

Douzième année, Numéro 27, Printemps-Eté 2018, publié en Été 2018

De nouvelles images de l'original New Pictures of the Original

TARIF Julie

Maître de Conférences

Université Alberta, Canada

TRACT (Prismes, EA 4398, Sorbonne Nouvelle)

E- mail: jtarif@ualberta.ca

(Date de réception: 27/01/2018 – date d'approbation: 22/09/2018)

Résumé

L'article se concentre sur la façon dont la traduction peut être perçue comme une «chambre noire», qui révèle les aspects expérimentaux de l'œuvre originale, lesquels seraient sinon peut-être voués à rester invisibles. La traduction, tout comme le processus photographique dans une chambre noire, permet à l'original d'être vu sous un angle nouveau. Pour illustrer cette idée, la présente analyse se concentre sur la traduction et l'adaptation de deux idiosyncrasies dickensiennes, la réification et l'animisme. La traduction d'une occurrence d'*Oliver Twist* sélectionnée pour l'analyse, ainsi que l'adaptation de l'œuvre par David Lean, sont retenues pour cette étude. Une partie de l'analyse s'intéresse à l'expression «*item of mortality*», qui apparaît dans le texte original, et sur la nouvelle interprétation que Monod propose dans sa traduction. L'autre partie de l'analyse se concentre sur l'expansion des outils stylistiques que sont l'animisme et la réification dans l'adaptation cinématographique de Lean.

Mots-clés: Dickens, Lean, Monod, traduction, adaptation.

Introduction

Le sens ou la signification peut s'analyser comme «un potentiel à réaliser» (Stolze 2012, 33, ma traduction). Partant, cet article envisage la traduction¹ comme une «chambre noire» qui permet de «révéler» certains aspects de l'œuvre originale autrement voués à rester invisibles, tout en révélant dans le même temps en palimpseste certains aspects du contexte socio-culturel dans laquelle l'œuvre est traduite. Ainsi, la traduction permet, dans l'optique de la poétique de l'œuvre ouverte (Eco 1962), et tout comme le processus photographique dans une chambre noire, de proposer une image en un temps T de l'œuvre originale.

Charles Dickens apparaît comme un auteur de choix pour conduire cette analyse, en particulier du fait du potentiel de son écriture, qui réside en partie dans la créativité reconnue de son écriture; cette créativité n'est pas sans rapport avec le goût de l'auteur pour le jeu sur les normes et la déviance (Vanfasse 2007). Nombreux sont en effet les critiques à avoir souligné les aspects créatifs du langage dickensien; parmi eux, Knud Sørensen (1985), qui s'est concentré sur les néologismes dickensiens ou, un peu plus récemment, Garrett Stewart (2001), qui s'est intéressé plus généralement au langage dickensien, et Masahiro Hori (2004), qui s'est attaché à explorer les collocations créatives de l'auteur. Cet article entend contribuer à cet angle de recherche, en présentant certaines «images» de l'œuvre dickensienne en traduction, des images se voulant fidélistes, et qui laissent transparaître une vision du processus de traduction qui n'a plus cours depuis le tournant culturel de la traductologie.

Deux traductions *d'Oliver Twist* fonctionnant comme des «chambres noires» de l'œuvre originale au XX^e siècle ont été sélectionnées pour l'analyse: d'une part, celle de Sylvère Monod, dickensien renommé, parue

1. Le terme «traduction» est utilisé dans cet article dans son sens large pour faire référence au système développé par Jakobson (1959, 114). En particulier, dans cet article, le terme renvoie donc non seulement à la traduction interlinguale, mais également à la traduction intersémiotique, laquelle sera également nommée «adaptation».

en 1957¹; d'autre part, l'adaptation cinématographique que fit David Lean en 1948. La raison de ce choix est multiple. Tout d'abord, les deux auteurs avaient déjà traduit Dickens avant de traduire *Oliver Twist*: Monod avait traduit trois des œuvres de l'auteur anglais²; Lean avait adapté une de ses œuvres à l'écran³. En outre, ces deux traductions ont été produites au XX^e siècle, à une époque où les études dickensiennes commençaient à devenir très actives (Sadrin 102) et où l'idée de fidélité et d'équivalence restaient clés en traduction et en adaptation. En effet, les traductions interlinguales de cette époque étaient réalisées avec un certain souci de précision et de littéralisme par rapport à l'original (Delattre 51-52). Quant aux adaptations des textes littéraires, des années 50 aux années 80, elles étaient également dominées par ce discours de fidélité par rapport à l'original (McFarlane 1996, 8-9). Les discours autour de la pratique des deux auteurs trahissent cette perspective «fidéliste». Lean et Monod ont tous les deux abordé la traduction de l'œuvre sous cet angle de l'équivalence. À vrai dire, l'hypothèse de McFarlane au sujet de Lean se prête tout à fait à l'optique adoptée par Monod. En un mot, l'on pourrait dire de l'un et de l'autre qu'ils souhaitent effectivement «diriger» leur œuvre dans un souci «d'imitation du style dickensien» (1992, 75, ma traduction). Lean, de son côté, était d'avis que le rôle d'un réalisateur est d'«être fidèle aux intentions de l'auteur, à

1. Monod termina sa thèse de doctorat sur l'évolution du style dickensien dans ses romans, intitulée *Dickens Romancier*, quatre années avant la publication de sa traduction d'*Oliver Twist*. Son travail fut reconnu à l'échelle internationale et traduit et publié en anglais sous le titre de *Dickens the Novelist* en 1968 par les presses de l'Université d'Oklahoma. Ainsi le «Dickensien français par excellence» (Sadrin 1981, 105, ma traduction) est-il non seulement à l'origine de la traduction de l'œuvre choisie pour l'analyse mais il est aussi l'auteur de l'introduction, ainsi que de l'appareil critique et de la bibliographie qui l'accompagnent.

2. En 1946, la traduction de l'œuvre *A Christmas Carol* par Monod fut publiée sous le titre de *Nouveaux contes de Noël* et sa traduction de *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* sous le titre de *Les soirées de M. Pickwick*. En 1956, sa traduction de *David Copperfield* parut sous le titre de *La Vie et les aventures personnelles de David Copperfield le jeune*.

