

**Atelier de Traduction**  
**N° 1 2004**

**Directeur fondateur:** Irina Mavrodin

**Comité honorifique:**

Ion Horia Bîrleanu, Emanoil Marcu,  
Michel Volkovitch

**Comité de rédaction :**

Muguraş Constantinescu, Elena-Brânduşa Steiciuc,  
Giuliano Sfichim, Gaid Evenou-Dobre,  
Camelia Capverde, Mihaela Arnat-Marian,  
Marius Roman, Gina Puică,  
Iulian Toma, Cristina Drahta

**Responsables du numero:**

Muguraş Constantinescu,  
Elena-Brânduşa Steiciuc

**Couverture:**

Ana Constantinescu

**Equipe technique:**

Iuliana Cîrstiuc  
Iulian Toma  
Mihaela Marian-Arnat

# **Atelier de Traduction**

## **N° 1 2004**

revue semestrielle  
réalisée par  
Le Cercle des Traducteurs  
de la Faculté des Lettres  
de l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava  
et les participants aux Ateliers de Traduction  
organisés par  
Le Service de Coopération et d'Action Culturelle  
de l'Ambassade de France en Roumanie;  
Le Bureau du Livre;  
Le Centre Culturel Français de Iași

**Editura Universității**  
**SUCEAVA**

Universitatea “Ștefan cel Mare” Suceava  
Facultatea de Litere  
*Cercul Traducătorilor*  
Strada Universității nr. 9  
720225 Suceava ROMANIA

[http //:www.usv.ro](http://www.usv.ro)  
tel./fax +40 230 524 097

[mugurasconstant@hotmail.com](mailto:mugurasconstant@hotmail.com)  
[selenabrandusa@yahoo.com](mailto:selenabrandusa@yahoo.com)

Copyright© Editura Universității Suceava, 2004

## SOMMAIRE

Irina Mavrodin – **AVANT-PROPOS**.....7

### **I. ENTRETIEN**

*Jean-Claude Coquet en dialogue avec des traducteurs-apprentis*..... 9

### **II. CREDOS ET CONFESSIONS**

Mariana Neț – *Intraduisibles nostalgies*.....15

Emanoil Marcu – *Fragments sur le traduire*.....17

Marius Ghica – *Traduire c'est interpréter*.....21

\*\*\* – *Un témoignage multiple : La traduction collective*.....25

### **III. DOSSIER : TRADUIRE LA POÉSIE**

Crina Zărnescu : *Mallarmé ou l'ambiguïté sauvée*.....33

Iulian Toma – *L'auto-traduction chez Gherasim Luca*.....51

Gaid Evenou-Dobre – *D'un bout à l'autre de l'Europe... la survivance de langues ancestrales*.....59

### **IV. PRATICO-THÉORIES**

Dumitra Baron – *D'une langue à l'autre : vers une poétique de la traduction dans l'œuvre de Cioran*.....67

Elena-Brândușa Steiciuc – *Sur la traduction des littératures francophones en Roumanie. I. La littérature maghrébine*.....81

Gina Puică – *Un appel et un enjeu : traduire Théodore Cazaban*.....89

Uldis Krastins – *Zazie en letton*.....95

### **V. VINGT FOIS SUR LE MÉTIER...**

Șerban Foartă – *Cinq poèmes de Hugo traduits en roumain et suivis d'une présentation*.....101

Marius Roman – <i>Un récit de Le Clézio en version roumaine</i> .....	121
Mădălin Roşioru – <i>Deux poèmes de Nichita Stănescu en français</i> .....	129
Giuliano Sfichi – <i>Villon et Baudelaire en roumain</i> .....	131

## **VI. LA PLANÈTE DES TRADUCTEURS (contacts, chroniques)**

Muguraş Constantinescu – <i>De la traduction et des traducteurs : de Rennes à Beyrouth</i> .....	137
Cristina Drahta – <i>Courte chronique des traductions de Makine en roumain et quelques remarques sur la traduction du roman <b>Au temps du fleuve Amour</b></i> .....	147
Michel Volkovitch – <i>La revue « Translittérature »</i> .....	153
Mihaela Arnat – <i>L'écume des jours / Spuma zilelor. Étude du discours gastronomique</i> .....	155
Elena-Brânduşa Steiciuc – <i>Sylvie Germain : archéologie de la colère</i> .....	163

## **AVANT-PROPOS**

**Irina Mavrodin**

Cette revue, la première de ce genre qui paraît en Roumanie, est l'aboutissement nécessaire d'une série très soutenue de stages de traduction, série commencée il y a plus de dix ans sur mon initiative, mais qui - il faut le dire de manière très appuyée - n'aurait jamais pu être mise en œuvre de la manière dont elle l'a été, sans l'aide du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France en Roumanie, le Bureau du Livre.

Ces stages étaient - et le sont encore - des Rencontres (à Bucarest, à Cluj, à Timisoara, à Craiova, à Suceava) qui réunissaient un groupe d'étudiants venus d'un grand nombre d'universités roumaines qui s'intéressaient notamment à la traduction du français en roumain, de même que quelques professeurs qui étaient à la fois des traducteurs chevronnés, dont Elena-Brândușa Steiciuc, Muguraș Constantinescu, Emanoil Marcu.

Comme de juste, le groupe s'est beaucoup renouvelé, mais il en est toujours resté un noyau dur, un noyau de fidèles, dont quelques-uns, étudiants et professeurs, de l'Université de Suceava. Ceux-là se sont avérés être les plus motivés pour instituer des Rencontres annuelles à Suceava, un Cercle des Traducteurs de l'Université de Suceava, de même que des Études approfondies de traductologie dans le cadre de cette même université.

Ce sont toujours eux qui réussissent à transformer en réalité un des nos projets les plus chers : une revue, à savoir une nouvelle forme d'expression (par rapport à celles dont on jouit déjà) pour tous ceux qui s'intéressent à la traduction. Il faut ajouter tout de suite que cette revue n'aurait existé sans l'aide du Centre Culturel Français de Iași et de l'Université de Suceava. C'est pourquoi nous remercions une fois de plus Monsieur Paul-Elie Lévy, le Directeur du Centre Culturel de Iași et Monsieur le Professeur Ion-Horia Bîrleanu, le doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Suceava.

Comme on le voit déjà dès ce premier numéro, la revue se veut très ouverte, sur le plan national, mais aussi international.

Elle se veut aussi la revue d'une pratico-théorie, concept que nous avons extrapolé du domaine de la théorie de la littérature. C'est que nous concevons la traduction comme une pratique qui engendre sa propre théorie, laquelle à son tour, engendra sa propre pratique, et ainsi de suite.

*C'est une manière de dire que pour nous un théoricien de la traduction sera toujours aussi quelqu'un qui pratique la traduction, un vrai traducteur, de même que celui-ci sera toujours capable, au moins à partir d'un certain moment, de réfléchir sur son activité traduisante, de construire sa propre théorie, si rudimentaire, si modeste qu'elle soit.*

Nous essayons donc de maintenir une symétrie et un équilibre entre la pratique et théorie de la traduction, tout en postulant l'importance de la pratique pour notre démarche de traducteurs qui voulons être aussi théoriciens de la traduction.

## **ENTRETIEN**

## **Jean-Claude Coquet en dialogue avec des traducteurs-apprentis**

*Andreea Bernicu : Monsieur Jean-Claude Coquet, le traducteur est-il obligé de mettre son empreinte sur la traduction ?*

Ce n'est pas l'objet obligatoire de mettre son empreinte sur la traduction, ce n'est pas ça, ce n'est pas ce qu'il doit faire. Ce qu'il doit faire, évidemment, c'est de comprendre parfaitement la langue du texte-source. C'est parce qu'il n'y a pas de traduction parfaite, il y a toujours des possibilités d'améliorer la traduction. Il sait qu'il y a des contraintes très fortes qui s'exercent sur lui. Il sait aussi, il devrait savoir que la traduction suppose que l'on connaisse non seulement la langue-source, que l'on connaisse la société, la culture dans lesquelles la langue-source a été élaborée. C'est ça le problème le plus difficile : comment connaître, lorsque l'on appartient à une autre culture, les conditions dans lesquelles le texte a été émis. Si le traducteur ne peut pas faire ça, il y a toutes les chances qu'il fasse une application automatique de sa propre langue sur la langue-source, ça veut dire qu'il déforme fortement la langue-source, qu'il fait des contresens perpétuels sans même le savoir.

*Andreea Bernicu : Est-ce que l'on peut parler d'un style de la traduction ?*

Le style de la traduction doit être aussi proche que possible du style de la langue qui est au départ. Comment, par

exemple, traduire la *Bible* si on n'est pas capable de lire l'hébreu ? Il y a un style de la langue-source qui est l'hébreu, donc il faut savoir quel est le rythme, quelles sont les particularités de la syntaxe... Est-ce que l'on peut parler encore de neutralité, comment être le plus proche autant que possible du texte d'origine, donc il n'y a pas, à proprement parler, un style neutre. On peut parler plutôt d'un style qui soit en accord avec celui qui a été adopté par les auteurs du texte que l'on a à traduire. Là on devrait de nouveau parler du problème culturel. Ce matin, par exemple, je faisais état d'Assia Djebar. Son problème, pour passer d'une langue à une autre, c'est d'introduire dans la langue-cible, qui est le français, des spécificités de la langue-source ; donc pour elle il faut jouer sur les éléments qui sont spécifiques de la langue-source. Un traducteur qui ne le sait pas, il a toutes chances de manquer la traduction et de faire quelque chose de neutre et de fade. En fait, de faux.

*Andreea Bernicu : Alors, il doit s'impliquer?*

Il faut s'impliquer entièrement, oui.

*Andreea Bernicu : Donc, dans la traduction, on peut encore parler d'un style propre à tel ou tel auteur?*

Oui, mais c'est à d'autres traducteurs de faire apparaître qu'un premier traducteur qui a voulu introduire son style propre dans la traduction a rendu un mauvais service au texte qu'il avait à traduire. Donc, c'est pour ça que je disais qu'il n'y a jamais de traduction définitive. Parce qu'il y a toujours un traducteur qui viendra par la suite, qui montrera qu'ici ou là il y a des erreurs dont certaines peuvent être catastrophiques pour la compréhension. Dans un roman de Robbe-Grillet il était question d'un paquet de cigarettes bleu. Le traducteur n'a pas respecté cette sorte d'anonymat de ce paquet de cigarettes, il a traduit par « Gauloises ». Parce qu'en effet, ce n'était pas du tout ça. Parce que Robbe-Grillet voulait rester dans une sorte d'univers mal défini et en mettant « Gauloises », c'est dire que l'on savait de

quel type de cigarettes il s'agissait. C'est une intervention du traducteur qui a déterminé un autre traducteur d'affirmer qu'il fallait revenir au texte original.

*Andreea Bernicu : Il y a des poètes qui font eux-mêmes des traductions. Parfois elles sont réussies, parfois mauvaises. En tout cas, ils réécrivent le texte, ils font une autre poésie. C'est pour ça que je vous demandais si on peut parler de style dans la traduction. Ils sont poètes et ils ont leur style poétique, mais au moment où ils se mettent à traduire ils peuvent garder leur style ou bien ils doivent rester fidèles au style de l'autre auteur?*

Ils doivent garder le style de l'auteur traduit. Puisque c'est comme ça, ils n'ont qu'à écrire leur poème à eux.

*Sorin Enea: Au cas où il y a des mots qui désignent des réalités qui n'existent pas dans la langue-cible, on garde le mot ou on donne une note en bas?*

Si on ne trouve pas un équivalent, il vaut mieux conserver le mot original et indiquer qu'il n'y a pas de correspondant dans la langue-cible. Je pense à un mot grec qu'on lit chez Homère, le mot *μῶλον*; ce mot grec n'existe pas en français. Il s'agit d'une herbe très particulière qui est une herbe de vie, et que donne Hermès à Ulysse pour qu'il puisse se défendre contre les sortilèges de Circé. Elle n'a pas de nom parce qu'elle fait partie de la langue divine, donc il n'y a pas de possibilités de traduire. Le mot doit rester tel quel, donc il faut mettre une note.

*Andreea Bernicu: Comment envisagez-vous le rapport littéralité / littérarité*

La littéralité est souvent un piège. C'est ce que je vous disais en parlant du grec. Il y a un mot grec, toujours chez Homère, *φύσις*, qui veut dire « la nature ». La littéralité serait de traduire *φύσις* par « nature », mais c'est faire un contresens. Si on est exacte, littéralement, il ne faut pas traduire *φύσις* par « nature », parce que le mot « nature » a toute une histoire

philosophique qui s'est accumulée au cours du temps. Ça veut dire que Homère, au VIII-e siècle avant J. C., maintenant on est au XXI-e siècle, on est sûr qu'il s'agit du même mot, mais pas du tout. A l'époque de Homère le mot *φνσίς* signifiait « force de vie, qui émerge ». Donc c'est en rapport avec la croissance, c'est pour ça que je disais que la plante de tout à l'heure était une plante de vie, parce qu'elle était considérée comme appartenant à ce monde divin qu'on appelle improprement « nature ». Donc la littéralité c'est une sorte de risque permanent.

## **CREDOS ET CONFESSIONS**



## **Intraduisibles nostalgies**

### **Mariana Neț**

De temps en temps, j'aime bien traduire un livre soit de l'anglais, soit du français. Je dirais même que, si deux ou trois années s'écoulaient sans que j'aie rien traduit, une sorte de frustration s'installe...Ça me manque. Toutefois je ne pense pas que j'aimerais trop gagner ma vie comme traductrice.

Je l'ai fait, une fois, pendant plus de quatre ans. C'était tout au début de ma carrière professionnelle, lorsqu'en sortant de l'Université, le seul poste que j'ai trouvé (et encore, c'était pas facile du tout) était celui de « rédactrice et traductrice » à l'Agence de Publicité pour le Commerce Extérieur, PUBLICOM. On était huit pour plusieurs langues. Pour moi, c'était l'anglais. Il fallait traduire – ou bien réviser les traductions des collaborateurs – des matériaux soi-disant de « publicité » concernant toutes les catégories de marchandises que le gouvernement d'ailleurs avait l'ambition d'exporter. C'était une expérience, comme disent les Anglais ; nul doute, j'ai beaucoup appris, mais j'aime pas trop y penser. Encore moins, en parler.

Revenons donc aux traducteurs littéraires. En ce qui me concerne, c'est d'abord un « hobby ». L'un des plusieurs, peut-être pas le principal, mais j'y tiens.

Il faut, d'abord que le bouquin me plaise, qu'il m'intéresse. Voilà pourquoi j'ai traduit un livre de Dumas avec mon amie Carmen Săndulescu, qui traduit mieux que moi, car c'est une

« perfectionniste », elle). Ou bien, il faut au moins que ce soit quelque chose de nouveau, qui m'attire (c'est ce qui m'a fait accepter la proposition des Editions RAO de traduire, il y a presque une dizaine d'année, un roman d'Alistair McLean). Mais j'ai traduit surtout des livres scientifiques – de sémiotique, le plus souvent. Pour lesquels j'ai obtenu, à titre personnel, les droits. Des livres qui me paraissaient, à ce moment-là, nécessaires, et que j'ai vu avec plaisir que d'autres ont considéré utiles aussi, puisqu'ils font partie maintenant des bibliographies universitaires obligatoires.

La traduction est, pour moi, un acte de choix aussi. Tout hobby l'est, par définition.

Et enfin, c'est surtout un acte critique, un acte de réflexion, où l'on pèse, on met en relation, on tente d'innover tout en restant fidèle.

J'espère ne choquer personne si je dis qu'à mon avis, afin d'aboutir à une bonne traduction, il faut surtout maîtriser la langue-cible. La langue-source aussi, c'est évident, mais si un sens nous échappe on recourt aux dictionnaires, etc. Pour la langue-cible aussi, dira-t-on, mais c'est bien différent. Il faut qu'elle soit la nôtre, il faut qu'on puisse y puiser à fond afin d'en sortir le mot, l'expression, le ton juste de phrase. Il est obligatoire que le produit final n'ait pas trop l'air d'être une traduction. En fait, il ne doit pas l'avoir du tout.

Enfin, je crois qu'il faut avoir pas mal de connaissances théoriques, si l'on tente de faire une bonne traduction (et si elle n'est pas bonne, alors pourquoi la faire du tout ?). Des connaissances de poétique et de théorie de la littérature, et d'histoire tout court, s'il s'agit d'une traduction littéraire.

Ou bien, des connaissances – pas trop sommaires – dans le domaine dont fait partie le texte que l'on veut traduire. Ça, c'est essentiel, pour ne pas trop gaffer.

Je pense qu'on devrait parler aussi de la traduction telle qu'elle est vue par les lecteurs, les utilisateurs. Mais c'est là une histoire différente, différée...

## **Fragments sur le traduire**

### **Emanoil Marcu**

[...] On a pu dire, des critiques aussi, qu'ils seraient des écrivains manqués: comme si être critique signifiait déchoir de la caste supérieure qui serait celle des écrivains. Non, je ne crois pas à une hiérarchie des « spécialités » littéraires: il s'agit, simplement, de choses différentes, chacun fait son boulot. Et chacun est important à sa façon, y compris le traducteur.

[...]

L'idée que je suis devenu traducteur en sacrifiant l'écrivain en moi ne me trouble pas outre mesure: mieux vaut être un traducteur de première main qu'un plumitif quelconque.

[...]

Oui, il y a bien des années (j'ai le sentiment d'avoir vécu cela dans une autre vie), j'ai renoncé à écrire à titre personnel, réalisant qu'ils étaient déjà nombreux, ceux qui noircissaient le papier. Ce ne fut ni drame ni sacrifice, et la littérature roumaine n'a rien perdu. Mieux encore, en commençant à traduire, j'ai compris que j'avais trouvé ma voie, non pas en quête de je ne sais quel salut intellectuel ou spirituel, mais parce qu'on doit tout de même meubler son existence d'une façon ou d'une autre. La traduction est un passe-temps honorable, et offre plus de satisfactions que l'on ne pourrait croire. En tout état de cause, c'est plus qu'un artisanat, l'acte de traduire suppose une tension créatrice – voire même du frisson. Et l'écriture comme thérapie –

telle que Cioran la pratiquait, non pas pour une maladie spécifique, mais pour le malaise existentiel – fonctionne, à peu de choses près, pour ce qui est de la traduction comme pour ce qui est de la « création originale ».

« Une oeuvre qui soit sienne »? – Mais c’est bien ça – la traduction – pour le traducteur.

[...]

Un « critique »? Mais le simple lecteur l’est déjà; d’autant plus le sera le traducteur, mais d’une manière spécifique, sans doubler l’acte du critique de profession. On peut le dire que le traducteur pratique lui aussi une herméneutique de l’oeuvre qu’il traduit, mais une herméneutique « à usage interne », personnel. C’est tout simplement un outil de son métier.

[...]

Quant un traducteur méprise un auteur, il n’a qu’à s’abstenir de le traduire. Ce serait plus honnête.

[...]

Avant 1989, j’avais réussi à publier un seul livre et, si l’ancien régime perdurait, j’en serais resté là, vraisemblablement. Les maisons d’édition avaient leurs traducteurs/clients, c’était bien difficile de percer. Après 1990, en dix ans, j’ai dépassé une trentaine de livres publiés.

[...]

Là, il faut détailler un peu. D’emblée, force nous est de constater que les meilleures traductions sont rarement le fait de grands auteurs. Un poème de Baudelaire traduit par Arghezi reste un poème d’Arghezi et porte, inéluctablement, sa « griffe ». La version d’Arghezi est belle peut-être, mais à la manière d’un vitrail, qui filtre la lumière à travers ses couleurs, l’« adultérant », alors que la version d’un poète sans timbre personnel, tel Philippipe, passe mieux le test de fidélité. En littérature, « où rien ne vaut que ce qui est personnel » (Gide), le privilège d’être les interprètes des grandes voix est paradoxalement réservé aux moins personnels.

Un bon traducteur est celui qui se retire dans l'ombre, pour ne pas faire écran à la complexité, à la profondeur et à la beauté de l'original, qui est capable d'en restituer tant l'esprit que la lettre. L'est aussi celui qui, par un exercice d'humilité, réprime sa voix personnelle et résiste à une spécifique tentation – celle d'en rajouter, d'en « améliorer » l'œuvre traduite. Car, comme on l'a dit, le traducteur est probablement un poète, un romancier ou un essayiste manqué. Il ne faut, surtout pas, croire à sa naturelle modestie !

Mais son orgueil est un orgueil à rebours, fait de discrétion et rétractilité. Son idéal est la transparence : il se veut la vitre de cristal à travers laquelle l'original se voit dans tout son brillant... Astreint à une création subalterne, il n'aspire pas moins à être impeccable. S'il se relègue au second plan, ce n'est que pour mieux réussir.

[...]

Une critique des traductions ? Cela n'existe presque pas. De loin en loin, dans les chroniques des livres étrangers, le traducteur a droit à une rapide remarque, mais le plus souvent son nom n'est même pas mentionné. Les chroniques « spécialisées » sont tristement rares. En ce qui me concerne, je ne devrais pas me plaindre ; j'ai eu le privilège de telles chroniques et, en général, les appréciations sur mon travail ont été généreuses.

[...]

On ne traduit pas (seulement) d'une langue dans l'autre, mais (également) d'une culture dans l'autre (Doinaş dixit). Cela dit, je ne crois pas que, traduite en roumain, *La Mancha* est devenue roumaine, mais que notre culture s'est annexé – culturellement – un territoire fabuleux, qui reste profondément espagnol, et par cela même universel.

[...]

Il se peut qu'un ordinateur traduise à la perfection un texte produit par un autre ordinateur. Mais traduire un grand écrivain est une autre paire de manches : l'ordinateur en sera capable à ce

moment seulement (et encore !) où il aura atteint la complexité d'un cerveau humain, avec le vécu, la sensibilité et... la folie d'un homme, quand il en aura les tripes. Et cela n'est pas pour demain...

## **Traduire c'est interpréter**

**Marius Ghica**

La tentative du traducteur de rendre le sens d'un texte dans une autre langue suppose entrer en dialogue avec le texte pour établir une relation similaire à celle entre les partenaires d'un dialogue. Le traducteur est entraîné dans un dialogue double : entre lui-même en tant qu'interprète et le texte d'origine, entre la langue de l'auteur et celle du traducteur. Ce va-et-vient doit générer la compréhension du texte et, en même temps, le texte doit être rendu dans une autre langue. Réussir à vivre l'expérience de l'auteur ne signifie nécessairement pas pouvoir la rendre, l'exprimer dans sa propre langue d'une manière identique. Quelque fidèle que veuille rester le traducteur par rapport au texte qui va être traduit, il ne peut pas trouver des équivalences parfaites entre la traduction et l'original. Si l'on veut rendre exactement une certaine dimension du texte original, on le fait parfois au détriment d'autres traits qui seront estompés par la traduction, dépourvus de la prégnance qu'ils avaient dans la langue-source.

La traduction qui se propose de clarifier les carrefours du sens, lorsqu'elle ne peut pas les rendre dans l'ambiguïté des connotations, devient invariablement plus claire et plus plate que le texte original qui apparaît ainsi diminué. Là où le texte semble obscur ou peut recevoir plusieurs sens, le traducteur est obligé de choisir la variante qui lui semble plausible, en risquant, par la clarté qu'il emprunte au texte, de perdre un peu du spectre des

significations, sinon d'altérer le message. Mais sa manière d'interpréter doit dévoiler ce qu'il en a compris. C'est cela la qualité d'interprète d'un traducteur. De cette manière il recourt à un « suréclairage » du texte qui, par la purification de la traduction peut amputer les dimensions de l'original (Cf. Hans Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, Seuil, Paris, 1976, p. 232).

Il y a des cas où la transposition altère, par augmentation, le texte-source ; par exemple, la transposition du poème *Amores II, 10* par Ovide due à Christopher Marlowe, *Umdichtung* de Rilke d'après les sonnets écrits par Louise Labé, *Salomé* d'Apollinaire dans la variante de Paul Celan ou bien les imitations de Pound d'après les poèmes chinois. Le talent créateur du traducteur est excessif par rapport à l'original qu'il trahit par distanciation et augmentation, tout cela au niveau supérieur. En essayent de libérer pleinement le sens du texte-source, de trouver des équivalences et des correspondances de sens dans la langue-cible, le traducteur entreprend un travail de récréation du texte d'origine pareil à l'entreprise de l'herméneute. Aristote employait le terme *hermeneia* pour nommer un discours qui signifie quelque chose dans la mesure où il interprète quelque chose. Dans ce sens, toute traduction est une interprétation, tout traducteur – un interprète.

Il existe indéniablement une unité et une généralité de l'esprit humain qui s'impriment dans la pensée et dans le langage, rendant possible la communication entre les locuteurs de langues différentes. Mais, si les « universels formels » de Chomsky que la grammaire générative – transformationnelle cherche existaient vraiment, cela signifierait que le transfert réciproque et sans perte entre les langues est possible, tout comme la transmission parfaite de n'importe quel contenu conceptuel d'une langue à l'autre. L'essai de Hjelmslev de postuler l'isomorphisme de tous les niveaux linguistiques n'est pas loin. On a tout de même démontré que la pertinence d'un phonème dans une langue n'est pas valable dans le cas d'une autre langue et qu'au niveau phonématique on ne peut pas opérer une transformation universelle d'un système à l'autre, le code des phonèmes d'une langue étant un code qui se referme sur lui-

même. D'autre part, le niveau phonétique d'une langue ne peut pas constituer un modèle pour tout le système de cette langue. La morphologie et la syntaxe d'une langue, par ailleurs, présentent des lois valables seulement dans le cas de cette langue-là. Au niveau sémantique, chaque langue a, aussi, un code spécifique ; en allemand, par exemple, certains verbes spécifient la position verticale ou horizontale des objets désignés, ce qui n'est pas le cas en français ou en roumain. Même les expérimentés les plus réussis ont démontré que l'inventaire, quelque complexe soit-il, des règles qui fonctionnent dans le cadre d'une langue est insuffisant pour englober ses énergies et pour décrire tous les énoncés possibles dans la langue vivante. La machine à traduire, très utile et efficace dans la traduction des textes scientifiques, dénotatifs, fonctionne selon le principe de la traduction « mot-à-mot », en offrant des correspondances à chaque unité lexicale ou expression. En échange, ses performances sont modestes dans la traduction des poèmes, par exemple, justement parce que l'acte herméneutique du traducteur automatique est minimal. L'interprétation du contexte est réduite, dans le cas de référence, à une évaluation purement statistique.

En transposant un texte d'une langue à l'autre, le traducteur établit, par rapport à l'original, les mêmes rapports mutuels qui existent entre l'herméneute et le texte à interpréter, des rapports similaires à la relation de réciprocité qui caractérise la communication entre les partenaires d'un dialogue. Tout comme les interlocuteurs participent chacun au dialogue, de leurs opinions cristallisant un sens sur le sujet en discussion, de la même manière le traducteur et l'interprète participent au dévoilement et à la compréhension du sens. Entre eux-mêmes et le texte s'établit un dialogue herméneutique (Ibid. p. 234). Le texte soulève un contenu dans le domaine du langage, où il est doué d'un sens, mais cela seulement grâce à l'opération de l'interprète. L'herméneute est entraîné en dialogue avec le texte, et la compréhension prend forme d'une dialectique de la question et de la réponse. Comme dans une conversation réelle le sujet sur lequel on parle arrive à une expression par la co-participation des interlocuteurs, ce qu'un texte

dit n'est ni quelque chose qui appartient exclusivement à l'auteur, ni quelque chose qui revient à l'interprète-traducteur, mais quelque chose qui devient commun à tous les deux et qui se dévoile par cette « fusion des horizons ». La tentative de l'interprète de donner un corps verbal à la compréhension d'un texte n'est pas une opération auxiliaire ; elle relève de la compréhension du texte elle-même. Et si « toute compréhension est une interprétation » selon Gadamer, alors toute traduction est un acte herméneutique, une interprétation.

Il y a des traductions magistrales qui sont elles-mêmes de grandes créations : les traductions faites par Hölderlin de Pindare ou de Sophocle, les versions de Goethe traduisant Hafiz, Shakespeare traduit en allemand par Karl Kraus, Stefan George ou Paul Celan, l'*Odyssee* dans la version de Wolfgang Iser, *A la recherche du temps perdu* dans la traduction d'Irina Mavrodin, *Faust* traduit par Blaga ou Ștefan Aug. Doinaș, et cette liste pourrait s'étendre sur des pages.

La traduction peut rarement rester absolument fidèle au texte-source et s'approcher de l'idéal d'un échange sans pertes entre les deux langues. La récupération herméneutique de l'intention de l'auteur, la mise en évidence des sens latents, le renoncement au moi et la fusion sympathique sous l'autorité dominante de l'original (l'*Entsagung* dont parlait A. W. Schlegel), les dislocations linguistiques d'une langue à l'autre, capables de mettre en évidence « la chose » dans sa lettre et dans son esprit, par un échange égal et un transfert ayant un minimum d'excès ou de trahisons augmentatives, la réécriture du texte en obéissant au génie de la langue propre au traducteur et en même temps proche de la langue-source, l'adaptation de l'original à la nouvelle matrice culturelle et linguistique par une symbiose quasi-totale, voilà autant de marques de la véritable recréation par la traduction, en parlant de la composante herméneutique de toute interprétation.

## **La traduction collective**

**Une première au Cercle des Traducteurs de la Faculté des  
Lettres de L'Université "Ștefan cel Mare" de Suceava : la  
traduction en équipe du livre  
*Imaginaire et création* de Jean Burgos**

Un grand événement dans l'histoire de la traduction et du livre traduit en Roumanie représente, sans doute, la récente parution aux Editions Univers du volume *Imaginar și creație* [*Imaginaire et création*] de Jean Burgos, accompagné d'une étude, en introduction, "Despre imaginar și multiplele sale raporturi cu creația" ["Sur l'imaginaire et ses multiples rapports à la création"], par Muguraș Constantinescu. C'est, à notre connaissance, la première traduction collective de ce type, réalisée par une équipe, non pas dans le cadre d'un travail de séminaire ou en tant que mémoire de DEA, mais sous l'impulsion d'un vrai plaisir intellectuel. Impulsion rarissime, admettons-le, car l'activité de traduction est, comme l'affirmait Gabriel García Márquez, "la plus difficile, la plus ingrate et la moins bien payée". Mais c'est toujours le charmant conteur colombien qui considérait les grands traducteurs de tous les temps les complices de génie des auteurs qu'ils ont "lus" de la façon la plus profonde et on peut croire - connaissant depuis longtemps l'intéressante, substantielle et importante activité déroulée au Cercle des Traducteurs de la Faculté des Lettres de l'Université de Suceava, coordonné par les universitaires Muguraș Constantinescu et Elena - Brândușa Steiciuc - qu'à cette noble condition ont aspiré aussi les

vingt jeunes à travers lesquels le Cercle apparaît en qualité de réalisateur de la version en langue roumaine. Le fait qu'ils se soient arrêtés sur un livre "difficile", comme le sont tous ceux écrits par le théoricien bien connu de l'imaginaire, Jean Burgos, représente une preuve incontestable dans ce sens. Mais voilà les noms des vingt qui, dirigés par Muguraş Constantinescu et Elena-Brânduşa Steiciuc, ont eu le courage d' « interpréter » la difficile partition burgosienne: Ioana Proţop, Bianca Năforeanu, Alexandra Luchian, Emilia Colescu, Daniela Oprea, Olga Gancevici, Gina Puică, Sorin Enea, Nicolae Buchman, Marius Roman, Elena Moţoc, Andreea Bernicu, Cristina Băhnărel, Mihaela Bunduc, Veronica Cristea, Iulian Toma, Maria Alexa, Anca Burgheaua, Giuliano Sfichi, Camelia Capverde. Et comme il s'agit d'une expérience particulière, nous avons jugé opportun de solliciter leurs opinions aux deux responsables du Cercle et à quelques-uns des jeunes traducteurs que nous vous présentons dans ce qui suit.

### **Doina Cernica**

#### **« Une véritable aventure »**

La traduction du volume *Imaginaire et création* de Jean Burgos, qui propose une lecture de poétique de l'imaginaire dans le domaine de la poésie, du théâtre et des arts, s'explique aussi par l'intérêt pour l'imaginaire qui existe à la Faculté des Lettres de notre Université, laquelle a des liens très anciens avec l'université de Chambéry et avec le Centre de Recherches sur L'imaginaire, dirigé par Jean Burgos. La disponibilité de l'auteur, un esprit extrêmement ouvert et intéressé par la collaboration avec les jeunes traducteurs de Suceava a beaucoup facilité cette véritable aventure, dans le bon sens du terme.

