

Reconstruire la britannitude : la traduction des clichés dans *Expo 58* (Jonathan Coe)

Frédérique Brisset

Université Lille-SHS EA CECILLE

Rebuilding Britishness: Translating clichés from *Expo 58* (Jonathan Coe) into French – *Abstract*

Expo 58 is a novel located in Brussels in 1958, at the heart of the World's Fair. The protagonists include a pair of foolish British secret agents who speak mostly in clichés. Each and every line they utter reflects grotesque prejudices, via clichés used to assert the British supremacy; Coe exploits this rhetorical device for comic purposes but also as a way to render the uneasiness his country was facing in the middle of the Cold War. The aim of this article is to study how such a culturally loaded speech has been translated into the French edition of the book, knowing that clichés are typical of a very national spirit. Linguistically speaking, their form is also a challenge to the translator, as they are often built on fixed patterns and dead metaphors which usually do not have an exact equivalent in another language. Our case study draws on translation studies, reception theories and pragmatics to see if systematic choices can be observed throughout the novel, on a corpus of clichés compared with their translation by J. Kamoun, and to understand the strategies used in conveying similar effects onto the French readers.

Keywords

Britishness, cliché, metaphor, translation, French, Jonathan Coe (1961-)



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

1. Introduction

Dans le roman *Expo 58*, dont l'intrigue gravite autour de l'Exposition Universelle de 1958 à Bruxelles, Jonathan Coe met en scène un duo d'agents secrets burlesques dont les dialogues regorgent de clichés. Wayne et Radford évoquent pour un lecteur français les Dupont et Dupond de la série des *Tintin* (Hergé). Chacune de leurs interventions dévoile un chauvinisme outrancier et des préjugés grotesques, à l'aide de clichés et locutions figées dont la visée première est l'affirmation d'un conformisme britannique somme toute assez totalitaire.

L'accumulation de clichés signe la subversion par Coe du principe de *mimesis* dialogale et participe de l'effet parodique à l'œuvre dans le roman : l'emploi de ces expressions éculées joue sur l'effet de répétition et de fausse banalité et il est essentiel à la dimension comique et à la dramaturgie de l'ouvrage, car il sert la caractérisation des personnages. Il rappelle aussi que « les langues ne sont pas d'abord des moyens de communication, mais d'abord des moyens et des manières de vivre » (Meschonnic, 2007, p. 181).

Le cliché fait l'objet de définitions assez floues, dans les champs linguistique, stylistique et lexicographique : il est majoritairement construit sur des métaphores usées et lexicalisées, et son figement dans la langue d'origine complique sa traduction. Composé le plus souvent de lexèmes indissociables¹, il implique un transfert dans une autre langue qui ne peut que rarement se faire terme à terme. Par ailleurs, les clichés résultent d'habitus langagiers propres à une communauté linguistique et culturelle. Aussi le traducteur français se trouve-t-il ici devant un double enjeu : tout d'abord, parvenir à une équivalence d'effet, en maintenant la figure de style typique de la caractérisation des personnages — Suhamy considère ainsi que « le cliché est au style ce que l'idée reçue est à la pensée » et impute cet état de fait à « une affinité profonde entre le conformisme de la pensée et celui du style » (1994, p. 40). L'autre enjeu rencontré est la préservation de l'environnement culturel d'origine, capital du fait de la situation d'énonciation, pour reconstruire la britannitude initiale : « Nombre de ces formes sont d'essence métaphorique [...] et puisent dans un fonds commun de références et de pratiques culturelles – dictons, proverbes, adages – qui constituent un substrat d'axiomes collectif » (Sergeant, 2011, p. 51). Le traducteur doit donc, en une démarche paradoxale, combiner dissimilitude et assimilation².

On propose, à partir d'une sélection de répliques issue des dialogues d'*Expo 58*, d'étudier comment leur traitement dans la traduction française de Josée Kamoun (2014, Gallimard) s'inscrit dans ces multiples contraintes. Nous présentons tout d'abord le roman, avant de nous attacher à la définition du cliché, puis procédons à une étude de cas sur quelques exemples saillants, inscrits dans des champs lexicaux fortement marqués culturellement, tels que géographie ou alimentation, par exemple. Nous faisons l'hypothèse que cette charge culturelle entraîne un risque d'entropie quant à ces collocations lors de leur transfert en langue étrangère et cherchons à comprendre, à travers le traitement de ces idiosyncrasies dans l'édition française, si et comment s'exprime cette « tendance déformante » (Berman,

¹ Mitterand souligne deux qualités distinctes de ce type de locutions : leur « intégrité grammatico-sémantique [qui] ne peut être désintégrée sans que chacun des composants perde sa valeur figurée » et « la fréquence remarquable de leur emploi pour désigner un concept unique » (1976, p. 61).

² « L'assimilation consiste précisément à rendre semblable – à *assimiler* - donc à rendre sémantiquement proches, les termes que l'énonciation métaphorique met ensemble » (Ricœur, 1982, en ligne, emphase de l'auteur).

1999, p. 65). Notre approche traductologique s'appuie sur les outils de la lexicologie, la stylistique comparée et la pragmatique.

2. Expo 58 : Grande-Bretagne versus le monde

En 1958, Thomas Foley, fonctionnaire du Ministère de l'Information, est sélectionné pour superviser le Pavillon britannique à l'Exposition Universelle de Bruxelles et la gestion du pub *Britannia*, qui doit incarner, comme son nom l'indique, la quintessence de la britannitude. En pleine guerre froide (« *The Fair is a hotbed of paranoia and deceit* », révèle la 4ème de couverture de l'édition anglaise utilisée ici), l'Exposition voit se croiser des personnages archétypiques (espion/nes, experts scientifiques, agents secrets gouvernementaux) pour une parodie de roman d'espionnage. Deux agents britanniques improbables retiennent l'attention, présentés ainsi par le critique littéraire du *Guardian* : « We get a Thomson and Thompson-like pair of bumbling secret policemen who come on for a comic turn every time the merrily implausible espionage plot takes a new twist, their daffy music-hall patter just about drowning out the creaks » (Lasdun, 2013).

Le héros central, Thomas Foley, les considère lui-même avec circonspection :

It's hard to take it all that seriously. I mean, you've met Mr Radford and Mr Wayne, haven't you?'

'Yes.'

'Well, didn't they strike you as somewhat comical? With their trench coats and their trilby hats. Like something out of a cheap novel. The way they talk...'

