des idées

¹² La langue vernaculaire reproduit par mimétisme l'origine géographique des deux femmes.

¹³ La langue utilisée par chacun des personnages reflète son origine sociale.

mais aussi des affects et de l'humour. Dans l'univers fictionnel qui sert de cadre au récit, Oretta Bootles et Gertrude Pardee assument l'une comme l'autre la langue et l'accent qui font partie de leur identité. Le statut de leur parler est valorisé par la fonction narrative qui lui est assigné par l'auteure du roman.

4. Les enjeux traductologiques soulevés par le passage au français

En première analyse, le principal défi que lance le style de *Call Your Daughter Home* est la création d'un sociolecte en français qui, à défaut d'être authentique, possèdera suffisamment de vraisemblance discursive pour obtenir l'adhésion du public francophone. Il est important à ce stade de souligner que les choix effectués par la personne qui traduit sont susceptibles de véhiculer une charge idéologique, des clichés culturels sur ce qui constitue un accent populaire, un parler dénotant l'absence ou le peu d'éducation, par exemple. Ainsi que le soulignent Annick Chapdelaine et Gillian Lane-Mercier, « l'inscription d'éléments sociolectaux dans le texte cible [...] » soulèvent constamment des difficultés, difficultés que celles et ceux qui traduisent vont résoudre, mais d'une façon qui n'est jamais neutre. Pour examiner les stratégies mises en œuvre pour procéder à cette réinscription,

non seulement il faut tenir compte des stratégies et des enjeux proprement traductionnels qui la sous-tendent, mais encore il faut se pencher sur les problèmes linguistiques, esthétiques, idéologiques et politiques mis en évidence par le choix, parmi les stratifications sociolinguistiques de la culture d'arrivée, d'un sociolecte donné. (Chapdelaine et Lane-Mercier 1994 : 10)

Dans la boîte à outils linguistique dont on dispose en français pour restituer le registre oral, familier et le parler populaire dans le texte traduit, les tactiques plus souvent employées sont les suivantes :

– Concernant les élisions¹⁴, le recours à la « forme familière de la négation » (Ballard 2003 : 229) permet de restituer en français l'effet stylistique produit dans le texte source. Ce procédé assez simple consiste à omettre le « ne » discordantiel, tout en conservant uniquement le « pas » forclusif dans la plupart des phrases négatives.

– L'utilisation de termes familiers, distribués dans le texte selon une fréquence qui produira le même effet de lecture global que celui qui est recherché et produit par le texte source. À cet égard, le principal enjeu est de ne pas renforcer la familiarité ou l'oralité du registre de langue et, à l'inverse, d'éviter l'écueil consistant à relever le registre de langue en passant au français.

– Lorsque les contraintes inhérentes aux structures grammaticales ou morphosyntaxiques du français ne permettent pas la restitution ponctuelle d'une

¹⁴ M. Ballard définit les élisions comme un ensemble de « contractions de la langue standard, [...] simples manifestations de la langue orale par rapport à l'écrit (cf. *he isn't* au lieu de *he is not* ; *d'you mind ?* au lieu de *do you mind ?*) ou encore d'effacements ou de déformations de la langue standard, indices d'une langue relâchée » (Ballard 2003 : 126).

agrammaticalité ou d'une irrégularité par rapport à la norme présente dans le texte source, le recours à la stratégie dite de compensation¹⁵ permet en quelque sorte de déplacer l'erreur. La visée stylistique et la nécessité d'un déplacement constituent les deux principaux éléments associés à ce procédé.