Pour nous, les coordinatrices du Cercle, le fait de dépasser l'expérience de trois années de travail sur des fragments de textes, de genres et auteurs différents, a été un défi: traduire un livre d'un bout

à l'autre, de la page de titre à la table des matières, suppose un travail de longue haleine avec beaucoup de difficultés, mais aussi de satisfactions. Comme une impression très compensatrice de cette activité de traduction en équipe, j'ai gardé le souvenir d'une atmosphère de grande complicité et solidarité, où les barrières d'âge et d'expérience s'effaçaient. Le grand investissement de temps de nous tous – et n'oublions pas que "cercle" signifie non pas tant le temps du loisir, mais le temps de la passion – a été donc compensé par la satisfaction d'un travail bien fait et mené à bonne fin.

### **Muguraș Constantinescu**

#### **« Une activité laborieuse »**

La coordination de la traduction de cet ouvrage, à côté de ma bonne collègue et amie, la professeure A.M. Constantinescu, a été une activité laborieuse, mais extrêmement gratifiante. D'ailleurs, je dois dire que le travail de cette équipe n'est pas venu se placer sur un terrain vierge, l'intérêt pour cette activité existant depuis longtemps à la Faculté des Lettres de l'Université de Suceava, sous la forme d'un Cercle des Traducteurs et de plusieurs ateliers annuels (Rencontres des Traducteurs à Suceava) ; toujours dans notre organisation, je mentionne aussi la collaboration avec les Services Culturels Français de Iași, Cluj, Timișoara, Bucarest (par les Bureaux du Livre), des moments où l'équipe des étudiants de Suceava s'est soudée, et la technique et les méthodes des traducteurs débutants se sont ciselées.

En ce qui concerne notre travail proprement-dit de coordination de ce livre, nous nous sommes retrouvées presque dans la situation d'un rédacteur de livre dans une maison d'éditions qui doit parcourir d'un bout à l'autre un texte. Avec cette particularité que, inévitablement, il y a eu des différences de niveau, de style entre les versions que nous ont remises les vingt étudiants de Suceava. Cela a nécessité un travail supplémentaire d'harmonisation des chapitres et des séquences, à quoi se sont ajoutées la révision des

détails bibliographiques, parfois une activité de correction de quelques inévitables erreurs...

Tout cela nous a occupées un été entier, mais le résultat, j'espère, est à la mesure de l'attente.

**Elena-Brândușa Steiciuc**

« *Une expérience exaltante* »

J'ai été l'un des jeunes traducteurs et traductrices qui ont eu la chance de discuter directement avec l'auteur, Jean Burgos, à l'Université de Chambéry, avant que le travail de traduction en équipe ne commence. Nous avons été alors coquettement avertis sur les "affaires" que cette entreprise supposerait, affaires que, à mon retour à Suceava, j'allais constater en effet en traduisant le chapitre "Création / destruction du corps de l'espace – les expériences d'Henri Michaux". D'ailleurs il n'existe pas de traduction qui ne suppose quelque difficulté. Dans le cas présent, celle-ci a été due au "style" de l'auteur, parce que Jean Burgos est un grand et véritable styliste, chose rare aujourd'hui dans la critique et la théorie littéraires. Quant aux insertions de citations de Michaux, celles-ci ont dû le plus souvent être traduites d'une façon littérale, car il n'existe pas d'autre moyen pour sauvegarder dans la langue d'arrivée (le roumain dans notre cas) l'étrangeté de sa poésie.

Je voudrais ajouter quelques mots sur le travail en équipe. L'expérience m'a semblé exaltante, d'autant plus qu'elle était pour moi la première de cette sorte. Et puis, malgré les difficultés dont j'ai parlé plus haut, mes collègues et moi (vingt au total), nous n'avons pas vraiment porté le fardeau de cette vaste entreprise, la tâche que nous avons remplie n'étant tout de même pas trop lourde (on ne peut pas dire la même chose du travail de coordination, d'harmonisation de l'ensemble). Des difficultés réelles j'allais rencontrer un peu plus tard, après la signature d'un nouveau contrat, quand je me suis

retrouvée seule devant plus de deux cents pages et sous la pression du délai.

**Gina Puică**

**«Une expérience “aurorale” »**

Vu qu’il y a déjà plus de deux ans depuis que j’ai fini le travail au 5<sup>ème</sup> chapitre de *l’Imaginaire et création*, chapitre auquel je me suis consacré, maintenant cette expérience me paraît être inévitablement une expérience « aurorale ». Elle m’a mis pour la première fois face aux difficultés de traduire un texte du genre “essai”, tout en me préparant et en m’ouvrant la voie pour la collaboration qui dure jusqu’à présent avec la maison d’édition Polirom. Toutefois, le travail pour *l’Imaginaire et création* a été pour moi l’occasion de découvrir l’importance de ce que j’appellerais, de manière impropre d’ailleurs, « instinct », qui est la contrepartie nécessaire de la compétence linguistique et de la culture générale.

J’ajoute que c’est grâce à cette traduction que j’ai eu un premier contact avec la poésie d’Yves Bonnefoy (que Jean Burgos analyse dans le chapitre dont je me suis occupé), en acceptant la provocation de donner des équivalences roumaines pour des poèmes pas encore traduits chez nous.

**Marius Roman**

**« Un dialogue »**

En ce qui me concerne, j’ai entendu cette démarche d’envergure comme un dialogue qui devait franchir, fatalement, les limites de la traduction. Car, en voie vers les formes de la langue roumaine, le texte-source a entraîné une série de débats qui se sont étendus vers des domaines tels la poétique, la théorie de l’art, la socio-linguistique, jusqu’à l’expérience de locuteur de chacun. Dans ces conditions, à part le début de beaucoup d’entre nous comme

traducteurs, le grand gain le constitue cette mise en discussion des problèmes transgressant le cadre restreint de la traduction. Bien entendu, cette confrontation dans un espace théorique beaucoup plus large n'aurait pas été possible sans le travail solitaire de chacun, lorsque le texte à traduire s'offre – parfois avec assez de caprices – au traducteur.

*Bon an, mal an, rien n'est perdu, tout s'est transformé... en gain.*

**Iulian Toma**

*Article publié dans Crai Nou de Suceava, numéro 3544, 22 novembre 2003.*

## **DOSSIER – TRADUIRE LA POÉSIE**



## Mallarmé ou l'ambiguïté sauvée

### Crina Zărnescu

On part d'une hypothèse qui risque de devenir un axiome et qui concerne l'intransférabilité de la parole poétique. Gérard Genette consacre quelques pages « désabusées » au problème de la traduction littéraire où il déclare : « Le plus sage, pour le traducteur, serait sans doute d'admettre qu'il ne peut faire que mal, et de s'efforcer pourtant de le faire aussi bien que possible, ce qui signifie souvent faire autre chose. »<sup>1</sup> En effet, trop souvent l'œuvre littéraire, surtout le texte poétique, est jugée intraduisible sous prétexte qu'il est impossible d'en établir le double exact, de la reproduire en préservant toute la complexité de ses choix initiaux.

L'aspect intraduisible tient à l'essence même de la poésie, à son code génétique qui lui ménage la longévité, la capacité d'être *ranimée* lors de chaque lecture, de faire perpétuer une matrice subjective.

L'ambiguïté préserve le texte poétique « du regard des impies », comme l'a souhaité Mallarmé et, en même temps, elle exige une pluralité de lectures de par le polysémantisme qu'elle induit. Le traduire prolonge la vie d'un texte poétique ou le tue. L'intraduisible est l'effet de la poéticité du langage qui convertit le rapport son-sens (on pense ici à la notion mallarméenne « forme du sens ») en une entité unique et irréductible, fixée dans une synchronie, mais que la dialectique de la création rend transhistorique, donc susceptible de conserver sa spécificité et de

générer de la signifiante»<sup>2</sup> dans un autre espace-temps culturel et linguistique que le sien. C'est le paradoxe du texte traduit d'être, à la fois, le même et un autre, d'accepter une confrontation et de la rendre productive. En outre, l'ambiguïté d'un texte poétique provoque l'interprète à l'interroger, à saisir et à décomposer les articulations de certains mécanismes qui intègrent la subjectivité de l'auteur à l'histoire de la parole, bref, elle privilégie une attitude par un défi.

Ces quelques considérations constituent les prémisses de l'analyse contrastive qui suit. Ce n'est pas par hasard que j'ai choisi l'un des sonnets particulièrement hermétiques de Mallarmé, « Ses purs ongles... » dans la lecture des trois traducteurs roumains : Ștefan Aug. Doinaș, Șerban Foarță et I. Matei<sup>3</sup>

Avant de passer au commentaire proprement dit, il faut préciser les niveaux auxquels se situe l'approche contrastive des équivalences roumaines:

- le repérage des syntagmes-clé autour desquels se cristallise la substance poétique et la façon dont ils sont rendus en roumain;

A ce niveau on évoque les mouvements opposés qui entraînent le rythme dramatique et les catégories sous-jacentes.

- L'identification des coordonnées de l'ambiguïté, telle qu'elle est accomplie :

- i. au niveau phonique / prosodique par:

- rimes

- rythme

- allitérations

- assonances

- régularités métriques

- échos qui assurent, en outre, la mélodie / la musicalité du sonnet.

- i.i. au niveau lexical:

- jeux de mots

- emplois étymologiques

- polysémie lexicale

- i.i.i. au niveau syntaxique – grammatical:

- tour emphatique

- emploi de l’infinitif
- alternance de temps
- rapports syntaxiques
- suppression des connecteurs

Par souci de rigueur on a eu recours à cette délimitation théorique et par endroits appauvrissante, mais force m’est de préciser que tous ces éléments ayant un fort impact sur le sémantisme global du sonnet constituent ensemble un seul instrument d’analyse contrastive.

Le sonnet construit sur deux seules rimes alternativement masculines et féminines et dont la difficulté est redoublée par l’énigme du *ptyx*, est devenu pour la postérité l’emblème de la poésie mallarméenne et le lieu privilégié de « sa mise en abyme ». <sup>4</sup>

Les difficultés auxquelles la traduction se heurte se situent sur le plan formel (phonique / prosodique) et sur le plan lexico-sémantique (les sens dérivés des mêmes mots). Le commentateur de poésie devrait être habitué aux relations sémantiques internes qui assurent le flux continu de signifiante. Les mots sont travaillés par « la retrempe alternée entre le sens et la sonorité » pour produire un nouveau type de vers « qui de plusieurs vocables fait un mot total, neuf. » <sup>5</sup>

Le *Sonnet en -yx* peut être considéré à la rigueur un seul vocable poétique rythmique et vibrant où tout concourt à parachever cet aspect unitaire phono-sémantique. Il n’y a que deux rimes masculines en **or** et en **yx** des quatrains - *yx* (*onyx*, *Phénix*, *ptyx*, *styx*) et qui deviennent féminines par le rajout de l’e muet, **ore** et **yxé**, dans les tercets (*nixe*, *se fixe*) tandis que les féminines des quatrains – *ore* (*lampadophore*, *amphore*, *sonore*, *s’honore*) deviennent masculines dans les tercets – *or* (*or*, *décor*, *encor*, *septuor*) créant ainsi dans ce jeu de miroirs des effets visuels qui se rattachent aux effets phoniques.

Ce sonnet où tout existe, paradoxalement, par ce qui le nie devient le lieu d’un vide ou d’une absence.

La succession de négations réalisées par des suites continues, isotopiques (*vide, brûlé, aboli, nul, inanité, le Néant, vacante, défunte, oubli*, etc.) ou discontinues (*ne ... pas*) mais sémantisées de par la capacité évocatrice de l'ensemble, rend le sonnet « nul ».

Quand Mallarmé parle du « mirage interne des mots » il se réfère à leur qualité de se refléter les uns les autres, de se « répondre » par des réverbérations sémantiques. Les figures – noyaux du sonnet sont doubles dans le sens où leur signification courante (dans la mesure où cela existe !) est doublée par le sens étymologique. Ainsi, *ongle* et *onyx* ont une racine grecque commune qui renvoie également à *l'ongle* et à *l'agate* (qui a une coloration pareille à celle de l'ongle) ; *crédences* qui étymologiquement signifiait *croyance*, mot employé ultérieurement dans le rite catholique, désignant un meuble liturgique (= console sur laquelle on dépose les burettes, le bassin servant pour la messe, cf. *Petit Robert*), est pris couramment dans le sens de *buffet*.

Le mot *ptyx*, boutade ou non, créé par « la magie de la rime », a fait beaucoup de commentateurs s'échiner à trouver un référent au mot. Les uns considèrent que l'origine grecque du mot (*ptux, ptuchos*) a tracé certaines trajectoires de sens, étant donné qu'il signifie « le pli ». On connaît d'ailleurs la fréquence de cette figure dans la poésie de Mallarmé.

Dans le dictionnaire grec français, ce mot renferme plusieurs sens tels : *tablette à écrire, écorce, coquille d'huître, conqure, colline, étrave d'un navire*, etc. Chacune de ces acceptions a donné lieu à de multiples lectures dont le seul tort serait de se présenter comme définitive. Le vocable mallarméen, toujours polyvalent, permet toutes ces interprétations mais ne relève exclusivement d'aucune d'entre elles.<sup>6</sup>

Les autres n'y voient qu'un mot créé par la magie de la rime, un mot inventé qui est à lui-même son propre référent<sup>7</sup>.

### Commentaire simultané

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,  
L'angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,  
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix

Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,  
Aboli bibelot d'inanité sonore,  
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx  
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée du nord vacante, un or  
Agonise selon peut-être le décor  
Des licornes ruant du feu contre une nixe,  
Elle, défunte nue en le miroir, encor  
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe  
De scintillations sitôt le septuor.

Les contraintes phono-sémantiques et lexicales s'organisent selon certains axes qui ouvrent des séries isotopiques comme suit : *vertical – horizontal* (transcendance – immanence)

Ces axes, à leur tour, articulent des catégories sémantiques qui initient des parcours de sens très productifs :

- *transcendance / immanence* : *angoisse, néant, Styx - rêve vespéral*

- *sacré / profane* : *ongle, onyx, rêve vespéral, Phénix, les crédences, Styx, des licornes, nixe, le septuor* (chiffre magique aux résonances cabalistiques)

- *intérieur – extérieur* : *la croisée, le miroir, le septuor, vespéral* qui engagent sémantiquement d'autres oppositions, comme nous allons voir par la suite.

On remarque que certains syntagmes appartenant à une catégorie sémantique se retrouvent dans une autre, créant ainsi ces nœuds d'ambiguïté repérables dans les figures interstitielles, responsables de la synonymie textuelle, de l'« isopathie » dont parlait J. Cohen<sup>8</sup>.

. Le premier quatrain commence par une proposition participiale, résultat d'une condensation (ses ongles qui se lèvent vers le ciel comme une dédicace) et d'une temporisation (en retardant l'introduction du thème). Dans les traductions ce vers est sujet à la lexémisation (V<sub>1</sub>-F) : « înaltă ofrandă », ou à la transposition (V<sub>1</sub>-D ; V<sub>2</sub>-M).

L'ambiguïté de ce premier vers est réduite dans la variante 2 (F) où le syntagme « ses purs ongles » – indéterminé au point de vue grammatical, devient un instrumental et entre dans une étroite relation de détermination, mise en évidence par l'accord au pluriel du verbe *soutenir- susțin*.

- |      |   |
|------|---|
|      | Ses ongles très haut dédiant leur onyx,<br>L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,       |
| V1 - | Nalt, închinînd din unghii curatul lor onix,<br>Neliniștea, innoapte, reia, lampafadoră,        |
| V2 - | Cu unghii ca o 'naltă, ofrandă, pur onix,<br>Vechi Anxii,-n miez de noapte, susțin lampafadore, |
| V3 - | Inalt prea pure unghii îți dedicînd onixul<br>Ea, Spaima, miez de noapte, întinde torța oare?   |

La volonté de concision de Mallarmé l'amène à préférer la coordination à la subordination, telle qu'elle apparaît dans le deuxième vers où la juxtaposition des séquences poétiques rend le vers encore plus ambigu. Il suffit d'une préposition *în [-n]* chez Foarță pour créer une brèche dans la voile compacte de l'ambiguïté.

*L'Angoisse*, figure interstitielle, se retrouve répétée de par l'initiale *a* dans le deuxième vers des quatrains et du premier tercet : *Angoisse, Aboli, Agonise*, en créant ainsi un réseau isotopique portant le trait sémantique de la négativité.

Dans la traduction on remarque le recours à une équivalence limitative selon le sens que le dictionnaire mentionne : *resserrement, anxiété, inquiétude* (métaphysique), *peur*.

- |                  |  |
|------------------|--|
|                  | L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore      |
| V <sub>1</sub> - | Neliniștea, în noapte, reia lampadoforă,           |
| V <sub>2</sub> - | Vechi Anxii,-n miez de noapte, susțin, lampadofore |
| V <sub>3</sub> - | Ea, Spaima, miez de noapte, întinde torța oare ?   |

Foarță (V<sub>2</sub>) forge le mot « anxii » à partir d'une racine étymologique autre que celle du mot « angoisse » dont l'enjeu est une sorte de rime intérieure. (onix – *anxii* – *Phoenix* ).

Si on imagine un axe qui unit le texte de départ (T) au texte d'arrivée (T'), la variante de Foarță se trouve plus près du texte original en faussant la logique du roumain.

Il est aussi à signaler le point d'interrogation qui clôt ce deuxième vers chez Matei, remplaçant la virgule du texte original. Cette « intervention » syntaxique qui coupe la fluidité ambiguë et donc signifiante est due peut être à une tentative d'enrichir la portée sémantique du mot « spaimă ».

Au fait, le rapport texte original – traductions c'est le rapport marqué – non marqué.

« Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix » – c'est une séquence poétique très dense qui engendre plusieurs trajectoires de sens qui s'entrecroisent, se contredisent pour configurer l'image déroutante d'une apostasie : transcendance niée, espoir dévoré par l'angoisse. Ainsi, l'adjectif « vespéral » renferme-t-il deux parcours de sens : a) livre ou partie d'un livre liturgique contenant des prières et b) la tombée du soir, le coucher.

Le corrélatif adjectival de la préposition « parmi » est l'archaïque « maint » qui accompagne un nom au singulier, mais qui appelle un pluriel. « Il suggère une dispersion, un éparpillement. »<sup>9</sup>

Doinaş (V<sub>1</sub>) s'arrête dans sa variante au pluriel connoté par l'adjectif « maint » et au phénomène astral « amurguri », marqué par le deuxième sens du mot. Il reprend à son compte une assonance dans l'horizontale du vers jouant sur le double parcours du sens engendré par cette voyelle d'ouverture et d'annulation.

Mais, l'aspect phonique important de ce vers est rendu par la répétition du groupe [ve], qui joint les deux séquences dans une seule unité phono-sémantique : « rêve – vespéral ». Foarță (V<sub>2</sub>) et Matei (V<sub>3</sub>) conservent l'alternance phonique, mais tandis que Matei lui confère toute son importance rythmique de par la position qu'elle occupe – le premier hémistiche, - Foarță la place à la fin du deuxième hémistiche, opérant également un changement syntaxique. Doinaş remplace l'allitération par une assonance qui suggère une gradation dramatique vers l'anéantissement.

Ex. Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix

V<sub>1</sub> (D) **A**fîtea visuri arse-n amurguri de Fenix

V<sub>2</sub> (F) Un ars pe rug de Phoenix **vis** vesperal și fix

V<sub>3</sub> (M) **Vis** vesperal ce-n arderi îl mistue Fenixul

« (de) cinéraire amphore » ... Ce syntagme poétique unit deux mots disjoints par leur sens : *cinéraire* porte le trait sémantique + mort et *amphore* +vie, le seul trait commun étant celui de « récipient ». La tension créée à l'intérieur de cette séquence refusant toute référentialité évoque une transition (vie, mort) et une transfiguration dont le Phénix est le symbole.

Dans l'adaptation en roumain de ce syntagme, Foartă (V<sub>2</sub>) procède à une dislocation des termes et accepte une variante redondante « cinerară (nu-i) urnă. »

C'est à une même transposition à laquelle recourt Matei (V<sub>3</sub>) tandis que Doinaş (V<sub>1</sub>) choisit une traduction littérale qui valorise la portée sémantique de la métaphore.

	Que ne recueille pas de cinéraire amphore
V <sub>1</sub>	Ce amfore menite cenuşii le ignoră.
V <sub>2</sub>	Pe care cinerar nu-i urnă să-l devore.
V <sub>3</sub>	Dar căruia nu-i urnă cenuşa să măsoare.

A partir du deuxième quatrain la « logique négative »<sup>10</sup> rythme manifestement tout le texte poétique par des successions métonymiques annoncées et générées par le premier quatrain : « vide, nul ptyx ; aboli bibelot d'ininité sonore, la croisée (...) vacante, défunte, oublié ».

« Aboli bibelot d'ininité sonore » c'est l'une des plus importantes images qui coagulent la substance sémantique du poème.

	Aboli bibelot d'ininité sonore
D <sub>1</sub> -	Negată jucărie de forfotă sonoră
F <sub>2</sub> -	Tipar abşters al unei vacuităţi sonore,
M <sub>3</sub> -	Cochilie pierdută de sunet foşnitoare

Le jeu phonique *aboli bibelot* ajouté au calembour à la rime *sonore / s'honore* assure la cohésion phonique au profit des réverbérations sémantiques. On a déjà signalé la valeur phono-sémantique de la voyelle *a*. Cette unité complexe pose des problèmes des plus délicats au traducteur, car il faut rendre en même temps la composante phonique et la composante sémantique. Les stratégies auxquelles les traducteurs ont eu recours portent sur une restructuration grammaticale et un glissement sémantique. Foartă (V<sub>2</sub>) fait appel comme d'habitude au registre soutenu et archaïque, Matei (V<sub>3</sub>) trouve, à mon avis, le plus « heureux » équivalent, en

misant sur un rapport sémantique, tandis que Doinaş s'écarte de l'original par une adaptation assez « décousue ».

Les deux derniers vers du deuxième quatrain ne posent pas de problèmes particuliers de traduction. Comme remarque générale, on peut affirmer que les traducteurs ont respecté en grandes lignes les contraintes du texte original – la signification d'ensemble, les allusions métonymiques, la composante syntaxique – et les contraintes dues aux structures linguistiques du roumain.

En échange, le jeu phonique disparaît et avec lui, une partie de la configuration unitaire des vers 7 et 8 du quatrain est atténuée. Le mot « ptyx » se retrouve dans le traitement de la bilabiale [p] (allitération « puiser des pleurs ») dans le dernier mot du sonnet « *septuor* », le tout faisant écho dans la séquence « styx » : pleurs + styx + ptyx, qui devient par la suite un mot-valise.

Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx  
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

V<sub>1</sub> - (Maestru-i dus să scoată suspinele din Styx  
Cu doar obiect-n care Neantul se adoră.)

V<sub>2</sub> - (Maestrul după lacrimi fiind plecat la Styx  
Cu-acest căuş în care Neantul mai sonore.)

V<sub>3</sub> - (Căci dus este Stăpînul golind de lacrimi Styxul  
Cu doar el singur lucrul pentru Neant onoare.)

La confrontation des textes réclame la concession faite par Foarță (V<sub>2</sub>) au langage courant (« fiind plecat la Styx » comme si l'on disait : il était / étant parti aux achats), solution d'autant plus étonnante qu'il a renoncé ici au registre soutenu.

Dans la variante de Matei (V<sub>3</sub>) on enregistre une « trahison » au niveau de la rime, ce qui annule le titre même du sonnet (*Sonnet en -yx*). Etant donné qu'il a articulé les mots-clés du texte – *Onyx*, *Phénix*, - *Ptyx*, *Styx* respectivement « Onixul ; Fenixul, ptyxul », le titre qui recommande le poème n'a plus de sens (on pourrait traduire « sonetul în -ixul » !)

La séquence « La croisée au nord vacante » – fait partie toujours des images de la négativité. Le mot « croisée » c'est un rappel de l'obsessive « fenêtre » qui compte parmi les figures poétiques les plus fréquentes chez Mallarmé.

Les sens que « la croisée » pourrait configurer seraient ainsi les suivants : en tant que « fenêtre » elle représente une espèce de petite scène, lieu de rencontre de l'extérieur et de la vie intérieure ; assimilée à la série synonymique *miroir – glace – vitre*, elle établit une équivalence entre la réflexion, le retour sur soi, la transparence « nulle », qui renvoie la même image, c'est-à-dire l'image du vide.

Si on suit les significations « chronologiques » du mot « croisée », on donne sur des références architecturales : « croisée d'ogive », « croisement du transept et de la nef » - rappel direct d'un endroit sacré, la cathédrale, pour arriver à un emploi courant de « fenêtre ». On voit donc que son premier emploi se réfère à une union des éléments sous forme de *croix*, ce qui nous ramène à la représentation géométrique déjà mentionnée plus tôt, à savoir l'intersection des deux axes : le vertical et l'horizontal, la transcendance et l'immanence .

Mais la croisée est « vacante », ce qui rappelle (encore une fois !) la disparition d'un monde sacré. R. G. Cohn considère que « ce lieu de renaissance est le point nodal d'une croix, ce qui explique en partie tous les x, surtout dans les rimes extraordinaires, puis le mot « croisée » même. (...) Ce *x* d'un point d'origine, d'un croisement, d'une multiplication (...) c'est la forme par excellence, représentant ce que nous avons appelé « la tétrapolarité »<sup>11</sup>

Le résultat de la confrontation entre le texte original et les traductions en dit long sur les divergences idiomatiques.

On a ainsi dans la variante 1 (Doinaş) : « *răscruce* (de nord) *vacantă* » –traduction littérale, mais qui récupère au niveau phonique, par l'allitération « *vag ...vacantă* » les suggestions sémantiques. Il n'est pas dépourvu d'intérêt de faire remarquer la présence du mot « *cruce* » à l'intérieur de cette variante qui renvoie au symbolisme graphique tel que P. Durand et R. G. Cohn l'ont mentionné et, à la fois, aux connotations sacrées. « *Vacant hublou* » dans la variante 2 (Foartă) représente une adaptation restrictive (cf.navire) et sans rapport avec la configuration sémantique du texte, tandis que « *fereastră vacantă* » dans la variante 3 (Matei) est une traduction plus proche à la récurrence des motifs mallarméens, mais

partielle, étant donné les réverbérations phono-sémantiques que le translème entraîne.

Mais proche la croisée au nord vacant, un or

V1 - Ci vag lângă răscrucea de nord vacantă

V2 - Ci'nspre vacant hublou de către nord, un nor

V3 - La nord, lângă fereastra vacantă-acum, un aur

Le verbe « Agonise » à l'enjambement établit un rapport phonique avec les séquences antérieures, « Angoisse, Aboli » qui commencent les vers 2 et 6 et un rapport sémantique (en grec *agon* signifie *combat, lutte*) avec le vers suivant, le dernier du tercet :

« Des licornes ruant du feu contre une nixe. »

Ces deux séquences poétiques font partie de l'isotopie de la destruction, gouvernée par la dialectique de la négativité, déjà signalée plus haut.

« *Un or qui agonise* », annonçant l'extinction n'acquiert sa pleine signification que relié au dernier vers (11). *La nixe* (nymphes dans les légendes germaniques) et *la licorne* (animal fabuleux, symbole de la virginité et de la pureté dans les légendes du moyen âge) créent le décor fastueux d'un monde en train de disparaître. *La nyxe*<sup>12</sup> rappelant la féminité entre en résonance sémantique avec « *ptyx* » dans le sens de *coquille, récipient*, tandis que « *licorne* » suggère le rapport subtil avec « *ongle* » et « *onyx* » grâce à la séquence « *corne* » repérable dans le mot et dont le sens porte toujours sur la matière (kératinisée) des ongles. Il y a donc d'un côté un combat mythologique d'inspiration livresque<sup>13</sup> et de l'autre c'est la « dématérialisation » rythmée par les échos sémantiques, les rappels, les images doubles.

Le mot « or » se retrouve dans « nord », « décor », « licorne » créant des réseaux métaphoriques aux effets sonores.

Doinaş (V1) opère un changement à l'enjambement, le rapport sujet-verbe est inversé – *mor/ Aurării* – mais, en somme, il respecte la rythmique phono-sémantique, allant même jusqu'à rendre par un calque la préposition « *selon* » dans le sens de *conformément* à. Ainsi, Doinaş n'a-t-il pas trahi la préférence constante de Mallarmé pour cette préposition<sup>14</sup>, mais il a forcé l'expression

poétique par l'emploi d'un adjectif tenant au registre littéraire, mais dépourvu de qualités poétiques (*conforme probabil*).

Dans la variante 2, de Foarță, on a affaire à une décomposition sémantique dictée par l'euphonie – « un nor / De palid aur moare » -, à une lexémisation et à un transfert : « ruant du feu » est rendu par « vârsîndu-și (...) magma lor », qui passe du vers 11 du premier tercet à la fin du vers 12 du dernier tercet.

Matei (V3) respecte en grandes lignes les contraintes de la séquence de départ, mais il procède à une substitution par surinterprétation (« licornes – balaur ») et par changement de mode (« ruant du feu – suflă flăcări»), le gérondif étant remplacé par le présent de l'indicatif. En outre, sa transposition s'arrête à une variante faible par rapport au vers de départ. Il faut aussi signaler une « petite » trahison à la rime : Matei remplace l'ordre des rimes des tercets ccd, cdc, respectivement l'alternance *-or / or / ix ; or / ix / or* par l'ordre cdc, cdc, respectivement l'alternance *aur / or*.

Ce changement affecte, comme je l'ai déjà précisé pour le quatrain antérieur, le « paratexte » de Mallarmé qui pourrait devenir par la suite le sonnet en « or ».

Agonise selon peut-être le décor / Des licornes ruant du feu  
contre une nixe,

V1 - Aurării conforme probabil în decor/ Cu doi licorni  
zvîrlindu-și vâpăile pe-o nixă

V2 - De palid aur moare pesemne -ntr-un decor/ Cu unicorni  
vârsîndu-și asupra unei nixe

V3 - Agonizează poate și el pentru decor / In care suflă flăcări  
spre nixă un balaur.

« Défunte nue en le miroir » - syntagme qui joue sur l'ambiguïté des catégories grammaticales, car on ignore quel est le nom et quel est l'adjectif. Suivant la grammaire, on a deux adjectifs appositifs à « Elle » qui commence le dernier tercet. « Elle » est, peut-être, « la nixe » sur laquelle se sont ruées les flammes des licornes.

« Nue » retrouve son écho dans le graphème « inverse » à l'intérieur de l'adjectif « défunte », en mettant à profit l'effet de « miroir ». Les mots reviennent sur eux-mêmes dans cette symétrie

phono-sémantique et graphique qui fait que « Défunte nue » soit l'écho de « Elle » et de « Nixe ».

La traduction de Doinaş (V1) laisse transparaître le poète dans cette tentative de rendre la rime interne du vers par l'alternance des consonnes sourdes et sonores (les dentales *t* et *d*), des voyelles et des diphtongues rythmées par les nasales. Il respecte aussi les contraintes syntaxiques ce qui ne se passe pas dans la variante de Foarță (V2) qui procède à une dislocation du groupe nominal – « défunte nue » - en introduisant à l'intérieur le mot « oglindă ». Le changement de topique apporte une légère désambiguïsation, tandis que le choix de la traduction littérale « defunctă » pour « défunte », variante littérale du registre soutenu, réaffirme sa technique « mallarméenne » de traduire les mots selon leur étymologie.

La variante de Matei (3) respecte l'enchaînement poétique du texte original, préférant un néologisme – « nudă » d'emploi pédant, peut-être par des raisons prosodiques.

M – Elle, défunte nue en le miroir, encor

V<sub>1</sub> – Ea, moartă dezvelită-n oglindă, când ușor

V<sub>2</sub> – Defunctă, ea-n oglindă și goală, magma lor,

V<sub>3</sub> – Ea, moartă, nudă, încă, printre oglinzi ușor

La séquence poétique « dans l'oubli fermé par le cadre » entre dans un rapport métonymique avec le mot « miroir ». L'expression est moins référentielle et, donc, plus abstraite : elle rappelle de par la redondance (l'oubli est toujours quelque chose de fermé, de clos) qui densifie son sens, le fleuve Léthé, fleuve de l'oubli et de la mort aussi<sup>15</sup>.