3. David Lean avait adapté *Great Expectations* à l'écran deux années avant d'adapter *Oliver Twist*.

tous les égards» (*New Straits Times* 1989, 14, ma traduction). Cette tentative de suivre «l'intention» de l'auteur correspondrait à l'effort de Monod en tant que traducteur d'être fidèle à ce qu'il appelle «l'esprit» de l'auteur. Comme ce dernier l'explique lui-même,

[i]f Dickens's translator lets the spirit of Dickens blow through her or his work and carry him or her along with it, something of the creative energy that informs and animates the great writer's prose will come through and be put across to the French reader. (Monod 1999, 237)

Cette dernière citation suggère que les notions d'«intention» et d'«esprit», lorsqu'elles sont appliquées à Dickens, vont de pair avec un certain degré de créativité reconnu au style de l'auteur. Et il est intéressant de noter que Gerald Pratley, vantant les mérites de l'adaptation de Lean, fait en particulier référence à «l'esprit d'expérimentation que l'on retrouve dans chaque séquence» (1974, 78, ma traduction). Plus généralement, l'on pourrait dire que ce que Monod nommait l'«identité d'effet»¹ (1999, 236), et ce qui correspond finalement à ce qu'Eugène Nida conceptualisa sous le nom d'«équivalence dynamique» (1964), a aussi influencé l'adaptation de Lean. Lean, en effet, précise qu'il a choisi son équipe avec soin, de sorte qu'elle puisse l'aider à recréer le plus fidèlement possible la caractérisation fantastique du roman, ainsi que son ambiance austère (Phillips 2006, 127). Les deux traductions se rencontrent donc dans la perspective embrassée par leurs auteurs. Sur un autre plan, cet article, qui place côte à côte une approche interlinguistique et une approche intersémiotique de la traduction entend également dépasser la dichotomie qui existe traditionnellement entre les *translation studies* et les *adaptation studies*².

1. «Cela signifie qu'une traduction devrait produire sur le lecteur français une impression la plus proche possible de celle produite sur le lecteur anglais par le texte original» (Monod 1999, 236, ma traduction).

2. Voir la discussion de Leo Chan sur «les frontières arbitraires qui séparent ces deux champs de recherche» (2012, 413-416, ma traduction).

Cette analyse se concentre plus spécifiquement sur la traduction de deux traits stylistiques caractéristiques de l'auteur: son utilisation de l'animisme et de la réification, deux idiosyncrasies reconnues de l'auteur dans les études dickensiennes dès le XIX^e siècle. Une partie de notre réflexion s'intéresse en particulier à l'expression «*item of mortality*», qui apparaît dans l'œuvre de départ, et à l'éclairage que propose Monod sur cette expression dans sa traduction. Cette dernière est utilisée par le narrateur dans l'incipit d'*Oliver Twist* pour faire référence au jeune Oliver (1993, 3). Non seulement cette occurrence est-elle digne d'intérêt parce qu'elle est révélatrice de plusieurs traits stylistiques caractéristiques du langage dickensien mais également parce qu'elle illustre à quel point Dickens se jouait des conventions littéraires victoriennes¹. L'interprétation qu'il donne de cette expression met en valeur la nature *fantastique* du langage dickensien, au sens todorovien du terme², et sous-tend l'idée que Dickens était bien plus qu'un «constructeur de langue»³ et véritablement un «architecte de langue».

Lean fait de même, par le biais du médium cinématographique. Cet article vise donc également à analyser la façon dont le réalisateur exploite de façon novatrice le langage filmique de sorte qu'il donne une nouvelle vie aux idiosyncrasies dickensiennes d'animisme et de réification. Bien sûr, dans le roman, ces effets reposent sur le médium verbal et de ce fait ils doivent être adaptés et ajustés au médium visuel. Il semble ainsi logique qu'une expression telle que «*item of mortality*», utilisée dans la narration du texte de départ, ne trouve pas sa place dans l'adaptation de l'œuvre. Ceci étant dit, l'animisme et la réification sont deux motifs qui refont surface dans l'œuvre

1. Dickens a introduit du langage non normatif dans la narration, ce qui allait à l'encontre des conventions littéraires victoriennes, selon lesquelles ce type de langage ne pouvait apparaître que dans les dialogues (Vanfasse 2007, 76).

2. Pour être plus précis, dans ce sens, le *fantastique* renvoie à «l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel» (Todorov 1970, 29).

3. Claude Hagège propose cette définition du terme: «*Language builders (...) is the name proposed to designate all human beings, not just some language architects*» (1993, 232).

de Lean sous le mode de la transformation, ou pour le dire autrement, sous le mode de l'«expansion» (Crabbe 1977, 48, ma traduction), c'est-à-dire en employant un terme utilisé dans la théorie de l'adaptation. Cette technique permet à un réalisateur de «[...] tirer profit des potentialités du médium filmique tout en compensant ses limitations» (Crabbe 1977, 47, ma traduction). En un sens, cette technique d'expansion rappelle la technique de *compensation* telle qu'elle est définie en traduction interlinguale; en voici la définition: «Procédé de traduction par lequel on introduit dans le texte d'arrivée un effet stylistique présent ailleurs dans le texte de départ afin de garder le ton général du texte» (Delisle et al. 1999, 20). Aussi les deux termes sont-ils utilisés dans le reste de l'article pour faire référence à des effets qui sont présents en négatifs dans le texte source et qui sont «révélés» par les choix cinématographiques de Lean.

L'article s'intéresse tout d'abord à l'expression «*item of mortality*» pour déceler ce qui est en jeu dans le texte de départ et dans la traduction proposée par Monod. La réflexion se poursuit par l'analyse de différentes occurrences d'animisme et de réification dans l'adaptation de Lean, qui fonctionnent comme des expansions du texte original.

1. Un item de discours dickensien digne d'intérêt

Le syntagme nominal «*item of mortality*» est représentatif du style dickensien. Il donne dès les premières lignes du roman un avant-goût aux lecteurs de ce qui les attend. L'expression apparaît dans le discours du narrateur pour annoncer la naissance d'Oliver Twist, le personnage éponyme du roman. En quelques lignes, le décor est planté:

In this workhouse was born; on a day and date which I need not trouble myself to repeat, inasmuch as it can be of no possible consequence to the reader, in this stage of the business at all events; *the item of mortality* whose name is prefixed to the head of this chapter. (1993, 3, ch. 1)

Ou presque... Dans ce qui ressemble plus à une parodie de présentation du héros, le décor «tombe», en effet, plus qu'il n'est planté, et la naissance d'Oliver se transforme en une scène dans laquelle l'existence et l'identité du héros sont niées, comme signe de ce que lui réserve l'avenir. Ce passage constitue un très bon aperçu de la tonalité de la voix narrative qui va nous accompagner tout au long du récit, une voix dont la contribution à l'humour des œuvres dickensiennes a été soulignée à de multiples reprises (Brook 1970, 1).