'How do they talk?'

'Well, for instance, whenever they've finished saying their piece and putting me in my place, do you know what they always say? "This conversation never took place." I didn't think anybody really used that phrase. Smacks a little of... too much theatricality, don't you think?' (p. 158)

Coe attire donc volontairement l'attention du lecteur sur le verbiage de ces anti-héros, un idiolecte érigé en véritable système discursif bien au-delà de ce simple exemple. Il assume par ce méta-discours une position auctoriale explicite, qui invalide la théorie de la *mimesis* dialogale souvent sous-jacente à l'usage du discours direct. Le premier effet de l'emploi du cliché concerne en effet la caractérisation indirecte des personnages :

Habitual or repetitious actions highlight the constant and static sides of characters, often the circular routine of the protagonist. [...] Both **speech content and form** display character traits [...], speech characterizes both **self and others**, i.e. others as seen by the speaker (Verley, 1998, p. 126, emphase de l'auteur).

Le rôle du dialogue dans la construction du personnage de fiction est également souligné par la théoricienne Rimmon-Kenan :

The form or style of speech is a common means of characterization [...]. Style may be indicative of origin, dwelling place, social class, or profession [...]. In addition to the social aspect of the character revealed by his style, individual characteristics can also be suggested by it (2002, p. 64).

Dans le cas qui nous intéresse, l'auteur confirme la valeur sociétale d'un idiolecte parodique qui vise à ridiculiser ses personnages comme ses compatriotes :

L'euphémisme et la litote sont bien sûr une composante importante – ainsi parfois qu'une tendance à l'ironie [...]. Mais généralement, il s'agit plutôt de minimiser ce qu'on veut dire, de chuchoter au lieu de hurler. Au cœur de l'humour anglais, il y a également une part de modestie et d'autodérision qui nous distingue [...] parce que nous ne craignons pas de nous ridiculiser ! L'autodérision suppose d'avoir confiance en soi. Et la Grande-Bretagne est une nation très sûre d'elle-même ! (Armanet & Anquetil, 2014, p. 94)

Cette autodérision s'affirme dans le roman par le biais de clichés, figure phraséologique que nous définissons ci-dessous.

3. Le cliché, figure de style

Le cliché est une « idée ou expression trop souvent utilisée, [une] banalité, [un] lieu commun », écrit Dupriez (1984, p. 117), qui rappelle que certains auteurs distinguent cliché, au sens strict (banalité de l'expression), et lieu commun (banalité de l'idée), synonyme de poncif. Pour lui, le cliché sollicite une richesse inhérente au lecteur « constituée de ce qu'il partage avec les autres membres, contemporains ou disparus, de sa culture » (p. 57). L'auteur fait donc appel à son destinataire, en s'appuyant sur un contexte commun, supposé partagé, entre ces deux instances du contrat de lecture. Le cliché a en outre une fonction narratologique interne lorsqu'il intervient dans la phraséologie d'un personnage, circonscrivant « son contexte culturel et ses limites sur le plan intellectuel » (p. 62). Le procédé permet ainsi d'impliquer doublement le récepteur du roman, puisqu'il enclenche aussi un processus d'identification du lecteur aux protagonistes de la fiction.

Les termes de « partage » et « contexte » sont primordiaux dans ce panorama. D'autres auteurs, telle Amossy, vont d'ailleurs dans le même sens, avec des vocables synonymes : « l'emploi d'un effet stylistique tombé dans le domaine commun ne permet pas seulement de partager une langue : il permet de se reconnaître et de communier dans un style » (2001, p. 14). Cette fonction sociale dépasse donc le simple verbiage :

Le cliché ne renvoie pas seulement aux évidences partagées qui le constituent, mais aussi à des stéréotypes, des représentations collectives figées qui dépassent les limites d'une expression verbale et sont reconstruites par le lecteur à partir d'un ensemble de marques qu'il rapporte à un modèle préexistant. Quelquefois, un cliché de par lui-même renvoie à un stéréotype (Amossy, 2001, pp. 20-21).

La notion de communauté (« lieu commun », « domaine commun », « communion ») est donc récurrente dans la définition du cliché, et les lexèmes « lieu » et « domaine » ont des connotations géographiques qui marquent le lien entre langue et culture. Les clichés employés par Wayne et Radford sont autant d'éléments d'identification forts, que le traducteur devra transférer en langue d'arrivée, mais qui risquent de poser problème, la communauté d'expérience du lecteur initial n'étant que partiellement partagée avec le lecteur étranger sur nombre de marqueurs linguistiques et culturels.

Par définition, il n'y a en effet que peu de correspondances exactes entre les langues, anglais et français dans le cas présent, sur cette figure de style. Selon Dubois, « il reste dans la langue toute une gamme de complexes spontanés consistant à unir plusieurs constituants de façon rituelle » (1973, p. v). Cette spontanéité et ces rites langagiers sont, par essence, un enjeu traductif de taille. La revue de traductologie *Palimpsestes* (Bensimon, 2001) a ainsi consacré un numéro entier à cette problématique, qui traverse toutes les époques et tous les genres textuels.

Le cliché porterait donc à son apogée la réduction du travail de synthèse sous-jacent à la production et la réception des métaphores analysé par Ricœur :

C'est par un travail de *synthèse*, et non de simple association mécanique, que l'imagination productrice produit du sens. C'est précisément ce travail de synthèse, générateur d'un sens complet, qui peut être porté au langage sous forme prédicative, sans que l'expression linguistique de la synthèse soit exigible pour que la synthèse soit opérante (1982, en ligne, emphase de l'auteur).

Le concept de synthèse est également prégnant dans la terminologie de Saad Ali, qui comprend même les expressions figées comme des « unités polylexicales » (2016, p. 103), et chez Tournier, qui les catégorise dans les « lexies complexes » (2004, p. 15). En cas de traduction, la synthèse doit donc pouvoir opérer à nouveau en langue cible.

L'enjeu est capital pour rendre ici l'intrigue compréhensible au lecteur francophone tout en reconstruisant la britannitude essentielle à la caractérisation des personnages et à la progression dramaturgique car, comme le rappelle Meschonnic, « l'identité n'advient que par l'altérité » (2007, p. 177). Cette fonction est clairement affichée par Coe, puisqu'il reprend certains clichés de ses dialogues dans des titres même de chapitres.