Échantillon n° 1

<p>The cicadas are screaming this morning like a warning, but I don't need them to tell me how hot it is. August don't ever let up. It ain't even seven yet, and I got sweat coming through my dress. This thing's so old and stretched out, it don't stick to nothing but wet. I got the last of the clean rags pushed up in what's left of my under drawers for my menstrual cycle. My two youngest are ten and six. They have to get to Branchville if they mean to survive. Mary, the littlest is sick. The child's had no food for two days and now I fear what the day will bring. I give them a bit of snuff to ward off the hunger, and wipe them down best I can from the pump outside. They are both bone thin, I know. We're all weak from hunger and I don't see how the tide will change before I lose one, or both of them. (Spera 2019/2020 : 14, nous soulignons)</p>	<p>Ce matin, les cigales braillent comme pour me prévenir, mais <i>j'ai pas</i> besoin d'elles pour me dire qu'il fait une chaleur <i>d'enfer</i>. En août, <i>il y a pas</i> de répit. <i>Il est</i> même pas encore sept heures et je sens déjà la sueur mouiller ma robe. Cette vieille guenille est toute distendue, <i>il y a que quand</i> je transpire qu'elle me colle à la peau. J'ai mis mes derniers chiffons propres dans ma culotte <i>vu que</i> j'ai mes règles. Mes deux filles cadettes ont dix et six ans. <i>Faut qu'elles</i> retournent à Branchville sinon elles vont mourir. Mary, la plus <i>p'tite</i>, est malade. Deux jours <i>qu'elle a rien</i> mangé, j'ai peur de ce que la journée va nous apporter. Je leur donne un peu de tabac à priser pour tromper la faim et je les lave comme je peux avec l'eau de la pompe, dehors. <i>Elles ont que</i> la peau sur les os. On est tous affaiblis par la faim et je ne vois pas comment les choses pourraient s'arranger avant que je perde <i>une des p'tites</i>, ou les deux. (Spera 2020 : 14, nous soulignons)</p>
---	---

Les agrammaticalités présentes dans le texte source sont généralement restituées au même endroit dans le texte cible mais par des moyens différents, notamment des négations tronquées. Les deux formes de superlatifs peu usités ou incorrectes – « littlest » au lieu de « youngest » et « best » au lieu de « wipe them down the best I can » ou « I do my best to wipe them down » – ont fait l'objet d'un traitement traductionnel différent. La première est restituée par la forme élidée « p'tite » qui transcrit la prononciation courante, familière du mot « petite ». La seconde n'est pas restituée puisque la phrase correspondante dans le texte cible

¹⁵ Dans *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, J.-P. Vinay et J. Darbelnet définissent la compensation en ces termes : « Procédé stylistique qui vise à garder la tonalité de l'ensemble en rétablissant sur un autre point de l'énoncé la nuance qui n'a pu être rendue au même endroit que dans l'original » (Vinay & Darbelnet 1958/2017 : 6). K. Harvey, qui lui a consacré une étude plus poussée, définit ce procédé comme une technique de traduction permettant de compenser la perte d'un effet du texte source en recréant un effet similaire avec des moyens propres à la langue cible *ou au texte cible* (Harvey 1995 : 66, nous soulignons). Dans le cadre descriptif qu'il propose pour analyser cette stratégie, Harvey situe la compensation sur un axe topographique en fonction du degré d'éloignement entre la localisation de l'effet perdu et la solution de traduction adoptée pour le restituer dans le texte. La compensation parallèle restitue un effet au même endroit mais avec des moyens linguistiques différents, alors que la compensation contiguë est *déplacée* à proximité – « within a short distance » (Harvey 1995 : 82) – de l'élément à traduire.

« je les lave comme je peux » est conforme aux structures syntaxiques et aux normes grammaticales de la langue standard. Cette traduction aboutit donc à une perte sur le plan stylistique ; l'effet produit par l'irrégularité grammaticale relevée dans le texte source est restitué par compensation à distance (voir note n° 15) par une nouvelle occurrence de négation tronquée dans la phrase suivante, puis par la répétition de « p'tite » dans celle d'après. L'effet global recherché dans l'économie du texte cible est l'équivalent de l'effet global produit par le texte source, même si, ponctuellement, il semble y avoir perte.

La question de la lisibilité du texte traduit se pose inévitablement au stade de la révision éditoriale, une fois la traduction remise au commanditaire. Le degré de familiarité et d'oralité acceptable dans le texte traduit en français est-il le même que celui qu'a introduit l'auteure dans la version originale ? L'échantillon comparatif présenté ci-après met en évidence le travail de révision éditoriale, qui va dans le sens d'une plus grande correction. Dans un souci de lisibilité, un certain nombre d'élisions qui étaient destinées, dans la première version du texte traduit, à restituer la langue de Gertrude Pardee, qui s'écarte plus de l'américain standard que celle d'Oretta Bootles (et a fortiori de la langue assez soutenue et très châtiée d'Annie Coles), ont été effacées par la personne chargée de réviser le texte au sein de la maison d'édition.