La variante de Doinaş (V1) propose la suppression sémantique – « uitarea înrămată », celle de Foarță (V2) l'adjonction d'une périphrase, dont l'enjeu est l'allitération – « poleieli prolixă » - tandis que Matei (V3) recourt à une traduction surinterprétée – « Uitării rame trece și-aprinde (straniu faur) » où la répétition de la dorso-vélaire (r) accompagnée des voyelles (-i,-a,-e) dans les groupes (-ri,-ra,-re) remplace l'alternance (un/-nu). Il y a dans cette situation, comme, d'ailleurs, dans d'autres pareilles, ce que Doinaş appelle dans sa préface « le rapport alchimique » entre l'original et la version roumaine<sup>16</sup> pour obtenir le même effet euphonique. En roumain, cette

répétition met à profit la même suggestion de « fermé », « de clôture obsessive » laquelle est rendue en français par les occurrences nasales .

Ce vers, une vraie « *symphonie allitérative* »<sup>17</sup> efface toute transitivité entre le monde et lui pour accéder à une autoréflexivité totale. Le septuor a une double valeur : valeur musicale dans la mesure où « septuor » fait écho à « l'inanité sonore » dont il est, par le jeu de la rime, le reflet inversé ; l'autre représente une visualisation céleste – « l'attelage de sept étoiles ». Cette figure polysémique rappelle au lecteur qu'on se trouve devant un jeu de reflets qui semble exclure le réel et le sens pour ne se réfléchir que soi-même. La nixe, comme le cygne (cf. « Le vierge, le vivace..) disparaît d'un ici-bas pour « se fixer » et revivre dans une constellation là-haut.

Une lecture critique globale des traductions amène comme conclusion générale une perte partielle ou totale du sens final qui couronne le poème. L'allitération tellement productive du point de vue sémantique est dissipée ; un vague écho est quand même repérable dans la variante trois (Matei). Les traducteurs ont essayé de compenser cette diminution des suggestions soit par des contaminations sémantiques telles : « aprinde (...) scînteieri (...) septuor » (V3), soit par des allitérations : « poleieli / (...) pîlpîie în cor » (V2) L'image polypolaire du « septuor » se retrouve intacte chez Matei (V3) – (calque), en variante littérale, chez Doinaş (V1) (« septetul »), disséminée par lexémisation, chez Foarță (V2) (« cele șapte »). Un verbe que je considère important dans la suggestion de « transfiguration » apothéotique, stellaire, c'est « se fixe » du vers 13 du sonnet qui configure une isotopie intertextuelle : il entre en résonance avec le verbe « il s'immobilise » du sonnet « Le Vierge, le Vivace... » et annonce un infinitif « (avant) de s'arrêter » de l'avant pénultième vers du poème « Un coup de dés... ». En outre, ce verbe est ambigu puisqu'on ignore quel est son sujet, « nixe » ou « septuor ».

Somme toute, il devient un « centre vibratoire » qui enrichit les virtualités sémantiques du tercet final. Doinaş seul le rend par un

adjectif « (frunte) fixă » en investissant le verbe « (își) înaltă » de l’ambiguïté de détermination de l’original. Il y ajoute le vecteur ascensionnel (supprimé dans les autres variantes) qui évoque le rapport haut-bas, transcendance – immanence, évoqué plus tôt.

Matei (V3) trouve une équivalence phono-stylistique la plus proche possible de l’original qui parvient aussi à préserver l’ambiguïté de la phrase mallarméenne. Par la lexémisation et la traduction surinterprétée, Foarță (V2) s’éloigne du texte de départ et le sens unitaire, polysémique est disloqué et, par la suite, appauvri.

*M – De scintillations sitôt le septuor.*

*D<sub>1</sub> – Ne-ntîrziat septetul mărunț-pîlpîtor*

*F<sub>2</sub> – Nu-ntîrzie cele șapte să pîlpiie în cor.*

*M<sub>3</sub> – Din scînteieri mulțime curînd un septuor.*

Ce poème qui consacre « l’immanence du sens » et qui n’est plus que l’effet d’un « mirage interne des mots »<sup>18</sup> phonétique et sémantique, donne l’impression d’une seule unité gouvernée par des règles prosodiques strictes où rien n’est gratuit ou fortuit. Le tissu phonique est déterminé par la configuration générale d’un système rythmique fort complexe où les rimes masculines ([iks ],[Cr]) se voient opposées aux rimes féminines homologues [iks3 ], [Cr] qui rendent donc cet effet de miroir.

Chaque traduction à part essaie de surprendre et de valoriser ce texte aux résonances plurielles, investi de charges lexicales, culturelles et affectives remarquables. Peut on encore parler de l’ambiguïté dans les versions roumaines? Certainement oui, mais les niveaux de l’ambiguïté ne sont plus les mêmes. En les lisant, en dehors de la confrontation critique, comme des productions roumaines, on se heurte à l’hermétisme de l’expression, à la polysémie provocatrice et on éprouve une sensation d’étrangeté, laquelle, si on tient compte des mécanismes psychologiques communs, s’est insinuée aussi chez le lecteur français de Mallarmé.

L’épaisseur sémantique du sonnet est induite, comme j’ai déjà précisé, par les mots rares et exotiques, leur emploi étymologique, la composante phonique à laquelle obéit tout l’ensemble du poème. Le « ptyx » se trouvant au centre de « cette toile d’araignée » commande tout le réseau phonique et sémantique

et assure sa cohésion et sa réversibilité (« effet de miroir »). Si on « déchire » un coin de ce tissu – je continue à exploiter cette métaphore empruntée à Mallarmé – on risque d'en desserrer les mailles et de le rendre transparent. C'est ce qui arrive aux variantes roumaines ! On enregistre une perte assez significative d'ambiguïté au niveau de l'unité phono-sémantique. Il n'est qu'à rappeler un seul exemple, mais, à mon avis des plus suggestifs : « Aboli bibelot d'inanité sonore » qu'on pourrait considérer comme une actualisation lexématique de certaines virtualités sémantiques qui définissent le mot « ptyx ».

L'ambiguïté générée par ce réseau d'allitérations, nasales et labiales, est confrontée à « l'incapacité » idiomatique de la langue cible, du roumain, de la restituer telle quelle.

Une question se pose : les variantes roumaines peuvent-elles être encore définies par ces propos de Durand qui constate que : « la structure consonantique presque imprononçable de « ptyx » (p+t+y+x) reproduit en la resserrant l'acrobatie phonique et graphique du sonnet entier, le « ptyx » ce mot-bibelot met en abyme tout le texte-salon ? »<sup>18</sup> Oui et non, toute réponse comme les analyses qui ont « disséqué » les structures poétiques, a son coefficient de subjectivité. Toute démarche traduisante devient ainsi une pratique « instruite de l'intérieur » (cf. Saint John Perse) car ce texte hermétique ne peut être traversé et rendu que par la praxis du langage. C'est ce que les trois traducteurs ont tous bien compris.

## NOTES :

1. Gérard Genette, *La littérature au second degré*, Ed. du Seuil, Paris 1982, p.73.
2. Ce terme veut dire la production « de sens rythmique et prosodique par tous les sens y compris en débordant les signes » cf. H. Meschonnic *Poétique du traduire*, Verdier-Lagrasse, 1999, p.79.
3. Ștefan Augustin Doinaș, *Mallarmé, Poezii*, Ed. Univers, București, 1972. *Mallarmé, Album de versuri*, iconographie, traduit, glosé par Șerban Foarță, préface M.Pop, Ed. Univers, București, 1988 *Mallarmé, Poèmes Poeme*, Ed. Atlas, București, 1988 ; deux volumes : le premier comprend l'œuvre poétique traduit par I.Matei, le second, les « Divagations », « Igitur » et le poème « Un coup de dés », traduits par Ioana Diaconescu et Mihnea Moroianu.
4. C. Abastado, « Lecture inverse d'un sonnet nul » in *Littérature* No 6, mai 1972, p.78-85.
5. Mallarmé, O.C, édition établie et annotée par H. Mondor, Gallimard, Paris, 1959, p.367.
6. cf. Eveline Caduc, « Mallarmé, une expérience des limites », in *Les Actes du Colloque de la Sorbonne* du 21 novembre 1999 édités par André Guyaux, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbone.
7. J. Lefèvre, « La mise en abyme mallarméenne ou la preuve par « x », in *Synthèses*, déc. 1967, janvier 1968, pp.81-84.
8. Jean Cohen, *Le haut langage*, Flammarion, Paris, 1979, p.203.
9. N. Ruwet, « Notes linguistiques sur Mallarmé », in *Le Français moderne*, 53,3/4, p. 205
10. B. Marchal in *Mallarmé, Oeuvres complètes*, Edition présentée et annotée par B. Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1998, p. 1190.
11. Le jeu sémantique entre quatre pôles interchangeables (*n.n*) et la révolution qu'il a apportée à la vieille perspective triadique (cf. la peinture), cf. R.G.Cohn, *Vues sur Mallarmé*, Nizet, Paris, 1991, p.35.
12. Ce nom se trouve dans le poème « L'Avertisseur » de Baudelaire, mais il n'est pas certain que Mallarmé l'ait puisé là. (apud E. Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, Exégèses, Genève, Droz, 1972, p. 189).

13. Cette image est puisée dans une lecture d'Henri Heine et H. Mondor assure que Mallarmé le connaissait bien (E. Noulet, *op.cit.*, 189).
14. C'est la préposition mallarméenne par excellence, d'après Scherer, *L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Droz, 1947, p. 123-124.
15. cf.E.Caduc, *loc.cit.*
16. cf. Doinaş, *Stéphane Mallarmé, Poezii*, Univers, Bucureşti, 1972, p.17.
17. B.Marchal, *op.cit.*, p.185.
18. Mallarmé, *O.C.* pp.1489-149.
19. P.Durand, *Poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, Paris,, 1998, p.186.

## L'auto-traduction chez Gherasim Luca

### Iulian Toma

Par les poèmes publiés au début des années 1930 dans les revues *unu* et *Alge*, Gherasim Luca prenait déjà ses distances de façon polémique face à la poésie traditionnelle, et en même temps par rapport à la « poésie pure » des « littérateurs ».

Mais à une conscience théorique du surréalisme il ne devait parvenir que lors de son séjour à Paris, entre 1938-1940, quand le contact direct avec les idées du mouvement initié par Breton vient confirmer ses intuitions. De retour en Roumanie, Gherasim Luca jette avec Gellu Naum, D. Trost, Virgil Teodorescu et Paul Păun les fondements du Groupe Surréaliste Roumain, et se lance à la découverte de nouvelles voies de libération de l'esprit. C'est de cette période que datent les poèmes en prose réunis sous le titre *Un lup văzut printr-o lupă* (rédigés en 1942) et deux textes situés à la rencontre de l'essai, de la poésie et de la confession: *Inventatorul iubirii* et *Moartea moartă* (1945).

Un demi-siècle plus tard, devenu poète d'expression française, Gherasim Luca devait revenir sur les trois textes publiés en Roumanie afin de leur donner une traduction française.

La première édition française du recueil *L'Inventeur de l'amour* suivi de *La Mort morte* date de 1994. Ces poèmes qui ont plutôt l'aspect d'un manifeste ou d'un essai ne sont pas dépourvus d'un certain onirisme qui régit la construction des images. C'est d'ailleurs ce caractère indéfini que Gherasim Luca s'efforcera de mettre en évidence dans sa traduction. Ainsi, le texte d'arrivée est

une traduction presque mot-à-mot, obéissante à la lettre du texte source, traduction exigée par la nature même du texte : discoursivité, transitivité. Mais, à la différence de l'édition roumaine, la traduction française se présente en vers :

« Pentru ca iubirea să piardă caracterul paralizant al mamei traumatice și al complicei ei amenințator și castrant care e tatăl, iubita spre care aspiră ființa mea minată, cristalizată și devorată de atâta sete inepuizabilă de iubire nu poate fi decât o femeie nenăscută. »

« Pour que l'amour puisse perdre  
le caractère paralysant  
de la mère traumatique  
et de son complice menaçant et castrant  
qu'est le père

l'aimée à laquelle aspire  
mon être miné, cristallisé et dévoré  
par une soif inextinguible d'amour  
ne peut être qu'une femme non-née »

C'est une « subjectivation » du discours qui est à l'œuvre ici, dans le sens où l'entendait le poéticien Henri Meschonnic. L'effacement de la ponctuation, de même que la configuration des strophes confèrent à ce monologue de nouvelles significations.

La traduction donnée par Gherasim Luca est en même temps une épuration des passages qui sont autant de prises de position par rapport à l'idéologie « officielle » du mouvement surréaliste :

« ...și să nu mi se spună că trebuie făcută mai întâi revoluția socială și numai după aceea o vom face pe cea morală etc. »

«...pour que un muncitor mariage ou un qui admire son père, en se libérant de sa famille et d'une révolution qui est une échec, soit un ennemi de classe qui se libère de la révolution nécessaire manifestement victorieuse, soit qu'il est le destin de la révolution dans le sang de la révolution qui se libère de la révolution apparente. »

Placés sous le signe du surréalisme, les poèmes roumains ne pouvaient qu'aller ensemble avec l'idéologie du mouvement. Qui

plus est, le moment historique concret où ces textes ont été rédigés justifie lui-aussi l'option idéologique du jeune écrivain d'origine juive. Il n'en reste pas moins que la suppression de ces passages implique une perte d'historicité.

Pour conclure, l'on peut affirmer que la traduction donnée par Gherasim Luca est une tentative d'attirer l'attention sur ce qui fait l'originalité des poèmes (textes à mi-distance entre la poésie et l'essai) et de passer l'éponge sur les passages conditionnés par le moment historique concret de leur production. L'on pourra voir que dans la traduction du recueil *Un lup văzut printr-o lupă* ces traits vont s'accroître mais, puisqu'il est question d'un texte d'une facture différente, ils vont se canaliser dans une direction distincte.

L'édition française du recueil *Un loup à travers une loupe* date de 1998. Jusqu'à cette date ces poèmes de jeunesse sont restés inédits, à l'exception d'un fragment illustré par Victor Brauner publié en plaquette : *Ce château pressenti*.

Plus réflexif du point de vue du langage que les autres textes où le penchant théorique très marqué imposait le ton et poussait le discours vers la transitivité, *Un loup à travers une loupe* adopte en ce qui concerne la construction des images le principe des associations inconscientes.

Par rapport au texte-source, la traduction française tend à supprimer ce qui relève du notionnel, du discursif, afin d'aboutir à une concentration maximale de la matière poétique. La traduction quasiment littérale rencontrée dans *L'Inventeur de l'amour* et dans *La Mort morte* cède place à une traduction qui non seulement bouleverse les phrases, mais intervient sur les images et élimine les passages superflus ou explicatifs :

« Împing cu palmele întinse ca un somnambul întunerecul prin care umblu cu o singură lanternă, această femeie jumătate leopard pe care o simt lângă mine ca pe un arbore. »

« Somnambule, les paumes ouvertes, je pousse l'obscurité, ma seule lanterne : cette femme à moitié léopard, bel arbre. »

De même, la comparaison est systématiquement effacée en faveur de la métaphore :

« ...te port pe brațe ca pe o albie în care se scaldă un șarpe.»  
« Je te porte sur mes bras, auge où on lave les serpents. »

« Singur în camera mea ca un fumător de opium respirând carnea ta depărtată...»  
« ...seul dans ma chambre, je fume l'opium de ta chair lointaine... »

Une autre constante de la traduction de Gherasim Luca est la suppression des digressions théoriques et, en général, de tout ce qui relève de l'élaboration consciente et de la logique. Dans le passage suivant la dialectique intérieur/extérieur est brisée par une « ambigüisation » terminologique :

« ...femeie iubită care faci din lumea exterioară imaginea idealizată și superbă a murmurului interior. »  
« ...aimée qui fais du monde extérieur l'image idéalisée et superbe d'un murmure latent; »

Il en va de même pour le couple réel/irréel :

« ...simbolul simbolului excitând realitățile realității în timp ce irealul, frumos ca un vampir, îmi face semne secrete, dinăuntru și din afară, cu o mânășă sau cu scheletul ei. »  
« O doux symbole, d'un gant ou bien de son souple squelette, vous me faites signe et le collier de dents d'un vampire brille au cou du réel. »

Dans cette perspective, on ne saurait s'étonner si, pour simuler les associations inconscientes, Gherasim Luca élimine dans sa traduction les relations cause-effet et tout principe explicatif :

« Sofismul și arbitrarul, umbra și urmele pașilor pe nisip, efemerul baloanelor de săpun din copilărie... »  
« Le sophisme et l'arbitraire, l'ombre et les pas perdus sur le sable, l'éphémère, les bulles de savon... »

Le dénotatif cède le pas à une rhétorique sœur de la grandiloquence :

« Te deschid ca pe un cal și caut în tine zăbala uitând că o ai între dinți. »

« Je t'ouvre comme un cheval et oubliant que tu le tiens entre les dents je cherche le mors dans la nuit de ton ventre. »

« Frica de moarte mă poate împiedica să fac în mod vizibil acte... »

« La peur de la mort nous empêche, certes, de nous jeter devant les baïonnettes de nos actes... »

« Nu mă pot sinucide în fiecare clipă, mă sinucid o singură dată. »

« Ce n'est certainement pas à chaque instant qu'on peut commettre un attentat contre soi-même... »

La récurrence de l'indéfini, l'obnubilation du référent et l'effacement des ponts avec le réel constituent un autre trait caractéristique de cette traduction :

« Plimbarea mea la nesfârșit de-a lungul acestui zid în ruine... »

« Ma promenade indéfinie le long d'un mur... »

« Nu găsesc necesar să păstrez proporțiile atunci când mă gândesc la trecerea femeii iubite prin camera mea... »

« ...je ne trouve pas nécessaire de garder les proportions quand il s'agit du passage d'une femme... »

D'ailleurs, Gherasim Luca le dit lui-même : « En attendant, je n'ai qu'à arrêter le texte là où la corruption naturelle le menace... »

Ce qui saute aux yeux même à une première comparaison des deux textes, c'est la suppression de toute indication métatextuelle, des passages relevant de la fonction métalinguistique du langage. Tout cela dans le but de se tenir aussi près que possible de la notation inconsciente. Le plan intertextuel a le même sort, une citation de Picasso n'est plus enregistrée dans la traduction française :

« Și nu fac nici un abuz metaforic atunci când identific alunecările de teren provocatoare de cutremur cu mâna pe care și-o plimbă pe fruntea mea sub care sângele începe să bată mai repede, mai fierbinte. »

« Spun “mă obișnuiește” în sensul impropriu în care s-ar spune că o perdea se obișnuiește cu umbra. »

« ...dar nu poate opri sângele care urcă în mine ca seva într-o plantă și când spun plantă mă gândesc la sensul imediat iar nu metaforic al acestui cuvânt. »

Les fragments trop « théoriques » sont sans exception aucune laissés de côté :

« Simularea sistematică a cleptomaniei provoacă o stare de spirit disproporționată față de mediocritatea obiectelor pe care ni le însușim (...) Într-o lume unde persistă sinistra mitologie a banului, cleptobiectul ne oferă posibilitatea de a o nega, înlocuind falsele valori externe cu necesități reale, interioare. »

Le parti pris idéologique est camouflé dans le texte d'arrivée par des mises en scène inexistantes dans le texte-source :

« Urmează un tânăr coborând dintr-un automobil în fața unui mare magazin de bijuterii din centrul orașului de unde va ieși peste câteva clipe cu un colier de perle sub cămașă, lângă inimă, lângă revolver. Sau banda celor cu părul vopsit, acești trei elevi de școală între 12 și 16 ani fugiți luna trecută de acasă ca să fure lângă noi lucruri în valoare de câteva milioane. Numai o justiție imbecilă, cretinizată și cinică poate să condamne actul lui mai sublim decât o crimă, mai inocent decât incestul. Mă gândeam la sinistrul Jean Valjean furând o pâine ca să-și petreacă tot restul vieții lui în închisoare și față de care justiția a dat dovadă de o indulgență fără margini (interesată de altfel pentru că prin lacrimogenul Jean Valjean s-au acoperit miile de condamnări care au urmat de atunci), mă gândesc la pedeapsa pe care aș aplica-o acestui hoț obscurantist și moral căruia i-aș introduce pâinea pe jos cu forța și l-aș obliga să o excreteze pe gură... »

« Suit une voiture volée qu'occupent les membres de la bande aux cheveux peints, s'arrêtant devant un bijoutier bien connu d'où sortiront peu après trois garçons de 12 à 16 ans, chacun un collier de perles sous la chemise, tout près du cœur et de la crosse d'un pistolet.

Suit le sinistre Jean Valjean, le voleur martyr, auquel le benjamin de la bande introduit le pain par en bas, l'obligeant à l'excréter par la bouche... »

Voilà un échantillon représentatif de cette manière de traduire ; il devient tout à fait évident qu'en s'appuyant sur le texte-source, le poète-traducteur refond sa matière, la purifie afin d'aboutir à une forme cristallisée :

« Numai broasca răioasă de pe fața mea îmi dă înfățișarea asta derutantă și lugubră când în plimbările mele nocturne de-a lungul zidurilor oamenii au impresia că se mișcă o bucată de zid pe lângă ei, un kilogram de fier sau o piatră, masca asta intrată în riduri și sub pleoape parc-ar fi o cârpă murdară cu care îmi acopăr obrajii, o lacrimă amestecată cu urină, parc-ar fi grațiile unui circ separând fiarele de oameni, eu însumi neștiind de partea cui e captivitatea și mulțumindu-mă doar cu senzația vagă că vizitez o imensă grădină zoologică de oameni în care sunt unicul spectator și dacă n-ar fi senzația inversă că eu sunt cel care e privit din afară ca o fiară captivă, dacă n-ar fi tristețea pe care mi-o inspiră această diferență cantitativă și rezonabilă dintre mine și ei, prejudecata numărului și a majorității, faptul că sunt singur n-ar fi decât dintele aceluia animal preistoric găsit de Cuvier, care – deși numai dinte – e mai real și mai viu decât întreaga specie dispărută pe care încearcă să o sugereze (...) »

« Lorsque longeant les murs de ma ville natale j'erre dans les rues, le visage couvert d'un lugubre crapaud, les passants sentent un morceau de mur qui les frôle et mon masque, plutôt cagoule de larmes, dresse entre nous les barreaux d'une cage.

Comme je préfère ignorer de quel côté se trouve alors la captivité, il m'arrive d'imaginer un immense zoo humain, nomade, dont je serais l'unique visiteur, et je m'aperçois avec stupeur que les autres sont en train de regarder de mon côté le fauve qu'on expose.

S'il n'y avait le déprimant préjugé de la majorité qui décide, être seul me semblerait la merveilleuse dent de Cuvier, plus réelle que l'espèce paléontologique qu'elle tente de ressusciter à travers les tours de passe-passe d'une mémoire aléatoire. »

Comme on peut bien le voir, dans *Un loup...* Gherasim Luca ne traduit pas des phrases, mais des images et des idées, ce qui lui permet une grande liberté, à la différence de la traduction de *L'Inventeur de l'amour* et de *La Mort morte* qui est une traduction littérale. La question qui se pose maintenant est de savoir quelles sont les raisons qui ont déterminé chaque type de traduction. Qu'est-ce qui aurait pu pousser Gherasim Luca vers une traduction presque mot-à-mot dans le cas des recueils *La Mort morte* et *L'inventeur de l'amour*, tandis que dans *Un loup à travers une loupe* il intervient sur

le texte-source et le modifie ? Pour répondre à cette question il faut tenir compte du fait que l'on a affaire à des textes de factures différentes et dont l'enjeu n'est pas le même.

*L'Inventeur de l'amour* et *La Mort morte* sont des textes difficiles à classer qui se situent entre l'essai (développant les thèses défendues dans le manifeste *Dialectique de la dialectique*), la poésie (définie comme disponibilité imaginative) et l'expérience autobiographique (les cinq tentatives de suicide décrites dans *La Mort morte*). La traduction française donnée par Gherasim Luca reste fidèle à l'effet provoqué par ce mélange et nous propose toutefois une forme versifiée.

*Un loup à travers une loupe* se veut surtout un exercice hallucinatoire où les passages oniriques sont des projections des obsessions de l'inconscient. Par conséquent, dans l'édition française Gherasim Luca s'efforce de passer au crible ce qui contreviendrait au principe associatif des surréalistes. De même, à l'heure où il réalisait sa traduction, l'idéologie à laquelle il avait souscrit 50 ans auparavant, et dont les traces se retrouvent dans l'édition roumaine, ne pouvait plus rien dire.

Entre la solution d'une traduction fidèle qui conserve la « couleur historique » du texte à traduire, et celle d'une traduction destinée à « arrondir les angles », il a préféré cette dernière variante. Puisqu'il est ainsi, peut-on encore parler de traduction, ou bien il faudrait l'appeler autrement ? La tentation d'« améliorer » séduit souvent les traducteurs, mais lorsque la traduction est faite par l'auteur lui-même et publiée avec son accord, ne peut-on pas parler d'une autre variante, définitive peut-être du texte initial ? Que l'on change de langue ou pas. Mais si, comme nous l'apprend la poétique actuelle, chaque texte se définit par une certaine historicité et par les processus de signifiante qu'il engage, est-ce que l'on ne se trouve pas devant deux textes différents ?

## **D'un bout à l'autre de l'Europe... la survivance de langues ancestrales**

**Gaid Evenou-Dobre**

« *Kloareg ar Gemene* » (Le Clerc de Guémené) est une séculaire chanson populaire de Bretagne, région située au nord-ouest de la France, dont la langue, le breton, est d'origine celtique, donc apparentée au gallois et aux différents gaéliques parlés en Grande-Bretagne.

La traduction de ce texte nous permet de mettre en lumière la subsistance de certains mots indo-européens communs à la langue roumaine, mais également l'emprunt de chacune des langues au latin, ce parfois à des époques différentes, d'où un certain intérêt philologique. Par ailleurs, l'influence du français sur ces deux langues est également manifeste.

Dans ce texte, le clerc de Guémené, envoyé par ses parents au séminaire afin de devenir prêtre, raconte que du fait de son évident manque de vocation, il rentre chez lui où il ne tarde pas à se trouver une bonne amie (ou une épouse, le texte n'est pas clair) ; mais après avoir dépensé négligemment tout l'argent du ménage, il s' imagine dans l'obligation de reprendre les charges de la prêtrise.

## **Kloareg ar Gemene**

*Ma zad, ma mamm o doe madeù,  
Ha kaset 'oen d'ar skolajeù.*

*D'ar skolajeù eit boud beleg ;  
Ma c'halon baour 'bermete ket.*

*Ne vin ne beleg na manac'h :  
Ma c'halon baour a gar ur plac'h.*

*Pe yee ar re 'rall d'ar studi  
Me yee war ar ru da c'hoari.*

*Skrivet e oe din ul liher  
Da vont d'ar gêr da chench micher.*

*'Oen ket bet pell e ti ma zad,  
'M oe degotet merc'h ur pinard.*

*Ur plac'h a bemp kant skoed leve,  
Me 'm oe kem'nd-all, pe apeupre ;*

*A-benn ur blé 'oant lipet tout,  
Oe sac'h ar person war ma choug ;*

*Sac'h ar person, he'i ar c'hure,  
Ha sac'h an nesan goude-se !*

## **Traduction linguistique : Clericul din Gemene**

*Tatăl meu si mama mea aveau bunuri,  
Și am fost trimis la școală.*

*Am fost trimis la școală ca să fiu preot ;  
Săraca mea inimă nu îmi permite.*

*Nu o să fiu nici preot nici călugăr :  
Săraca mea inimă caută o fată.*

*Cînd ceilalti mergeau la studii*

Eu mergeam pe stradă să mă joc.

Mi-a fost trimisă o scrisoare  
Să merg acasă să-mi schimb meseria.

N-am stat mult timp la tatăl meu acasă,  
Am gasit fata unui boier.

O fata cu cinci sute de banii ca zestre,  
Eu aveam atîta, sau aproape ;

Si după un an au fost mîncati toți,  
Era sacul parohului pe ceafa mea ;

Sacul parohului, și al dascălului,  
Și sacul aproapelui după la urmă !

### **Traduction littéraire :** **Clericul din Gemene**

Mi-erai părinții inși cu stare,  
Și m-au trimes la școală mare

Ca preot să ajung în faptă ;  
Sireaca-mi inimă nu rabdă.

Ci preot eu n-oi fi vreodată :  
Inima-mi, biata, cat-o fată.

Cînd ceilalți osteneau la buchii  
Eu meșteream în drum năzbitii.

Mi-au scris apoi să plec acasă  
Și să-mi găsesc o altă breaslă.

La tat-acas' mulți pureci n-am făcut,  
Am dat de fata unui om avut.

Scria la zestra-i bani cinci sute,  
Atîți aveam și eu pe muche;

Dar dup-un an păpași fură deja,

Sutana de paroh mă aștepta!

Sutana de paroh și de vicar,  
Slujind și cel din urmă opincar!

On peut à travers ce texte remarquer quelques racines indo-européennes communes au roumain et au breton : par des mots comme « *zad* », qui subit ici une mutation par spiration\*, le nom non muté étant « *tad* » ; il en va de même dans le substantif « *mamm* ».

Le breton a en effet conservé son lexique sous une forme plus originelle que le français, forme qui est aussi plus représentative de sa parentée avec le latin et les langues latines. Cela est en particulier visible sur les mots directement affiliés au latin\*, comme « *skolajeù* », signifiant actuellement « collège » (*gymnasium*), dérivé du mot « *skol* » signifiant « école », mais beaucoup plus proche du roumain « *scoala* ». On remarque ici que le breton a gardé la forme latine et n'a pas substitué un « é » au « s » comme son voisin le français. Cet exemple est présent par trois fois dans ce texte, dans le cas de « *studi* » (les études), proche du mot « *studii* » en roumain, et dans le cas de « *skrivet* » (écrit), proche du roumain *scris*.

Soulevons également l'exemple de « *sac'h* », le sac, « *sacul* » en roumain, et qui provient du latin « *saccus* » (mot d'origine sémitique) ; et enfin celui de « *liher* », lettre, venant du latin *littera* : ce mot a bien son correspondant roumain (*litera*) mais a pris le double-sens de son correspondant français, celui d'une missive, qui se dirait *scrisoare* en roumain.

Nous pouvons aussi relever dans ce texte d'autres mots apparentés au roumain, sans toutefois que cette parenté apparaisse de manière aussi limpide : cela est dû au fait que les deux langues ont toutes deux emprunté au lexique latin, mais à des époques sensiblement différentes. Ainsi le mot « *micher* » (métier),

provenant du latin *ministerium* (office du serviteur), a son équivalent dans le mot roumain *meseria*. Cependant, si le mot roumain descend directement du latin, le breton a tardivement emprunté ce mot au roman\* *mestier*.

Il en va de même pour le mot « *chench* » (changer) : sa première origine se situe dans le radical celtique « *camb-* » (breton moderne « *kemman* ») ; tout d'abord emprunté par le latin tardif, il apparaît alors sous la forme du verbe « *cambiare* » ; en usage ensuite dans toutes les langues romanes, il devient « *a schimba* » en roumain et « *changer* » en français. Le breton l'a alors réemprunté au français pour en faire la forme actuelle de « *chench* ».

Enfin, ce texte témoigne de l'influence de plus en plus forte du français sur le breton, dans certains couplets qui datent le texte au début du XX<sup>ème</sup> siècle (mais la trame de la chanson est sûrement beaucoup plus ancienne : étant véhiculée de manière strictement orale jusqu'au siècle dernier, elle a subi des transformations au cours du temps et au gré des différentes personnes qui l'ont colportée de génération en génération). Ainsi l'expression « *apeupre* » est une expression phonétique amusante tirée du français « à peu près », et qui rappelle le « *apropo* » roumain. Il en va de même pour les mots « *degotet* » (<dégoté), « *c'hure* » (mot non muté « *cure* » < curé), « *ru* » <rue, mais aussi « *bermete* », du verbe « *permetin* », permettre, également emprunté par le roumain sous la forme « *a permite* ».

Et, l'esprit de deux langues pouvant également coïncider au-delà de toutes considérations philologiques, notons enfin que si en Roumanie on mange l'argent (*banii au fost mancati*) en Bretagne on lèche l'argent jusqu'au dernier centime (« *'oant lipet tout* », littéralement « il étaient tout léchés »).

**NOTES:**

\* Mutation par spiration : transformation d'une initiale occlusive sourde en spirante. La mutation par spiration apparaît notamment après le possessif « ma ».

\* Bien que clairement apparenté à la famille des langues celtiques, le breton n'a pas pour autant échappé à l'influence de l'Empire Romain, et compte donc de nombreux mots d'origine latine.

\* Roman : langue intermédiaire entre le bas-latin et les anciennes langues romanes (dont le vieux français).