L'occurrence sélectionnée constitue un échantillon du discours réifiant si caractéristique de l'humour dickensien et qui se déploie dans tout le roman. Ce type de discours, et son pendant, l'animisme, reposent sur l'absence de distinction entre l'humain et le non-humain, une marque de fabrique du style dickensien (Stewart 141). Le processus de réification est un ressort bien connu du rire: «Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose» (Bergson 2007, 43). Pourtant, si le rire fait partie intégrante de l'expérience de lecture d'*Oliver Twist*, l'humour qui le suscite est de nature complexe.

Comme John Priestley le fait remarquer, l'humour dickensien a deux versants, un versant satirique, et un versant empathique (1929, 159). L'expression «*item of mortality*» subvertit de façon mimétique un certain type de discours officiel et correspond au premier type d'humour: le langage utilisé par le narrateur fait écho à un discours de domination employé par un type de personnes que Dickens exérait, des figures officielles rigides et froides (Priestley 1929, 59), et qui sont par conséquent devenues la cible de son humour satirique (Priestley 1929, 59). À partir de là, le roman peut être vu littéralement comme «une machine de guerre dirigée contre la New Poor Law de 1834» (Monod 1953, 115); l'animisme et la réification seraient alors les munitions ciblant cette société déshumanisante. Harald William Fawkner avait mis en lumière cet aspect de l'écriture dickensienne dans sa thèse de doctorat *Animation and Reification in Dickens's Vision of the Life-Denying Society*, lorsqu'il soulignait que l'utilisation par Dickens de ces deux

processus «[...] joue un rôle essentiel dans son analyse critique de la société déshumanisée.» (1977, 15) Cette idée d'une société déshumanisée est aussi développée par Dorothy Van Ghent, qui présente dans le passage suivant l'époque victorienne, une période de progrès en grande partie aux dépens de l'homme:

Dickens lived in a time and environment in which a full-scale demolition of traditional values was going on, correlatively with the uprooting and dehumanization of men, women and children by the millions—a process brought about by industrialization, colonial imperialism, and the exploitation of the human being as a “thing” or an engine or a part of an engine capable of being used for profit. This was the “century of progress” [...] Dickens' intuition alarmingly saw this process in motion, a process which abrogated the primary demands of human feeling [...] People were becoming things, and things [...] were more important than people. People were being de-animated, robbed of their souls, and things were usurping the prerogatives of animate creatures—governing the lives of their owners in the most literal sense. (Van Ghent 1967, 157)

Par conséquent, il ne semble pas étonnant qu'Oliver, qui est né dans un monde régi par des lois économiques strictes (Gold 1972, 33), soit qualifié d'«*item*». En un mot, pour utiliser un terme utilisé dans le langage commercial, *Oliver Twist* est une «marchandise», un «objet», parmi d'autres. La structure complexe de l'expression analysée ici rappelle la technicité du jargon administratif. Le substantif «*item*» est modifié par le complément du nom «*of mortality*», lui-même modifié par la proposition relative «*whose name is prefixed to the head of this chapter*». L'emploi du terme correspond à la définition proposée du terme anglais «*item*» par l'*Oxford English Dictionary*, c'est-à-dire à «*An article or unit of any kind included in an enumeration, computation, or sum total; an entry or thing entered in an account or register, a clause of a document, a detail of*

expenditure or income, etc.» Ajoutons que cette occurrence de vocabulaire professionnel est symptomatique d'une entreprise plus générale encore, dont la logique repose sur la parodie et consiste au greffage de termes professionnels dans le discours du narrateur.

2. Un item parodique de langage professionnel

L'occurrence retenue est typique d'une idiosyncrasie dickensienne, qui consiste à intégrer des termes professionnels¹ dans la diégèse. Ce phénomène présente un intérêt particulier dans la mesure où la plupart des critiques ont plutôt orienté leur analyse vers le réalisme que permet l'usage de termes professionnels dans les dialogues². Le présent article s'attache à analyser l'utilisation de termes et d'expressions professionnelles dans le discours du narrateur comme étant le lieu d'une parodie d'un système linguistique d'oppression. Dans cette optique, la définition suivante de parodie utilisée par Meyer Howard Abrams, and Geoffrey Galt Harpham est retenue:

Parody imitates the serious manner and characteristic features of a particular literary work, the distinctive style of a particular author, or the typical stylistic and other features of a serious literary genre, and deflates the original by applying the imitation to a lowly or comically inappropriate subject. (2015, 41)

1. Le langage professionnel est aussi appelé «langue de spécialité» (LSP). La définition suivante peut en être donnée: la langue de spécialité est «une variété langagière formalisée et codifiée, utilisée dans un but scientifique et dans un contexte légitime, c'est-à-dire avec la fonction de communiquer des informations de nature spécialisée de la façon la plus concise, la plus précise et la moins ambiguë possible» (Picht & Draskau 1985, 3, ma traduction).

2. Ainsi, tout au long du XX^e siècle, la critique dickensienne s'est intéressée à cet aspect de l'écriture dickensienne. Tadao Yamamoto (1952, 93) mentionne le goût de Dickens pour le langage professionnel, et en particulier pour le langage juridique dont il s'amusait à retenir certains termes et expressions qu'il pouvait entendre dans la vie quotidienne. Randolph Quirk (1959, 21), de son côté, précise que le recours au langage professionnel est typique de l'auteur et que ce langage joue un rôle fondamental dans la caractérisation à laquelle il confère une certaine couleur locale. Leslie Brook (1970, 27) met en avant la même idée.

Dans le roman, le langage professionnel se fait entendre par le truchement de la voix polyphonique du narrateur, cela pour mieux dénoncer son caractère déshumanisant.

Le langage professionnel est un discours objectif dans lequel les termes utilisés servent à véhiculer une information; ils n'ont aucun sens connotatif et disposent seulement d'une fonction dénotative (Perego 2004, 2); la vocation d'une telle langue est «l'exactitude, la simplicité et la clarté, l'objectivité, l'abstraction, la généralisation, la densité d'informations, la concision, la neutralité émotionnelle [...]» (cité dans Perego 2004, 2, ma traduction). C'est la langue par excellence de la science, mais pas seulement. Comme les différents exemples sélectionnés le montrent, c'est aussi la langue utilisée dans des documents commerciaux, administratifs et juridiques. Dans l'extrait qui nous intéresse, le nom d'Oliver apparaît en tête de page, comme le premier élément d'une longue liste d'items commerciaux. Le langage utilisé se caractérise par sa justesse, son exactitude; c'est le langage des documents administratifs, comme nous le rappelle le post-modifieur complexe «*whose name is prefixed to the head of this chapter*», ou ce que Pierre Lerat (1995, 80) nomme les déictiques de l'écrit. D'autres exemples typiques de ce type de discours (i.e. «*aforementioned*», «*above described*» etc.) apparaissent ici et là dans le roman¹.