Échantillon n° 2

Berns ain't never seen the place where we live. It's the backside of nowhere and I am ashamed to show it. When we moved to the swamp, Alvin forbade my brother to come visit so I told Berns to stay away for fear of what Alvin might do. Berns heeded the warning, but he wrote me regular and made me write back so he wouldn't worry. At Christmas they sent along a little package with candy and soaps Marie made for the girls. No matter how many of them letters Alvin got to first, I never stopped looking for them and they never stopped coming. I do believe they were intended for Alvin too, as a reminder somebody was watching. Somebody cared. (Spera 2019/2020 : 109-110)

Quand on est *v'nus* s'installer près du marais, Alvin a interdit à mon frère de *v'nir* nous rendre visite, alors j'ai dit à Berns de garder ses distances vu que j'avais peur de *c'que* mon mari pourrait faire. Berns m'a écouté mais il m'a écrit des lettres et demandé de lui répondre *pour pas qu'il s'inquiète*. À Noël, ils envoyaient un petit paquet avec des bonbons et des savonnettes que Marie avait fait pour les filles. *J'sais* même pas combien de lettres Alvin a détruites avant que j'aie pu les lire, en tout cas ça les empêchait pas d'arriver ni moi de les guetter. Je crois bien que c'était aussi un message pour Alvin, pour lui rappeler que quelqu'un veillait au grain. Que quelqu'un se souciait de nous.

Version 1 de la traduction proposée à l'éditeur par V. Buhl & T. Ducellier.

Quand on *s'est installés* près du marais, Alvin a interdit à mon frère de *venir* nous rendre visite, alors j'ai dit à Berns de garder ses distances vu que j'avais peur de *c'que* mon mari pourrait faire. Berns m'a écouté, mais il m'a écrit des lettres et demandé de lui répondre *pour qu'il ne s'inquiète pas*. À Noël, ils envoyaient un petit paquet avec des bonbons et des savonnettes que Marie avait fait pour les filles. *Je ne sais* même pas combien de lettres Alvin a détruites avant que j'aie pu les lire, en tout cas ça les empêchait pas d'arriver ni moi de les guetter. Je crois bien que c'était aussi un message pour Alvin, pour lui rappeler que quelqu'un veillait au grain. Que quelqu'un se souciait de nous. (Spera 2020 : 117-118)

Traduction révisée avant publication

On remarque également deux irrégularités syntaxiques en accord avec les normes grammaticales : « pour qu'il ne s'inquiète pas » et « je ne sais ». Dans ce cas, le processus de révision éditoriale a donc abouti à une écriture plus conforme à la norme linguistique, même lorsque le style du texte de D. Spera reposait sur les incorrections grammaticales, syntaxiques et sur une langue familière. De ce fait, le processus à l'œuvre se rapproche de ce que les traductologues décrivent comme une homogénéisation du style du texte traduit. L'homogénéisation telle que la définit A. Berman,

consiste à *unifier* sur tous les plans le tissu de l'original alors que celui-ci est originellement hétérogène. [...] Face à une œuvre hétérogène – et l'œuvre en prose l'est presque toujours – le traducteur a tendance à unifier, à homogénéiser ce qui est de l'ordre du divers, voire du disparate. (Berman 1999 : 60)

Nous avons cependant constaté que dans le cas qui nous occupe, cette tendance est le fait de la maison d'édition plus encore que des traductrices et traducteurs eux-mêmes.