## **PRATICO – THÉORIES**



# **D'une langue à l'autre : vers une poétique de la traduction dans l'œuvre de Cioran**

**Dumitra Baron**

« On n'habite pas un pays, on habite une langue. » (Cioran)

## **Introduction**

Une analyse de l'œuvre d'Emil Cioran (1911-1995), écrivain français d'origine roumaine, suppose une confrontation avec le problème de l'impossibilité de comprendre le texte, impossibilité qui résulte non seulement de l'ambiguïté extrême de l'œuvre, mais aussi de la multitude de références (explicites ou implicites) aux divers textes des époques et des zones linguistiques différentes. Cioran, écrivain intertextuel par excellence, aime employer la voix des autres créateurs présents dans l'espace littéraire. On pourrait se demander quels rapports il aurait pu avoir avec le domaine de la traduction, car il n'a pas été un traducteur proprement dit dont l'œuvre soit constituée de traductions dans l'usage courant du terme (« Texte ou ouvrage donnant dans une autre langue l'équivalent du texte original qu'on a traduit, syn. version »). Et pourtant, Cioran représente un cas à part en vue d'une éventuelle discussion sur les problèmes de la traduction pour plusieurs raisons : sa décision de rompre avec sa langue maternelle et de choisir comme langue de création le français, après avoir déjà publié cinq livres en roumain, est la

conséquence d'une entreprise de traduction ; ensuite, tout au long de ses écrits (*Œuvres, Cahiers*) on observe la présence permanente des langues étrangères, ainsi que la récurrence de nombreuses considérations sur la traduction. Dans les lignes qui suivent nous nous proposons de démontrer l'idée que pour Cioran la traduction représente un véritable procédé de création littéraire ; il s'attache à l'activité de traduction afin d'y puiser les matériaux constitutifs de ses livres à venir et d'acquérir une vision plus correcte non seulement de la signification des mots employés, mais aussi de son propre moi en tant que moi créateur.

Dans un premier temps nous allons présenter quelques réflexions sur le rapport entre la traduction et la création littéraire, ensuite nous préciserons les conditions dans lesquelles s'est opérée la rupture de Cioran avec sa langue maternelle, ainsi que les conséquences d'une telle décision. La troisième partie de notre étude concerne l'analyse de la pratique de traduction telle qu'elle est faite par Cioran, pratique qui constituera ensuite la base d'une véritable poétique (dans le sens de théorie, lois, normes) de la traduction (aspect traité dans la quatrième partie). Le dernier volet de notre approche aura comme but une discussion sur le rapport que la traduction (employée aussi dans le sens de création) engendre entre son auteur et l'autre.

### **Traduire et écrire**

En tant que créateur, Cioran est aussi un traducteur et nous pouvons envisager la notion de traduction sous l'angle de la « transposition créatrice » selon l'expression de Roman Jakobson. D'ailleurs, le travail du traducteur ressemble à celui d'écrivain, en le complétant parfois. L'effort d'une traduction est relié à l'acte d'une création, voire à la genèse littéraire. C'est plutôt dans ce sens que nous employons le terme « poétique » dans notre titre, signification qui renvoie à l'étymologie, c'est-à-dire au faire artistique, à la création (poïésis). La traduction représente un mode d'aborder la littérature, d'avoir accès à l'espace fréquenté

par d'autres artistes, une manière de lire, de s'approcher de leurs œuvres. La traduction est ainsi capable d'établir des liens, une « filiation » et donne la possibilité à celui qui la pratique de se situer dans le voisinage de cette tradition culturelle.

L'acte de traduire, tout comme l'acte d'écrire, est un travail d'approximation et aussi un moyen de penser la langue et l'écriture, de « récrire l'œuvre d'autrui », de se placer tout proche de son engendrement. Dans ce sens, Valéry observait que « le travail de traduire, mené avec le souci d'une certaine approximation de la forme, nous fait en quelque manière chercher à mettre nos pas sur les vestiges de ceux de l'auteur. » (in Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger – Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, 2002, p. 272) L'idée que la traduction est une activité créatrice remonte en effet à August Wilhelm Schlegel qui affirmait en 1796 qu'« il est facile de démontrer que la traduction poétique objective est de la vraie culture, une nouvelle création. » Dans son livre *L'épreuve de l'étranger* (p. 294-295), Antoine Berman observe que l'existence du rapport « consubstantiel » entre les « lettres » et la traduction a déjà été signalée par Novalis, A.W. Schlegel, Baudelaire, Proust et Valéry. Selon Valéry, « *Ecrire quoi que ce soit [...]* est un travail exactement comparable à celui qui opère la transmutation d'un texte d'une langue dans une autre » (*Variations sur les Bucoliques*, Gallimard, Paris, 1957, p. 24). Le travail de l'auteur et le travail du traducteur sont au premier degré des travaux d'écriture, le traducteur étant « un écrivain au même titre que l'auteur, et ses problèmes sont les mêmes : trouver le mot juste, balancer le rythme d'une phrase, trouver le moyen de provoquer tel ou tel effet par tel ou tel expédient linguistique » (Françoise Wuilmart, « La traduction littéraire dans l'Europe actuelle », in *Europe et traduction*, textes réunis par M. Ballard, Presses de l'Université d'Artois et Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, p. 388).

## **La question de la langue : le changement de langue et la création dans une langue d'emprunt**

Dans *Critique et vérité* (1966) Roland Barthes affirmait : « est écrivain celui pour qui le langage fait problème, qui en éprouve la profondeur, non l'instrumentalité ou la beauté ». Dans l'esprit de cette remarque on doit penser que Cioran se veut écrivain, car, par sa décision d'écrire en français et de rompre avec sa langue maternelle, il choisit un langage qui lui « fait problème ». Cette deuxième langue, le français, imposée comme nouvelle « langue maternelle » deviendra langue de création littéraire. Mais, Cioran ne reste pas pétrifié dans les confins d'une seule « deuxième » langue. Son écriture est une traversée d'autres écritures appartenant non seulement à des espaces littéraires différents mais, parfois, ces autres écritures apparaissent dans leur état linguistique « original ».

Quand aux conditions dans lesquelles s'est opérée la rupture avec sa langue maternelle on doit mentionner les aspects suivants : élevé dans un contexte multiculturel, Cioran choisit Paris (ville cosmopolite) comme lieu de son « exil ». Il change de langue, il s'exile dans une autre langue afin de se libérer, de se connaître soi-même, afin de créer. Conformément à sa région d'origine (la Transylvanie : zone d'interférence des cultures allemande, hongroise, roumaine) et à sa formation philosophique, Cioran aurait dû être un bilingue roumain-allemand. Il ne découvre le français qu'après son entrée dans le milieu intellectuel bucarestois des années '30. Une fois entré dans l'espace de l'écriture française, Cioran ne le quitte plus (pour revenir au roumain) ; en essayant de traduire en roumain un poème de Mallarmé il comprend l'inutilité d'une telle démarche et décide de choisir définitivement le français comme langue d'expression quotidienne et littéraire : « C'est le plus grand accident qui puisse arriver à un écrivain, le plus dramatique. [...] J'ai écrit en roumain jusqu'en 1947. Cette année-là, je me trouvais dans une petite maison près de Dieppe, et je traduisais Mallarmé

en roumain. Soudain, je me suis dit : “Quelle absurdité ! A quoi bon traduire Mallarmé dans une langue que personne ne connaît ?” Alors, j’ai renoncé à ma langue. Je me suis mis à écrire en français, et ce fut très difficile, parce que, par tempérament, la langue française ne me convient pas : il me faut une langue *sauvage*, une langue d’ivrogne. Le français a été pour moi une camisole de force. Ecrire dans une autre langue est une expérience terrifiante. On réfléchit sur les mots, sur l’écriture. [...] En changeant de langue, j’ai aussitôt liquidé le passé : j’ai changé complètement de vie. Même à présent, il me semble encore que j’écris une langue qui n’est liée à rien, sans racines, une langue de serre. » (Entretien avec Fernando Savater, 1977, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1995, p. 28-29)

Le même épisode est raconté par Cioran à l’occasion d’autres entretiens et chaque fois il y ajoute des nuances supplémentaires qui renvoient plutôt à la difficulté d’écrire en français. En 1984 Cioran affirme : « Ecrire dans une langue étrangère est une émancipation. C’est se libérer de son propre passé [...] j’ai fini par me rendre compte qu’adopter une langue étrangère était peut-être une libération mais aussi une épreuve, voire un supplice, un supplice fascinant néanmoins. » (Entretien avec Gerd Bergfleth, 1984, *Entretiens*, p. 143-144)

Au début de son livre *Histoire et utopie* (1960), dans le chapitre « Sur deux types de société » (*Lettre à un ami lointain*) Cioran reprend ce thème et exclame : « Quelle consommation de café, de cigarettes et de dictionnaires pour écrire une phrase tant soit peu correcte dans cette langue inabordable, trop noble, et trop distinguée à mon gré ! » (*Œuvres*, Paris, Gallimard, p. 980)

Cioran se rend compte qu’écrire en français, l’« idiome idéal pour traduire délicatement des sentiments équivoques », constitue une manière de se rendre compte de la valeur de chaque mot, de chaque syntagme employé, de réfléchir sur la « substance des mots », car « l’acte d’écrire, c’est un acte *conscient* ». Vers la fin de son dernier livre, *Aveux et anathèmes*, Cioran semble nous

mettre en face d'une ultime réflexion dans laquelle l'écriture rejoint la « traduction » : « Dans une langue d'emprunt on est *conscient* des mots, ils existent non en vous mais hors de vous. Cet intervalle entre vous-même et votre moyen d'expression explique pourquoi il est malaisé, voire impossible, d'être poète dans un autre idiome que le sien. Comment extraire une substance de mots qui ne sont pas enracinés en vous ? Le nouveau venu vit à la surface du verbe, il ne peut dans une langue tardivement apprise *traduire* cette agonie souterraine dont émane la poésie. » (*Œuvres*, p. 1723)

Nous observons qu'il s'acharne à maîtriser le français, qu'il se propose d'écrire mieux qu'un écrivain français et il y réussit (il est devenu le plus grand styliste français). Par ce choix, Cioran s'évade de l'affectivité, de l'exubérance, de l'abondance verbale, métaphorique et du lyrisme de la langue roumaine (une langue beaucoup plus proche de son tempérament) et se trouve dans la rigueur et la sobriété de la langue française: « Le français lui apparaît comme une camisole de force, dû à sa discipline, imposée du dehors, mais en même temps, un moyen de salut: "en me contraignant, en m'interdisant d'exagérer à tout bout de champ, elle m'a sauvé" » (Gabriel Liiceanu, *Itinéraires d'une vie: E.M. Cioran*, suivi de *Les continents de l'insomnie (entretien avec E.M. Cioran)*, Paris, Ed. Michalon, 1995, p.115-116).

Cioran est passionné par l'étude des langues étrangères (le français, l'allemand, l'anglais, l'espagnol). Toutes ces langues deviennent, tour à tour, une possible « deuxième » langue de création et, en changeant de rôle, de place, les mots appartenant à des espaces linguistiques différents se combinent avec les matériaux textuels français. Ainsi, tout en se situant à la frontière linguistique de plusieurs autres langues, et en les employant pendant le processus de création, Cioran se renouvelle, on assiste non seulement à une seule « seconde naissance » (selon P. Bollon et S. Stolojan), mais à une « seconde » naissance toujours en train de devenir autre, seul moyen d'arriver aux profondeurs de soi-

même et d’apprivoiser l’existence: « A un degré plus ou moins prononcé, chaque langue présente sa propre lecture de la vie. Se mouvoir entre les langues, traduire, même dans les bornes de la totalité revient à découvrir le goût presque déroutant de l’esprit humain pour la liberté. Si nous habitons un seul “épiderme linguistique”, si nous évoluons parmi un petit nombre de langues, le caractère inévitable de notre assujettissement à la mort se révélerait peut-être encore plus asphyxiant. » (G. Steiner, *Les Larmes du traducteur*, Paris, Grasset, 2001)

### **Considérations sur la pratique de la traduction**

En analysant les notations inscrites dans les pages de ses *Œuvres* et de ses *Cahiers* (véritable document de création) on constate plusieurs aspects révélateurs pour notre étude. Il existe beaucoup de cas où Cioran fait des mentions quant à la traduction d’un seul mot ou d’une phrase écrite dans une langue étrangère, suivie tout près de sa traduction en français : « Le Démon s’appelle en hébreu *Ialdabaôth*, c’est-à-dire “fils du chaos” » (*Cahiers*, 1957-1972, Paris, Gallimard, 1997, p. 345), « Les Romains de la décadence n’appréciaient plus qu’une chose : le repos grec, *otium graecum*, qu’ils méprisaient auparavant » (*Cahiers*, p. 173) « César Vallejo : “decha tan desgraciada de durar” (bonheur tellement malheureux de durer) » (*Cahiers*, p. 786), « *Boredom*, *Langeweile*, *aburrimiento*, *plictiseală*, - n’ont pas de valeur poétique ; seul l’ennui a réussi à conserver ses multiples fonctions » (*Cahiers*, p. 853), « Ce n’est pas Eliot, c’est Proust qui est le prophète des “hollow men”, des hommes vides » (*La tentation d’exister*, *Œuvres*, p. 904). Parfois il y a de véritables argumentations et même des questionnements quant au meilleur choix d’un certain équivalent : « Ce matin, à l’église roumaine, le service funèbre pour Basile Munteanu... “În deșert se turbură tot pămînteanul” (En vain s’agite (se trouble) l’être pétri de terre... de limon ou simplement : le terrestre... ?)[...] » (*Cahiers*, p. 988)

A cela s'ajoute le travail de transformation du texte étranger, par le biais de la traduction, en vue de le préparer à devenir matériau pour son écriture. En effet, dans beaucoup de cas, l'effort de traduction se voit suivi d'un effort de création : « “Who has not found the heaven below / Will fail of it above (E. Dickinson) Le ciel est la récompense de ceux qui l'ont trouvé déjà ici-bas. » (*Cahiers*, p. 174) (n. « Qui n'a trouvé le Ciel – ici-bas – le manquera là-haut. » Poème 1544, dans Emily Dickinson, *Escarmouches*, choix traduit de l'anglais et présenté par Charlotte Melançon, Orphée La Différence, 1992, p. 105) Parfois on rencontre même des variantes de la traduction initiale. C'est le cas d'une citation en anglais de William Blake qui est reprise, retraduite par Cioran à distance d'un an : « “Sooner murder an infant in its cradle than nurse unacted desires.” (Plutôt étrangler un enfant au berceau que couvrir un désir inassouvi) (Blake) » (*Cahiers*, p. 574) et « Blake : “Il vaut mieux étrangler un enfant dans son berceau que de garder au cœur un désir non satisfait.” Toute la psychanalyse est déjà là. » (*Cahiers*, p. 768). Cioran se pose aussi le problème de l'intraductibilité des mots (notamment des concepts philosophiques allemands) et des expressions diverses: « “Weltlosigkeit” – un autre mot selon mon cœur, intraduisible comme tous les mots étrangers qui me séduisent et me comblent » (*Cahiers*, p. 30), « N'a fost să fie – It wasn't to be. Impossible d'en trouver une traduction française satisfaisante. » (*Cahiers*, p. 518) « *M'am zbătut* – comment traduire cette expression ? L'indigence du français me fait peur. » (*Cahiers*, p. 986) Il s'agit parfois d'une comparaison de plusieurs mots appartenant à des zones linguistiques différentes, comparaison accompagnée d'une réflexion sur leur capacité ou incapacité à rendre l'idée, le sens : « Combien de fois, dans nos pérégrinations en dehors de l'intellect, n'avons-nous pas reposé nos troubles à l'ombre de ces *Sehnsucht*, *yearning*, *saudade*, de ces fruits sonores éclos pour des cœurs trop mûrs ! Soulevons le voile de ces mots : cachent-ils un même contenu ? Est-il possible que la

même signification vive et meure dans les ramifications verbales d'une souche d'indéfini ? Peut-on concevoir que des peuples si divers éprouvent la nostalgie de la même manière ? Celui qui s'évertuerait à trouver la formule du *mal du lointain* deviendrait victime d'une architecture mal construite. Pour remonter à l'origine de ces expressions du vague il faut pratiquer une régression affective vers leur essence, se noyer dans l'ineffable et en sortir avec les concepts en lambeaux. » (*Précis de décomposition*, Œuvres, p. 607)

Cioran se réfère aussi à la manière de laquelle une certaine œuvre a été traduite, il fait des remarques quant à l'équivalent choisi par un autre traducteur (« Dans un des livres les mieux traduits que je connaisse, je pense aux *Variétés de l'expérience religieuse* de James, je n'ai trouvé qu'une seule chose douteuse : "les abîmes du scepticisme"... Il fallait dire du *doute*, car scepticisme en français comporte une nuance de dilettantisme et de légèreté qui exclut toute association avec "abîmes". » (*Cahiers*, p. 122), « Dans le *Ten o'clock de Whistler*, Mallarmé traduit "glorious day" – par "journée glorieuse". » (*Cahiers*, p. 540) « Tudor Vianu traduit "*Schwermut*" par "inimă grea". C'est tellement mieux que "mélancolie" ! » (*Cahiers*, p. 929) D'une page à l'autre des *Cahiers* on peut suivre le chemin de ces textes, initialement donnés en original, ensuite traduits, modifiés, complétés par d'autres textes qui ont parcouru le même trajet. En lisant les œuvres de Cioran on retrouve ces matériaux, anciennes traductions, employés au niveau de la création de ses propres textes. A titre d'exemple, dans les *Cahiers* on peut lire : « *Alles ist einerlei ! All is of no avail !* j'aurai vécu en m'accrochant à toutes les tournures qui traduisent la Vanité de tout » (p. 350), en tant que dans son dernier livre on retrouve une partie de ce fragment, accompagné cette fois par sa version française : « Tout à coup, foudroyé par une réminiscence de vocabulaire : *All is of no avail* (rien ne sert à rien) » (*Aveux et anathèmes*, Œuvres, p. 1696). Les exemples de ce type sont

nombreux et renforcent notre conviction que la pratique de la traduction acquiert un statut créatif dans l'ensemble de l'œuvre cioranienne. C'est aussi au profit du créateur que cette pratique œuvre, car le homo faber prend conscience de son faire, en devenant le faber sapiens (Passeron).

### **Vers une théorie de la traduction**

Un autre aspect qui mériterait notre attention vise la structuration, au fur et à mesure de la création de l'œuvre, d'une véritable poétique de la traduction, même si cela n'a jamais constitué le but explicite de Cioran (mais tout comme le remarquait Henri Meschonnic il n'y a « pas de traduction qui ne pense, et ne pratique une poétique »). Ce développement théorique résulte d'une part, de l'expérience de Cioran de traduire, de sa préoccupation constante du langage, de l'art de bien s'exprimer, de son souci de comprendre les dessous de chaque vocable, et, d'autre part, cette poétique prend forme du regard critique avec lequel l'auteur s'intéressait à la qualité des traductions des œuvres des autres écrivains ou de ses propres écrits. Se lire dans une autre langue, qu'il connaissait plus ou moins, l'obligeait aussi à se relire, le créateur devient par conséquent lecteur de soi-même (lecture « à la loupe » : « Corriger mes textes traduits en anglais ou allemand, être obligé de me lire *avec la loupe*, quel supplice ! Le mal que j'ai eu à les écrire, le perpétuer, le retrouver en essayant de les déchiffrer en une autre langue ! Écrire dans une langue d'emprunt pour ensuite se corriger dans une autre langue d'emprunt, tout cela est un peu trop. » (*Cahiers*, p. 386). En tant que lecteur de son œuvre il semble ne pas reconnaître ses propres mots, ses idées et il renie même son statut de créateur : « C'est assez étrange de relire un texte qu'on a écrit il y a pas mal d'années, avec le sentiment qu'on n'en est pas l'auteur, que cela ne vous concerne pas directement. – Est-ce de moi ou n'est-ce pas de moi ? De toute façon, je ne suis plus le même, sans cependant être un autre »

(*Cahiers*, p. 40). De la même manière, Paul Valéry éprouvait la sensation d'être « transformé en ombre jusqu'à ne plus savoir moi-même quel je suis, ou de qui l'on parle. » Cette nouvelle expérience de lecture incite l'écrivain à se pencher davantage sur la manière d'écrire et de traduire.

On pourrait citer sous forme de bréviaire de traduction quelques unes des constatations de Cioran, qui portent toutes sur des notions et des problèmes spécifiques au domaine de la traductologie : la traduction de la poésie et le rapport entre la traduction et le langage (« Toutes les fois que je lis mes textes en traduction, ravalés à l'intelligible, dégradés par l'usage de tout le monde, je tombe dans la désolation et le doute. Tout ce que j'écris ne tiendrait qu'aux mots ? Le *brillant* ne passe pas dans une autre langue ; il y passe encore moins que la poésie. Quelle leçon de modestie et de découragement que de se lire dans un style de procès-verbal, après qu'on a peiné des heures sur chaque vocable ! Je ne veux plus qu'on me traduise, qu'on me déshonore à mes propres yeux. » (*Cahiers*, p. 67), « Il faut rendre à la poésie sa liberté en la chassant de la prose. » (*Cahiers*, p. 676), les limites de la traduction, voire l'intraduisibilité (« Ce n'est pas la poésie, c'est l'ironie qui est intraduisible. C'est que l'ironie tient plus encore aux mots, à leur nuance imperceptible et à leur charge affective, que la poésie elle-même. » (*Cahiers*, p. 160), « On ne peut traduire que les auteurs *sans style*. D'où le succès des médiocres, ils passent facilement dans n'importe quelle langue ! » (*Cahiers*, p. 525), la fidélité et l'écart dans la traduction ainsi que la responsabilité et le statut du traducteur (« Dans presque tous les domaines je ne rencontre que des gens qui *croient* savoir et qui ne savent pas. Rien n'est pire que de *s'imaginer* connaître. Je pense ici particulièrement aux traducteurs qui se contentent de l'illusion de comprendre. Un auteur n'est pas tenu à la rigueur ; un traducteur l'est, il est même *responsable* des insuffisances de l'auteur. Je mets un bon traducteur au-dessus d'un bon auteur. » (*Cahiers*, p. 387), le rapport entre le traducteur et l'auteur (« Un

livre de vous qu'on a traduit n'est plus le vôtre : c'est principalement celui de votre traducteur, puisqu'il vous a imposé son style. Il faudrait donc signer avec lui, et le présenter comme un ouvrage écrit en collaboration. » (*Cahiers*, p. 489-480), la traduction en tant que lecture plurielle et les contraintes imposées au traducteur (choisir, se décider pour une certaine variante) : « Une traduction est mauvaise quand elle est plus claire, plus intelligible que l'original. Cela prouve qu'elle n'a pas su en conserver les ambiguïtés, et que le traducteur a *tranché* : ce qui est un crime. » (*Cahiers*, p. 676), « Le mot lucidité que j'emploie souvent, on le traduit en anglais par "lucidity" – vocable peu courant tant en Amérique qu'en Angleterre, - alors qu'en France n'importe qui l'emploie. Ainsi, pas plus tard qu'hier, à la radio, un chauffeur de camion s'en servit tout naturellement, à propos d'un accident. Je sais bien qu'il ne pensa pas au sens philosophique du mot, mais peu importe. Ce qui compte, c'est que le mot soit familier et banal. Dans les pays de langue anglaise, il est presque *technique*. Cet exemple montre que la *fréquence* avec laquelle un mot est employé devrait guider en premier lieu le traducteur dans le choix des équivalents. » (*Cahiers*, p. 703), le statut et le rôle de la traduction (« Une traduction est un jugement, un commentaire, c'est un miroir où l'auteur peut contempler à l'aise les défauts de son esprit. Une traduction *nous* trahit, plutôt qu'elle ne trahit notre texte. » (*Cahiers*, p. 899) La traduction implique la distance, l'écart, la perte, l'absence, étant en même temps « une forme de dialogue particulière ». C'est une raison pour laquelle Cioran continue presque toute sa vie de la pratiquer sous une forme ou autre (soit comme pur exercice linguistique, soit comme opération nécessaire à sa création).

### **Traduction et altérité**

La dernière partie de notre analyse se réfère au rapport que la traduction (dans le sens de création) engendre entre son auteur et l'autre. Il nous semble intéressant d'observer qu'à

travers ce va-et-vient constant entre les diverses langues, entre les écritures des autres et ses propres créations, Cioran manifeste le désir de devenir un autre, car dans l'espace littéraire et à travers le processus de création *Je est un autre*. D'ailleurs Paul Valéry exprime cette idée de la manière suivante : « Avoir conscience de soi n'est-ce pas sentir que l'on pourrait être tout autre ? » Ainsi et l'écriture et la traduction supposent une « mobilisation totale et poétique de soi. [...] Le regard sur les autres (traduire) complète ici le regard des autres (être traduit) ; ce jeu de l'altérité et de l'identité œuvre vers l'universel sans perdre l'individualité de départ. Toute traduction est en ce sens une école de l'humanisme ; elle est la découverte de l'autre homme en chacun et du semblable dans l'autre [...]» (Charles Coutel, *L'Europe comme traduction*, in *Europe et traduction*, textes réunis par M. Ballard, Presses de l'Université d'Artois et Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, p. 401-402) La traduction s'ouvre vers l'autre, lui propose et l'incite à accepter l'altérité, la différence, la pluralité, à sentir « l'étranger » : « Aussi longtemps que l'on sent l'étranger, mais non l'étrangeté, la traduction a atteint ses buts suprêmes ; mais là où apparaît l'étrangeté comme telle, obscurcissant peut-être l'étranger, le traducteur trahit qu'il n'est pas à la hauteur de son original. » (Humboldt, cité par Antoine Berman dans *L'épreuve de l'étranger*, p. 246). La traduction suppose une permanente remise en cause des questions du Même et de l'Autre. Le « je » de Cioran devient « autre » notamment dans l'usage des langues différentes qui lui offre la meilleure voie dans la quête de soi.

## **Conclusion**

Les aspects que nous venons de présenter (les rapports entre la traduction et la création littéraire, l'importance du changement de langue et de la création dans une langue d'emprunt, les réflexions constantes de Cioran sur l'art et sur l'activité de traduire, réflexions qui relèvent toutes d'une pratique constante de la traduction) sont en mesure de soutenir l'idée que tout au long de sa vie Cioran a été profondément attiré par le travail de la traduction, notion comprise dans le sens le plus large et en même temps très restreint, dans le but de se définir soi-même et de définir son œuvre par rapport aux autres créateurs et aux autres œuvres artistiques.

## **Sur la traduction des littératures francophones en Roumanie.**

### **I. La littérature maghrébine**

**Elena-Brândușa Steiciuc**

Le concept de *francophonie littéraire*, très controversé d'ailleurs, se rapporte à la totalité des littératures de par le monde qui ont en commun le fait d'être écrites en français, par des auteurs dont le français est ou n'est pas la langue maternelle.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le Français Onésime Reclus lançait le terme de *francophonie*, qui par la suite allait faire fortune et définir cette communauté de pays et de locuteurs très divers, européens ou non, ayant en commun le français comme instrument de communication.

Pendant longtemps le français de la métropole avait constitué la norme, celle que les diverses aires culturelles (colonies ou anciennes colonies) tentaient d'imiter ; les productions artistiques aussi étaient calquées d'après le modèle français, car c'était Paris qui donnait le ton pour tout ce qui était du canon esthétique.

Sans vouloir trop insister sur les diverses prises de position et les divers courants parmi les théoriciens du concept de *francophonie littéraire*, signalons l'opinion de Michel Beniamino, qui, dans un article récent soutient et approfondit l'idée que « la francophonie, par l'usage d'une langue commune, constituerait une sorte de super-ensemble situé au croisement de différentes aires culturelles, ce qui en ferait un espace privilégié pour le dialogue des cultures, notion qui fait florès dans les

institutions francophones. Des sous-ensembles pourraient alors être définis : aire africaine, antillo-guyanaise, etc. Les littératures francophones seraient alors l'expression la plus intellectualisée et la plus formalisée de ce dialogue dont on trouverait des traces dans d'autres secteurs de la culture »<sup>1</sup>.

En Roumanie on a constaté pendant les dernières années un intérêt accru pour l'étude des littératures francophones, surtout *en milieu universitaire* (et tout récemment quelques échos dans divers manuels de français pour les classes terminales du lycée). Statistiquement, c'est la francophonie européenne ou bien nord-américaine qui a la vedette, ce qui est prouvé par la fondation dans quelques grands centres universitaires de centres culturels belges, canadiens etc. dont le rôle est de diffuser ces cultures et leurs littératures en Roumanie, avec l'appui des ambassades ou de diverses structures gouvernementales de ces pays.

Pour ce qui est des littératures d'expression française d'Afrique (subsaharienne et du Nord-Ouest), des Antilles, i. e. de l'espace post-colonial, celles-ci sont étudiées également en milieu universitaire, avec peut-être moins d'intérêt que les précédentes, pour des causes qui ne font pas l'objet de la présente étude.

*Les maisons d'édition* constituent un autre grand pôle dans la diffusion des littératures francophones en Roumanie, et cela depuis plus de quatre décennies, par l'intermédiaire des traductions, qui, dans la plupart des cas, réussissent à rendre en langue-cible - le roumain - la spécificité de telle ou telle aire culturelle de même que les particularités stylistiques des écrivains.

Quant à *la littérature d'expression française du Maghreb*, qui constitue le premier volet de notre étude sur la traduction des littératures francophones en Roumanie, signalons tout d'abord quelques-unes de ses caractéristiques générales.

Ancrée dans deux cultures radicalement différentes, deux histoires, deux langues, cette littérature représente une entité originale, qui a pris contour surtout après la seconde guerre mondiale, pendant la période post-coloniale, qui commence en 1956 au Maroc et en Tunisie et en 1962 en Algérie. Influencée par le patrimoine arabe et berbère,

imprégnée par une sensibilité et par les éléments d'un imaginaire très différent de l'imaginaire européen, cette littérature est écrite en français, la langue de l'ancien colonisateur. Elle est donc forcément le lieu d'une rupture, d'une contradiction.

À ses débuts cette production littéraire se fait l'écho du mouvement de libération nationale et elle porte l'empreinte des revendications des colonisés, de la violence avec laquelle on les réprimait, bref, l'empreinte d'une quête de l'identité collective et individuelle. Parmi les romans qui reflètent les horreurs de la guerre, citons *L'Opium et le Bâton* de Mouloud Mammeri et *Les Alouettes Naïves* d'Assia Djebar.

Les auteurs des années '80 donnent libre cours à leur révolte individuelle (Rached Boudjedra, *La Répudiation* ; Driss Chraïbi, *Le passé simple* ; A. Khatibi, *La mémoire tatouée*) en parallèle avec une sévère critique sociale et politique (Rachid Mimouni, *L'honneur de la tribu* ; *Le fleuve détourné*). On assiste également à un renouvellement de l'expression, à un retour aux traditions d'oralité du conte arabe, exploitées entre autres par Tahar Ben Jelloun (*L'Enfant de sable* ; *La Nuit sacrée*).

La traduction de ces productions littéraires, surtout pour ce qui est de la prose (nouvelle ou roman) demande au traducteur de surmonter au moins deux types de difficultés : a) les difficultés qui tiennent à la spécificité culturelle du Maghreb, à des repères culturels avec lesquels le public roumain n'est pas familiarisé ; b) des difficultés provenant du style de tel ou tel auteur, de son rapport plus ou moins « problématique » à la langue.

Pour ce qui est du premier type de difficultés, signalons le fait que cela peut entraver la lisibilité même du texte et que, pour faire passer complètement le message, le traducteur se doit d'*expliquer*, par des notes, des termes comme : *Aïd, baraka, canoun, casbah, djellaba, djemaa, djinn, fantasia, fondouk, fqih, hadith, hammam, henné, imazighen, lalla, médina, oukil, roumi* etc. pour n'en citer que les plus fréquents ; il s'agit d'éléments constitutifs de la civilisation spirituelle et matérielle du Maghreb, dans le contexte

de la culture islamique, dont la compréhension est une condition *sine qua non* pour faire passer le message.

C'est probablement la raison pour laquelle la littérature maghrébine d'expression française est très peu traduite en roumain, de grands noms, même des noms de fondateurs du roman maghrébin moderne (Kateb Yacine, Albert Memmi, Driss Chraïbi) restant pratiquement inconnus au public de chez nous.