Ce type de langage reflète la quête de rationalité qui s'était alors emparée de la société victorienne. Comme le souligne Vanfasse, «[C]ette quête de rationalité s'étendait aux comportements humains dont les discours professionnels de la sociologie, de la médecine et de la loi avaient la prétention de saisir toute la signification» (2007, 40). Les termes spécialisés qui apparaissent dans le discours du narrateur, par le biais d'une sorte d'exercice de ventriloquie, se font l'écho d'un discours déshumanisant qui émane de plusieurs autorités. Parmi elles, le conseil de la paroisse; d'ailleurs,

1. Voir l'analyse des déictiques de l'écrit dans l'article «De l'homogénéisation des associations lexicales créatives dickensiennes: le style dickensien mis à l'épreuve en traduction» (Tarif 2012).

le terme «*farm*», utilisé dans le cadre des *New Poor Laws*, montre à quel point la déshumanisation était un processus institutionnalisé. La loi est une autre de ces autorités, d'où la caractérisation du juge Fang dans *Oliver Twist*, ou dans d'autres romans, tel que *Bleak House*; *Bleak House* fait en effet la satire des avocats qui font référence à Esther en la déshumanisant (Brook 1970, 73).

La nature parodique des expressions professionnelles dans le discours du narrateur est à lier au côté peu naturel de ces expressions dans un tel contexte: la variation du registre¹ n'est pas liée à un contexte professionnel. Pour faire écho à Abrams et Harpham, nous pouvons ajouter que les termes professionnels sont appliqués à un sujet qui ne se prête pas à cette caractérisation afin de mieux s'attaquer à l'original. Cette imitation des attributs formels du langage professionnel s'appuie sur deux modes opératoires: d'une part, sur la transposition dans le discours du narrateur d'une expression professionnelle déjà existante (par exemple, «*muscular affections of the limbs*», qui ressortit au jargon médical, ou «*personal property*», à associer plutôt au langage juridique); d'autre part, elle s'appuie sur la création d'une expression qui s'apparente du point de vue de la forme à une expression professionnelle déjà existante. L'expression «*item of mortality*» est de cet ordre-là. Dans les deux cas, l'idée est de dénoncer le langage de l'oppression.

Pour le dire autrement, l'effet parodique repose sur le jeu possible avec les modes de représentation d'un référent, ce que Michel Ballard nomme «le paradigme de désignation». Ce jeu s'appuie sur plusieurs outils linguistiques, comme l'utilisation d'ellipses, de pronoms, de périphrases, ou sur l'hyponymie ou l'hyperonymie; la relation de substitution se construit sur le principe de synonymie (Ballard 2004, 89). En fait, dans le passage analysé, le syntagme nominal complexe «*the item of mortality whose name is*

1. «Register is a variety of language that a language user considers appropriate to a specific situation. Register variation arises from variations in the following: Field of discourse (...) Tenor of discourse (...) Mode of discourse (...)» (Baker 1992, 16).

prefixed to the head of this chapter» (chap. I, 3) est utilisé à la place de la réelle identité du garçon; on pourrait effectivement avoir: «In this workhouse was born; on a day and date which I need not trouble myself to repeat, inasmuch as it can be of no possible consequence to the reader, in this stage of the business at all events; *Oliver Twist*.» Tout au long du roman, la voix du narrateur¹ épouse tour à tour différents styles, et le langage professionnel perd sa valeur référentielle pour prendre une valeur poétique². Cette parodie n'est possible que parce que ce type de discours a des caractéristiques sémantiques et syntaxiques bien spécifiques³, toutes visibles dans l'occurrence «*item of mortality*».

Térésia Cabré souligne quelques tournures syntaxiques spécifiques à ce discours, en particulier la prégnance de constructions nominales (Cabré 2007, 47-48), une forme à laquelle l'occurrence sélectionnée appartient et qui était plus généralement une forme prisée par Dickens en début de carrière⁴. Mentionnons aussi le fait que les substantifs utilisés dans ce syntagme (i.e. «*item*», «*mortality*», and «*prefix*») sont d'origine latine, ce qui

1. Robert Galisson et Daniel Coste (1982, 591) utilisent le terme «style» pour faire référence à la langue de spécialité. Ils établissent une distinction entre différents styles: «administratif», «télégraphique», liés à un discours collectif et typé.

2. «*The functions of a language [...] are the various uses people make of it in different communicative situations. [...] Bühler identified three main macro-functions of language: the “expressive”, i.e. The function enabling the addresser of a message to express attitudes and emotions, the “conative”, i.e. the function oriented towards the addressee of a message, and the “referential”, i.e. the function oriented towards the extra-linguistic reality. The linguist Roman Jakobson later added three more functions to those identified by Bühler: the “phatic”, i.e. that used to establish contact [...] the “poetic”, i.e. that oriented towards the message or its manipulation for aesthetic purposes, and the “metalinguistic”, i.e. “language about language” or the ways in which the linguistic code focuses on itself in order to clarify or explain a given message. [...] Any given text will, according to Jakobson, serve one predominant function*» (Palumbo 2009, 68).

3. Georges Mounin (1976, 9) fait référence à «un vocabulaire spécifique» et «sans doute quelques traits syntaxiques spécifiques».

4. Tomoji Tabata (1994, 176), dans son étude statistique sur la variation stylistique du style dickensien, a révélé le penchant de l'auteur pour un style plus «nominal» en début de carrière.

participe à créer le style pompeux et détaché que le texte vise à discréditer. Une autre caractéristique mise en évidence par Cabré dans son analyse du langage professionnel et qui est également en jeu ici, est l'utilisation de constructions nominales complexes et lourdes du point de vue stylistiques: le post-modifieur «*whose name is prefixed to the head of this chapter*» (3) en est l'exemple parfait et annonce d'autres expressions professionnelles typiques de ce point de vue détaché¹ que le roman cherche à dénoncer. Ajoutons qu'à cette lecture déshumanisante de l'expression s'ajoute une autre image réifiante révélée par la traduction de Sylvère Monod.