4. Clichés à plus d'un titre

Pour poser le décor, la figure intervient en effet fort tôt ; le titre du chapitre 2 en donne un bon exemple, avec en traduction un calque, sinon lexical, du moins de structure :

What's gone is gone

Le passé, c'est le passé

Mais cette correspondance sème à sème est plutôt rare. Le second exemple, au chapitre 4, implique ainsi une métaphore, avec une analogie liée à la construction, perdue en traduction française, qui reste toutefois assez proche de l'original :

Trying to build up a picture

Histoire de se faire une idée

Pourquoi les clichés, typiques d'une langue-culture, ont-ils si souvent partie liée avec les métaphores ? La métaphore est construite sur un partage de sèmes entre un élément saillant, le phore et un élément sous-jacent, le thème. Et pour que le phore soit parlant pour un ensemble de locuteurs d'une même langue, il faut qu'il réfère à des éléments directement compréhensibles de leur encyclopédie, personnelle mais aussi collective : « La métaphore est structurante de l'appréhension, de la vision et de la description du monde par l'homme » (Antoine, 2014, p. 160).

Les deux titres suivants impliquent une construction métaphorique plus ardue à rendre pour le traducteur, car elle relève du registre argotique et implique un décodage intralinguistique avant de pouvoir la transposer en français ; le figement de l'expression ne permet pas de reconstituer le sens du cliché à partir de celui du seul phore sur lequel se base l'analogie implicite, car les clichés sont souvent fondés sur des métaphores figées, voire mortes, telles que définies par Grellet : « a metaphor which, through repeated use, has lost its metaphorical significance and therefore its originality and strength » (1996, p. 177), que Rafroidi qualifie de « cas extrême de la lexicalisation de la métaphore » (1978, p. 160). Cette notion est cependant remise en cause, par Bercker par exemple, qui conteste la définition de la « construction figée

comme simple résultat de l'usure diachronique de la construction figurée de départ », arguant qu'elle est « pleinement représentative du discours et donc du côté "vivant" du langage » (1992, p. 119, guillemets de l'auteur). La diachronie nous éclaire sur le sens du troisième exemple, titre du chapitre 5 :

Rum sort of cove

Un drôle de paroissien

« Rum » est défini par Skeat comme synonyme de « strange, queer » (2007, p. 430) avec une étymologie hindi ; sa valeur métaphorique serait soit une allusion au rhum, la confusion du personnage ainsi désigné étant due à l'ivresse, soit une déformation de « rom, gypsy » d'où sa connotation négative d'étrangeté (Hitchings, 2009, p. 332). Le *Harrap's* éclaire le sémantisme de « cove » : « type, individu » (1980, p. C:102). La locution est donc bien documentée par les lexicographes ; dans le roman, ce titre reprend un qualificatif pour Mr Rossiter, le tenancier du pub, dans la bouche de Thomas. La métaphore est très souvent impliquée dans le cliché langagier, et l'on voit le glissement métaphorique qui intervient dans ces titres : *rum*, qui proviendrait de l'hindi, évoque le passé impérial du Royaume-Uni, mais aussi le métier de distributeur d'alcool de Rossiter, connotations perdues en langue d'arrivée. La traduction française est, comme l'original, un cliché argotique pour qualifier un individu louche, apparu au XVI^e siècle selon le *Robert*, signalé comme populaire par Littré, donc d'un niveau de langue similaire, mais le phore et la connotation exotique ont disparu. En effet, la paroisse renvoie à une organisation de l'Église diocésaine catholique, loin donc de l'anglicanisme majoritaire en Grande-Bretagne, et l'ethnocentrisme prévaut ici pour le lecteur français.

Le quatrième titre du même type intervient au chapitre 15, et préfigure une réplique de Wayne.

A nice old pickle

Dans la panade

Outre son sens commun de condiment, « pickle » est synonyme de « predicament, sorry plight » (Partridge, 2000, p. 877). Cette métaphore est installée de longue date dans la langue anglaise, puisqu'elle apparaît déjà chez Shakespeare (*The Tempest*, V 1). Bembridge explicite ainsi la locution « I'm in a nice pickle : Je suis dans de beaux draps » (1977, p. 428), tout comme le *Harrap's* qui y ajoute « dans le pétrin, dans les choux » (1980, p. P:38).

Face à « pickle » et ses connotations culinaires typiquement britanniques, la traduction préserve le champ sémantique, mais renvoie à une tradition bien française : la soupe de pain épaisse, « vieux terme populaire, un peu périmé » selon Le Breton (1987, p. 484), synonyme, dès 1878, par métonymie, de pauvreté et d'ennuis sérieux ; elle est donc peu cohérente géographiquement parlant. La traductrice a privilégié le niveau de langue, en sacrifiant le contexte culturel. L'exotisme insulaire marqué par la locution originelle disparaît. Pourtant l'un des enjeux de l'usage métaphorique implique que « le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation et celle-ci demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur » (Dupriez, 1984, p. 28). Cette visée d'identification par le biais du discours de la fiction est capitale : pour l'exprimer autrement, « tous les systèmes symboliques ont une portée dénotative dans la mesure où ils 'font', 'défont' et 'refont' la réalité » (Ricoeur, 1982, en ligne, guillemets de l'auteur).

À travers ces titres de chapitres, fondés sur des citations issues des dialogues, le lecteur est mis en condition par Coe, qui applique un principe de composition littéraire connu : « titles and subtitles [are] the most obvious way of signalling the presence of a cliché, forcing the reader to weigh its function in the text » (Milne, 2001, p. 132). Cette mise en avant extrait ainsi les clichés métaphoriques du texte où ils surviennent ensuite ; cette forme brève que représente l'intitulation renforce leur portée, rappelant l'une des caractéristiques de la métaphore soulignée par Rafroidi, qui la qualifie de « comparaison abrégée, ou elliptique, condensée » (1978, p. 177). En d'autres mots :

[Elle] apparaît bien comme un procédé économique autant dans son résultat, qui est condensation, que dans son mécanisme, [...] forme de condensation là aussi, puisqu'il a pour effet de concentrer, de condenser toute la réalité d'un objet dans un trait (Antoine, 2014, p. 172).

Mais la condensation sémantique n'empêche pas que le cliché puisse porter sur un segment plus long qu'un simple groupe nominal, bien au contraire, aboutissant à ce que Dupriez dénomme « clichés étendus » (1984, p. 119), selon un processus que Ricœur considère d'ailleurs comme au fondement de la métaphore, basé sur l'interaction : « le porteur de l'opération métaphorique n'est plus le mot, pris isolément, mais la *phrase* considérée comme un tout » (1982, en ligne, emphase de l'auteur). C'est en effet ce qui se produit dans le texte des divers chapitres, au fil du roman.