Un des premiers romans dont on connaît la version roumaine est *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun, un des représentants de la première vague d'auteurs maghrébins : *Fecior de om sărac*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966. Em. Serghie, qui signe la version roumaine, est un des « pionniers » de la traduction de la littérature maghrébine et il remplit très consciencieusement son devoir, même si parfois son texte peut manquer de précision ou bien peut contenir des versions inexactes. Le plus souvent, il réussit pourtant à bien intégrer les termes d'origine arabe ou kabyle (écrits en italiques dans le texte de départ ; expliqués par des notes en bas de page, dans la variante roumaine) comme le prouve l'exemple suivant, qui décrit la réaction du père du narrateur en apprenant que son fils venait d'être blessé par un voisin:

« Dori să se avînte afară, dar bunica, Helima și fetele sale îl apucară de *gandura*, de umeri, de brațe. Mama pur și simplu îi cuprinsese picioarele și-l ținea locului. Unchiul meu se uită la el cu nepăsare. În ce mă privește, glasul său profund îmi plăcea. Mă simțeam în siguranță la adăpostul unei asemenea furii. Cîțiva vecini intrară în casa noastră și izbutiră să-l liniștească. Unul dintre ei venea tocmai din partea *aminului*, care ne cerea să-l așteptăm, să-l primim în tovărășia *tamenilor* și a celor doi *marabu* ai satului.

Sub conducerea bunicii, gospodinele se hotărîsc de îndată să gătească un îmbelșugat cuscus. Bătrîna scoate cu mîndrie din acel *suariîn* care se transportă struguri la oraș, un pachet mare de carne, cumpărată de tatăl meu » (p. 43)

Pendant les années '70-'80 on traduit d'autres auteurs représentatifs du courant dominant de l'époque dans la littérature maghrébine d'expression française : Albert Memmi : *Somnul celui drept* (*Le Sommeil du juste*), București, Ed. Univers, 1979, traduction roumaine signée par Sînzîiana Dragoș-Colfescu ; Mohammed Dib,

*Cine își aduce aminte marea (Qui se souvient de la mer)*, București, Ed. Univers, 1981, traduction roumaine signée par Alexandra Bărăcilă ; Assia Djebar, *Nerăbdătorii (Les Impatients)*, București, Ed. Univers, 1982, traduit par Alexandru Brumaru.

Le roman de Mouloud Mammeri est précédé d'un *Cuvînt înainte* signé par Gheorghe Dragoș et cet élément paratextuel facilite beaucoup la compréhension du contexte socioculturel (l'Algérie depuis la seconde guerre mondiale et jusqu'à la veille de l'indépendance) ; Sînzîiana Dragoș-Colfescu donne une traduction très nuancée, maniant très bien les registres de langue et restitue en langue cible les tensions de l'intrigue (surtout l'histoire sanglante de la vengeance au sein d'une même famille), le charme des passages descriptifs (le monde rural, les traditions berbères, etc.) qui intègrent, cela va sans dire, des éléments du quotidien berbère :

« Toți oamenii de la munte știu că cei ce mor uciși nu-și află liniștea pînă ce nu sînt răzbunați; și mai știu muntenii că duhurile lor rătăcesc noaptea printre noi. Nu-i vede nimeni, dar mulți îi aud scîncind în liniștea nopții. Pentru că toți au auzit țipetele astea atît de des, i-au dat și un nume: *anza*, adică strigoi.

Iar Hand auzise tocmai strigoiul lui Ali vîitîndu-se că nu fusese răzbutat de-atîta amar de vreme.

A doua zi Hand trimise vorbă prietenilor lui din toate triburile, chiar și la cele mai îndepărtate: pentru a sărbători pacea de curînd încheiată, avea de gînd să facă un ospăț după datină – *waada* – la care poftea pe toată lumea. În fiecare zi soseau oameni în diferite porturi, vorbind tot graiuri diferite. Timp de o săptămînă fu un du-te-vino ne-ntrerupt: o minunăție, nu alta ! » (pp. 34-35)

Avec *Les Impatients (Nerăbdătorii)*, deuxième roman d'Assia Djebar, la « révoltée » du roman maghrébin, on passe à un texte d'une autre facture, à une écriture féminine qui impose pour la première fois dans cet espace culturel la question du statut de la femme ; l'action du roman se passe en milieu urbain, les personnages sont plus cultivés, et le traducteur, Alexandru Brumaru, en tient compte. Sa version de ce texte est assez souple, elle suit le rythme de la phrase djebarienne, qui dans *Les Impatients* n'est pas aussi longue que dans les romans de maturité ; bref, la version roumaine transmet toute l'émotion et l'impatience d'une jeune fille qui découvre le

premier amour et la sensualité, mais qui, refuse de se soumettre au modèle traditionnel de jeune fille arabe, comme le prouve cette scène de première rencontre entre la narratrice et son futur bien-aimé :

« Am rămas surprinsă un moment, apoi din dorința de a nu părea excesiv de pudică, m-am așezat din nou. În picioare, în fața mea, părea atât de înalt încît trebuia să-mi ridic ochii pentru a-i întîlni privirea. Îl găseam frumos. Îmi venea să-i zîmbesc; nu mă intimidă. Totuși, mă gîndeam eu, acesta este primul străin care îmi vorbea; ba, mai mult, primul bărbat în afară de fratele meu și de cumnatul meu. Dar în ziua aceea, după somnul acela în soare, nimic nu mi se părea ciudat. [...] »

Zineb ceru amănunte, mă trată drept „încuiată”. Eu mă apăram moale, cu gîndul aiurea, prea ocupată cu deslușirea acestui nou ton al Lellei de a vorbi despre „succesul” meu. Dintr-o dată am simțit dorința de a spune cu voce tare că am întîlnit, în soare, un bărbat. Nu mi-ar fi fost frică. Dar am preferat să tac; aveam un vis numai al meu. » (pp. 10-13)

*Qui se souvient de la mer*, roman du doyen de la littérature algérienne de langue française, Mohammed Dib, récemment disparu, est peut-être le texte dont la version roumaine est la moins réussie, et cela à partir du titre : *Cine își aduce aminte marea*. En effet, la construction roumaine la plus courante est *a-și aminti de* et une variante plus correcte du titre en roumain aurait pu être *Cine-și aduce aminte de mare*.

Le texte de Dib, il est vrai, n'est pas des plus faciles à traduire, les nombreuses séquences oniriques ne facilitent pas la tâche du traducteur, car il s'agit d'images imprégnées de violence.

« Cred că am mers așa, în somn, kilometri întregi, dus de o lume tăcută și în permanentă mișcare, de acele prezențe aproape invizibile, ascultînd de îndemnul aproape continue ale unui glas găfîit, fără inflexiuni, răscolitor.

Multă vreme acest glas a măcinat noaptea. Pînă ce s-a fărîmițat și s-a stins; și-atunci fiecare lucru își recîștigă consistența, soliditatea. M-am sprijinit de un zid – rezista. M-am rezemat cu toată greutatea, lipindu-mi spatele, istovit cum eram de interminabila înaintare în procesiunea ce nu mă dusese mai departe de strada mea. Așadar, nu părăsisem nici o clipă inima orașului. Am scormonit prin buzunare, am găsit o țigară strivită și i-am strîns între buze capătul nescuturat; dar cînd să iau și un chibrit, degetele nu mă mai ascultau. Privindu-mi mîna cu mirare, am împins cutia în buzunar și cine știe de ce mi-a trecut prin minte : „Nu, fără îndoială, nu mă înșel...” Așteptam desigur să-mi treacă oboseala, dar și altă stare de care nu-mi dădeam bine seama. » (pp. 106-107)

La traduction en roumain aurait pu être beaucoup plus réussie si son auteur avait évité les calques linguistiques assez fréquents, malheureusement (ex :...o șaretă și calul ei căzut *pe flanc* ; ... în față continua *galopada*, p. 23 ; ...Hamadi, fermierul nostru, urma să mă aducă îndărăt cu *cariola* lui, p. 92; ...explicație a *deflagelației*, p. 102) ou bien s'il avait mieux maîtrisé les divers registres : « ...să devină – cum aș spune ? – *scula* (!) unei fatalități », ce qui n'engendre que des effets pour le moins bizarres...

Quant à la traduction de la littérature maghrébine d'expression française après 1989 - période où l'on assiste en Roumanie à une nouvelle stratégie éditoriale, à l'apparition de nouvelles maisons, à la disparition de la censure politique de la période totalitaire - nous pouvons affirmer que cette fois les éditeurs qui publient des traductions d'auteurs maghrébins font leur choix en fonction du succès littéraire, mais aussi de caisse, remporté par tel ou tel auteur.

Et comme l'un des plus représentatifs auteurs, l'un des plus côtés dans l'ensemble du monde francophone est le marocain Tahar Ben Jelloun, il ne faut pas s'étonner si quatre de ses romans ont été traduits en roumain, à savoir : *Copilul de nisip (L'enfant de sable)*, București, Ed. Univers, 1996, traduction roumaine de Sanda Chiose ; *Noaptea sacră (La Nuit sacrée)*, București, Ed. Univers, 1996, traduction roumaine de D. Abăluță ; *Noaptea greșelii (La Nuit de l'erreur)*, București, Ed. Univers, 1999, traduction roumaine de N. Baltă ; *Azilul săracilor (L'Auberge des pauvres)*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2002, dans la traduction roumaine de Cecilia Ștefănescu.

La plus réussie de ces quatre traductions est la plus récente, *Azilul săracilor*, qui, dès le titre, opère une légère mutation du sens, traduisant le mot *auberge* par *azil*, ce qui est d'ailleurs en concordance avec l'ensemble thématique du texte : le monde agonisant des plus démunis habitants de la ville de Naples, que le narrateur, le Marocain Bidoun, visite pour échapper à sa vie sans horizon.

La traductrice préserve dans le texte cible cette *oralité* qui caractérise le style benjellounien, une oralité ayant ses racines dans le conte arabe et dans des traditions très anciennes, mais qui ici se

rapporte à des réalités italiennes, de l'autre côté de la Méditerranée, car la plupart du récit est narré par la vieille « reine » des SDF napolitains, qui en roumain porte un appellatif bien plus riche de connotations qu'en français (*Babornița*) :

« Am înțeleș atunci că Azilul săracilor era de fapt un fel de azil al gunoaielor. Eram bucăți de viață fără forță și în special fără demnitate. Eram siliți să stăm goi, bărbați și femei la un loc. Apa era călduță, nu chiar rece. Erau bărbați care, rușinați, își acopereau sexul cu mâna; femei istovite de viață plecau capul. Corpurile expuse astfel păstrau o parte de mister: era imposibil să-ți imaginezi cum arătau înainte. » (p. 51)

L'érotisme de certains passages de ce roman passe très bien en roumain dans la traduction de Cecilia Ștefănescu, qui évacue tout complexe et toute inhibition :

« Mi-am spus : ești cu Ava acum, o femeie, un corp sublim, o piele superbă, faci dragoste cu o femeie care nu e o imagine, nu închide ochii, uită-te la ce ți-a trimis soarta, mîngîie, suflă, linge, devoră, înghite, unge cu salivă pielea asta, netezește-o cu limba... » (p. 188)

\* \* \*

La littérature maghrébine d'expression française est un phénomène en expansion, qui connaît de multiples facettes et dont les genres divers (la poésie et le théâtre sont aussi très présents) enrichissent l'ensemble des littératures francophones. Quelles que soient les difficultés, les traducteurs roumains doivent relever le défi de faire connaître au public roumain ces productions, où Occident et Orient se trouvent étroitement entremêlés, et où « l'âme roumaine » pourrait avoir la surprise de trouver une « âme sœur ».

## NOTES :

1. Michel Beniamino, « La Francophonie littéraire », dans *Les Etudes littéraires francophones : état des lieux*, textes réunis par Lieven D'Hulst et Jean-Marc Moura, Edition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, collection « Travaux et recherches », 2003, p. 19

## **Un appel et un enjeu : traduire Théodore Cazaban**

**Gina Puică**

« [...] un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime » (Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, 1993)

Les événements de décembre 1989 ont signifié pour la Roumanie, entre autres, la fin de l'*exil historique*. Un nouveau départ était donné, malgré la crise et les difficultés qui allaient (re)surgir. Littérairement ensuite, l'après-89 a vu se développer tout un débat autour du "canon" littéraire hérité depuis la période communiste. On exigeait désormais une restructuration complète du système, mais sans toujours prendre en compte l'apport de l'extérieur. Et, en effet, il était beaucoup plus facile de récupérer des voix qui n'avaient pas pu se manifester ouvertement auparavant – quoique vivant dans le pays ou d'autant plus – que d'aller interroger au-delà des frontières de la Roumanie des écrivains et des œuvres qui souvent ont écrit / étaient écrites dans d'autres langues, étaient plus ou moins attaché(e)s à d'autres systèmes et redevables à d'autres repères.

Or, l'(inévitable) reconfiguration du visage de la littérature roumaine (actuelle) doit nécessairement passer par la récupération de ce que les Allemands appellent *Exilliteratur* dont les pièces sont plus nombreuses qu'on ne le croit communément en Roumanie.

Théodore Cazaban est un de ces auteurs de l'exil roumain. Il vit à Paris depuis 1947, mais il a toujours passionnément défendu sa

roumanité et reconnu son immense dette envers la culture roumaine. Voilà une raison pour laquelle il mériterait d'être intégré dans le circuit de la littérature roumaine, maintenant que la chose est possible.

Significativement au point de vue esthétique (V. Irina Mavrodin, "Théodore Cazaban sau Cărțile își au soarta lor", in *Uimire și Poiesis*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1999), son oeuvre littéraire proprement-dite se réduit à un unique roman, *Parages* (Paris, Gallimard, 1963), qui formellement se rattache à la mode du temps et du lieu de sa parution, à savoir le Nouveau Roman Français, avec ses techniques narratives (et non seulement) révolutionnaires, anti-romanesques. Quant à la substance du roman, à ses profondeurs, *Parages* dépasse largement le cadre restreint des *nouvelles écritures* françaises qui se détachaient notamment par leur rejet de la métaphysique, du spirituel, de toute donnée soi-disant ésotérique. A ce niveau, le roman de Théodore Cazaban, lui, est au contraire imbu de spiritualité. Ainsi peut-on s'apercevoir déjà comment cette oeuvre fait figure à part tant dans l'histoire souterraine de la littérature française (dans laquelle elle n'a pas été intégrée, vu la discrétion de l'écrivain et son silence ultérieur, et malgré le bon accueil réservé par le célèbre éditeur Gallimard et encore malgré les quelques chroniques favorables, pour ne mentionner dans cette parenthèse que celle du critique et néoromancier français Claude Mauriac, fils de François, assez connu à l'époque) que dans celle, souhaitable, à venir, de la littérature roumaine.

Une traduction en roumain, rendue publique en Roumanie, ne serait pas un simple enrichissement des Lettres roumaines, mais cette action donnerait au roman *Parages* lui-même une autre dimension, apte à aiguïser, (r)éveiller la réception française elle-même de cet auteur, de ce roman, en tant que porteurs d'une (haute) signification particulière, étrangère, digne d'intérêt car étant la part de l'*autre* à découvrir.

Puisque le paradoxe, voire l'extraordinaire dans lesquels se place Théodore Cazaban, c'est qu'il soit, par-dessus tout, l'*Etranger* par excellence. *Etranger* par rapport à la langue française dont il a

violente la syntaxe et le rythme, *étranger* aussi à la langue roumaine dans laquelle ce roman écrit par un Roumain, répétons-le, n'a pas encore été traduit.

Or, on atteint là au point nodal de la question du traduire de l'œuvre de Théodore Cazaban. Etant donné que l'*étrangeté* est le grand trait de son écriture (et sûrement de son identité, pour ne songer qu'à l'exil perpétuel dans lequel il a vécu depuis 1947, ainsi qu'à son origine multi-ethnique – franco-italo-autrichienne, et bien sûr roumaine), seule une traduction qui sache sauvegarder cette *étrangeté* vaut d'être prise en compte.

Etrangère par rapport aux habitudes des lecteurs français, déjà familiers auparavant à des écritures fort révolutionnaires au cours du XX<sup>e</sup> siècle, l'écriture de Théodore Cazaban doit donc faire apparaître dans sa version roumaine, ou quelle qu'elle fût, cette *étrangeté* essentielle. Néanmoins, il faut également préciser que Théodore Cazaban semble craindre l'impact qu'une traduction en roumain de son roman pourrait avoir sur le lecteur roumain (moyen), lequel ne serait peut-être pas à même de déceler les enjeux de sa prose, de son étrange et long monologue. (Tout comme il avait une fois déclaré la traduction française du roman *Groapa* d'Eugen Barbu une "erreur", le lecteur français n'y voyant, selon lui, que de la représentation, du pur réalisme, et non pas le talent réel d'un écrivain capable de créer un univers de langage). Or, je crois, il est temps désormais d'espérer raisonnablement, et en dépit de tout, en une possibilité de traduction en roumain intégrale de *Parages* (et en une réception sur mesure).

Jusque-là, afin de vérifier la capacité du lecteur roumain d'accueillir cette écriture et à titre modeste d'exercice traduisant, voici la variante roumaine que je propose de l'*incipit* de *Parages* (pp. 7 à 11 dans la version originale citée), où j'ai été soucieuse de ne pas "domestiquer" le flux continu et étrange du monologue cazabanien. Les pages suivantes (de 11 à 22) ont déjà été traduites par Mme Irina Mavrodin et publiées dans *România Literară*, no. 19/1996 – très appréciées par Théodore Cazaban lui-même.

Qu'en sera-t-il de la suite du texte ?

Sînt prea mulți și sînt de prisos. Toți. Acești doi tineri, de pildă, din sîngia mea, acum în momentul în care sînt așezat, sau: de cînd sînt așezat, sau, mai degrabă: în timp ce mă instalez la dreapta lor, sau chiar: în timp ce mă instalez... fără a preciza locul. Sînt aici și mă apasă; n-am decît să mă prefac că nu mai sînt, că nu sînt, n-am decît să scap de ei.

Dar asta n-are nici o importanță pentru ei: adică nu prea le pasă că ei sînt ori nu sînt, pentru mine, un motiv de iritare; abia au consimțit să-mi lase un pic mai mult loc pe banchetă. Își dau oare seama de chinul meu sau de ceea ce, pentru ei, n-ar fi decît un soi de aroganță scandalosă: voința aceasta de a-i abolii, încît s-ar simți iritați, dar, ce zic eu?...revoltați: “Nimeni nu vine să caute confort în cafenele sau alte locuri publice!” Și apoi, eu sînt antipatic. Și ei au simțit asta în mod confuz, dar sigur, dintr-o privire, așa cum am vrut, de altfel, pentru a stabili de la bun început o primă, o necesară distanță; un nu-știu-ce amabil în privirea mea, cînd am intrat sau în momentul în care, tăcut, printre mese, îmi căutam, îmi solicitam locul, și ei ar fi gîndit, tot în mod confuz, contrariul, atît de maleabilă este firea omenească dacă știi cum să procedezi; - dar atunci ar fi trebuit să continuu: să mă instalez în această vecinătate de curtoazie ce m-ar fi obligat să-mi mențin o parte din atenție îndreptată către prezența lor sau să fac, măcar din cînd în cînd, efortul de a fi prezent eu însumi pentru ei, efortul de a fi ipocrit; aș fi fost, ca să fiu sincer, implicat mai mult decît e necesar, lucru ce trebuie evitat cu orice preț, mai ales știind că o parte din atenția mea le va fi oricum consacrată...

Și apoi, nu!... la ce mă poate oare ajuta să știu ce cred ei, vecinii mei, sau ce nu cred? Despre mine e în primul rînd vorba, despre această curioasă dorință de a fi singur, din ce în ce mai singur, despre constatarea că nu sînt niciodată îndeajuns, că nu sînt niciodată cu totul singur, nu doar! Chiar dacă – oricît de contradictoriu ar putea părea – sînt, atunci cînd sînt, excesiv. Excesiv, de acord, dar nu doar!...nu doar singur.

Iată ceva care mi se pare abstract, deși e vorba de o veche certitudine. De fapt, eu anticipez: că ei, vecinii mei, sînt și nu sînt în același timp nu este, în această clipă, o convingere adîncă, rezultatul a

ceea ce eu numesc o “anchetă”: fapt e că am venit la cafenea cu această idee, știind că, așteptându-l ca de atâtea ori pe Vincent, am să-mi folosesc timpul liber pentru un nou plonjon, o nouă anchetă adică, când aş regăsi negreșit acea siguranță (între altele), iată de ce, începînd astfel, eu anticipez considerabil: încep cu această certitudine obținută din experiențele mele anterioare, încep cu un adevăr ce ar fi trebuit să se găsească la sfîrșit, spre sfîrșit, de unde alura lui abstractă și lipsa mea de convingere. E adevărat, pe de altă parte, că adevărul acesta avea un scop mai puțin ambițios; vroiam doar să ma asigur din punct de vedere al confortului, condiție a unui bun început, căci m-am întrebat timp de o clipă dacă mi-am ales bine locul, dacă am destul loc pentru “desfășurarea” mea, curioasa mea dezvoltare în toate sensurile...Însă orice spațiu e limitrof, dacă vrei, sau nu e, și atunci totul e foarte îndepărtat, excesiv de îndepărtat. În această geografie a mea, orice lucru este și nu este în mod excesiv. Tot așa și în ce-i privește pe vecinii mei! Nu că n-aș putea să-i îndepărtez, să-i anulez, puțin contează că stau prea aproape! Vroiam doar să spun că gestul meu, în care, dacă țineți într-adevăr, puteți găsi și explicații de ordin afectiv, de ce nu? – această dezaprobare a tineretului, între altele, dată fiind nulitatea lui... ar fi totuși o explicație prea facilă! – gestul meu, așadar, invizibil, nu poate să nu lase un rest de furie, de durată, amintirea, poate, a faptului că a fost făcut. Altfel spus, gestul acesta reușește sau nu reușește decît în parte, sau mai nimerit spus : reușește și nu reușește concomitent. Știu, știu, vor exista mereu aceste mîinii, aceste murmururi, în timpul călătoriei mele: nu voi ajunge poate niciodată să le fac să înceteze cu totul! Cel mult – și e mare lucru – dacă ajung să-i fixeze fiecărui lucru locul său și să mă împart în mod echitabil, cu speranța că voi putea să mă concentrez mai degrabă pe un aspect decît pe altul...

Aceasta, cred, o reușesc. Cît despre vecinii mei, această cafenea, situația e aceeași, multe capete, sticle, aparate, vorbe împrăștiate. De asemenea, pentru a lua un cu totul alt exemplu – de fapt, de mult mă gîndesc la el, de mult m-a reținut – acel scrișnet oribil al roților mașinii care trebuie să fi frînat adineauri, cu zgomotul dat de ciocnire, ca după o așteptare nesfîrșită, chiar în momentul în care intram în cafenea, cînd împingeam ușa care părea blocată (poate de aceea nu m-am întors),

aceasta nu mă va împiedica să iau cu mine acel scrișnet, acel strigăt, chiar dacă mă va însoți mult timp, într-un anumit sens, aș putea spune “veșnic”... îl voi păstra ca pe un frison la rădăcina părului, în ceafă sau pe șira spinării, pînă cînd îl voi putea îndepărta sau mai bine zis: închide în mine pentru a-l regăsi, dacă aș vrea, mai tîrziu... pînă cînd voi putea deschide cu propria-mi cheie această cameră umplută cu un urlat specific, sau nu o voi deschide, după bunul meu plac, nici măcar! după voia întîmplărilor... Dar iată că divaghez! Ce spuneam? Vroiam să dau un exemplu pentru a ilustra ceea ce tocmai spuseseam despre situația mea, o dată așezat în fața cafelei, și spuneam prea multe, de altfel, mereu spun prea multe, antcipiez, mă precipit...

Dar ora e propice, ora e de aur, un rînd de sticle în spatele barului se colorează în transparența lichidelor, ele reflectă pentru mine această rază de apus, orașul îmi palpită la tîmple atît de departe încît oferă o șansă clipei, geografiei mele particulare și cheii mele de acces la lumină, găsesc ocazia, începutul, adică: îmi regăsesc tabieturile și, foarte curios, un fel de modestie, încep cu începutul, îmi las deoparte vecinii, trec mai departe, hai, puțină metodă!... un pic mai puțină interpretare pentru acest început, să facem un tur de orizont, să luăm și o gură de cafea, iată! îi depășesc...

Alek, știi că se numește Alek, că e pictor, stă la masa următoare...

(Totuși! Ce lucruri ne semnificative! Se pot oare cu adevărat epuiza prin această enumerare toate lucrurile care sînt prea multe și de prisos? Sau, atunci, poate vreau doar să-mi dovedesc o dată în plus că sînt mereu atent la consistența și claritatea lor, că nu mă pierd în vreo visare, căci pentru a evita o judecată prea pripită și abuzivă, insist pe această posibilitate pe care o am de a rămîne prezent îndepărtîndu-mă, chiar dacă în adîncul sufletului, cum am spus deja, nu mă mîndresc deloc cu asta, dimpotrivă; o fac pentru a evita orice neînțelegere! Pe de altă parte, metoda nu e rea: doar numindu-le – știi, știi! nu este prima dată cînd mi se întîmplă –, toate aceste lucruri care sînt de prisos, care sînt prea multe, își vor arăta, dincolo de insignifianța lor, chiar tendința pe care o au de a dispărea, de a se pierde în vag, căci după această claritate, această acuratețe, apare vagul, vagul pe care-l voi traversa, știi, știi, dar să nu anticipăm, să reluăm!)

## **Zazie en letton**

**Uldis Krastins**

Je suis sûr que Queneau aurait été heureux d'être letton et écrire en letton car en letton on emploie l'ortograp fonétik. On écrit Queneau avec 4 lettres: Keno. Zazie = Zazī. Chirac = Širaks. Madame Chirac = Širaka kundze. On ne double pas les consonnes. Il est tout à fait correct d'écrire stopper avec un *p* en letton. De même on écrit Debisī, Sezāns, Šampolions, Eifelis, Bonārs etc.

Je ne sais pas ce qu'en pense Chirac, mais il y a même des Lettons qui n'aiment pas l'ortograp fonétik. Madame Mencena a porté plainte auprès de la Cour européenne des Droits de l'Homme. Elle est mariée à un citoyen allemand M. Mentzen. Madame a conservé la citoyenneté lettone et son passeport letton où son nom est écrit de la manière suivante : Mencena. En Allemagne elle ne peut pas prouver qu'elle est mariée à M. Mentzen. L'affaire a été prise en compte et on attend la décision de la Cour.

Comment traduire Queneau vers le letton où on emploie l'ortograp fonétik ? J'avais plusieurs possibilités:

1. Ne rien inventer, traduire vers le letton correct parce que c'est déjà l'ortograp fonétik. C'est d'ailleurs comme ça qu'on a traduit Zazie vers le russe. C'était trop simple pour moi et je crois que cette démarche eût été trop

simpliste et constituait une sorte de trahison à l'égard de Queneau. Quand on traduit Queneau il est défendu d'écrire correctement !

2. Faire le contraire de l'entreprise quenienne, c'est à dire renoncer à la transcription phonétique et compliquer la langue lettone en utilisant le français comme un modèle. On pourrait écrire: Širaks = Chirax / Chiracs / Chiraques. Ça serait problématique : peu de lettons parlent français (1% environ), ils ne sauraient pas comment prononcer. Et autant il aurait été possible de se débrouiller à la Chirac, pour Queneau l'exercice s'avérait trop difficile.
3. Compliquer le letton en utilisant l'anglais comme modèle car beaucoup plus de gens parlent l'anglais, tout le monde voit l'anglais dans les publicités: Coca-cola, business, cheeseburgers etc. Formellement on pourrait adopter une telle stratégie, mais elle serait contraire aux idées de Queneau. Il a utilisé l'ortograf fonétik pour transcrire la langue parlée, il l'a simplifiée, il a créé une langue plus naturelle, libérée du diktat des règles. Compliquer la langue serait trahir l'approche de Queneau, d'autant plus qu'il a ridiculisé l'emploi des anglicismes. En outre, nous luttons avec acharnement contre les anglicismes en Lettonie et c'est pourquoi on comprend et on aime bien les bâille-naïtes et les cornèdes bifs.
4. Même dans un système basé sur la transcription phonétique, il reste encore des possibilités de simplification en empruntant différentes formes de letton parlé. Dans la plupart des cas je simplifie la transcription, en utilisant syncope, liaison de mots, abréviations des mots etc., mais il y a des exceptions: nous n'avons pas la lettre x dans notre alphabet, mais pourquoi pas? C'est plus court que d'écrire ks, c'est plus économique. J'ai donc introduit cette lettre dans ma traduction. Dans ce cas c'est **une complication de la langue qui la simplifie.**

Prenons le fameux **doukipudonktan** qui en letton est traduit par **kastaparsmak**. En letton correct on aurait **kas tā par smaku** en 4 mots. J'ai utilisé la même technique que Queneau: la liaison des mots abrégés comme on l'emploie dans la langue parlée, mais ce n'est pas une traduction littérale – si on traduisait **kastaparsmak** vers le français on aurait : C'est quoi cette odeur ?

Parfois le texte était intraduisible. Par exemple, que faire avec la négation omettant l'adverbe **ne** ? Pour exprimer une négation en letton il suffit de l'adverbe **ne**, on n'a pas besoin de **pas**. Par exemple: je ne veux pas = es negribu. Je n'ai pas inventé une nouvelle forme de négation pour la langue lettone. Est-ce que j'ai traduit Queneau ? **Je crois pas**. Conformément à la fameuse opposition domestication / altérité dans ce cas j'ai domestiqué le texte de départ en conservant la fluidité du texte d'arrivée, mais j'ai introduit d'autres formes « incorrectes » qu'on utilise en letton.

J'ai renoncé à utiliser des formes étranges qui nuisent à la fluidité, j'ai essayé de les utiliser à d'autres endroits et d'une autre manière que Queneau, si ces formes étranges étaient en contradiction avec la langue naturelle. J'ai bien inventé des mots nouveaux mais sans mutiler la langue. Le texte français est étrange, mais naturel, c'est à dire qu'on parle ou qu'on peut parler comme ça. La traduction lettone est étrange, mais aussi naturelle.

Il est beaucoup plus facile de produire une traduction absolument loyale où à chaque mot ou une phrase étrange correspond un mot ou une phrase étrange, où le résultat est étrange mais difficile à lire. Je ne veux pas que la lecture de Queneau devienne un travail, je préfère que cela reste un plaisir.

L'altérité n'est compréhensible que lorsqu'on prend sa propre culture comme point de repère, et que celle-ci se modifie au contact de l'autre. C'est la négociation permanente entre l'étrangeté et la familiarité, entre le connu et la mémoire qui permet de créer un nouvel espace interculturel.

Je souhaiterais pas que l'on se méprenne sur mes intentions – j'ai essayé de conserver l'étrangeté toujours, quand cela était possible. En résumant, ma traduction était une tentative d'unir l'altérité et la fluidité.

***VINGT FOIS SUR LE MÉTIER...***



## Cinq poèmes de Hugo traduits en roumain et suivis d'une présentation

### SARA

Leneșă de Sara,-n taină,  
Fără haină,  
Își dă-n leagăn trupu-i lis  
Pe deasupra unei pline  
Verzi piscine  
Ce-și ia apa din Illys.

Din penumbra ta, scrînciobu,-l  
Vezi în ciobul  
De oglindă,-n care ea  
Se admiră, făr' să poată  
Pe ea toată,  
Limpede, a se vedea.

Ori de cîte ori aproape-i  
Sticla apei  
S-o atingă,-n clatin larg,  
Poți să-i vezi și tălpi, și glesne,  
Care,-n plesne,

Luciu-l tulbură și sparg.  
Cu picioru,-ncearcă unda  
    Și,-n secunda  
Cînd fiori o trec și îs  
Degetele-i albe ude,  
    Se aude  
Sara, chicotind de rîs.

Taci și,-n taină, o adoră!  
    Într-o oră,  
Ai s-o vezi, ca-ntr-un tablou,  
Că,-ntre brațele-i, se-ascunde  
    Cînd, din unde,  
Iese goală cum Crai-Nou.

Căci un trup de alabastru  
    E un astru  
Răsărind de nicăieri!  
Ea tot cată-n jur și, udă,  
    Carnea-i nudă  
Freamătă în adieri...

Cînd un zumzet, prin frunzare,  
    Îi năzare,  
De tăuni sau scarabei,  
Ea roșește ca o rodie, —  
    Nu e zodie  
Rece-caldă ca a ei!

Ai să vezi, atunci, cu ochii

Ce, prin rochii  
Și prin văluri, bănuie doar:  
Nurii unei molcom-tandre  
Copilandre  
Cu priviri de-albastru moar.  
Stropii-i lunecă pe umăr,  
Fără număr,  
Precum ploaia pe olan, —  
Ca și cum s-ar scurge,-ntruna,  
Câte una,  
Perlele dintr-un colan.