3. La créativité linguistique de Dickens révélée par Monod: un item de grammaticalisation²?

Le processus de traduction, en tant qu'activité herméneutique (Schleiermacher 2004; Steiner 2000), est une manière de présenter une œuvre sous une nouvelle perspective et d'en enrichir les lectures. La traduction proposée par Monod met au jour la complexité du langage dickensien en même temps qu'elle met en exergue une des idiosyncrasies de l'auteur de l'œuvre originale. D'une certaine façon, comme évoqué précédemment, les différentes traductions de l'œuvre dickensienne révèlent le côté fantastique de l'œuvre ou «l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel» (Todorov 1975, 25); e.g. l'hésitation éprouvée par tout lecteur du texte dickensien, y compris ses traducteurs, dans la mesure où ils ne connaissent que les lois du langage canonique, et qu'ils se retrouvent face à une occurrence en apparence non canonique. Cette «hésitation fantastique» se

1. Précisons que le choix d'une narration à la troisième personne va dans le même sens. Tomoji Tabata souligne d'ailleurs dans son analyse (1994, 105) le degré de détachement qu'implique l'utilisation de la troisième personne.

2. Voici la définition proposée par Hopper et Traugott: «*A term referring to the change whereby lexical items and constructions come in certain linguistic contexts to serve grammatical functions*» (1993, 15).

manifeste dans l'analyse contrastive des choix de traduction faits par plusieurs traducteurs à l'égard de l'expression «*item of mortality*»¹: Sylvère Monod opte pour «le fragment d'espèce humaine» (2005, 62), alors qu'Émile de La Bédollière, Alfred Gérardin et Francis Ledoux choisissent «le petit mortel» (1878, 7; 1893, vol. 1. 5; 2008, 23).

La traduction de Monod révèle effectivement l'original sous un jour nouveau. L'expression du texte source dispose encore d'une valeur réifiante, mais la structure est réanalysée, de sorte qu'elle apparaît plus créative encore. Une autre lecture s'ajoute donc à celle de l'occurrence comme exemple de jargon professionnel. L'utilisation du nom comptable «mortel» ailleurs dans la diégèse indique qu'il s'agit d'une construction marquée; le substantif apparaît par exemple dans les deux passages suivants: «*At such time, a mortal knows just enough of what his mind is doing [...]*» (chap. V); «*[...] in the life of the most blessed and favoured of mortals [...]*» (chap. XXVII). Dans l'expression «*item of mortality*», le nom «*mortality*» dispose de sa valeur collective, une acception du terme tombée en désuétude, comme le précise l'*Oxford English Dictionary*: «b. *Mortals collectively. Now rare or Obs.*» Ce fonctionnement collectif du nom suggère une autre lecture possible de l'expression, que la traduction de Sylvère Monod met en lumière.

Cette expression pourrait correspondre à la première utilisation du syntagme nominal «*item of*» dans sa valeur fonctionnelle. L'interprétation qu'en donne Monod exploite cette valeur assez commune de l'expression aujourd'hui. En d'autres termes, il s'agit d'une «construction partitive» (Lapaire & Rotgé 2002, 107) ou de ce que l'on nomme aussi en linguistique un «opérateur de fragmentation» (Albrespit 2004, para. 2), une formulation qui éclaire le choix du terme «fragment» par Sylvère Monod. D'un point de vue sémantique, la notion de «fragmentation» ou d'«extraction d'une unité d'une masse» est une opération quantitative qui ne fonctionne qu'avec un

1. Je fais référence ici à trois traductions françaises d'*Oliver Twist*: les deux traductions du XIXe siècle par Émile de la Bédollière and Alfred Gérardin, et celle traduite au XXe siècle par Francis Ledoux.

certain type de noms non comptables; i.e. ceux qui dénotent un référent non humain, comme par exemple «*a piece/an item of clothing/furniture*», ou «*a head of cattle*». Le fait donc que le substantif non comptable utilisé par Dickens dénote un référent humain est assez révélateur. L'opération mentale qui sous-tend l'opération grammaticale se fait le reflet de l'idéologie déshumanisante qui avait cours à l'époque victorienne. Les hommes sont représentés comme une masse indistincte, dont une «unité» est «prélevée». La logique dans ce cas est légèrement différente de celle en jeu dans une liste d'items, qui relèverait du vocabulaire professionnel. Le processus de déshumanisation est d'autant plus violent qu'il se manifeste sur le plan grammatical. Pour le dire autrement, le système grammatical se fait le miroir du système d'oppression que le roman cherche à dénoncer et qui se manifeste autrement du point de vue lexical.

Ce syntagme nominal peut donc être analysé comme la première étape d'un processus de grammaticalisation du terme «*item*». Il s'agirait donc d'une innovation linguistique initiant le changement de statut du terme d'unité lexicale à unité fonctionnelle. Autrement dit, l'association du substantif «*item*», signifiant «*article, unit*» (*OED*), à la préposition «*of*», permet à l'expression «*item of*» d'avoir une fonction valeur (*singulative function*). La qualité innovante de la construction se confirme si l'on utilise un concordancier. *Wordsmith*¹ propose seulement deux occurrences avec une structure similaire; «*this item of the account*» et «*every item of them [questions]*»; le terme n'est cependant pas utilisé avec sa valeur singulative, puisque «*account*» et «*question*» sont des noms comptables. D'ailleurs, aucune occurrence similaire à «*item of mortality*» n'apparaît dans le corpus de textes sélectionnés avant 1875; or *Oliver Twist* date de 1838. L'*Oxford English Dictionary* ne donne pas de résultats plus concluants. En conséquence, il pourrait s'agir d'un des premiers emplois de l'expression

1. Le corpus de textes littéraires sélectionnés pour le concordancier date du XVIIIe et du 19e siècle, et tous les textes ont été publiés avant *Oliver Twist*.

«*item of*» avec sa valeur fonctionnelle, ce qui ferait de Dickens l'initiateur du processus de grammaticalisation de l'expression, et par conséquent, un «constructeur de langue» extrêmement actif. La traduction de Sylvère Monod met à l'honneur la nature créative et fantastique du langage dickensien, tout comme le fait l'adaptation de David Lean.

4. La créativité linguistique de Dickens révélée: l'*Oliver Twist* de David Lean

Les adaptations de David Lean sont ancrées dans l'œuvre originale à adapter, car ce dernier s'appuie sur le texte original pour écrire les scénarios de ses adaptations (Crabbe 1977, 46). Par conséquent, cet article analyse la façon dont l'*Oliver Twist* de Lean expérimente avec la langue, au même titre que l'œuvre originale, mais par le biais du langage cinématographique, ou ce qui est qualifié de la «technique de Lean». (Pratley, cité dans Crabbe 46).