5. Le cliché, marqueur d'expérience

Les clichés que nous avons sélectionnés sont, sauf indication contraire, ceux que Coe place dans la bouche de Wayne et Radford, couple indissociable qui intervient d'ailleurs toujours dans cet ordre dans les dialogues, selon un rituel bien établi. Le contexte d'apparition de ces formules est ainsi tout à fait cohérent avec la caractéristique d'oralité de ces dictons.

5.1. Géographie

La première catégorie de clichés pose peu de problèmes de traduction, car les images convoquées, liées notamment à l'eau et la terre, sont semblables de part et d'autre de la Manche :

'Well, it's all water under the bridge now, anyway,' said Mr Wayne. 'The fair's almost over.' (p. 238)

- Ah, **l'eau a coulé sous les ponts depuis**, de toute façon, reprit Wayne. L'Exposition touche à sa fin. (p. 296)

L'analogie entre le temps qui passe et l'eau qui coule est similaire dans les deux langues. La fonction phatique du cliché est évidente : elle relève de « ce qu'on se dit quand on parle pour parler, pour se parler, et même en apparence pour ne rien se dire, rien se dire qu'on ne sait déjà, mais pour le contact » (Meschonnic, 2007, p. 17), que l'anglais désigne en général sous le terme de « small talk ». Coe, par l'intermédiaire de Wayne, borne ainsi l'intrigue du roman, en explicitant la formulation métaphorique par une seconde phrase qui lui permet de passer du général au particulier. La visée phatique est similaire pour ce second exemple :

'We're living in modern times. Science is achieving miraculous things.'

*'But don't forget – science is **a two-way street.**'*

'A double-edged sword.' (p. 39)

- Nous vivons une époque moderne. La science est en train de faire des miracles.
- Mais n'oublions pas que la science n'est pas **une voie à sens unique**.
- C'est **une épée à double tranchant**. (p. 59)

La redondance dans l'échange entre Wayne et Radford résulte elle-même d'une autre figure de style : « exergasia is the name given to a succession of metaphors progressing climactically. The tenor remains the same, but there are several vehicles » (Grellet, 1996, p. 178). Ici, les images véhiculées ne sont pas ancrées dans une réalité sociologique ou géographique particulière, mais font appel à un imaginaire partagé du progrès scientifique et se retrouvent quasi littéralement dans d'identiques clichés français, avec quelques adaptations : modulation par contraire négativé dans le premier, ajout d'un verbe dans le second. La traduction assure l'équivalence de cet effet du cliché signalé par Amossy, en tant que « figure de style usée qui produit l'effet de banalité propre aux expressions toutes faites » (2001, p. 9) ; elle signale les limites intellectuelles des personnages en maintenant également l'effet cumulatif originel. En effet, Wayne et Radford parviennent ainsi à dire simultanément une chose et son contraire. Le troisième exemple diffère quelque peu :

Mr Radford shook his head.

'Shaky ground...'

'Thin ice...' (p. 240)

Radford secoua la tête.

- **On avance en terrain miné**, là.
- **La couche de glace est mince**. (p. 298)

Ici le thème de l'instabilité et du risque est décliné grâce à l'analogie avec un sol mouvant, assez proche dans les deux langues ; l'adaptation de « shaky » en « miné », qui passe par métonymie du résultat à la cause, donne un résultat idiomatique en français, mais sans la brièveté des quatre syllabes anglaises. Quant à l'autre segment, « thin ice », traduit littéralement, il demande un étoffement peu naturel en LA, où l'équivalent « marcher sur des œufs » serait plus logique ; le contexte (un wagon-restaurant) ne justifie pas le maintien de cette métaphore, qui n'est pas non plus spécifiquement liée à une réalité britannique. Mais ce quasi littéralisme, qui court tout au long du roman comme le montre la pagination des références, pourrait somme toute relever d'une cohérence, d'une position traductive assumée, un « regard vers la langue de départ, [...] un regard vers la forme » (Meschonnic, 2007, p. 77). C'est pourquoi il est nécessaire de poursuivre l'analyse sur d'autres exemples.

5.2. Bestiaire

Toutes les langues offrent des clichés impliquant des isotopies qui relèvent du domaine animalier ; on en retrouve donc un certain nombre dans *Expo 58*, comme dans cet échange entre Thomas et Emily :

'One shouldn't make premature judgements, I suppose...'

*'Indeed not, but doesn't this kind of thing **get your goat**? It certainly does mine.'* (p. 162)

- N'ayons pas de préjugé.

- Certes non, mais ce genre d'attitude, ça ne vous **porte pas sur les nerfs** ? À moi, si.
(p. 206)

Pour la locution « to get one's goat », Partridge offre le synonyme « to annoy » (2000, p. 479) et le *Harrap's* propose les équivalents : « mettre en boule, taper sur les nerfs, sortir par les narines » (1980, p. G:24). Elle est censée provenir du milieu hippique, dont on connaît la popularité au Royaume-Uni : des chèvres étaient parquées à proximité des chevaux nerveux pour les calmer avant les courses. Pour favoriser un concurrent, on se saisissait des chèvres des autres équidés, qui renouaient alors avec leur tempérament agité. L'étymologie en est peu sûre et bien des anglophones natifs ne savent pas ce que vient faire cette chèvre dans l'histoire. Selon Dupriez,

le cliché est une image si employée qu'elle évoque immédiatement son signifié, si usitée que le *phore* a perdu son pouvoir originel de signifiante : il n'évoque plus que le thème, immédiatement ; la présence de la figuration n'est plus perceptible (Dupriez, 1984, p. 243).

Il est d'autant plus difficile de maintenir cette analogie en français ; c'est dès lors le thème qui est traduit, par le biais d'une explicitation. D'autres locutions animalières sont traduites par des clichés du même champ sémantique, mais nécessitent une adaptation :

'That Mr Gardner's a bit of a card, isn't he?'

'Likes to put the cat among the pigeons.'

'Dependable chap, though.'

'Absolutely. Salt of the earth.' (p. 34)

Ici le phore qui porte le sème du danger est le chat et celui qui figure les victimes potentielles les pigeons, sèmes transposés par glissement métaphorique dans un cliché français du même champ animalier exprimant également une situation à risque. Cependant, « card: a character, an odd fellow » (Partridge, 2000, p. 182), cliché apparu chez Dickens en 1836, est explicité en français :

- Quel **phénomène**, hein, ce Mr Gardner ?