Doar că,-n lenea ei adâncă,  
Sara, încă,  
Se dă-n leagăn, vrei, nu vrei,  
Și,-n tăcerea din grădină,  
În surdină  
O auzi, pe limba ei:

«De-ar fi,-ntreg, al meu seraiul,  
Ca în raiul  
Lui Allah, aș ști să-mi scald  
Goliciunile rozalbe,-n  
Căzi din galben  
Chihlimbar, cu șipot cald.

Ah, mi-ar fi, atunci, hamacul  
Ca iașmacul  
Cel din moale crepdeșin;  
M-aș lungi pe-o otomană  
Ce emană

Un parfum ce-ți dă leșin.

Eu, ce, numai când chepengu-i

Tras, mă zbungui, —

Goală m-aș juca în rîu,

Fără teamă de casapul

Ce-ți ia capul

Pentru un așa desfrîu;

Fără grija ce te-adumbră

Că, din umbră

De copac, boschet sau dîmb,

Te pîndește, negru, ochiul

Și deochiul

Fiorosului hadîmb!

Cine m-ar zori,-n odihna

Și în tihna

Mea, cînd mi-aș tîrși,-n serai,

Ca sultanele și beii,

Imineii

De atlaz și fir corai?!»

Îndoielnicei prințese

I se țese

Visu-n tactul de pendul

Al scrînciobului, în care

I se pare

Că mai are timp destul.

Apei de pe tălpi și glesne,

Îi e lesne  
Să se-mprăştie pe rogoz  
Şi să picure pe tufa  
Unde rufa  
Sarei o adastă, roz.

Uită juna prea înceată  
Că, în ceată  
Cu suratele,-n livezi,  
La cules, în coş cu anse,  
De naramze,  
S-ar cădea, acum, s-o vezi, —  
Cu suratele-i ce cîntă  
Şi se-ncîntă  
Că nu-s vrednice de plîns  
Ca zăbavnica de Sara  
Care, vara,  
Se găteşte pînă-n prînz!

Iulie 1828

## NAVARIN, VI

Bieţi cairoţi, pe unde  
Vi-s flotele imunde,  
Ce-au fost purtat pe unde  
Matrozi ce nu greşesc  
Cînd pleacă la bătaie  
Să spînzure şi taie,  
Făcînd un foc de paie  
Din focul cel grecesc?

În care altă parte  
Vi-i droaia de catarte  
Și cât e de departe,  
Acum, de Padișah?  
Tartane ce toptanul,  
De ape mari, tot anul,  
Precum Leviathanu,-l  
Vor fi ținut în șah!

Apune Semiluna:  
Pier, una câte una,  
Escadrele,-n furtuna  
De flăcări și de fier, —  
Nu mai e nici o luntre,  
Sub steagul flotei crunte,  
Să lege, ca o punte,  
Ceuta de Alger.

Pier, unul câte unul,  
Caicele,-n simunul  
De foc, pe care tunu-l  
Stârnește. — Unde e,  
Sub ploaia cea de lave,  
Puzderia de nave  
Ducându-i flori și sclave  
Sultanei validé?

Adio, proro, pupe,  
Șalande și șalupe,  
Ghimii cărînd ba trupe,

Ba trupuri de efeb!  
Adio, goelete, —  
Rămîn, din voi, schelete  
Ce se-ncîlcesc în plete  
De alge,-ntru Ereb.

Adio, mică barcă  
În zbor de gîză, parcă,  
La umbră de grea arcă,  
Și care-o iei din loc  
Cu aripile strînse,  
De cum se umflă-n pînze  
Fregatele constrînse  
A da comanda «Foc!»

Adio, caravele  
Pe care-alt rînd de vele,  
Adaos la vîntrele,  
Vă dă de gol în larg!  
Adio, pînză mură  
De brick, — care murmură  
Ca o subțire-armură  
Ce-afîrnă de catarg!

Adio, brigantină  
Ce tai, ca o patină,  
Cu vela ta latină  
Talaz după talaz!  
Adio, balanzelă  
Cu talie de gazelă,  
Ce,-n urmă-ți, lași dantelă  
Pe-o mare de atlaz!

Adio, năvi barbare,  
Carace și gabare, —  
De voi, să se dezbare,  
Vrea chiar oceanul vast!  
Adio, yachturi, prame,  
Feluci cu șase rame,  
Mari yole cu trei flame,  
Lugger cu dublu mast!

Armada Semilunei  
E, astăzi, a genunei,  
După ce-a fost a unei  
Pașale ca un bonz  
Sub verzile stindarde, —  
Pe vasu-i care arde,  
În tunet de bombarde  
Și-n zvon de putred bronz!

Adio, flote stranii  
Ce-ați bîntuit, cu anii,  
În cap cu capudanii,  
Arhipelagul grec!  
Corăbii iluzorii,  
Cu voi se joacă zorii, —  
Vă zvîrle valu-n norii  
Ce valului vă trec!

23 noiembrie 1827

## DJINNII

Străzi sumbre,  
În port;  
Vagi umbre,  
În fort;  
Somn mare,  
Pe mare  
Și-n zare;  
Ceas mort.

Prin alboarea  
Fără stea,  
Trece boarea  
Noptii, grea;  
Șesu-l taie  
'N zbor de gaie  
Cu-o văpaie  
După ea.

Voce mai 'naltă,  
De zurgălău;  
Gnomii ce saltă  
'N clinchetul său,  
Cu siluete  
De giruete, —  
Fac piruete  
'N aburul rău.

Sunetele,-n clocot,  
Îs, acum, sodom;

Parcă bate clopot  
De satanic dom;  
Vuiet ca de ape  
De prin mari vârtoape,  
Năboind pe-aproape,  
Dar cu glas de om.

Rumorii sepulcrale  
A djinnilor, e-n van  
Să i te-ascunzi din cale,  
Să-ți cauți paravan;  
Lumina ți se stinge,  
O umbră te atinge  
Și, lungă, se prelinge  
Pe ziduri și tavan.

Doamne, hărmălaia șuie  
E a demonilor treji;  
Ea, din ramura de tuie,  
Face un nevrednic vrej;  
Strania liotă avidă  
Zboară,-n străvezimea vidă,  
Ca o negură lividă  
În scăpărător vârtej.

Se-apropie pas cu pas! Închideți  
Ferestrele de către drum!  
De-acuma,-i greu să mai desfideți  
Diavolii ce vin, duium,  
Și-au să vă-ntunece oglinda,  
Să vă despice,-n două, grinda,

Să zgâlțîie de ușă,-n tinda  
În care n-ai să ieși, acum.

Lugubru urlat al oștirii negre  
Ce,-aici, răzbate din adînc de iad;  
Vacarm de temelii nemaiintegre  
Și uruit de ziduri care cad;  
Clădirea toată e un jalnic vaier,  
Olanele i-s frunze care,-n aer,  
Zburătăcesc de-a valma, într-un caier  
De praf, în voia vîntului nomad.

Profetule, vîntoasei crunte  
De-i pui o stavilă și-o-nchei,  
Jur să-mi înclin pleșuva frunte  
În inima unei moschei, —  
Întîia care-mi iese-n cale!  
Oprește,-n pragul casei Tale,  
Puhoiul hoardelor fatale  
Ce zgreapțănă geamlîcul ei.

Au trecut! — Năluca morții  
Se topește ca un nor;  
Nu-ți mai stau 'nainte a porții,  
Ciocănind, în ea, de zor;  
Lanțuri zornăie-n văzduhul  
Cel prin care trece duhul  
Groazei; freamătă, ca stuhul,  
Arborii, în urma lor.  
I-auzi tot mai departe,  
Mai turbure, mai stins,

Ca foșnetul aparte,  
În verdele întins,  
Al fragedei lăcuste  
Pe firul ierbii-nguste;  
Sau ca al ploii fruste  
Pe caldarîmu-ncins.

Vagile silabe  
De verset arab,  
Sună tot mai slabe  
’N suflul nopții, slab,  
Pe mari plăji de aur  
Unde,-ntr-un tezaur  
Calp, copilul mœur  
Crede-se nabab.

Gloata funebră,  
Dusă de vînt,  
Intră-n tenebră  
Fără cuvînt...  
Murmur de unde  
Reci și afunde, —  
Glas ce răspunde  
Ca din pămînt.

E cum bate  
Pînza,-n port;  
Cum se zbate  
Briza,-n cort;  
Sau cum cîntă  
Și-i descîntă

O preasfântă  
Unui mort.  
E noapte,  
Meleag  
De șoapte  
'Ntr-un cheag  
De-alboare, —  
O boare  
Ce moare  
În vag.

28 august 1828

### **O NOAPTE-N CARE, NEVĂZÎND-O AUZI MAREA**

Stăruie-n auz,  
Dinspre diguri ude,  
Zvon de valuri nude  
Ca un plîns confuz,  
Chiar dacă se-aude  
Și cîte-un cuvînt  
Ca de nedeparte...  
Asprul mării vînt  
Suflă-n trîmbiți sparte.

Doamne, ce prăpăd!  
Unde-o să încapă  
O atîta apă?  
Stele, nu se văd.  
Pare să înceapă  
Iarna pe pămînt!  
Negru,-n orice parte...

Asprul mării vînt  
Suflă-n trîmbiți sparte.

Rătăciți matrozi!  
Brațe-ntinse,-n zare,  
Spre un țarm ce pare,  
Vai, la antipozi, —  
De pe vasul care,  
De ce au mai sfînt,  
Astăzi, îi desparte...  
Asprul mării vînt  
Suflă-n trîmbiți sparte.

Fără urmă pier  
Pînze și parîme;  
Face-se fărîme  
Ancora de fier;  
Stau să se dărîme,  
'N silnicul frămînt,  
Zveltele catarte...  
Asprul mării vînt  
Suflă-n trîmbiți sparte.

Forfotă și chin!  
Nici un far, în bură, —  
Care,-n pîcla sură,  
Ca un ochi divin,  
Vede și se-ndură  
De năieru-nfrînt  
În sfruntări deșarte...  
Asprul mării vînt

Suflă-n trâmbiți sparte.

17 iulie 1836

## RUGĂCIUNEA PENTRU TOȚI, VII

Smirnă și tămâie!  
Cast parfum de nard!  
Mirt sau alămîie,  
Olmuri ce mîngîie  
Cînd, alene, ard!

Pajiști și coline  
'N fumeg de altar!  
Roze apriline,  
Guri în care-albine  
Dibuie nectar!

Asfodelă albă!  
Crîng de blînd iasmin, —  
Din care se-nvoalbă  
Pasăre codalbă  
Cu penaj carmin!

Crin cu-aurărie  
De potir sfințit!  
Ambră aurie!  
Briză azurie  
Pînă-n asfințit!

Crud miros de mlajă  
Pe un mal de râu!  
Duh pe care-o plajă  
Umedă,-l degajă  
Într-un vînt călîu!

Flori, celui Preaveşnic  
Date-n dar, — la fel  
Ca şi scumpul sfeşnic,  
Cel ce arde veşnic  
Pentru, numai, El!

Lujeri frînţi în două  
De tăişul crud!  
Spirite de rouă,  
'N aurora nouă,  
Prin văzduhul ud!

Miresmate hramuri!  
Bronz sonor în turn!  
Trîmbiţe şi flamuri!  
Înflorite ramuri  
La un ceas nocturn!

Tainică aromă  
Adiată-n jur,  
Cînd pogoară-n domă,  
Tocmai din Pleromă,  
Un arhanghel pur!

Pom al maicii Eve  
Și al lui Adam,  
Cu strălimpezi seve  
Și cu neaieve  
De suav balsam!

Dulce abur, încă  
Drag lui Dumnezeu, —  
Ce ești, tu, pe lângă  
Cel ce stă să plîngă  
În genunchi și, greu

Încercat, își frînge  
Mîinile, acum?  
Lacrima-i de sînge  
Biruie și-nfrînge  
Bietul tău parfum!

Poți să i te-alături  
Unui prunc din cer? —  
Cînd, pe nor de-omături,  
Cu heruvii-alături,  
Buzele lui cer

Dragoste și pace  
Pentru cei năîngi, —  
Rugă ce te face,  
'N șoapta ei stîngace,  
Să surîzi și plîngi!

15 iunie 1830

Ce-ar fi de spus în câteva cuvinte (omagiiale, însă nu de circumstanță) despre incomensurabilul Hugo?

Între altele, ceea ce dl Mihai Șora i-a spus prin telefon, deunăzi, traducătorului grupajului de față: anume că, citindu-i, de la un cap la altul, poezia, de-a lungul a mai multe luni de zile, în vederea unei mari ediții, a avut, acum un sfert de secol, revelația că mai toți post-hugolienii (“de Baudelaire”, să zicem, “au surréalisme”) se găsesc, nu numai virtualmente, dar și, uneori, textual, într-însul.

La care s-ar putea răspunde că, versificator infatigabil, “ciclopic” și enciclopedic, era aproape imposibil ca Hugo să nu-și conțină, într-un fel, posteritatea, să nu-i anticipeze, pe alocuri și fulgurant, pe unul sau pe altul, — grație fortunei numerelor mari, la loteria cărora jucase. Argumentul e, desigur, falacios, în, cel puțin, măsura-n care-i vorba de un poet, *i. e.* un autor, nu de un cimpanzeu probabilistic, ce bate, *in aeternum*, la mașină!

Conștient sau nu, post-hugolienii aveau să-l epureze pe Hugo de o anume redundanță, de “un abuz” (spunea Sainte-Beuve) “de analiză și descripție”, de melodramă sau emfază, — printr-o operație de selecție (artificială) sau de decupaj, retrasând, astfel, harta domeniului poetic. Nu toți (și nu întotdeauna), — litanicul Péguy, de pildă, hugolianizând fără rețineri, conform, pesemne, schemei următoare (anaforice și, deci, repetitive): “Puisque j’ai mis ma lèvre à ta coupe encor pleine,/ Puisque j’ai dans tes mains posé mon front pâli,/ Puisque j’ai respiré parfois la douce haleine/ De ton âme...” Cât despre poeziile, în fine, ale acestui florilegiu sumar (și, oarecum, aleatoriu), e

evident că *Sara la baigneuse* (care-i combină, pictural vorbind, pe Fragonard și Ingres) e un Gautier *avant la lettre*, ne-, încă, expurgat, acesta, de unele psihologisme, dar nu mai puțin “art pour l’art”.

Sunt remarcabile, de altfel, în cazul lui Victor Hugo, poet al “corzii de aramă”, ce va să zică militant (ca unul care, în *Les Orientales*, face “lobby” antiotoman și, implicit, filoelen), neașteptatele-i viraje în gratuitul unei arte sonore și incantatorii: “de la musique avant toute chose!”

O insulă de verlainism într-un ocean de elocință, adică de “littérature”, e, între altele, *Navarin*, VI, — ce, amintind de catalogul corăbiilor din *Iliada*, este, în fond, o barcarolă, avându-și sursa inspirației într-un nomenclator naval exotic (pentru, firește, ne-matrozii care suntem).

(În paranteză fie spus: “O ma charmante,/ Écoute ici/ L’amant qui chante/ Et pleure aussi” este o strofă de Victor Hugo!)

Virtuozitățile formale sunt, în rest, un antidot, pentru poetul nostru, al unui retorism funciar, tehnica, în care excelează, scutindu-l de tapajul baricadei și de perorația de tribună, — ca, bunăoară, în *Les Djinns*, această cvasi-caligramă de forma unui romb trunchiat și care (în latineasca didascaliiilor lui Bach) ar fi un “per augmentationem in motu contrario”.

De adăugat, în încheiere, debussianismul unui titlu ca acesta: *Une nuit qu’on entendait la mer sans la voir*; ca și elogiul à la Mallarmé (poet, zicea Hugo, “impresio-nist”!) adus florilor, văzute ca “encensoirs flottants”, din *La Prière pour tous*, VII.

De unde, rezonabila concluzie că, anticipându-i pe atâția, mai mult sau mai puțin ingrați, altminteri, cu “le Père Hugo”, acesta e, prin definiție, un (după spusa lui Léon-Paul Fargue) “poète d’avenir”.

P. S.

Dacă traducerile ar putea fi dedicate, dedicatarul acestora ar fi domnul Mihai Șora.

**Traduction et présentation de Șerban Foață**

## Un recit de Le Clézio en version française

### Vîntul de miazăzi

Nu-mi mai amintesc prea bine ziua în care am întîlnit-o prima oară pe Maramu. Eu de-abia ieşisem din copilărie, pe cînd ea, ea era deja femeie. Se numea Jehanne, dar toţi o chemau pe numele ei maohi, Maramu, Vîntul de miazăzi. Pe atunci, eu şi tata locuiam în casa de la ţarmul mării, în Punaauia. Tata era medic la spitalul Mamao. Se despărţise de mama pe cînd aveam şase sau şapte ani. Tot ce-mi mai stăruie în amintire e rîsul ei, vocea-i puţin cîntată. Tata s-a stabilit aici pentru ea, apoi mama l-a părăsit şi s-a dus cu un american la Los Angeles. Tata spunea că a plecat fiindcă el n-o mai amuza. A aruncat tot ce putea să i-o readucă în minte, scrisorile, fotografiile, chiar şi bibelourile cumpărate de ea. Cu toate acestea, într-o zi am dat de o fotografie veche, de pe la începutul căsniciei lor. Se aflau pe puntea unui feribot, înconjuraţi de oameni. Ea părea foarte mică şi plîpîndă pe lîngă el, avea un chip de asiatică şi părul arămiu. Am păstrat fotografia în camera mea, în cutia tainică pentru lucruri importante. Apoi am uitat-o.

Maramu era cea mai stranie fiinţă pe care o întîlnisem vreodată. Intra tot timpul la noi în casă, aidoma unei zeite cu pielea întunecată, cu chip de copil şi cu nişte ochi foarte dulci şi larg deschişi; cînd o lăsa vederea, ochiul stîng i se rotea şi asta îi dădea o înfăţişare puţin pierdută. Avea mai cu seamă un păr magnific, ondulat şi foarte negru, care o înfăşura şi îi cădea pînă la şolduri ca o podoabă sălbatică.

Umbla mereu desculță, îmbrăcată doar cu un pareo înnodat pe piept. Intra în casă dinspre plajă, fără zgomot, cu nepăsarea disprețuitoare a oamenilor care nu au nimic. Tata îmi povestise într-o zi că se trage din neamurile Ta'aroa și Temeharo, ale prințeselor din Raiatea, prințese fără de țară. Ea îmi dăduse un nume maohi, mă striga „Tupa”, nu mai știu de ce, poate din cauza insolației sau poate pentru că mergeam puțin de-a curmezișul, asemenea crabilor de uscat. Mă săruta. Venea la tata ca să ia medicamente pentru băiatul ei. Mă gîndeam uimit că trăise deja atît de multe experiențe, amîndoi aveam aproape aceeași vîrstă și ea cunoscuse toate astea, iubirea, maternitatea, viața. Nu i-am văzut niciodată fiul. Era copilul unui american pe nume Sumner, părinții lui Maramu îl creșteau la Raiatea. Îl cheamă Johnny. Se pare că acum lucrează într-un hotel din Hawaii. Timpul a trecut.

Îmi amintesc cum intra în casă, lua medicamentele pentru băiat așa cum ar fi luat niște bomboane, fără să asculte la ce-i spunea tata. Mă îndrăgostisem de ea, de ochii săi, de părul său, de mersul ei liniștit, de tălpile ei tari bine întinse pe cimentul solului. Îmi vorbea, spunea oricui „tu”, convențiile francezilor o plectiseau. Îmi amintesc de felul în care ședea, aproape turcește, cu piciorul stîng sprijinit de coapsă. Tata spunea că așa se așezau vechii khmeri, vechii mayași. O mînă pe coapsă, cealaltă deschisă spre cer, pentru a povesti.

Îmi spunea lucruri extraordinare, citite poate în cărți sau inventate de ea, despre strămoșii ei care erau pești veniți din mare sau despre arborii uriași ce cresc la poalele vulcanilor, cu rădăcini care pipăie adîncurile, vibrînd la tot ce se spune în lume.

Dimineața, cînd nu mergeam la liceu, mă lua cu ea pe recif. Pășeam foarte încet, căutînd parcă ceva, pe covorul foarte viu și mătăsos; valul se spărgea în fața noastră, ne arunca spuma în ochi. Apoi ne întorceam în casa răcoroasă. Tata adusese fructe. Îmi amintesc bine că Maramu cînta, era o lumină caldă de după-amiază, aveam impresia că toate astea o să dureze la nesfîrșit.

După ce soarele cobora, Maramu pleca să se scalde în lagună. Stătea așezată în apă fără să se clintească. Felul în care

tata înota o făcea să rîdă. Știa să plonjeze, ridicîndu-și alene spre cer talpa foarte lucioasă. Apoi mergea spre casă, se clătea la duș cu sfială, fără să-și dea jos acel pareo. Avea gambe musculoase, un spate solid și niște sîni foarte mici și ușori. Trupul îi strălucea de ulei. Își scutura părul imens, răspîndind o jerbă de scînteii.

Cu Maramu totul era simplu. Nimic nu mă mira. Cred că am știut de la început că era amanta tatii. Uneori rămînea în casă peste noapte, dormea pe jos în camera cea mare, spunea că-i prea cald pentru ea într-un pat. Pe tata îl cheamă André, dar ea îi spunea Bob, nu știu de ce, poate din cauza șepcii cu care mergea la pescuit, la sfîrșit de săptămîină. Nu vorbea niciodată despre el, iar el nu știa aproape nimic despre ea. Era o pasăre călătore.

Apoi, într-o zi, totul s-a schimbat. Ea a încetat să mai vină la noi, iar eu, zi după zi, o așteptam. Pîndeam sunetul ușor al tălpilor ei goale pe ciment, credeam că-i văd silueta în depărtare, sus, pe bariera recifurilor, un miraj.

Înțelegeam că se întîmplă ceva, dar nu știam ce. Tata era absent, nervos, venea acasă tîrziu. Într-o zi mi-a vorbit de Franța, a spus că ne vom întoarce, că voi merge la o școală din Lyon, după vacanță. Își găsisse de lucru acolo, într-o clinică.

Maramu a venit înapoi. Era sfîrșitul vacanței, eram singur în toată casa. A intrat fără zgomot, după obiceiul ei. S-a așezat pe terasă ca să privească marea. Avea un aer pierdut, părul îi era încîlcit. Poate că se-mbătase. Purta o rochie foarte verde. Se dăduse cu ruj pe buze, gura îi era parcă imensă, o rană.

Mi-a vorbit ca și cum ne-am fi despărțit chiar în dimineața aceea. Îmi strîngea cu putere mîna, își lăsa capul pe umărul meu. Îi simțeam pe piele parfumul uleiului de copră, un parfum de soare în noaptea ce se apropia. Deasupra orizontului, dinspre Moorea, pluteau nori incredibili.

„Tupa, de ce marea mă face să plîng?”

I-am propus să mergem să ne scăldăm. Mă temeam să nu zică ceva teribil, că n-o să ne mai revedem. Maramu a pășit cu mine pe nisip. Fuma. Apusul întuneca marea, zburau păsări lugubre. A zis:

„Vino, o să ne distrăm.”

I-am scris un bilet tatii, l-am lăsat pe masa din sufragerie. Am plecat fără să încui ușile.

În drum aștepta o mașină. Șoferul era un chinez, domnul Wong, iar în spate ședea un metis, cu o chitară mică în brațe. O cunoștea pe Maramu. Am auzit-o spunându-i Tomy. S-a așezat lângă el. Era un bărbat foarte oacheș, slab, cu mâini fine. Purta niște pantaloni gri-antracit, o cămașă în carouri, cu guler scrobit. Nu înțelegeam cine e și nici de ce a vrut Maramu să vin cu ea.

Tomy cânta în surdina la chitară, ceva din jazz, o bucată de Billie Holiday. Era cald, mașina mergea repede. Maramu începuse să cânte, acompaniindu-l pe Tomy, apoi a trecut la melodii maohi, la *ute*. Vocea nu-i mai suna răgușită, ci devenea fină ca fumul. Mi-era rușine că nu știam să cânt, mi se părea că toate temerile și toate necazurile dispar în acea muzică. Maramu își lăsase bretelele rochiei subsuoară, își plecase capul, părul îi ascundea chipul pe jumătate. Tomy o privea.

Se înnoptase, mașina continua să alerge, străbătea uneori câte-o așezare. Farurile aruncau sclipiri în noapte. Mergeam pe un drum în cornișă, marea era un imens gol negru, în stînga. În drept cu promontoriul Venus, la capătul unui drum desfundat și înțesat de automobile oprite, se afla un bar. Era un hangar de metal, luminat de tuburi de neon. O orchestră interpreta zgomotos un cântec suav, *All kinds of everything*, de Dana. Mi-l amintesc fiindcă e o melodie care mi-a plăcut dintotdeauna. Era cald. Ne-am așezat la o masă, am comandat bere Hinano, iar Maramu o sticlă de vin roșu.

Era gălăgie multă, capul mi se învîrtea. Vedeai acolo tot soiul de oameni ciudați, soldați din Legiune, fete vopsite țipător. Era pentru prima oară când intram într-un local de felul ăsta. Am dansat cu Maramu. Ne loveam de ceilalți dansatori, de scaune. Maramu conducea, era un vals, un paso-doble, un dans de odinioară. Ea rîdea, părul se rotea în jurul ei. Îi simțeam mirosul transpirației, arcuirea mijlocului sub degetele mele. La masă, Tomy continua să bea, cu o figură impasibilă. Din cauza oboselii,

ochii i se adânciseră în găvane, asta îi dădea o mască de mort. Maramu avea și ea un aer obosit. Se așezase deoparte, cu brațele pe masă. Am văzut că avea cîte două riduri la colțurile gurii și un semn în formă de stea între sprîncene. Șoferul ieșise din bar. Îi era prea cald, se plictisea.

După aceea, a izbucnit o încăierare, chiar lîngă masa noastră, din cauza unui soldat beat. Maramu era foarte speriată. L-a implorat pe Tomy să plecăm. Mergea desculță pe șosea, rochia ei verde scăpăra în noapte ca o velă sub nori plumburii.

M-am oprit la marginea șanțului ca să vomit. Maramu m-a așezat pe bancheta din spate, foarte tandru, cu gesturi aproape materne. Își trecea mîinile catifelate pe chipul meu. Degetele îi miroseau a tutun.

„Bietul meu Tupa, nu mai suportî! Eu sînt obișnuită, fac asta de cînd eram mică de tot.”

Domnul Wong conducea mașina încet, să pot dormi. Ne-am oprit la malul mării, lîngă Pirae, Maramu voia să se scalde. Vîntul de-abia sufla, marea era neagră, era plăcut. Cei doi bărbați au rămas în partea de sus a plajei. Tomy cînta la chitară. Îi zăream capătul țigării, care se înroșea din cînd în cînd. Am intrat în mare gol pușcă, am înotat fără să văd încotro. Nu mai exista timp, nu mai exista spațiu. Cînd am ieșit din apă, Maramu s-a așezat lîngă mine, pe nisip.

„Ai să te căsătorești cu el?” am întrebat-o.

Ea începu să rîdă.

„Cu Tomy?”

Și spuse:

„E un tip drăguț, e bogat, are un hotel în Hawaii. Mîine voi fi bătrînă, Tupa. Am să merg acolo, el îmi va fi *tané*, nu voi mai avea altul.

- Dacă pleci, Maramu, poate c-am să mor.”

Spusesem asta ca s-o fac să rîdă, dar n-a făcut-o să rîdă.

„Poate că și eu am să merg în Franța. Bob voia să merg cu el acolo, în Lyon. E așa departe, eu sînt cea care-aș muri.”

Am rămas pe plajă, lângă apă. Maramu m-a pus să-i pipăi tălpile, acoperite de piele bătătorită.

„Crezi c-am să pot umbla acolo în papuci?

- Vei purta bascheți.
- Am să umblu în picioarele goale, lumea va trebui să se obișnuiască.”

Încercam să rîd, să glumesc, dar dintr-o dată am simțit o durere la mijloc, în dreptul stomacului, puțin mai spre dreapta. Mă sprijineam într-un cot și îmi simțeam trupul tremurînd. Maramu și-a dat seama. „Ți-e frig?” S-a lipit de mine, ca să-mi dea căldura ei. Nu știu de ce, m-am gîndit la mama. Voiam să-mi vorbească despre ea și a ghicit. Așa era Maramu, știa multe. A spus:

„O cheamă Tania, mi-aduc aminte, aveam doisprezece ani. Era foarte frumoasă, a întîlnit-o în Bali, cel puțin așa se vorbea. O vedeam uneori pe vapor, cu tatăl tău și cu tine. Erăi un băiat drăgălaș, cred că eram îndrăgostită de tine. Tu și Tania aveai părul de aceeași culoare. Cînd a plecat, Bob era foarte abătut. Dar ea nu mai putea suporta. Multă vreme lumea a crezut c-o să se întoarcă înapoi, căci Bob era singur cu tine, în Punaauia. Dacă pleacă în Franța, acolo, în orașul acela foarte îndepărtat, Lyon, poate că Tania se va întoarce să trăiască cu voi.”

Cerul era limpede, plin de stele. Îmi aminteam de întîmplările pe care Maramu mi le povestea pe terasa casei, privind stelele, faimosul nor al lui Magellan și cele două aripi ale mării păsări numite Crucea Sudului. Auzeam sunetul valurilor pe recifuri. S-a luminat de ziuă, domnul Wong a spus că trebuie să mergem. Maramu s-a dus să vorbească cu Tomy, s-au certat puțin, auzeam izbucnirile vocii. Nu înțelegeam ce-și spun. Apoi Tomy și domnul Wong au plecat. Am auzit zgomotul mașinii care se îndepărta pe șoseaua dinspre promontoriul Venus. Maramu s-a întors lângă mine. Mi-a înconjurat umerii cu brațul. Îi simțeam în nări parfumul, manifestarea părului ei supranatural.

Se unise cu zorii. Era ceva minunat și teribil, căci tocmai înțelesesem că se întîmpla pentru ultima oară. Îmi vorbea încet, aproape de ureche, ca un cîntec:

„Toate scoicile, Tupa, lumea întreagă e o scoică, iar cerul o scoică și mai mare. Oamenii sînt scoici, iar pîntecul femeilor e scoica ce îi cuprinde pe toți oamenii.”

Vorbea despre pirogi, despre frunze, care sînt degetele copacilor, despre pietre, care au prins rădăcini sub pămînt. Îmi spunea toate astea ca și cum îmi lăsa știința ei, căci n-aveam s-o mai revăd vreodată. Cînd s-a arătat lumina zorilor, mi-am dat seama că adormisem. Pe nisip se vedea urma lui Maramu. Am crezut că a plecat cu ceilalți pe cînd dormeam, am intrat în panică. Am strigat: „Mara-amu!”

A ieșit de după tufe, unde se chircise ca să urineze. Eu dîrdăiam, aveam febră. Soarele s-a ridicat dinspre munți. La orizont, către Raiatea, erau nori în formă de nicovală. Maramu strălucea în rochia ei verde. Chipul ei mîhnit era catifelat, privirea impenetrabilă. Fără grabă, și-a pieptănat pe spate părul, a făcut un coc în care a înfipt un pieptene mare țigănesc. Îndreptîndu-mă spre șosea, am văzut că mașina domnului Wong aștepta. În spate, Tomy fuma o țigară. Din cauza luminii de dimineață, totul părea rece și spălăcit.

„Am să iau feribotul de Raiatea.” Maramu a rostit cuvintele astea încet. Era hotărîrea ei. Nimeni n-o putea schimba.

Am mers spre port. Tomy nu spunea nimic, nu mai cînta la chitară. Părea și el foarte obosit, poate era deprimat. În port, Maramu a plecat să-și ia lucrurile dintr-un hotel chinezesc, aflat lîngă debarcaderul feribotului. Am ieșit din mașină și am așteptat-o în umbra copacilor. Cînd s-a întors, își schimbase hainele. Purta niște pantaloni și o cămașă bărbătească, precum și o pereche de pantofi cu tocuri, care îi răneau picioarele. M-a îmbrățișat.

„La revedere. Poate că ne vom reîntîlni, într-una din zile.”

Am spus: „La revedere.” Simțeam un nod în gît, inima mă durea. Domnul Wong a rămas în mașină, nu privea. Desigur că toate astea îi erau indiferente, oamenii care vin, oamenii care pleacă. Dar eu mă gîndeam că n-am s-o mai revăd pe Maramu, n-am să-i mai aud glasul limpede cîntînd *ute*-le. N-am să-i mai

miros pe piele parfumul de tămâie. Iată de ce lumina din dimineața de-atunci era fără vlagă.