Durant plusieurs expansions, l'hésitation fantastique fait partie de l'expérience du spectateur. Ce n'est donc peut-être pas par hasard que David Lean évoque la qualité fantastique des personnages dickensiens lorsqu'il fait référence aux difficultés rencontrées lors de l'adaptation de l'œuvre de Dickens:

I imagined *Oliver Twist* as a grimly realistic study of what poverty was like at that time. Technically I would say that *Oliver Twist* was more difficult to adapt for the screen than *Great Expectations*. The main problem was that of making fantastic, larger than life characters fit into a starkly real setting. (Pointer 1996, 67)

Plusieurs scènes de l'adaptation ont été sélectionnées et analysées par rapport à certains motifs utilisés par Lean, ainsi que certaines techniques cinématographiques, y compris le montage, le cadrage, les fondus-enchaînés, les gros plans, la caméra subjective et l'image verbale, dans l'optique des deux idiosyncrasies dickensiennes que sont l'animisme et la réification.

Ainsi, différents éléments semblent prendre vie, sur le mode de

l'animisme. Tout comme dans le roman, des éléments inanimés liés à des environnements qui ont une connotation négative, comme la maison dans laquelle Oliver est né ou la *workhouse*, deviennent menaçants. Des motifs intéressants à ce titre sont les crochets et les griffes. Ces derniers apparaissent dès le début du film dans une scène absente du livre. Dans la première scène du film, la mère d'Oliver est aux prises avec un violent orage; comme reproduit dans les illustrations 1 à 3, le ciel s'assombrit et projette des ombres inquiétantes sur le sol, donnant l'impression que dans le même temps, et en un instant, il va aussi engloutir la mère d'Oliver dans sa noirceur.

CF. L'ILLUSTRATION 1

CF. L'ILLUSTRATION 2

CF. L'ILLUSTRATION 3

La métaphore du monstre réapparaît dans cette même scène du fait de l'enchaînement rapide de deux plans: dans un des plans la mère d'Oliver se tord de douleur; dans l'autre plan, deux branches aux épines acérées semblent s'animer. L'analogie entre les deux plans repose sur la similarité des lignes de force qui composent chaque plan: les branches occupent le même espace que le corps de la mère d'Oliver et la courbure des deux branches épouse la position de son corps en souffrance. Le lien entre les deux plans est aussi rendu possible par la bande son inquiétante qui se fait entendre entre les deux plans. La mise en scène, absente de l'ouvrage, et reproduite dans les illustrations 4 à 6, suggère que la mère d'Oliver est aux prises avec deux branches dont la forme rappelle des tentacules ou des griffes.

CF. L'ILLUSTRATION 4

CF. L'ILLUSTRATION 5

CF. L'ILLUSTRATION 6

Le même motif revient dans une autre scène clé, aussi absente de l'ouvrage. Dans cette scène, des travailleurs positionnés en file indienne traverse la cour de la *workhouse* à l'aube; ils vont éplucher de l'étaupe, comme représenté dans l'illustration 7. Le choix d'une prise de vue en plongée (illustration 8) donne l'idée d'un système tout-puissant et laisse présager de ce qui est à venir.

CF. L'ILLUSTRATION 7

De cette scène, Katharyn Crabbe remarque que:

[...] the shot is dominated by two heavy diagonals: 1) the file of men moving from upper right to lower left, and 2) the line of diabolically evil looking hooked spikes which top the building and are thus superimposed on the courtyard scene, extending from mid right to lower left. (1977, 49)

Nous ajouterons que le léger mouvement latéral de caméra accompagnant le mouvement des travailleurs marchant vers les crochets métalliques qui surmontent le bâtiment, de l'angle supérieur gauche vers l'angle inférieur droit, donne un caractère monstrueux à ces derniers: ils semblent littéralement absorber ou dévorer les travailleurs qui avancent dans leur direction, en signe de mauvais présage. Par métonymie, l'institution se transforme en un monstre affamé qui ne va laisser aucune chance aux hommes qui vont croiser son chemin. Et si l'objet se transforme en monstre dans cette scène, l'homme perd lui toute humanité: le plan en contre-plongée réduit à rien les silhouettes des hommes qui traversent la cour. Il ne semble

pas y avoir d'échappatoire pour ces hommes qui se retrouvent enfermés dans les griffes de ce système. D'ailleurs, c'est ensuite Oliver qui se retrouve littéralement dans les griffes de la *workhouse* dans un fondu-enchaîné reproduit dans l'illustration 8: son image se superpose à celle des griffes du garde-corps. La superposition des deux plans renforce l'idée que le système de la *workhouse* est une entité monstrueuse.

CF. L'ILLUSTRATION 8

Cette métaphore est filée dans un autre fondu-enchaîné qui clôt la scène avec l'image d'Oliver épluchant de l'étaupe. Se superpose à l'image d'Oliver un chaudron de gruau rempli d'une eau trouble et bouillonnante, reproduit dans les illustrations 9 à 11. Le fondu-enchaîné fonctionne comme une image verbale¹: il est littéralement suggéré qu'Oliver court à sa perte dans un environnement dans lequel il pourrait perdre pied et se noyer.

CF. L'ILLUSTRATION 9

CF. L'ILLUSTRATION 10

CF. L'ILLUSTRATION 11

L'adaptation met aussi en scène l'autre idiosyncrasie dickensienne de la déshumanisation. Comme mentionné précédemment, les officiers de la *workhouse* représentent un système déshumanisant que Dickens cherche à dénoncer par la satire en les déshumanisant à son tour. Londres, comme la *workhouse*, se transforme de la même façon en un monde impitoyable et aliénant.

1. Une image verbale est une figure filmique qui s'appuie sur une figure linguistique, telle qu'une métaphore, un cliché, un jeu de mots ou un proverbe, qu'elle reproduit de façon littérale sur le plan visuel (Rohdin 2007, 46).

L'extrait où Oliver est vu pour la première fois dans les rues de Londres plante le décor de ce qui l'attend: un monde où règne le chaos. Le garçon se fraie très difficilement un chemin à travers la foule qui le pousse et le bouscule et lui fait par conséquent perdre ses repères. Deux plans rapides s'enchaînent ensuite qui participent à déshumaniser la foule. Dans un des plans (reproduit dans les illustrations 12 et 13) Oliver est vu en train d'évoluer très difficilement au milieu du chaos, dans l'autre un troupeau de moutons est conduit au marché (reproduit dans l'illustration 14). Le montage crée donc cette analogie déshumanisante entre la foule et les moutons et suggère qu'Oliver est prisonnier d'un monde inhumain.