- Le **loup dans la bergerie**.

- Un type sérieux, n'empêche.

- Absolument, **très authentique**. (p. 54)

Même traitement pour l'analogie biblique basée sur l'icône du sel. Elle marque *de facto* une relation différente à la religion, particularité qui rappelle que « les valeurs culturelles rattachées au cliché sont souvent implicites. Elles constituent un soubassement doxique, l'ensemble des croyances, des idées reçues qui semblent aller de soi et s'investissent dans les expressions toutes faites de la langue » (Amossy, 2001, p. 20).

En traduction, le cliché est tout bonnement explicité, démétaphorisé, ce qui prive le lecteur de la figure de style rituelle des personnages, dont il nous semble que les capacités de réception ont été sous-estimées : si l'on en croit Ricoeur, « l'énoncé métaphorique [établit] une nouvelle pertinence acceptée par l'auditeur ou le lecteur » (1982, en ligne), et l'acceptabilité de la métaphore biblique est peu sujette à caution, car un dictionnaire de locutions tel que celui de Dubois en propose la traduction littérale « le sel de la terre » (1973, p. 326) quand il s'agit de souligner la valeur d'un individu. En outre, l'hypotexte religieux,

l'Évangile de Mathieu (5.13 : « *Ye are the salt of the earth; but if salt has lost its taste, how shall its saltiness be restored?* ») est cité en référence en français par les lexicographes, Littré tout comme le *Robert*, à l'entrée « sel » ; la charge culturelle serait-elle trop forte pour une civilisation laïque ? Dubois propose aussi une autre option, l'équivalent non métaphorique « bon comme le pain », allusion sans doute trop marquée au pain français pour être retenue.

Selon Amossy, par son niveau de langue, le cliché contribue à construire l'*ethos*³ du locuteur et l'image des allocutaires (2001, p. 16). Cet appel implicite au sous-texte religieux en est une illustration patente.

5.3. Aux armes

Les clichés suivants convoquent des métaphores guerrières ou relatives au danger.

'Bit of a loose cannon, old Wilkins...'

'Bit of a lone wolf...' (p. 248)

- Il a un côté **électron libre**, ce Wilkins...

- C'est le genre **loup solitaire**... (p. 308)

Thorne définit « a loose cannon » (2007, p. 277) comme un allié dangereux car incontrôlable, tel un canon sorti de ses attaches divaguant sur le pont d'un bateau au rythme du roulis. La ponctuation marque en outre de forts sous-entendus dans cet échange, par le biais de points de suspension. La version française efface tout d'abord la répétition de l'attaque de phrase « bit of », écho dont la brièveté est pourtant source de comique, et propose un glissement métaphorique pour le premier syntagme. La métaphore militaire initiale est remplacée par un item relevant des sciences physiques. Néanmoins, dans la seconde réplique, l'animal demeure avec un calque qui reflète le parallélisme du cliché dans les deux cultures.

Les glissements métaphoriques surviennent aussi dans l'échange qui suit :

'Now look, there's no need to panic...'

'No need to get in a flap about this...' (p. 247)

- Allons, allons, pas de panique.

- Aucune raison de **vous mettre sens dessus dessous**. (p. 307)

« Flap », dont l'étymologie renvoie au bruit des battements d'ailes d'oiseaux, fait aussi référence à un raid aérien ; le terme est usité en ce sens dès 1915 par le *Royal Flying Corps* (devenu *Royal Air Force* en 1918), selon Partridge (2000, p. 401), et il souligne, au cœur de la Guerre Froide, la proximité historique de la diégèse avec la Seconde Guerre Mondiale ; son sens dérivé, métonymique, est synonyme de confusion, panique, anxiété, excitation et se retrouve dans l'expression « to get in a flap » (Ayto, 2001, p. 266), traduisible par « se mettre dans tous ses états ». La traduction française efface la répétition de la structure nominale « no need to », source de comique occultée comme dans l'exemple précédent, et supprime aussi la métaphore initiale en la transposant en une analogie physique.

D'autres clichés, enfin, conjuguent le champ sémantique militaire et celui des sports et loisirs, autre spécificité nationale :

³ *Ethos* comme image de soi construite dans le discours.

'*You, me and Mr Radford – we're **all on the same side.***'

'***Batting for the same team.***' (p. 39)

– Vous, moi et Mr Radford, nous **sommes dans le même camp.**

– Nous **jouons dans la même équipe.** (p. 59)

La métaphore liée au cricket, portée par le verbe « to bat », est traduite par un hyperonyme, « jouer », qui ne rend ni la couleur locale liée à ce sport si britannique ni une connotation fort peu avouable : « to bat for the other team » est signalé par le *Harrap's Slang* comme formulation argotique pour désigner l'appartenance à la communauté homosexuelle (2003, p. 8). Or, dans cette même scène, Wayne et Radford viennent de sonder Fowley sur ses préférences sexuelles (voir le dernier exemple traité dans cet article).

Le cricket reste décidément une énigme pour les continentaux, et cette réplique est emblématique de « l'immédiateté de l'expérience du monde, sur laquelle se fonde la métaphore, quel qu'en soit le domaine » (Antoine, 2014, p. 162). En conséquence, il n'est pas surprenant que des clichés encore plus nombreux ressortissent du champ de la cuisine et la gastronomie.

5.4. À table

Parmi l'abondante série d'occurrences issues du monde culinaire, l'exemple suivant est somme toute plutôt générique :

'*Everything comes at a price these days, as you know.*'

'***No such thing as a free lunch, as they say.***' (p. 247)

– Tout a un prix de nos jours, vous savez.

– **On n'a rien pour rien.** (p. 306)

Le « free lunch » est ouvertement revendiqué comme cliché par l'adjonction du syntagme verbal « as they say ». Le dicton est explicité en traduction par un proverbe français qui n'a rien de métaphorique, comme pourrait l'être « personne ne rase gratis ». La proposition « as they say » est d'ailleurs effacée en français, mais la figure de style du cliché est maintenue, confirmant sa valeur de caractérisation dans le discours des détectives :

Les origines typographiques du terme *cliché* nous éclairent peut-être : la reproductibilité à l'identique, *mécanique*, d'une image grâce à une matrice. Le cliché serait le *prêt-à-porter* de la pensée ordinaire qui nous permettrait de ne pas penser par nous-mêmes : de la confection intellectuelle en grande série, dans laquelle on se glisse (Desmond, 2001, p. 56, emphase de l'auteur).