Tomy a coborât din mașină. M-a privit, nu mi-a zis nimic. Ținea în mână o valijioară neagră. Împreună, cu Maramu, s-au îndreptat spre feribot. Am urcat din nou în mașină și domnul Wong m-a condus până la Punaauia. N-a vrut să-i dau bani. Cred că Tomy i-a cerut asta.

Cînd am ajuns acasă, tata nu mi-a spus nimic, nu m-a întrebat nimic. N-am vorbit niciodată despre acea noapte petrecută afară. Și niciodată n-a mai rostit numele lui Maramu.

După aceea, ne-am întors în Franța, în orașul acela Lyon, unde iarna ține mai mult decît un anotimp, unde nu auzi niciodată marea și unde nu bate vîntul de miazăzi. Tania s-a întors ca să trăiască cu tata. Cred că asta și dorea Maramu. Despre Maramu nu mai știu mare lucru. Cineva mi-a spus că s-a măritat cu Tomy și că a făcut înconjurul lumii. Timpul a trecut. Spui niște lucruri, suferi și crezi că poți să mori din asta, și după cîtiva ani totul nu e decît amintire.

**Traduction de Marius Roman**

© Editions Gallimard, *Cœur brûlé et autres romances*, 2002

## Deux poèmes de Nichita Stănescu en français

### Marine

La paume aux coquillages, sonne-la  
que s'assoupissent le sel et les pierres  
comme dans le soir qui nous transforma  
en colonnes sous la voûte de la mer.

De la queue, les dauphins battaient  
dans la proue de la lune verte  
et comme le bois du chagrin tombait,  
tu semblais vivre sa prise et sa perte.

Et les crabes de tes mains, à côté,  
dérولاient, d'algues, vieilles,  
des couvertures vertes, agitées  
et, au sommeil des tempes, pareilles.

Sonne pour moi de tes paumes, éclaire  
le ciel d'eaux au-dessus, parcouru  
par des poissons de lumière  
au bord du soleil sans début

## **Mélodie racontée**

L'amour que j'avais pour toi à l'époque  
faisait de moi un homme presque beau.  
Je pensais jusqu'à l'horizon  
et même  
j'avais réussi à penser jusqu'à l'astre du jour.

Tu étais si svelte, et ta chevelure  
noire sur tes épaules ondoyait.  
Lorsque tu parlais, ta voix tuait des fantômes,  
et le battement de mon cœur t'entourait  
comme une planète en retard...

Maintenant,  
quand le hasard béni  
t'a mise sur mon chemin,  
mon soleil s'assombrit,  
et ses étoiles luisantes le ciel les dévoile  
pour que je pense, fort, jusqu'aux étoiles.

**Traductions de Mădălin Roșioru**

## Villon et Baudelaire en roumain

### Balada spînzuraților (Epitaful lui Villon)

Oameni firtați ce încă-ți viețui,  
Nu vă domnească-n inimi împietrire,  
Că-ndurători cu bieți de noi de-ți fi,  
Îți dobîndi de Sus milostivire.  
Cum stăm în ștreang cinci-șese ni-ți privi,  
Cînd trupul ce-am știut a ghiftui  
S-o face zdrențe, ros, și-o putrezi,  
Ciolanele scrumindu-se la soare,  
Au nu vă îmbiați a șăgui,  
Ci toți rugați pre Domnul de iertare!

Frățînilor, de facem rugăminte,  
Nu vă scîrbiți, măcar că ne-au răpus  
Pe drept. Că nu-i tot omul om cuminte  
O știți cu toții, credem, îndeajuns.  
Ne-ndreptățiți voi, frigul ne-a pătruns,  
La fiul Preacuratei cel de Sus,  
Ne scalde-n haru-i păzitor, că nu-s  
Departe vîlvătăile tartare,  
Deci sufletul nu ni-l goniți, ne-am dus,  
Ci toți rugați pre Domnul de iertare!

Scăldați am fost de ceți și ploii avane,  
Zvîntați apoi de soare, sfarogiți,  
Țărți, corbi ne luară ochii din găvane,  
Sprîncene, bărbi: rămas-am jumuliți.  
O clipă baremi nu stăm liniștiți:  
De ici colea în vînt zburătăciți,  
Pre plac îi facem hojma, nesmintiți,  
Crunt ciuguliți din cap pînă-n picioare.  
Tovarăși dar de nu vreți să ne fiți,  
Voi toți rugați pre Domnul de iertare!

Prințe Iisus, ți-s toate-n stăpînie,  
Ferește-ne de-a Iadului domnie:  
Cu el să n-avem trebi ori judecare.  
Oameni, nu-i loc aici de bășcălie,  
Ci toți rugați pre Domnul de iertare!

### **Duhul vinului**

La asfințit, în șipuri, cînta duhul din vin:  
„Om oropsit drag mie, eu îți închin azi, iată,  
Un cîntec de frăție și de lumină plin  
Din temnița de sticlă cu ceară ferecată!

Știu, ca să-mi dărui viața și sufletul din mine  
Se cer atîta trudă și soare arzător  
Și valuri de sudoare pe-ncinsele coline;  
Dar bun voi fi cu tine, și recunoscător,

Căci simt dacă alunec nespūsă bucurie  
Pe gîtu-i cînd e omul greu ostenit de munci,

Mi-e pieptu-i cald prielnic sălaşul de vecie  
Şi mult petrec mai bine ca-n hrube reci, adînci.

Auzi tu cum răsună cîntare de dumineci,  
Cum murmură speranţa în sînu-mi fremătînd?  
Cu coatele pe masă, îţi vei sumete mîneci  
Şi-mi vei aduce slavă, cu împăcare-n gînd.

În ochii soaţei tale lumini eu voi aprinde,  
Iar fiului putere-i voi da, pe chip culori,  
De-i firav azi atletul ce viaţa-n braţe prinde,  
Ulei voi fi călîndu-i muşchi tari de luptători.

În tine am să lunec, ambrozie din vie,  
Bob scump sădit de unul şi-n veci Semănător,  
Din însoţirea noastră să crească poezie  
Spre Dumnezeu învoaltă ca floare printre flori!

**Traductions de Giuliano Sfichi**

## **LA PLANETE DES TRADUCTEURS**





## **De la traduction et des traducteurs : de Rennes à Beyrouth**

**Muguraş Constantinescu**

### **À Rennes : le Colloque international des traducteurs**

A la mi-septembre, la ville de Rennes est devenue par l'Université Rennes II, selon une tradition qui se poursuit avec succès depuis quelques années, une véritable capitale de la traduction. Une cinquantaine de chercheurs, enseignants ou traducteurs, intéressés par le sort et le statut de la traduction, soit technique, soit scientifique, soit littéraire s'y sont réunis pour trois jours de colloque.

La rencontre des traducteurs de Rennes s'est située sous le signe de la diversité : une diversité d'orientations, d'objectifs, de visions mais également une impressionnante diversité géographique, car les participants accueillis à bras ouverts et avec beaucoup de chaleur par les organisateurs, les professeurs Daniel Gouadec et Daniel Toudic, venaient de Madagascar, Maroc, Algérie, Cameroun, Vietnam, Canada, Italie, Syrie, Liban, Allemagne, Espagne, Italie, Belgique, Serbie, Turquie, Roumanie, Russie, Létonie, Bulgarie, Pologne et de quelques universités françaises.

Une place importante dans l'organisation des ateliers de ce colloque a eu la problématique de la localisation, concept relativement nouveau et adapté à l'époque actuelle – ayant le sens

d' « adaptation aux particularités culturelles et linguistiques locales » qui absorbe la traduction, en l'englobant comme une simple composante.

La Formation des traducteurs ainsi que la formation de leurs formateurs a été le sujet de nombreuses interventions et communications, tout comme la terminologie, vue en relation directe, étroite, indispensable même, avec la technologie.

La traduction littéraire et l'interculturalité ont été bien soutenues par des communications qui ont ouvert avec beaucoup d'élasticité l'horizon depuis la *Zazie* de Queneau jusqu'à la traduction de presse et au *Coran* ou de l'étude littéraire.

La question de la francophonie s'est avérée tout aussi ardente pour le Québec, la Bulgarie, la Turquie, la Yougoslavie ou le Liban. Mais tandis que des enseignants, des chercheurs ou des traducteurs du Sud-Est de l'Europe se montraient alarmés par la concurrence croissante, faite à la francophonie par l'anglophonie et par l'américanophonie, en donnant des chiffres plus ou moins inquiétants, l'invité de Beirout a donné, au contraire, des chiffres des plus réjouissants, qui font du Liban un véritable paradis de la francophonie et des meilleurs et des plus recherchés dictionnaires du monde arabe.

La soussignée bénéficiaire d'une bourse de traducteur accordée par le Ministère de la Culture de France, par un stage déroulé en août et septembre 2003 à Paris et à Rennes a eu le plaisir et la responsabilité de présenter la traduction collective en tant qu'activité pratiquée avec des résultats palpables à l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, par le Cercle des traducteurs, les Ateliers de Traduction et, depuis deux ans, le Masterat Théorie et Pratique de la traduction.

Les nombreuses réactions et questions adressées tout au long du colloque à l'intervenante ont conduit à la conclusion gratifiante autant qu'engageante que les jeunes traducteurs de Suceava méritent être dirigés et modelés dans des formes d'enseignement supérieur et branchés à un réseau international.

D'ailleurs, les débats et les réactions à cette diversité de communications se sont prolongés de beaucoup au-delà des minutes qui leur étaient réservées, pendant les repas, l'excursion au Mont Saint-Michel, à Dinan et à Saint-Malo, ou le soir, aux fameuses crêperies bretonnes de Rennes, quand le pathos et l'ardeur des discussions étaient stimulés par le goût et légèrement piquant du cidre.

Tandis que, selon certains, le traducteur sera remplacé, à un moment donné, par le localisateur, tandis que, selon d'autres, le traducteur littéraire sera toujours un créateur difficile à former et à façonner en l'absence d'une vocation réelle, selon notre hôte, le professeur Daniel Gouadec, l'auteur d'un récent volume avec un titre plus que suggestif *Profession : traducteur* ; le traducteur est ou doit le devenir un « ingénieur en communication multilingue et multimédia ».

En fait, d'une façon ou d'une autre, tous les participants ont affirmé que le véritable traducteur, qu'il soit littéraire ou technique, doit avoir trois grandes qualités, synthétisées avec humour par l'invité de Rome ; premièrement il doit connaître très bien la langue de laquelle il traduit, deuxièmement il doit connaître encore mieux la langue dans laquelle il traduit et, troisièmement, il doit être un véritable « gymnaste » capable de s'adapter avec souplesse à des situations et des domaines divers. On savait le traducteur en tant qu'« alchimiste » des mots, en tant que « diamantier » qui les polit, en tant qu'« horloger » qui les marient, un « traître » malgré soi, le voilà maintenant dans la posture d'un « gymnaste », prêt à faire des sauts périlleux entre langues et cultures différentes, en travaillant avec élasticité et impondérabilité dans des genres et domaines divers, montrant une merveilleuse souplesse et grâce, mais tout au prix d'un rude travail, des exercices toujours repris, d'un investissement de temps et de patience difficile à soupçonner.

Ces traits essentiels mais aussi beaucoup d'autres choses seront l'objet d'attention de AFUFT qui s'est redimensionnée à

cette occasion et dans laquelle le masterat de Suceava devrait trouver sa place.

Un ensoleillé et irréal été breton en plein septembre, un accueil chaleureux et cordial offert par les hôtes, une ambiance de solidarité et de complicité, un désir réel de dialogue et d'échange d'idées et de solutions, ont fait des trois jours de colloque une période particulièrement dense et stimulante, avec beaucoup de contacts et de perspectives.

\*

\*        \*

### **L'exemple libanais**

Lors du Colloque sur la Traduction et la Francophonie, qui a eu lieu à l'Université de Rennes II, en septembre 2003, l'intervenant libanais Hayssam Kotob, directeur de l'Institut supérieur de langues et de traduction de l'Université Islamique du Liban, a témoigné de la situation florissante de la francophonie en son pays et de sa bonne relation avec la traduction, soit-elle littéraire, scientifique ou technique. Il a mentionné, comme preuve des plus rassurantes et convaincantes, l'existence d'une vingtaine de collèges de traducteurs où la traduction littéraire, qui est ici notre objet privilégié d'intérêt, a sa bonne place.

Pour mieux comprendre l'exemple libanais, nous nous sommes penchés sur quelques publications libanaises dédiées à la traduction, parvenues jusqu'à nous, grâce à la gentillesse et l'esprit d'ouverture de Haysam Kotob et de son collègue en traductologie, Henri Avaiss, ce dernier directeur de l'Ecole de Traducteur et d'Interprètes de Beyrouth.

Il s'agit notamment du numéro *Al-kimia – la magie des mots*, paru en 2002, des Annales de l'Institut de langues et de traduction, numéro 8, de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Saint-Joseph, Beyrouth, Liban et du

volume, paru également en 2002, qui réunit les actes du colloque « Du pareil au Même : l'auteur face à son traducteur/De la semejanza a la identidad : El autor frente a su traductor », sous la direction de Henri Awaiss, Jarjoura Hardane, Gonzalo Fernandez Parrilla, Andres Perea Sanchez-Morate, publié dans la collection Sources/ Cibles de l'Université Saint-Josph, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Ecole de Traducteurs et d'Interprètes de Beyrouth, Liban avec le concours de l'Institute CERVANTES.

Nous remarquons, en lisant ces revues, que la réflexion sur la traduction littéraire y habite, en toute harmonie, avec celle sur la traduction scientifique et technique, que les traducteurs expérimentés et les jeunes en formation s'y cotoient ; ce qui domine c'est un esprit d'ouverture au dialogue traductologique et culturel avec des chercheurs venus des espaces francophones, anglophones, hispanophones ou arabophones.

On reconnaît, même à une première vue, d'ensemble, ce qu'on pourrait nommer « l'esprit libanais », défini, à peu près, dans ces termes par Maurice Pergnier, linguiste et traductologue, dans ses conclusions - « Le quadrilatère conceptuel » - au colloque déjà mentionné, où il dit que le Liban tire « de sa diversité culturelle héritée de l'histoire et de la géographie, une richesse qui s'oppose à l'enfermement et qui s'ouvre à l'universel en l'ancrant dans son identité. Le Liban, ce n'est pas que le Liban : à travers lui, c'est le monde arabophone tout entier. Mais c'est en même temps le monde dit occidental, auquel il appartient de plein-pied et sans réticence ; c'est la francophonie. Et bien d'autres choses encore. Le voici maintenant qui, à travers l'enseignement de la traduction, s'ouvre plus largement au grand espace hispanophone. Tous ces cercles qui se chevauchent constituent l'identité du Liban, et il n'est réductible à aucun d'eux. » (op. cit., p. 320)

Revenons au volume intitulé, de façon si séduisante, numéro *Al-kimia – la magie des mots*, volume dédié, comme le dit dans son éditorial, Christian Balliu de l'ISTI – Haute Ecole de

Bruxelles, au mélange propre à la traduction, qui ne se limite pas à une spécialité étroite, qui prend en compte les relations de voisinage et de parenté ; dans ce sens, pense le traducteur et traductologue belge, la traduction littéraire ou poétique et la traduction spécialisée ne sont pas opposées : « Le texte spécialisé peut atteindre une dimension poétique, tout comme le texte poétique peut être éminemment spécialisé. [...] Chaque texte, y compris le plus spécialisé, raconte une histoire, tantôt immédiate, tantôt emmelée dans l'écheveau de notre imagination. Le texte est un roman policier dont le traducteur est le détective, dont la traduction dévoile la trame et le dénouement. »<sup>1</sup>

En cherchant l'identité du domaine de la traduction, Henri Awais la voit dans l'enchevêtrement des termes d'autres domaines de connaissances, qui s'y croisent et s'y confondent. Son article est un plaidoyer pour l'ouverture, l'accueil et la rencontre des domaines et des expériences : « Que les langues et la traduction se tournent vers d'autres domaines, qu'elles y puisent à l'envie leur besoin, qu'elles s'y appuient ; elles donnent ainsi la preuve qu'elles leurs sont ouvertes, qu'elles les reconnaissent, qu'elles sont disposées à les enrichir et à s'en enrichir. »<sup>2</sup>

Dans le même numéro, Lina Sader Feghali, chef de section Centre d'Etudes et de Recherches en Terminologie Arabe (CERTA) et enseignante de terminologie à l'ETIB (Ecole des Traducteurs et Interprètes de Beyrouth), trouve des similitudes entre traduction et alchimie, qui, les deux, s'appuient sur une science-théorie mais également sur une pratique, ont recours à la raison et, à la fois, à l'intuition et exigent une initiation, pour définir, en fin de compte, la traduction comme « mystérieuse transmutation de mots » et conclure que : « L'oeuvre du traducteur présente une mystérieuse similitude avec celle de l'alchimiste qui nous rappelle la part de magie que nous pouvons déceler dans la traduction : cette pratique qui est toujours à la recherche de la perfection, une sorte d'elixir ou de « Pierre

philosophale » qui favorise par l'exégèse du texte source sa seconde naissance dans un texte cible tout aussi parfait »<sup>3</sup>.

Dans ce très intéressant numéro « alchimique » Nadine Riachi, chef de la section de français au CEL et enseignante de traduction technique à l'ETIB, envisage la traduction du texte informatique comme cas particulièrement complexe de traduction spécialisée, tandis que la même Lina Sader Feghali se préoccupe de la relation conflictuelle entre communication spécialisée et langue et décèle le rôle d'arbitre qui revient au traducteur dans ce conflit.

Mais comme on l'a déjà fait remarquer, il y a harmonie et bonne co-habitation entre traduction spécialisée et traduction poétique dans la conception libanaise sur la traduction et cela ce voit, entre autres, par la publication dans la revue qui nous intéresse de deux entretiens réalisés par des étudiants en la traduction, avec des traducteurs redoutables comme Françoise Wuilmart et Christian Balliu. Si pour Françoise Wuilmart tout texte, sous les yeux du traducteur, peut devenir littéraire et la rencontre entre auteur et traducteur est une histoire d'amour qui commence bien avant le langage, pour Christian Balliu la traduction est une réécriture, qui passe par la transmission de l'émotion originale, par la pesée attentive de sensations et d'acceptions de mots.

Par une heureuse coïncidence, au moment où le Cercle de Traducteurs de l'Université de Suceava publie la traduction collective d'une étude littéraire de Jean Burgos, *Al-kimia* accueille dans ces pages une traduction collective « à plusieurs mains » d'un texte d'Eliette Abécassis, *Mon père*, éditions Albin Michel, Paris, 2002.

On retrouve avec un réconfortant sentiment de confrérie, dans le préambule de cette courageuse entreprise, les mêmes principes (universels, sans doute) que l'équipe de jeunes traducteurs de Suceava a embrassés et pratiqués dans son récent et passionnant travail:

1. Découverte du texte et imprégnation
2. Analyse du texte afin d'en cerner le ton, le souffle et l'éclairage
3. Traduction de divers chapitres du roman puis harmonisation du registre de reformulation en langue cible
4. Réflexion sur l'impact du texte cible et sur le degré d'équivalence entre les textes source et cible

La même diversité et féconde polémique sur les différentes approches et sur les différents types de traduction est bien évidente dans les actes du mentionné colloque qui consacrent toute une section aux différentes questions de la traduction en commençant par l'intraduisible, en continuant par la relation entre auteur et traducteur, la fidélité, l'impact de la traduction pour finir toujours par la compliquée et inépuisable relation entre auteur et traducteur, tout en termes de nuancés et variés rapports entre identité et altérité .

On peut remarquer, à propos de l'esprit d'ouverture et dialogue, que les articles, à l'origine des communications, sont écrits soit en français, soit en espagnol, soit en arabe, soit en anglais et que les chercheurs et traducteurs viennent de différents pays : Espagne, France, Belgique, Suisse, Etats Unis, Maroc et Liban, bien sûr.

Dans un ensorcelant langage métaphorique, Henri Awaiss parle dans son article inaugural de l'histoire du couple traducteur-auteur « dans un pays nommé la traduction », « pays d'ouverture, de rencontre et de tolérance », où « l'autre devient alors pareil, l'autre devient même ».<sup>4</sup>

On le sait qu'assez souvent – pensons aux idées de Tournier sur le poème traduit qui serait, selon lui, un « autre » poème - le problème de l'intraduisible est associé à la traduction de la poésie.

Dans l'ouvrage qui nous intéresse ici l'intraduisible est associé à la traduction poétique par Mohamed Doggui mais également aux textes juridiques espagnols de droit privé par

Françoise de Dax et à la traduction du « clin d’œil » chez Maroun Abboud par Patricia El Fata Rached.

Le problème de l’impact de la traduction est posé en termes de frontières par Gonzalo Fernandez Parrilla, de lecture comme double du texte par Françoise Wuilmart, de « blessure du passage » dans l’autotraduction de la poésie d’Armand Robin par Gisèle Vanhese et d’authenticité dans la traduction linguistique du français vers l’arabe par Jarjoura Hardane.

La fidélité est envisagée à travers la traduction littéraire scientifique, faite à cinq, par Jean-François Botrel, à travers les conditions d’exportabilité de la littérature arabe contemporaine par Richard Jacquemond, dans sa relation avec la beauté par Guy Leclerc ou dans les différences données par une « traduction » cinématographique du roman *l’Amant* de Duras par Hayssam Kotob, traduction qui devient ainsi un passage « du pareil au différent ».

Les relations entre auteur et traducteur qui passent parfois par une rencontre physique, concrète, parfois par des affinités profondes au delà des siècles et frontières géographiques, sont inventoriées dans leur diversité et analysées dans leur complexité à propos de la traduction du roman, de la poésie, des pièges de la traduction, des rapports entre écriture et traduction, entre écrire et traduire, dans de très intéressants articles signés par Gina Abou Fadel, Olivier Rolin, Maria-Thérèse Galiego, Charif Majdalani, Maria Luz Comendador Perez, Sabah Zoueïn, Claude Wehbe.

Ce bref parcours montre pleinement l’esprit d’ouverture et de dialogue, qui domine la réflexion libanaise sur la traduction, en nous proposant une symbolique confusion entre le pays des cèdres et de la francophonie en fleur et le « pays d’ouverture, de rencontre et de tolérance » qu’est, avec les mots de Henri Awaïss, la traduction.

## NOTES :

---

<sup>1</sup> (*op. cit.*, p.2)

<sup>2</sup> (*op.cit.*, p. 4)

<sup>3</sup> (*op.cit.*, p.5)

<sup>4</sup> (*op. cit.*, p. XI)

**Courte chronique des traductions de Makine  
en roumain et quelques remarques  
sur la traduction du roman  
*Au temps du fleuve Amour***

**Cristina Drahta**

Andrei Makine est un des écrivains français contemporains les plus lus et primés. Couronné du prix Goncourt en 1995 pour son roman *Le testament français*, il est un auteur dont on lit et, par conséquent, traduit les romans à une vitesse impressionnante. Comme son nom le suggère, Andreï Makine est né en Russie (plus précisément en Sibérie), il apprend le français avec sa grand-mère et, à 30 ans, il s'installe à Paris. Bilingue, il écrit les romans en français et, lorsqu'il les propose aux éditeurs, ils le rejettent doutant qu'un Russe puisse être l'auteur de ces rédactions. Persévérant, il recourt à une astuce: il prétend être traduit du russe en français par une traductrice. Cet artifice fonctionne pour ses deux premiers romans: *La fille d'un héros de l'Union soviétique* (Editions Robert Laffont, 1990) et *Confession d'un porte-drapeau déchû* (Belfont, 1992). *Au temps du fleuve Amour* (Editions du Félin, 1994) dévoile l'identité de l'auteur avec le traducteur et *Le testament français* (Mercure de France, 1995) obtient les prix Goncourt, Médicis et le Goncourt des lycéens. *Le crime d'Olga Arbélina* (Mercure de France, 1998), *Réquiem pour l'Est* (Mercure de France, 2000), *La musique d'une vie* (Seuil, 2001) viennent confirmer la valeur de Makine. L'année

dernière, Makine vient de publier son huitième roman *La terre et le ciel de Jacques Dorme* chez Mercure de France.

En Roumanie, Makine n'est pas un inconnu, mais il faut dire que les éditeurs roumains ont attendu sa consécration définitive en France pour le faire connaître aux lecteurs. En 2001, les éditions Polirom par la traductrice Virginia Baciú donnent aux Roumains la traduction du roman *Le crime d'Olga Arbélina – Crima Olgăi Arbélina*. La même année (2001), les éditions Humanitas incluent dans la collection Cartea de pe noptiera la traduction de Emanoil Marcu: *Pe vremea fluviului Amur* (qui sera l'objet de notre analyse). La traduction du roman le plus célèbre de Makine: *Le testament français* (1995) ne parvient aux Roumains qu'en 2002 grâce aux éditions Polirom et à Virginia Baciú. Sûre que Makine vaut la peine d'être présenté aux Roumains, la maison d'édition Humanitas, par Emanoil Marcu, traduisent le roman *La musique d'une vie* (2001), seulement une année après sa parution en France, c'est-à-dire en 2002.

Uniquement ces quatre romans sont connus au public roumain par des traductions et il semble que les éditions Polirom et Humanitas se disputent la publication et Virginia Baciú et Emanoil Marcu, la traduction.

Le roman que Makine offre à ses lecteurs en 1994 – *Au temps du fleuve Amour* – paraît en Roumanie en 2001 aux éditions Humanitas inclu dans la collection Cartea de pe noptieră et bénéficie de la traduction de Emanoil Marcu.

Le roman est la toile de fond d'une inspiration vers l'Occident (mot qui apparaît des dizaines de fois), d'une déception, d'une résistance politique et existentielle. Les personnages centraux sont trois adolescents vivant dans un village en Sibérie: Dimitri (le narrateur sensuel), Outkine (le rêveur boiteux) et Samouraï (le costaud). Ils sont tous en proie à une vie sans éclat, sans repères et sans modèles. Seulement l'arrivée dans le village d'un film où joue Jean-Paul Belmondo réussit à les dynamiser et à souligner leur engouement pour l'Occident. Découvrant leur condition limitée, les trois quittent le village: Dimitri à Léninegrad pour étudier le génie

cinématographique, Outkine, le journalisme et Samouraï meurt guerrier au Cuba.

Invitée de faire une chronique de cette traduction, nous n'avons pu que nous incliner humblement devant sa qualité. Emanoil Marcu rend le corps et l'esprit de l'original en étant le partisan d'un traduction néologisante, capable de satisfaire le lecteur roumain des décennies à venir.

L'épisode décrivant l'admiration sibérienne pour l'Occident est rendu en roumain d'une manière naturelle, dépourvue de nostalgie roumaine archaisante:

« Oui, l'Occident était né dans le pétilllement du champagne de Crimée, au milieu d'une grande isba noyée dans la neige, après un film français vieux de plusieurs années.

C'était l'Occident le plus vrai, car engendré *in vitro*, oui, dans ce verre à facettes lavé de flots entiers de vodka. Et aussi dans notre imagination vierge. Dans la pureté cristalline de l'air de la taïga.

L'Occident était là. Et, la nuit, les yeux ouverts dans l'obscurité bleutée de l'isba, nous rêvions à lui... Les estivants sur la promenade méridionale n'ont certainement pas remarqué les trois ombres indécises. Ces trois silhouettes contournaient une cabine téléphonique, longaient la terrasse d'un café et suivaient d'un regard timide des jeunes créatures aux belles jambes bronzées...

Nos premiers pas en Occident. »

« Da, Occidentul se născuse în bulele șampaniei de Crimeea, într-o izbă îngropată în zăpadă, după un film franțuzesc vechi de mai mulți ani.

Era Occidentul cel mai adevărat, căci fusese zămislit *in vitro*, da, în paharul acela cu fațete, spălat în rîuri de votcă. Și, de asemeni, în imaginația noastră virgină. În aerul pur și cristalin la taigalei.

Occidentul era acolo. Iar noaptea, cu ochii deschiși în întunericul albăstrui al izbei, visam la el...

Desigur, turiștii de pe bulevardul meridional n-au observat cele trei umbre neclare. Cele trei siluete ocoleau o cabină telefonică,

mergeau pe lângă terasa unei cafenele și urmăreau cu o privire timidă două tinere creaturi cu superbe picioare bronzate...

Primii noștri pași în Occident. »

Pour la séquence:

« Je commençais à creuser d'abord un étroit tronçon, puis, en damant la neige duveteuse et légère, j'aménageais les marches. La tante, pour me faciliter la tâche, arrosait de temps en temps le fond de ma caverne avec l'eau chaude de la bouilloire. Je montais lentement, obligé parfois de m'avancer presque à l'horizontale. La tante m'encourageait depuis le seuil de l'isba en me priant de ne pas aller trop vite. L'air commençait à me manquer, je ressentais un étrange vertige, mes mains nues brûlaient, mon cœur battait lourdement dans mes tempes. »

Emanoil Marcu n'est pas tombé dans le piège tendu par ses lectures de Coșbuc:

« Începeam mai întâi să sap o porțiune îngustă, apoi, bătătorind zăpada pufoasă și ușoară, făceam treptele. Ca să-mi ușureze munca, mătușa-mea stropea din când în când fundul cavernei cu apă fiebinte din ceainic. Urcam încetul cu încetul, silit uneori să înaintez aproape la orizontală. Mătușa mă încuraja din pragul izbei, rugîndu-mă să nu sap prea repede. Aerul începea să-mi lipsească, simțeam o amețală stranie, mîinile goale îmi ardeau, pusul îmi bătea greoi în tîmple. »

Le fragment où un personnage relate l'épisode sur la madeleine de Proust offre une preuve de la réussite de cette traduction:

« Un soir d'été, rassemblés tous les trois autour du samovar d'Olga, nous écoutions son récit. Elle parlait d'un écrivain dont elle ne pouvait pas nous lire le roman d'abord parce que le livre était trop long – il faudrait des années, disait-elle pour le lire et toute une vie pour le comprendre -, ensuite cette oeuvre n'était pas paraît-il traduite en russe... Elle se borna donc à nous résumer un seul épisode qui, d'après elle, en exprimait l'idée... Le héros buvait, comme nous, un thé, sans pour autant avoir droit à un samovar. Une gorgée parfumée et une bouchée de gâteau au nom inconnu

produisait en lui une réaction gustative merveilleuse: il voyait renaître les bruits, les odeurs, l'âme des jours lointains de son enfance. »

« Într-o seară de vară, adunați tustrei în jurul samovarului, ascultam povestirea Olgăi. Vorbea despre autorul uni roman pe care nu putea să ni-l citească, mai întâi pentru că era prea lung – ți-ar trebui ani, spunea ea, ca să-l citești, și o viață întreagă ca să-l înțelegi -, apoi nici nu era, pare-se tradus în rusește...Prin urmare, s-a mărginit să ne facă rezumatul unui singur episod care, după ea, îi exprima esența...Eroul bea, la fel ca noi, un ceai, chiar dacă nu avea samovar.O înghițitură parfumată de ceai și alta de prăjitură cu nume necunoscut provocau în el o reacție gustativă miraculoasă: vedea renăscând zgomotele, mirosurile, sufletul zilelor îndepărtate ale copilăriei. »

Emanoil Marcu est un traducteur qui ne rejette pas les néologismes, qui n'a pas peur des mots, qui ne préfère pas « nevinovat » pour « innocent », mais « inocent », qui n'hésite pas de rendre « désordre bienheureux » par « anarchie fericită ».

Une épreuve pour n'importe quel traducteur est de réussir à rendre l'humour de l'original. Notre traducteur y arrive dans:

« C'était elle et lui. Un sentier au milieu des champs de seigle, au soir. Ils marchaient en silence, artistiquement timides, en émettant de temps en temps des soupirs éloquents. Le moment décisif approche. La salle se fige, se tasse, en attente de quelque logique enlacement. Le jeune kolkhozien enlève sa casquette, fait un large geste circulaire et déclare:

- Macha, le seigle, cette année, je parie qu'on en prendra douze quintaux par hectare! »

« Ea și el. O potecă prin lanurile de seară, seara. Ei pășesc în tăcere, cu o timiditate jucată, emițind din când suspine elocvente. Momentul decisiv se apropie. Sala încremenește, se lipește de scaune, în așteptarea unei logice îmbrățișări. Tînărul colhoznic își scoate șapca, face un larg gest circular și declară:

-Mașa, anul ăsta, la seară, pun pariu că obținem douăsprezece chintale la hectar! «

Un autre écueil pour un traducteur est représenté par les noms propres. Il ne faut pas oublier que l'action se passe en Russie, pays d'origine de l'auteur qui écrit le roman en français, dont on traduit en roumain. C'est grâce aux contacts de toutes sortes entre la Russie et la Roumanie que Emanoil Marcu prend la filière russe. Guérassim Tougaï – Gherasim Tugai, Mitia – Mitea, Gromyguine – Gromîkin, Guéorgui – Ghiorgi, Outkine – Utkin etc.