Conclusions

L'analyse de la représentation linguistique et narrative de la pauvreté dans *Call Your Daughter Home* et dans sa version française a mis au jour l'existence de topoï qui constituent le substrat de nombreux romans construits autour de thématiques telles que la ruralité du Sud des États-Unis, les années 1920 et la Grande Dépression, et les réalités socioéconomiques d'une nation traversée par de forts clivages historiques, ethniques et culturels. Cependant, les personnages inspirés de ces topoï, qui semblent en première analyse déterminés par des présupposés idéologiques et moraux, sont conçus par l'auteure pour illustrer la force de l'entreprise commune et de la solidarité. Sur le plan linguistique, D. Spera a choisi de donner à entendre aux lectrices et aux lecteurs la langue et le style mental qui sont indissociables de la vision du monde propre à chacune des trois principales protagonistes du roman. Ce choix esthétique et stylistique soulève des difficultés lors du passage au français ; cela s'explique autant par le fait que la rigidité morphosyntaxique du français s'accommode mal de certains écarts linguistiques par rapport à son usage standard et normé, que par la persistance de réflexes associés à ce qui est toujours considéré comme la langue littéraire, dans un texte qui ne se revendique pas comme expérimental et novateur.

BIBLIOGRAPHIE

- Agee, J. & Evans, W. (1941/2001) *Let Us Now Praise Famous Men*, Boston & New York : Houghton Mifflin.
- Ballard, M. (2003) *Versus : la version réfléchie*, vol. I, *Repérages et paramètres*, Paris/Gap : Ophrys.
- Berman, A. (1999) *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris : Seuil.

- Bourdeau, M. (2017) « Du *bodyscape* au *mindstyle* : (re)construction par le corps dans *Dancer* de Colum McCann », *Études de Stylistique Anglaise* 11 : 15–34.
- Bretegnier, A. (1998) « Introduction. Regards sur l'insécurité linguistique » in A. Bretegnier & G. Ledegen (éds) *Sécurité / insécurité linguistique – Terrains et approches diversifiés, propositions théoriques et méthodologiques – en hommage à Nicole Gueunier*, Paris : L'Harmattan, 7-33.
- (1999) *Sécurité et insécurité linguistique. Approches sociolinguistique et pragmatique d'une situation de contacts de langues : la Réunion*, thèse de doctorat en linguistique, université de la Réunion, Saint-Denis.
- Chapdelaine, A. & Lane-Mercier, G. (1994) « Présentation : traduire les sociolectes : définitions, problématiques, enjeux », *TTR* 7(2) : 7-10, <https://doi.org/10.7202/037178ar> (consulté le 08/07/2023).
- Fowler, R. (1977) *Linguistics and the Novel*, London: Methuen.
- Gouanvic, J.-M. (2007) *Pratique sociale de la traductologie. Le roman réaliste américain dans le champ littéraire français (1920-1960)*, Arras : Artois Presses Université.
- Harvey, K. (1995) « A Descriptive Framework for Compensation », *The Translator* 1(1) : 65-86.
- Jakobson, R. (1963/2007) « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris : Minuit, 209-248.
- Jones, G. (2008) *American Hunger: The Problem of Poverty in US Literature, 1840-1945*, Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Jouve, V. (1992) « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature* 85, *Forme, difforme, informe*, 103-111, <https://doi.org/10.3406/litt.1992.2607> (consulté le 08/07/2023).
- Kendi, I. X. (2016) *Stamped from the beginning: the definitive history of racist ideas in America*, New York: Nation Books.
- & Reynolds, J. (2020) *Stamped, Racism, Antiracism, and You*, New York: Little Brown.
- Laurent, S. (2009) « Le “poor white trash” ou la pauvreté odieuse du blanc américain » *Revue française d'études américaines* 120 : 79-95, <https://doi.org/10.3917/rfea.120.0079> (consulté le 08/07/2023).
- Leech, G. & Short, M. H. (1981) *Style in Fiction: a linguistic introduction to English fictional prose*, Londres: Longman.
- Lochard, Y. (1998) *Fortune du pauvre : parcours et discours romanesques*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.
- Méténier, A. (1998) *Le Black American English : étude lexicologique et sémantique*, Paris : L'Harmattan.
- Spera, D. (2019/2020) *Call Your Daughter Home*, Toronto: Park Row Books.
- (2020) *Le chant de nos filles*, Trad. fr. de V. Buhl & T. Ducellier, Paris : Charleston.
- Vinay, J.-P. & Darbelnet, J. (1958/2017) *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris : Didier.
- Wray, M. (2006) *Not Quite White: White Trash and the Boundaries of Whiteness*, London & Durham: Duke University Press, <https://doi.org/10.2307/j.ctv1131djg> (consulté le 08/07/2023).