Hitchings signale de même la connotation d'un certain vide intellectuel dans le cliché de par son étymologie : « An expression repeated too often bears the shallow mechanical imprint of the printing plate: you can hear in the word the wet click of a machine and then a metallic emptiness » (2009, p. 263). Cette définition rappelle celle de Bergson pour le comique, « *du mécanique plaqué sur du vivant* » (2002, p. 29, emphase de l'auteur), et il n'est en conséquence pas étonnant que le cliché soit fréquemment utilisé par les auteurs de fiction à des fins comiques.

Cette paresse intellectuelle conduit à une forte pragmatisme du terme de comparaison implicite dans les métaphores, qui explique le recours à des éléments de la vie courante :

La métaphorisation est la capacité connective et métalinguistique qui dit la nature figurale du penser lui-même. La métaphore est la trace linguistique de la continuité entre le sens concret et le penser imaginaire-abstrait : les concepts abstraits et les concepts concrets procèdent du même « *sens des choses* » (Caputo, 2013, p. 348, emphase de l'auteur).

On a vu ce phénomène avec le lexique des sports, mais c'est aussi le cas dans le champ culinaire, marqueur issu du quotidien à forte charge culturelle, très exploité dans l'ouvrage, comme lorsque Wayne explique comment une capsule de cyanure a été servie à un espion rival soviétique :

'She slipped it into his champagne glass.'

'*Piece of cake, when you think about it.*' (p. 244)

- Elle l'a glissée dans sa coupe de champagne.

- **Délicate attention**, quand on y réfléchit. (p. 303)

Thorne glose « *piece of cake* » par « *easily achieved* » et donne même la variante « *piece of pudding* » (2007, p. 79), tandis que Bembridge en propose la traduction « simple comme bonjour » (1977, p. 80) et le *Harrap's Slang* « un jeu d'enfant » (2003, p. 90). Le français dispose de la métaphore « c'est du gâteau », qui pouvait convenir (et permettait de conserver le champ lexical alimentaire introduit par la coupe de champagne) ; cet équivalent est d'ailleurs proposé par le dictionnaire de locutions de Dubois (1973, p. 157), mais ici, c'est un commentaire non métaphorique et porteur d'un sens différent, ironique, qui survient dans l'édition française.

D'autres clichés sont basés sur des isotopies alimentaires encore plus fortement ancrées dans le contexte culturel du texte d'origine. Ce champ sémantique, comme celui des sports et loisirs, est régulièrement cité parmi les lexèmes et énoncés si spécifiques à une culture qu'ils deviennent problématiques en traduction : selon les typologies, on a affaire aux *realia*, terme forgé en 1969 par les traducteurs bulgares Vlahov et Florin et repris par Fernández Guerra (2012), culturèmes dans la typologie de Ballard (2003, p. 149) ou *culture-specific references* (CSR), selon Katan (2004, p. 147).

Le roman offre une pléiade d'exemples de ces items, Coe jouant sur le dépaysement culinaire des Britanniques en Belgique et dans les pavillons des nations étrangères. Les clichés relevant de ce champ n'ont donc rien d'anodin (d'autant que l'intrigue elle-même voit son dénouement lié à un banal paquet de chips). En voici donc un second, tiré de la même scène que le précédent.

'Simple,' said Mr Radford, spreading his hands.

'*Easy as pie,*' said Mr Wayne, shrugging his shoulders. (p. 246)

- Simple, dit Radford, mains écartées.

- **Simple comme bonjour**, conclut Wayne dans un haussement d'épaules. (p. 305)

Recensé par le *Harrap's* (1980, p. P:39), le cliché, proche du « *piece of cake* » vu précédemment puisque synonyme d'une tâche facile, permet de filer la métaphore, mais est à nouveau explicité. Le phore de la « *pie* », tourte salée ou sucrée emblématique de la cuisine britannique, est écarté au profit d'une salutation française, supplantant la gastronomie, pour privilégier le thème, supprimant la redondance d'images pâtisseries.

Le plus surprenant exemple tiré du champ alimentaire demeure pourtant ce dernier extrait, où Wayne et Radford, obsédés par la « normalité » attendue du représentant britannique à l'Exposition, taraudent Fowley sur sa vie maritale, cherchant à découvrir chez lui d'éventuels penchants homosexuels :

'The pleasures of married life.'

'That's if you like married life, of course.'

*'Some men don't. I mean, they marry, but **it's not really their cup of tea.**'* (p. 38)

Le *Harrap's* donne les variantes suivantes de cette construction par litote : « that's another cup of tea : ça, c'est autre chose, une autre affaire, une autre paire de manches » et « that might not be everyone's cup of tea : ce n'est pas au goût de tout le monde » ; il propose notamment deux traductions pour « that's not my cup of tea » : « je ne mange pas de ce pain-là, c'est pas mes oignons » (1980, p. C:117). Le traducteur a donc à sa disposition de nombreuses constructions métaphoriques porteuses de sèmes similaires dans le champ alimentaire même. Mais, surtout, un calque serait tout à fait recevable, car la métaphore de la « tasse de thé » est largement passée dans l'usage en langue française (Desalmand & Stalloni, 2014, p. 246). Le plus simple, pour respecter à la fois le contexte culturel et le thème de cette analogie, serait donc de la traduire littéralement en gardant le même phore. Voici cependant la solution retenue dans l'édition française :

- Des plaisirs de la vie conjugale.
- Encore faut-il les apprécier, bien sûr.
- Parce qu'il y a des hommes, vous savez... ils se marient, mais enfin, **leurs préférences sont tout autres.** (p. 58)

Il ne s'agit pourtant pas d'un savoir monoculturel inaccessible au lecteur cible, mais d'une image emblématique du Royaume-Uni comprise largement par-delà les frontières, qui n'appelle pas cette explicitation non métaphorique. Cette option occulte, une fois encore, la qualité synthétique du cliché originel.

6. Conclusion

Le cliché rend compte de l'état d'une culture, à une époque donnée, mais aussi tout au long de son histoire. « À l'usage, les métaphores perdent leur pouvoir, évoquant de plus en plus immédiatement leur thème, jusqu'à perdre leur sens propre et devenir des clichés » (Dupriez, 1984, p. 287). Fortement ancré dans ce contexte coercitif, il est un outil de caractérisation sous la plume de l'écrivain, particulièrement dans cet ouvrage où allusion et sous-entendu contribuent à brouiller l'entendement du héros central, mais aussi du lecteur. Car « le dicton, le proverbe et toutes les formes d'expression stéréotypées ou rituelles sont des programmes de perception » (Bourdieu, 1982, p. 100).