CF. L'ILLUSTRATION 12

CF. L'ILLUSTRATION 13

CF. L'ILLUSTRATION 14

Dans le même ordre d'idées, la composition des plans prive très souvent les officiers de la paroisse de leur humanité, comme une sorte d'équivalent visuel de la façon dont ils traitent eux-mêmes les plus démunis. À plusieurs occasions, le cadrage déshumanise les personnages en mettant en danger leur intégrité corporelle. La caméra subjective est utilisée à cet effet dans la première partie du film. Par exemple, au début de la scène où l'on voit Oliver éplucher de l'étoffe, une prise de vue subjective, reproduite dans l'illustration 15, montre un officier qui passe devant Oliver et dont le corps occupe toute la composition du plan. Il en résulte que le reste de son corps est pour ainsi dire démembré parce qu'il est évacué du champ de la caméra.

CF. L'ILLUSTRATION 15

De façon similaire, dans cette scène, une autre prise de vue subjective,

reproduite dans l'illustration 16, ne montre qu'une partie du corps de l'officier servant du gruau aux garçons; seule une petite partie de son buste ainsi que son avant-bras droit apparaissent dans la composition.

CF. L'ILLUSTRATION 16

De la même manière, juste avant qu'Oliver ne demande plus de gruau, une autre prise de vue subjective, reproduite dans l'illustration 17, présente la partie inférieure du corps d'un des officiers, ainsi que sa main droite tenant une baguette et la remuant d'un geste frénétique.

CF. L'ILLUSTRATION 17

Une variation extrême de ce type de cadrage déshumanisant dans ce «film d'ombres» (Maxford cité dans Phillips 2006, 28) consiste à présenter dans le champ de la caméra l'ombre seule du personnage: cette dissociation du corps de son ombre porte de nouveau atteinte à l'intégrité corporelle de l'homme et donne l'impression que ce corps est littéralement «vide» et sans âme. L'illustration 18 est un excellent exemple de cette technique. Dans le plan en question, deux vieilles femmes écoutent à la porte tandis qu'Old Sally confie son secret à Mrs Corney. Seul le corps d'une des vieilles femmes apparaît dans le champ de la caméra. L'autre femme n'apparaît que par le biais de son ombre, laquelle se retrouve projetée sur la porte jusqu'à ce qu'elle saisisse l'épaule de l'autre femme. Cette scène montre combien la frontière est mince entre la déshumanisation et l'animisme puisque l'ombre pourrait être vue comme une entité animée à part entière.

CF. L'ILLUSTRATION 18

Conclusion

Cet article présente deux traductions et interprétations d'une même œuvre, qui en révèlent une image en un temps T, dont la perspective commune invite à l'analyse. La complexité de la prose dickensienne invite à la retraduction et dans chaque nouvelle traduction se dessine toute la potentialité de cette prose au travers du filtre socio-culturel de la société traduisante et des idiosyncrasies de l'auteur de la traduction. Les traducteurs, en tant que lecteurs et interprètes du texte qu'ils traduisent, jouent un rôle fondamental dans cette prise de vue du texte de départ. Les nouvelles lectures qui sont aussi faites d'un même texte en amont du processus de traduction, par le biais de la critique littéraire ou de la recherche, notamment, contribuent à enrichir directement ou indirectement les nouvelles images du texte initial qui vont se projeter sur les traductions. Il serait intéressant à ce titre de voir dans quelle mesure, par exemple, des travaux récents comme ceux de Juliet John sur la relation entre Dickens et le mélodrame populaire ont pu influencer les images de l'original des traductions postérieures.

Bibliographie

Sources primaires

- Dickens, C., & Kaplan, F, 1993, *Oliver Twist: authoritative text, backgrounds and sources, early reviews, criticism*. New York, Norton.
- Dickens, Charles, (2005), 1957, *Oliver Twist*, traduit par Sylvère Monod, Paris, Garnier Frères.
- Dickens, Charles, (1878), 1850, *Oliver Twist*, adapté par Émile de La Bedollière, Paris, Librairie Gründ.
- Dickens, Charles, (1893), 1858, *Olivier Twist*, traduit par Alfred Gérardin, Paris, Hachette et Cie.
- Dickens, Charles, (2008), 1958, *Oliver Twist*, traduit par Francis Ledoux Paris, Gallimard.
- Oliver Twist*, DVD, directed by David Lean, 1948, Carlton International, 2003.

Sources secondaires

- Abrams, Meyer Howard, and Geoffrey Galt Harpham, 2015, *A Glossary of Literary Terms*, Australia, Cengage Learning.
- Albrespit, Jean, 2004, "La quantification du continu: (dét) N1 of N2," *Cycnos*, 16.2, <http://revel.unice.fr/cycnos/?id=48> (consulté le 17 mai 2017).
- Baker, Mona, 1992, *In Other Words: a Coursebook on Translation*, London, Routledge.
- Ballard, Michel, 2004, *Versus: la version réfléchie. 2, Des signes au texte*, Paris, Ophrys.
- Brook, George Leslie, 1970, *The Language of Dickens*, London, André Deutsch.
- Bergson, Henri, 2007 *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris, PUF.
- Cabré, Térésa, 2007, "Constituer un corpus de textes de spécialité," *Cahier du CIEL*, p. 37-56.
- Chan, Leo, 2012, "A survey of the 'new' discipline of adaptation studies: between translation and interculturalism," *Perspectives: Studies in Translatology*, 20. 4, p. 411-418.
- Delattre, Floris, 1927, *Dickens et la France; Étude d'une interaction littéraire anglo-franc. aise*, Paris, Librairie Universitaire, J. Gamber.
- Crabbe, Katharyn, 1977, "Lean's *Oliver Twist*: Novel to Film," *Film Criticism*, 2.1, p. 46-51.
- Delisle, Jean et al., 1999, *Terminologie de la traduction*, Amsterdam, John Benjamins Pub Co.
- Dickens, Charles, 1956, *La vie et les aventures personnelles de David Copperfield*. Translated by Sylvère Monod, Paris, Garnier Frères.
- Dickens, Charles, 1946, *Les soirées de M. Pickwick*, traduit par Sylvère Monod, Paris, Éditions de Montsouris.
- Dickens, Charles, 1946, *Nouveaux contes de Noël*, traduit par Sylvère Monod, Paris, Union bibliophile de France.
- Eco, Umberto, 1962, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil.
- Farlane, Brian Mac, 1992, "David Lean's *Great Expectations* – Meeting Two Challenges," *Literature Film Quarterly*, 20. 1, p. 68-76.