Nous avons tout de même quelques petites observations à faire. Un des états décisifs dans l'œuvre d'Andreï Makine est celui de *l'entre-deux-mondes*, syntagme présent tel quel dans *Au temps du fleuve Amour*. Emanoil Marcu ébrèche son importance et son côté exhaustif par le néologisme *intermundiu*.

Un écart de moindre importance est la transposition du syntagme « âme sœur » par « suflet geamăn » au lieu de « suflet pereche ».

Le traducteur se débrouille très bien pour rendre les divers poèmes que cet ouvrage contient. En voila un échantillon:

« Cuba, rends-nous notre blé!

Et notre vodka en outre...

Cuba, reprends ton sucre mouillé!

Castro, on n'en a rien à foutre! »

« Cuba, dă-ne grîu'napoi!

Și votca! Haide, Fidel,

Ia-ți zahărul muced, că noi

N-avem ce face cu el! »

Au début du chapitre quatre, le syntagme « ses allures de villageois caïd » (caïd signifiant le chef d'une bande de malfaiteurs) est rendu par « aerele lui de dur ».

Pourtant, nous sommes devant ce que l'on appelle une transposition réussie et nous n'avons fait que donner quelques petits exemples du succès de cette démarche qu'est la traduction de Emanoil Marcu.

## La revue « Translittérature »

**Michel Volkovitch**

Les traducteurs littéraires de France ont deux associations : l'ATLF (Association des traducteurs littéraires de France) et ATLAS, issue de l'ATLF, qui organise tous les ans, à Arles en Provence, des rencontres annuelles dites Assises de la traduction. L'ATLF et ATLAS ont toujours eu chacune un système de bulletins, dites « lettres d'information », par quoi elles informent leurs adhérents. Mais il fallait davantage : au début des années 90, les deux associations unissaient leurs efforts pour publier le premier numéro d'une véritable revue.

*TransLittérature*, tirée à un millier d'exemplaires, est diffusée uniquement au sein de l'ATLF et d'ATLAS. Faite par les traducteurs pour les traducteurs, son propos est double : informer les traducteurs sur les plans littéraire et professionnel ; donner la parole au plus grand nombre possible d'entre eux — qu'ils appartiennent ou non à nos associations.

Les rédacteurs sont pratiquement tous des praticiens. En principe nous sollicitons les articles, mais les contributions spontanées ne sont pas rares.

La revue publie deux numéros par an ; le nombre de pages varie entre 80 et 100, et le contenu se répartit entre les rubriques suivantes.

**Côte à côte** présente plusieurs traductions françaises d'un même passage, sans autre commentaire qu'une brève introduction : c'est au lecteur de se faire une opinion.

Le **Journal de bord** est le récit, par le traducteur lui-même, de cette aventure qu'est une traduction : difficultés et solutions, souffrances et joies, péripéties diverses...

Une petite sœur pour les journaux de bord : **Correspondances** donne à lire l'échange de lettres entre un traducteur et son auteur.

**Traducteurs au travail** prend la forme d'un entretien avec un traducteur, invité à raconter son parcours et décrire sa façon de travailler, en insistant sur les aspects les plus concrets.

Dans la **Tribune**, l'un d'entre nous exprime un point de vue personnel, toujours en rapport avec l'exercice de notre métier.

Nous constituons également des **Dossiers** autour d'un thème (relations avec les correcteurs, traduire pour la jeunesse, formation...) ou pour rendre compte de notre Journée de printemps annuelle. (Le compte rendu détaillé des Assises paraît séparément chaque année en volume.)

La **Formation** du traducteur littéraire est pour nous un sujet capital, qui dispose de sa propre rubrique. Nous nous efforçons de suivre l'actualité dans ce domaine, en France et à l'étranger. L'objectif : pas de numéro sans article sur la formation.

Les questions d'ordre juridique (contrats, droits moraux...) et économique (droits financiers, rémunération...) sont abordées dans la rubrique **Profession**, qui dresse un état des lieux quant à l'exercice de notre métier dans divers domaines et divers pays.

**Lectures** recense les ouvrages et les actes de colloques concernant la traduction.

**Parcours** rend hommage à un traducteur en présentant son itinéraire.

Enfin, les **Brèves** donnent toutes les nouvelles concernant la traduction : palmarès des prix, annonce de manifestations, etc.

Nous incitons nos collaborateurs à écrire dans une langue simple et concrète, en évitant le jargon de certains théoriciens. Nous les prions également de ne pas attaquer nommément un éditeur ou un confrère : nous sommes un espace d'information et de réflexion plus que de polémique. Si polémique il y a, nous nous devons d'être prudents et scrupuleusement objectifs — en France comme aux Etats-Unis, de nos jours, un procès est vite arrivé...

*TransLittérature* a déjà donné la parole à près de 150 contributeurs, soit six nouveaux par numéro ! Tous sont naturellement bénévoles, ainsi que les membres du Comité de rédaction, lesquels donnent beaucoup de temps et d'énergie à la revue en plus de leur travail personnel. Mais grâce, notamment, aux compétences et à la passion de Jacqueline Carnaud, responsable éditoriale de 1993 à 2003, les journalistes amateurs que nous sommes ont le sentiment d'avoir fait œuvre solide et utile.

## *L'Écume des jours / Spuma zilelor* **Étude du discours gastronomique**

**Mihaela Arnat**

Le roman de Boris Vian a été publié aux Editions Univers en 1969 et réédité en 2003 aux Editions Humanitas. Le traducteur est le poète et essayiste Sorin Mărculescu qui a signé des traductions de l'espagnol (Cervantès, Calderón de la Barca, Balthasar Gracián, Damase Alonso, Louis Martin-Santos) du français (V.-L. Saulnier, Bernard-Phillipe Groslier) de l'anglais (T. S. Eliot).

Vers la fin de la préface qui accompagne la première édition, Sorin Mărculescu affirme : « Ne-au interesat liniile de forță ale fenomenului, întrucât faptul lexical concret am fost nevoiți să-l echivalăm, analizându-l deci totodată și încercând să-i restituim, fără note și mărturisiri de intraductibilitate, jocul de tensiuni specific. Am încercat să traducem glosînd implicit. Rîndurile de pînă aici sunt doar o propunere de lectură. Dacă textul transpus va izbuti să sugereze *mai multe*, neîndrăznind să-și aroge virtutea *nenumăratelor* lecturi posibile în original, traducătorul își va socoti misiunea îndeplinită. ». Sorin Mărculescu s'exclut des obstacles invoqués d'habitude - et à bonne raison - par les traducteurs. Si l'intraduisible est élégamment occulté, le traducteur reconnaît, avec modestie, que sa traduction n'est qu'une « proposition de lecture » qui se subsumerait à une virtualité incomptable de lectures possibles. Par une symétrie naturelle, notre démarche ne sera qu'une proposition d'analyse parmi une virtualité d'analyses possibles.

C'est le moment de mentionner qu'on fait référence à l'édition roumaine de 1969, parce que la réédition de 2003 ne conserve pas la préface du traducteur, qui nous est fort utile, et, en plus, elle présente quelques fautes d'orthographe. On écrit avec obstination *na-i* au lieu de *n-ai* : « Na-i cumva o nepoată pe nume Alise? » (p.14) ; « Na-i citit-o, Colin? » (p.46).

La trame épique du roman serait simple. Colin et Chloé s'aiment et vont se marier. Mais Chloé est malade - un nénéphar ronge ses poumons - et elle va mourir. L'autre couple, Chick et Alise ne sera plus heureux. Chick, l'ami de Colin, est obsédé par le philosophe Jean-Sol Partre, métathèse parodique du nom du théoricien de l'existentialisme, Jean-Paul Sartre. La hantise « existentielle » apportera la mort dans un univers qui va succomber avec ses héros. Les références à la cuisine sont nombreuses et s'organisent à des degrés différents. Le discours gastronomique accompagne tout le trajet épique du roman. Il se manifeste par des recettes, de la recette proprement dite (pp. 23-24) à la recette bizarre préparée au pianocktail (p. 29), vers l'inoubliable recette de « l'andouillon des îles au porto musqué » (p. 48) pour aboutir à la recette insipide et méprisable (p. 203 et p. 206), parcours envisagé aussi par l'annexe *Langue* qui accompagne l'édition française.

Nicolas, le cuisinier, est celui qui surveille d'un pupitre tout ce qui se passe dans la cuisine. Il lit à Colin une recette du livre de cuisine de Gouffé, recette qui y figure vraiment.

« Faites une croûte de pâté chaud comme pour entrée. Préparez une grosse anguille que vous coupez en tronçons de trois centimètres. Mettez les tronçons d'anguille dans une casserole, avec vin blanc, sel et poivre, oignons en lames, persil en branche, thym et laurier et une petite pointe d'ail. (...) Faites cuire. Retirez l'anguille de la casserole et remettez-la dans un plat à sauter. Passez la cuisson au tamis de soie, ajoutez de l'espagnole et faites réduire jusqu' à ce que la sauce masque la cuillère. Passez à l'étamine, couvrez l'anguille de sauce et faites bouillir pendant deux minutes. Dressez l'anguille dans le pâté. Formez un cordon de champignons tournés sur le bord de la croûte, mettez un bouquet de laitances de carpes au milieu. Saucez avec la partie de la sauce que vous avez réservée. » (pp. 23-24)

Pour le lecteur roumain :

« Se face o foaie de pateu cald obișnuit, ca pentru aperitiv. Se pregătește un țigar mare și se taie în bucăți de cîte trei centimetri. Bucățile de țigar se pun într-o

cratiță, adăugându-se vin alb, sare și piper, ceapă în felii subțiri, rămurile de pătrunjel, cimbru, dafin și, de asemenea, un cățel de usturoi.(...) Se dă totul la fiert. Se scote țiparul din cratiță și se trece într-o tigaie. Se strecoară fiertura printr-o sită de mătase, se adaugă făină de grâu spaniol și se lasă să se îngroașe pînă ce sosul rămîne pe lingură. Se dă sosul printr-un tifon, se toarnă peste bucățile de țipar pînă la acoperă și se lasă să fiarbă două minute. Se umple foaia de pateu cu țipar. Se instalează un cordon de ciuperci întoarse pe marginea foii și la mijloc se pune un buchet de lapți. Se îmbibă totul cu sosul păstrat.» (pp. 42-43).

À une première vue on serait tenté de postuler que c'est facile de rendre en roumain, non pas seulement la recette en l'occurrence, mais toute autre recette. Si l'on (re)connaît les ingrédients rien de plus simple. Mais imaginez le cas où le traducteur commet une erreur... Le discours gastronomique se caractérise par le côté didactique puisqu'il s'agit de fournir aux lecteurs un certain type d'information et de leur conseiller une certaine conduite. Les phrases sont impératives, simples et claires, pour que le message passe correctement.

À remarquer tout d'abord les formes verbales : à l'impératif français le traducteur propose le réflexif impersonnel plus près du livre de cuisine auquel est habitué le lecteur roumain. Les transpositions et les réorganisations phrastiques témoignent des efforts du traducteur de rendre le texte homogène en langue cible. Le *plat à sauter* est explicité par *tigaia* ; la phrase injonctive *passer la cuisson au tamis de soie* est transposée dans *se strecoară fiertura printr-o sită de mătase*. Le traducteur agit par des paraphrases : *dressez l'anguille dans le pâté* est en roumain *se umple foaia de pateu cu țipar* ; le verbe *saucez* exige une intervention créative, et parce qu'il est impossible de le traduire comme tel, Sorin Mărculescu se décide avec inspiration pour *se îmbibă totul cu sos*.

Il arrive que le traducteur ajoute des termes : *pateu cald obișnuit* tandis que le texte source ne contient pas le dernier qualificatif. Pour *l'espagnole* la détermination exacte *făină de grâu spaniol* est nécessaire pour ne pas dérouter le lecteur. L'expression métaphorique *faites réduire jusqu' à ce que la sauce masque la cuillère* éclaircie par *se lasă să se îngroașe pînă ce sosul rămîne pe lingură* perd, évidemment, la drôle d'image de la sauce camouflant

la cuillère, mais n'égare pas ses lecteurs. À noter une autre intervention qui n'importune pas la cohérence textuelle : Sorin Mărculescu opte pour *se instalează* à résonance technique au lieu de la transposition littérale *se formează*. Le traducteur parvient à un équilibre entre le texte source et le texte cible, tout en valorisant avec une heureuse intuition les principaux procédés du transfert interlinguistique.

Nous devons l'avouer, la recette qui suit est notre préférée :

« - Je resterai, une fois de plus, dans la tradition de Gouffé en élaborant cette fois un andouillon des îles au porto musqué.

- Et ceci s'exécute ? dit Colin.

- De la façon suivante : Prenez un andouillon que vous écorchez malgré ses cris. Gardez soigneusement la peau. Lardez l'andouillon de pattes de homards émincées et revenues à toute bride dans du beurre assez chaud. Faites tomber sur la glace dans une cocotte légère. Poussez le feu, et sur l'espace ainsi gagné, disposez avec goût des rondelles de ris mitonné. Lorsque l'andouillon émet un son grave, retirez prestement du feu et nappez de porto de qualité. Touillez avec spatule de platine. Graissez un moule et rangez-le pour qu'il ne rouille pas. Au moment de servir, faites un coulis avec un sachet de lithinés et un quart de lait frais. Garnissez avec les ris, servez et allez-vous-en. » (p. 48).

Belle épreuve pour un traducteur cette séquence.

« - Mă voi menține, o dată mai mult, în tradiția lui Gouffé, elaborînd, de data asta, un caltaboș exotic cu porto tămîios.

- Și cum se pregătește?... spuse Colin.

- Precum urmează: „Se ia un caltaboș și se jupoaie fără a-i lua în seamă țipetele. Se păstrează pielea cu grijă. Se împănează caltaboșul cu picioare de homar tăiate în felii subțiri și perpelite la foc iute de picior în unt călduț. Se lasă să cadă pe gheață într-o oală goală pușcă. Se încinge plita strîns și în spațiul astfel ciștigat, se aranjează cu gust turțițe de orez bine fiert. Cînd caltaboșul emite un sunet grav, se ia repede de pe foc și se stropește din belșug cu porto de calitate. Amestecarea se face cu o spatulă din platină. Se unge cu grăsime o formă și se întinde bine ca să nu ruginească. În clipa cînd se duce la masă, se face o fiertură dintr-un săculeț de oxizi de litiu și-un sfert de litru de lapte proaspăt. Garnițiți cu orez, serviți și spălați putina.” » (p. 60-61).

Remarquons préalablement l'affluence des verbes à connotation manufacturière: *élaborer, s'exécuter, prendre, écorcher*, dont l'ensemble assure la rigueur technique du texte, tout à fait logique puisqu'il s'agit d'une recette. Lorsqu'il s'attaque à la translation, le traducteur doit se conformer à cette précision presque mathématique. Mais la difficulté de l'unité de traduction ne dérive

pas de ces aspects. L'hésitation fabuleuse des mots entre le sens concret, technique et l'ineffable hermétique met à l'épreuve les compétences du traducteur. Comment rendre dans une autre langue la violence raffinée figurée par la plainte de l'andouillon et cette sensibilité légère, souple et discrète qui anime les hommes et les choses ?

Le héros larmoyant, l'andouillon est traduit simplement par *caltaboș* sans un suffixe qui gênerait la forme de mot. Pour le qualificatif *des îles* le traducteur choisit *exotic*, qui respire le même air éloigné et étrange ; *le porto musqué* est traduit mot à mot par *porto tãmîios*. On obtient *caltaboș exotic cu porto tãmîios* qui conserve l'étrange *andouillon des îles au porto musqué*.

À retenir les paraphrases ingénieuses (*napez de porto / se stropește din belșug cu porto, au moment de servir / în clipa când se duce la masă*); la transposition *touillez / amestecarea* ; la modulation *poussez le feu / se încinge plita strîns*.

*Les pattes de homards émincées et revenues à toute bride dans du beurre assez chaud* deviennent en roumain *picioare de homar tăiate în felii subțiri și perpelite la foc iute de picior în unt călduț*. Notons le singulier pour *homards*, le diminutif *călduț* qui égale l'adjectif *assez chaud*, la paraphrase *tăiate în felii subțiri* pour l'adjectif *émincées*. Des traductions correctes, qui respectent l'esprit du texte. Mais la surprise, et il s'agit d'une bonne surprise, vient de l'équivalence espiègle *perpelite la foc iute de picior* qui compense le syntagme *revenues à toute bride*. *Perpelite* qui semble arriver du monde des contes a une certaine nuance malicieuse qui s'arrange bien avec la cruauté frivole qu'on a considérée plus haut. Et l'expression *foc iute de picior* sublime merveilleusement le flottement étonnant entre concrétude et métaphore, avertissant le lecteur qui s'attendait à un discours fondamentalement sérieux sur ce glissement allégorique.

Boris Vian privilégie le mot à double sens. Ainsi le traducteur se retrouve-t-il dans la situation incommode de se décider d'un des deux sens ou d'invoquer l'inspiration et de se mettre à explorer les limites de (son) vocabulaire. Dans le cas envisagé il y a

le nom *cocotte* avec une gamme généreuse de significations, parmi lesquelles on va nominaliser : récipient ; poule dans le langage enfantin ; terme d'affection adressé à une femme, petite fille ; femme de mœurs légères. Obligé à choisir une de ces acceptations, et parce que la langue roumaine n'en retient que les connotations péjoratives, le traducteur semble opter pour le récipient et traduit par *oală* qu'il va compléter admirablement par *goală pușcă*. L'image réalisée par le traducteur est organiquement fidèle à l'image créée par le traducteur, bien qu'elle se compose d'une association de mots. C'est là le talent, l'instinct éblouissant du traducteur qui attrape ses lecteurs, s'empare des cadences de leur décryptage pour les amener devant l'image éclatante de son travail.

Même jeu pour *allez-vous-en / spălați putina* une sorte de *Bon appétit !* à la manière de Boris Vian. L'expression *allez-vous-en* comporte beaucoup de traductions. La charge du traducteur est censée être simple - en choisir une et poursuivre la traduction du roman. La solution de Sorin Mărculescu s'assortit entièrement à la logique interne du texte. Considérée dans sa totalité, l'extension injonctive *spălați putina* résume précisément l'idée du départ postulée par l'expression française, mais si l'on procède à une analyse compositionnelle de nouvelles significations jaillissent. Le verbe *a spăla* et le nom *putina* dans le contexte d'un repas pourraient suggérer le nettoyage de la vaisselle, invitation inaccoutumée et cocasse. C'est vrai que la solution du traducteur occasionne des interprétations que le romancier n'avait pas prévues, mais dans ce cas il s'agit d'une heureuse intersection de ce que Roland Barthes nommait « la mémoire seconde » des mots.

A signaler le cas de *ris (ghind, mure de la gătul vițelului*, dans l'argot culinaire roumain) assimilé au *riz* (la bien connue graminée céréalière) et traduit par *turtițe de orez*.

Quand l'univers de Colin et Chloé commence à trembler les éléments qui s'apparentent à l'art culinaire l'exhibent promptement. Dans la salle à manger on ne met plus de nappe, le bois est gras, le tapis se rétrécit et Nicolas quitte le livre de cuisine de Gouffé pour les recettes de Pomiane. Voyons ce qu'il prépare :

« Nicolas apportait une soupe onctueuse où nageaient des croûtons. Il leur servit de grandes assiettées.

- Qu'est-ce que c'est ça, Nicolas ? demanda Chick.

- Une soupe au Kub et à la farine de panouilles, répondit Nicolas. C'est super.

- Ah ! dit Chick. Vous avez trouvé ça dans Gouffé.

- Pensez-vous ! dit Nicolas. C'est une recette à de Pomiane. Gouffé, c'est bon pour les snobards. Et puis il faut un tel matériel, pour ça.

- Mais vous avez ce qu'il vous faut, dit Chick.

- Quoi ? dit Nicolas. Il y a juste le gaz et un frigiploque, comme partout

Qu'est ce que vous imaginez ? » (pp. 203-204).

Unité transférée en roumain de la sorte : « Nicolas aducea o supă grasă în care pluteau crutoanele. Le umplu bine farfuriile.

- Ce-i asta, Nicolas ? întrebă Chick.

- O supă à la Kub și cu făină de iocfidea, răspunse Nicolas. Ceva extra.

- Ah ! spuse Chick, ai dibuit-o-n Gouffé ?

- Ei, asta-i ! spuse Nicolas. E o rețetă de Pomiane. Gouffé, ăsta-i bun pentru snobime. Și-apoi ce material îți trebuie pentru asta !...

- Doar ai ce-ți trebuie, spuse Chick.

- Ce ? spuse Nicolas. Doar gaze și frigider, ca peste tot. Oare ce vânchipuiți ? » (pp. 178-179).

Les mots et les expressions auxquels on va s'intéresser sont toujours les déformations linguistiques. *La farine de panouille* qui remplace *l'espagnole* elliptique devient *făină de iocfidea*, néologisme qui joint l'adverbe négatif à résonance familière *ioc* à un ingrédient de la cuisine *fidea*, tout en marquant son absence. A considérer le vocabulaire jadis élégant et distingué de Nicolas qui actuellement fait des concessions significatives au populaire insouciant. Maintenant il achève la présentation des plats du menu par l'exclamation *C'est super*, bien traduite par la roturière *E extra*. Gouffé appartient aux *snobards*, altération piquée du nom *snob* qui étiquette le monde des manières de bon ton. Sorin Mărculescu opte pour *snobime* qui ne transfère pas totalement la nuance ironique du français. Nous aurions préféré une traduction phonétique que le roumain permet – *snobarzi* au lieu *snobime*. De même pour *frigiploque* traduit par le nom commun et sans éclat *frigider*. Pourquoi ne pas dépayser le lecteur, pourquoi le *doctoriser* ? Pourquoi il doit boire *sifon* lorsque Boris Vian l'invite à se rafraîchir

de l'eau de Seltz ? (p. 29). Une lecture contrastive en fournira beaucoup d'autres exemples.

Les tournures populaires des phrases *Ei, asta-i ; Gouffé, ăsta-i bun pentru snobime ; Și-apoi ce material îți trebuie pentru asta* rendent bien la tonalité délibérément insoucieuse et négligente des phrases françaises. Tout respire la dissolution, l'écroulement. Le traducteur réussit à recréer en roumain l'atmosphère d'un monde qui s'anéantit inexorablement, d'un monde agonisant qui vit ses derniers drames.

Sorin Mărculescu déroule tout le vocabulaire pour trouver le mot heureux, il mélange et contorsionne les noms, les verbes pour rendre compte de la féerie lexicale qui anime l'univers de Boris Vian. En écartant les impropriétés signalées il nous reste une traduction soignée et astucieuse.

### **Corpus d'étude :**

Vian, Boris, *L'écume des jours*, Librairie Arthème Fayard : Paris, 1996.

Vian, Boris, *Spuma zilelor*, Editura pentru Literatură Universală: București, 1969, traduction Sorin Mărculescu.

Vian, Boris, *Spuma zilelor*, Editura Humanitas: București, 2003, traduction Sorin Mărculescu.

## Sylvie Germain : archéologie de la colère

**Elena-Brândușa Steiciuc**

Les Editions *Pandora M* de Târgoviște viennent de publier dans leur collection *Femina* – à côté d’autres titres très significatifs du roman français contemporain, issus d’une problématique féminine et écrits par des auteurs déjà très connues, comme Camille Laurens, Marie Darrieusecq, etc. – le roman de Sylvie Germain, *Jours de colère*.

Après *Le livre des nuits* (traduit en 1998, aux Editions Univers et lancé en Roumanie en présence de l’écrivaine), un autre roman de Sylvie Germain (couronné du Prix Fémina 1989) paraît donc chez nous en 2003, dans l’excellente traduction de Mioara Izverna, sous le titre *Zile de mânie*. C’est un des plus denses textes germainiens, apparenté stylistiquement et thématiquement aux autres titres - une quinzaine en tout - qui composent un ensemble romanesque d’une impressionnante cohérence, au cœur duquel semble se trouver un questionnement incessant sur les facettes du mal.

Cette fois, le mal, c’est la folie, «sœur ou fille de la solitude», qui déclenche la série de crimes et de tragédies par lesquelles commence et s’achève l’histoire des habitants de Leu-aux-Chênes, petit hameau dans le Morvan. Bûcherons, floteurs de bois, bouviers, ces hommes vivent isolés du reste du monde, entourés d’immenses forêts qui les font vivre et dont les arbres séculaires

façonnent les êtres et leurs croyances à leur image, leur prêtant durée, âpreté et surtout ténacité.

Cet espace-temps presque atemporel, qui frise le mythe à tout bout de champ, est organisé en fonction de deux personnages-clés du petit village ouvert « à tous les vents, à toutes les tempêtes, à toutes les neiges et les pluies. À toutes les passions » : Ambroise Maupertuis, le riche propriétaire de la première ferme à l'entrée du hameau, Ferme-du-Pas ; Edmée Verselay, propriétaire de la Ferme-du-Bout, située à la sortie et guérisseuse qui est la dépositaire d'un savoir ancien ; celle-ci voue un culte exagéré à la Vierge et finit par confondre sa vie et celle des siens à un perpétuel miracle.

Ambroise Maupertuis doit sa fortune, de même que sa folie, à un crime auquel il a assisté à un moment antérieur au présent de la narration : le meurtre de Catherine Corval, la belle et sensuelle épouse de Vincent Corvol, qui, faute de pouvoir la ramener à la maison, la poignarde lors d'une altercation au bord de l'eau. Ambroise propose à Corvol son silence et même sa complicité (il se charge d'enterrer le cadavre et de faire disparaître toute trace) en échange des propriétés de celui-ci, qu'il convoitait depuis longtemps.

Mais l'image de la femme, belle même dans sa mort, éveille en lui une passion violente. Catherine, dont il cache le corps meurtri sous la terre, avec, sur la poitrine, le poignard qui a coupé le fil de ses jours, deviendra l'obsession de sa vie : dorénavant, tout ce qu'il fera, ses moindres gestes, ses actions se rapporteront à cette femme qu'il n'avait connue que morte, mais dont la beauté et surtout « les yeux verts » l'ont fasciné à tel point qu'il a franchi le seuil de la folie. La scène de nécrophilie qui précède l'enterrement du cadavre, l'union d'Ambroise avec une morte dont il lèche le sang, « sang de la beauté et du désir. [...] sang de la colère » marquera le reste de ses jours d'un sceau indélébile, dont il se plaît à porter la trace.

La violence et la colère générées par ce meurtre se propageront dans les générations suivantes, car Ambroise prétend s'emparer des enfants de Corvol aussi, de son nom, par l'union de son fils cadet, Marceau et de Claude, la fille de la morte. Quant à Ephraïm, le fils aîné d'Ambroise, celui-ci est chassé et déshérité par

son père, pour avoir refusé d'épouser Claude. Amoureux de Reinette-la-Grasse, fille d'Edmée, Ephraïm trouvera refuge dans la ferme de la plus pauvre famille du hameau et deviendra le mari de cette femme douce et gentille, mais accablée d'une faim insatiable.

D'ailleurs, Reinette-la-Grasse représente un autre type de féminité et de sensualité, elle qui avait été conçue par sa mère à un âge où Edmée n'espérait plus avoir d'enfants ; tout est excessif chez Reinette, qui vit en tant que « souveraine captive dans son palais de chair » et dont le corps de « déesse de la fertilité » est soigné chaque jour avec admiration et respect par la mère. Sylvie Germain, en brossant le portrait de ce personnage, convoque des images hautes en couleurs, qui renvoient à un imaginaire païen et chrétien à la fois et dont la traductrice a réussi à rendre, en roumain, le rythme et la tonalité d'ensemble :

« În fiecare dimineață Edmée pregătea pentru fata ei baia, într-o mare cadă de lemn umplută cu apă călduță și parfumată cu rădăcini înmiresmate, apoi o ajuta să se îmbrace, o pieptăna, o împodobea. O învelea în mari șaluri brodate cu flori viu colorate, îi ridica într-un coc părul roș-arămiu, îi strecura în degete minuscule inele făcute dintr-un lemn șlefuit pînă cînd căpăta strălucirea ambrei. În jurul gîtului îi punea lungi coliere de sticlă de un albastru translucid, ca tot atîtea șiraguri de mătănii. » (p. 19).

La boucle de la tragédie ne sera complète qu'après un dernier sacrifice, celui du couple Camille-Simon, troisième génération après le meurtre et petits-enfants d'Ambroise, de Catherine et d'Edmée : Camille, jeune adolescente ressemblant en tout à sa grand-mère assassinée, tombe amoureuse de Simon, le plus beau des neuf fils du couple Reinette-Ephraïm, embauché comme bouvier par leur grand-père commun. Voulant garder Camille pour lui seul, Ambroise chasse tous les domestiques et enferme la jeune fille dans le grenier, prisonnière de ses fantasmes de vieux fou, qui la croit Catherine. Délivrée par Simon, elle met le feu à la ferme, puis s'enfuit avec celui-ci, mais pour une liberté illusoire, car la colère de Mauperthuis les poursuit : croyant tuer seulement Simon, celui-ci provoque un accident à la suite duquel le couple se noie et ne sera retrouvé que quelques jours après.

Le dernier des cinq chapitres du roman, *Jadis, jamais assez*, fait pendant à l'incipit du texte (des considérations plus ou moins générales sur les divers types de folie, sur la folie chez les vieux, qui engendrent par la suite l'histoire du hameau et de ses habitants) par un épilogue où temps réel et temps mythique se rejoignent. Edmée meurt, ses descendants vont au monastère ou bien ils s'exilent au Québec. Quant aux autres hommes du hameau, ils sont appelés à la grande guerre et n'en reviennent plus, et puis les temps changent, les anciens floteurs vont à la ville, appelés par une vie nouvelle. Seul Ambroise résiste encore, à guetter dans la neige les traces des années qui passent et du siècle qui meurt, à contempler, jamais apaisé, l'image de sa Vie, de plus en plus ressemblant à l'image de la mort.

Construit autour du thème de la folie, *Jours de colère* met en scène un drame hors du commun, qui puise sa force noire dans les tréfonds de la psyché, dans des pulsions et des instincts plus forts que la raison, dans une généalogie qui, elle aussi, provoque la rupture de l'être. Une lecture psychanalytique serait la plus indiquée pour rendre compte des relations incestueuses, des déviations sexuelles de certains personnages, des significations profondes de leurs rêves, des rapports œdipiens entre pères et fils, enfin, de cette *colère* qui hante, qui gâche les *jours*, mais aussi les nuits de tout le monde.

La version roumaine de ce texte très élaboré prend en compte tout ce qui en constitue les points forts et réussit à créer en langue cible un texte admirable de cohérence, dont la tonalité est très proche de celle de l'original. Mioara Izverna, la traductrice, a dû surmonter plusieurs types de difficultés, parmi lesquelles le style germanien, très imagé ; la construction temporelle et l'emploi des temps verbaux ; les références culturelles, l'appel incessant à la mythologie paysanne, à un imaginaire et à des pratiques « du terroir », qu'il s'agissait de rendre en roumain, tout en gardant la spécificité de la « couleur locale ». Voilà un exemple tiré de la troisième séquence du troisième chapitre, *Ziua când se spală rufe*, joyeux rituel de purification auquel participent toutes les femmes de Leu-les-Chênes :

« Apa țișnea pînă la bîrne, picăturile zburau în lumină în roiuri scînteietoare, o spumă negricioasă se scurgea din rufe. Toată murdăria anului se

ducea în unde cenușii în apa înghețată. Apoi, de îndată ce apa redevenise limpede, femeile își dădeau rufele prin albăstreală. Mari dîre azurii se desfășurau în bazin, ciorchini de bule irizate dansau în jurul mîinilor lor. Unele își cufundau brațele înroșite pînă la fundul apei, pentru a-și lua de acolo lopățica sau peria ce le căzuseră. Apoi storceau rufele bine, tot în genunchi, pe cîrpele lor ude, răsucindu-și parcă și brațele. A treia zi a spălatului de rufe: zi de mare zgomot, de stropi sărînd în toate părțile, de albăstreală. » (p. 130).

*Jours de colère*, troisième roman de Sylvie Germain, fait connaître aux lecteurs roumains, par le biais d'une traduction très appropriée, le « lyrisme flamboyant » de cette romancière qui puise son inspiration dans l'imaginaire, le fabuleux, le rêve.