Coe joue sur la portée connotative et métaphorique de ces expressions en situation de discours. Cette tendance s'illustre dans ses répliques ouvertement humoristiques, mais elle concerne l'ensemble de ses dialogues : les actants, au sens où l'entend Propp (1970, pp. 29-35), se transforment souvent en pantins. L'Exposition Universelle est le lieu de la confrontation des nations, de l'affichage de façade et des rencontres à haut risque. La communication peut y être entendue et comprise à plusieurs niveaux et le lecteur doit déjà se faire interprète des phores sur lesquels sont basées les analogies implicites. Le cliché est donc une figure à la fois parodique et rassurante pour Wayne et Radford, qui les conforte dans leurs certitudes

nationalistes grâce à la familiarité de ces dictons et figures à la fois linguistiques et culturels, face à un environnement étrange pour eux puisqu'étranger, et donc déstabilisant par nature.

Engendré par un mimétisme langagier inconscient et passager, le cliché est une suite de mots figés dans leur association par l'usage du moment, qui intervient sous forme d'automatismes. [...] La référence culturelle devient alors indice de connivence, mais simultanément marqueur de ségrégation (Sergeant, 2011, p. 50-51).

L'intrigue du livre repose justement sur ce ressort dramatique, la confrontation des insulaires aux continentaux, à un moment-clé de leur histoire. Coe le souligne lui-même : « L'Anglais à l'étranger est une figure comique récurrente de la littérature britannique. J'ai donc sauté sur l'occasion » (Armanet & Anquetil, 2014, p. 92).

Le cliché porteur de toutes ces contradictions est d'autant plus délicat à traiter en traduction qu'il implique un double transfert : le premier, « l'*épiphora* de la métaphore, autrement dit le *transfert* lui-même, n'est rien d'autre que ce déplacement, ce changement dans la distance logique, du lointain au proche » (Ricœur, 1982, en ligne, emphase de l'auteur) ; le second, en direction du lecteur de la version traduite, est le déplacement du proche britannique, redevenu lointain et marqué comme tel pour le lecteur francophone, vers une formulation en langue française qui repose sur une tension : rendre à la fois cette distance culturelle, d'autant plus importante que l'intrigue se déroule cinquante-cinq ans plus tôt, et une proximité sémantique qui en permette la compréhension, car on a vu leur fonction à la fois phatique et dramatique dans la diégèse.

Parmi la typologie des procédés de traduction les plus courants pour le cliché, calque, glissement métaphorique ou démétaphorisation par traduction du thème, les deuxième et troisième options sont les plus fréquentes ici ; cette stratégie conduit à un phénomène d'entropie sur la dimension de britannitude, pourtant construite sur une accumulation parodique dont cet article ne présente d'ailleurs que quelques extraits, et à une perte de la fulgurance de ces expressions condensées. La variété même des choix de traduction met à mal les systématismes discursifs dont nous avons souligné l'importance. En effet, « relevant d'une pratique rhétorique de la mimésis, les sociolectes traduits peuvent assumer un rôle fondamental dans le maintien/réfutation/subversion d'images pragmatico-idéologiques que possède le lecteur tant de sa propre culture que de celle du texte de départ » (Lane-Mercier, 1995, p. 90).

Le cliché résiste souvent à la traduction car son figement fait que le traducteur a généralement peu de latitude pour son traitement. On voit d'ailleurs que, même si les ouvrages d'argot permettent d'expliquer leur étymologie, nombre des locutions étudiées ici figurent dans les dictionnaires généralistes, signe de leur inscription stabilisée dans la langue courante. Certains exemples exposés dans cet article laissent pourtant entrevoir des possibilités de variantes pour conforter la veine burlesque de l'original. L'objectif du traducteur tel que le résumait Hoepffner, « que le lecteur de la traduction ne soit pas privé du plaisir qu'a ressenti le lecteur d'outre-langue » (2010, p. 152), n'est que partiellement atteint du fait d'une tendance définie par Berman : « Même si le sens est identique, remplacer un idiotisme par son équivalent est un ethnocentrisme. [...] Jouer de l'équivalence est attenter à la parolance de l'œuvre. Les équivalents d'une locution ou d'un proverbe ne les *remplacent* pas » (1999, p. 65, emphase de l'auteur). L'ethnocentrisme, tourné vers la langue-culture d'arrivée, est contradictoire avec la force du trait satirique de Coe, qui vise ouvertement à ridiculiser les

travers chauvins de ses pittoresques protagonistes par le biais de la rhétorique qu'il leur assigne.

La parlance de l'œuvre, en particulier celle de Wayne et Radford, et donc leur caractérisation, ont subi quelques dommages, là où il y avait sans doute « à inventer dans la langue d'arrivée des équivalences de discours : prosodie pour prosodie, métaphore pour métaphore, calembour pour calembour, rythme pour rythme » (Meschonnic, 2007, pp. 58-59) ; face à cet enjeu de taille, la visée communicative donne quasi systématiquement la priorité à la préservation de l'intrigue : la traduction reste par essence affaire de compromis, elle est, comme le rappelle Berman « fondamentalement *iconoclaste* » (1999, p. 67, emphase de l'auteur). Les clichés liés à l'Expo de 1958, d'où qu'ils viennent, ont toutefois de beaux jours devant eux, puisque le prospectus touristique diffusé de nos jours par l'Atomium bruxellois, monument icônique⁴ de l'Exposition, n'hésite pas à cumuler ces tournures métaphoriques : « We, Belgian people, have the head in the clouds, but we also make our dreams come true. » Avoir la tête dans les nuages n'empêche pas de réaliser ses rêves : des clichés universaux, comme l'Exposition elle-même...

7. Bibliographie

Corpus

Coe, J. (2013/2014). *Expo 58*, London: Penguin,
Coe, J. (2014). *Expo 58*, (J. Kamoun, Trad.). Paris: Gallimard.