- Farlane, Brian Mac, 1996, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press,
- Fawcner, Harald William, 1977, *Animation and Reification in Dickens's Vision of the Life-denying Society*, Stockholm, Almqvist & Wiksell international.
- Galisson, Robert, et Daniel Coste, 1982, *Dictionnaire de didactique des langues*, Paris, Hachette.
- Garrett, Stewart, 2001, "Dickens and Language," *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, p. 137-151.
- Ghent, Dorothy Van, 1967, *The English Novel: Form and Function*, New York, Harper and Row.
- Gold, Joseph, 1972, *Charles Dickens: Radical Moralists*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Hagège, Claude, 1993, *The Language Builder: an Essay on the Human Signature in Linguistic Morphogenesis*, Paris, John Benjamins and Co.
- Hopper, Paul and Elizabeth Closs Traugott, 1993, *Grammaticalization*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hori, Masahiro, 2004, *Investigating Dickens' Style: A Collocational Analysis*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Imbs, Paul, 1971, *Trésor de la langue française*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique.
- Jakobson, Roman, 1959, "On Linguistic Aspects of Translation," In Brower, R. A. (ed.), *On Translation*, Cambridge, MA, Harvard University Press, p. 232-239.
- John, Juliet, 2003, *Dickens's Villains*, Oxford, Oxford University Press.
- Lapaire, Jean-Rémi, et Wilfrid Rotgé, 2002, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse, Presses Univ. du Mirail.
- Lerat, Pierre, 1995, *Les langues spécialisées*, Paris, Presses universitaires de France.
- Monod, Sylvère, 1953, *Dickens romancier*, Paris, Hachette.
- Monod, Sylvère, 1999, "Translating Dickens into French." In Sadrin, Annie (ed.), *Dickens, Europe and the New Worlds*, London, MacMillan, p. 229-239.

- Mounin, Georges, 1976, *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga.
- New Straits Times*, 21 oct. 1989, <https://news.google.com/newspapers?nid=1309&dat=19891021&id=GVpPAAAIAIBAJ&sjid=IZADAAAIAIBAJ&pg=4997,1584010&hl=fr> (consulté en septembre 2017).
- Nida, Eugene A, 1964, *Toward a Science of Translating*, Leiden, E. J. Brill.
- Oxford English Dictionary* 2nd ed., 1989, 20 vols, Oxford, Oxford University Press,
Also available at <http://www.oed.com/>
- Palumbo, Giuseppe, 2009, *Key Terms in Translation Studies*, London, Continuum.
- Perego, Elisa, 2004, Review of *Specialized Discourse. Linguistic Features and Changing Conventions*, *TESL-EJ* 8.1, <http://tesl-ej.org/ej29/r10.html>, (consulté le 15 mai 2017).
- Phillips, Gene D, 2006, *Beyond the Epic: The Life & Films of David Lean*, Lexington, Ky, University Press of Kentucky.
- Picht, Heribert, and Jennifer Draskau, 1985, *Terminology: an Introduction*, Guildford, University of Surrey, Department of Linguistic and International Studies.
- Pointer, Michael, 1996, *Charles Dickens on the screen: the film, television, and video adaptations*, USA, Scarecrow Press.
- Pratley, Gerald, 1974, *The cinema of David Lean*, South Brunswick: A. S. Barnes.
- Priestley, John Boynton, 1929 *English Humour*, Longmans, Green and Co.
- Quirk, Randolph, 1961, "Some observations on the language of Dickens Charles," *A Review of English Literature*, 2.3, p. 19-28.
- Rohdin, Mats, 2007, "Cinema as an art of potential metaphors: The rehabilitation of metaphor in André Bazin's realist film theory," *Film International*, 5.30, p. 41-53.
- Sadrin, Anny, 1981, "La critique dickensienne: aperçu historique et perspectives nouvelles," *Romantisme*, 11.34, p. 101-113.
- Schleiermacher, Friedrich, 2004, "On the different Methods of Translating," In Venuti, Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader* (Second Edition), New York, Routledge, p. 43-64.

- Sørensen, Knud, 1985, *Charles Dickens: Linguistic Innovator*, Acta Jutlandica Aarhus (Danemark): Arkona.
- Stewart, Garrett, 2001, "Dickens and Language," in Jordan, John O. (ed.), *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 136-151.
- Steiner, George, 2000, "The Hermeneutic Motion," in Venuti, Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, p. 186-192.
- Stolze, Radekundis, 2012, "The Hermeneutical Approach to Translation," *Vertimo Studijos*, 5, p. 30-42.
- Tabata, Tomoji, 1994, "Dickens Narrative Style: A Statistical Approach to Chronological Variation," *Revue informatique et Statistique dans les Sciences Humaines*, XXX, p. 165-182.
- Tarif, Julie, 2012, "De l'homogénéisation des associations lexicales créatives dickensiennes: le style dickensien mis à l'épreuve en traduction," *The Belgium Journal in Philology and History/Belgisch tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis*, 90. 3, p. 25-43.
- Todorov, Tzvetan, 1976, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil.
- Vanfasse, Nathalie, 2007, *Charles Dickens: entre normes et déviance*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- Vicente, Christian, 2009, "La didactique du concept de langue spécialisée: vers une approche traductologique de la question," *Mutatis Mutandis*, 2.1, p. 38-49.
- Vinay, Jean-Paul et Jean Darbelnet, 1977, *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, Bibliothèque de stylistique comparée, Paris, Didier.
- Yamamoto, Tadao, 1952, *Growth and System of the Language of Dickens: an Introduction to a Dickens Lexicon*, Japan, Kansai University Press.



FIGURE 1



FIGURE 2



FIGURE 3



FIGURE 4

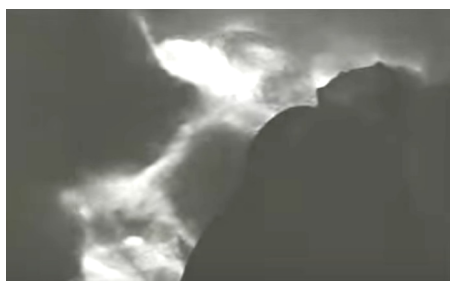


FIGURE 5



FIGURE 6



FIGURE 7



FIGURE 8



FIGURE 9



FIGURE 10



FIGURE 11



FIGURE 12



FIGURE 13



FIGURE 14



FIGURE 15



FIGURE 16



FIGURE 17



FIGURE 18