Références

- Amossy, R. (2001). D'une culture à l'autre : réflexions sur la transposition des clichés et des stéréotypes. *Palimpsestes*, 13, *Le cliché en traduction*, 9-27.
- Antoine, F. (2014). Argots, métaphore et « effet de loupe ». *Lexis*, 8, *La métaphore en anglais*, 159-177. Consulté le 28 avril 2018, <http://lexis.revues.org/311>
- Armanet, F. & Anquetil, G. (2014). Comment peut-on être anglais ? Un entretien avec Jonathan Coe. *Le Nouvel Observateur*, 2573, 92-94.
- Ayto, J. (1998/2001). *Oxford Dictionary of Slang*. London: BCA.
- Ballard, M. (2003). *Versus : la version réfléchie*. Paris: Ophrys.
- Bembridge, R. et al. (1977). *The Panton Book of Idioms for Polyglots*. Milan: Panton.
- Bensimon, P. (dir.). (2001). *Palimpsestes*, 13, *Le cliché en traduction*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Bercker, F. (1992). « Alouette, gentille alouette... » : Parties du corps et constructions figées. In I. Perrin (dir.), *Approches énonciatives de l'énoncé complexe* (pp. 119-143). Louvain: Peeters.
- Bergson, H. (1940/2002). *Le rire*. Paris: PUF.
- Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard.
- Caputo, C. (2013). Le paradoxe du métalangage. *Signata*, 4, 341-361.
- Desalmand, P. & Stalloni Y. (2014). *Le grand livre du français*. Paris: Chêne.
- Desmond, W. (2001). Le cliché : un allié pas forcément encombrant. Le point de vue d'un praticien. *Palimpsestes*, 13, *Le cliché en traduction*, 55-63.
- Dubois M.-M. et al. (1973). *Dictionnaire français-anglais de locutions et expressions verbales*. Paris : Larousse.
- Dupriez, B. (1984). *Gradus, les procédés littéraires*. Paris: 10/18.
- Fernández Guerra, A. (2012). Translating Culture: Problems, Strategies and Practical Realities. *Art and Subversion*, 1(3), 1-27.
- Grellet, F. (1996). *A Handbook of Literary Terms*. Paris: Hachette.
- Hitchings, H. (2008/2009). *The Secret Life of Words*. London: John Murray.
- Hoepffner, B. (2010). L'ombilicalité du traducteur. *Palimpsestes*, 23, *Traduire la cohérence*, 149-159.

⁴ Voici la réaction de Fowley à sa vue : « *In some complex, shrouded way, this monument represented everything that the Fair itself—and the next six months of his life—stood for: progress, history, modernity [...].* » (p. 68)

- Katan, D. (2004). *Translating cultures*. Northampton: St Jerome Publishing.
- Lane-Mercier, G. (1995). La traduction des discours directs romanesques comme stratégie d'orientation des effets de lecture. *Palimpsestes*, 9, *La lecture du texte traduit*, 75-91.
- Lasdun, J. (2013). *Expo 58* by Jonathan Coe-Review. *The Guardian*. Consulté le 7 avril 2018, www.theguardian.com/books/2013/sep/19/expo-58-jonathan-coe-review
- Le Breton, A. (1987). *Argotez, argotez*. Paris: Vertiges-Carrère.
- Littré, E. (1999/2003). *Dictionnaire de la langue française*. Versailles: Encyclopaedia Britannica.
- Mansion, J.E. (1980). *Harrap's New Standard French and English Dictionary*. London: Harrap-Bordas.
- Meschonnic, H. (2007). *Éthique et politique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- Milne, A-L. (2001). Placing the Commonplace: Translation according to Jean Paulhan. *Palimpsestes*, 13, *Le cliché en traduction*, 129-139.
- Mitterand, H. (1963/1976). *Les mots français*. Paris: PUF.
- Partridge, E. (1984/2000). *A Dictionary of Slang and Unconventional English*. (8th ed.). Abingdon: Routledge.
- Pilard, G. & Stevenson, A. (dir.). (2003). *Harrap's Slang Dictionnaire*. Edinburgh: Chambers Harrap.
- Propp, V. (1965/1970). *Morphologie du conte*. Paris: Seuil.
- Rafroidi, P. (1978). *Précis de stylistique anglaise*. Paris: Ophrys.
- Rey, A. (Dir.) (2001). *Le grand Robert de la langue française* (2^e éd.). Paris: Le Robert-VUEF.
- Ricœur, P. (1982). Imagination et métaphore. *Psychologie médicale*, 14, 1883-1887. Consulté le 7 avril 2018, www.fondsriceur.fr/fr/pages/articles-et-textes-en-ligne.html
- Rimmon-Kenan, S. (2002). *Narrative Fiction*. London: Routledge.
- Saad Ali, M. (2016). La traduction des expressions figées : langue et culture. *Traduire*, 235, 103-123.
- Sergeant, J.-C. (2011). *L'anglais du journalisme*. Paris: Ophrys.
- Skeat, W. (2007). *Concise Dictionary of English Etymology*. Ware: Wordsworth.
- Suhamy, H. (1994). *Stylistique anglaise*. Paris: PUF.
- Thorne, T. (2007). *Dictionary of Contemporary Slang* (3rd ed.). London: A & C Black.
- Tournier, J. (2004). *Précis de lexicologie anglaise*. Paris: Ellipses.
- Verley, C. (1998). *A Guide to the Critical Reading of Fiction in English*. Paris: Ophrys.
- Vlahov, S. & Florin, S. (1969/1980). Neperevodimoe v perevode (The Untranslatable in Translation). *Realii. Masterstvo perevoda*, 6, 432-456.
-



Frédérique Brisset

Université de Lille-SHS
Laboratoire CECILLE
Domaine du Pont de Bois
BP 60149
59653 Villeneuve d'Ascq Cedex
France

frederique.brisset@univ-lille.fr

Biographie : Maîtresse de conférences en anglais, traduction, traductologie, agrégée d'anglais, Frédérique Brisset est docteure en études anglophones de l'université Sorbonne Nouvelle. Spécialiste de traductologie et traduction audiovisuelle, elle s'intéresse aux effets de la traduction sur l'image de l'auteur et sa réception par le public, dans une démarche herméneutique. Auteure de nombreux articles sur la traduction, le cinéma, l'humour, en France, Belgique, Grèce, Roumanie, Pologne et au Canada, elle a dirigé *Traduire le texte filmique (Palimpsestes 30)* et co-édite actuellement *Traduire le jeu de mots* (à paraître, PU Septentrion, Lille). Ses prochaines publications concernent la traduction des hybridations diglossiques et les doublage et sous-titrage de l'argot de la criminalité.