

UNIVERSITÉ DE L'OUEST DE TIMIȘOARA
Centre d'Études ISTTRAROM-TRANSLATIONES

Translationes

N° 8-9 (2016-2017)

Literary Constraints, Potential Translations. (Re)Interpretation,
(Dis)similarities,(Re)creation / Contraintes d'écriture et traductions
potentielles.(Ré)Interprétation, (dis)similitudes, (ré)création / Literarische
Einschränkungen, potentielle Übersetzungen. (Re)Interpretation,
(Un)Ähnlichkeiten, (Neu)Schöpfung/ Vincoli letterari, traduzioni potenziali.
(Re)Interpretazione, (di)similitudini, (ri)creazione/ Condicionamientos
literarios, traducciones potenciales. (Re)Interpretación, (di)similitudes,
(re)creación/

Issue coordinator / Responsables du numéro /
Herausgeber/ Responsable del numero /
Responsable del número

Georgiana Lungu-Badea
Neli Ileana Eiben

Editura Universității de Vest
Timișoara
2017

Éditeur: Centre d 'Études ISTTRAROM-TRANSLATIONES, Université de l'Ouest de Timișoara

ISSN: 2067–2705. Publication imprimée/printed/gedruckte Ausgabe/publicazionestampata/publicación imprimida

Adresse: 4, Vasile Pârvan, 300223 Timișoara, Roumanie

<http://www.translationes.uvt.ro/de/index.html>

Thème/Theme/Thema/Tema: Literary Constraints, Potential Translations. (Re)Interpretation, (Dis)similarities,(Re)creation/Contraintes d'écriture et traductions potentielles/(Ré) Interprétation, (dis)similitudes, (ré)création/Literarische Einschränkungen, potentielle Übersetzungen. (Re)Interpretation, (Un)Ähnlichkeiten, (Neu)Schöpfung/Vincoli letterari,traduzioni potenziali. (Re)Interpretazione, (di)similitudini, (ri)creazione/Condicionamientos literarios, traducciones potenciales. (Re)Interpretación, (di)similitudes, (re)creación/Ограничения в литературе, потенциал перевода, (ре)интерпретация, сходства и различия, творчество и воспроизведение

Discipline(s)/Fachbereich/Assignatura/Disciplina:

Études de traduction et de traductologie/Translation and traductology Studies/Translationswissenschaft/Studi della traduzione e della traduttologia/Estudios de traducción y traductología

Éditeur/Couverture: Draguljob Firulovic/**Photo:** Cristian Apostu/**Maquette et Mise en page:**Anne Poda

Translations n° 8-9

**HONORARY COMMITTEE / COMITÉ D'HONNEUR /
EHRENBEIRAT / COMITATO ONORIFICO / COMITÉ
HONORÍFICO**

Michel BALLARD

(Université d'Artois, Arras, France)

Antonio BUENO GARCÍA (Université de Valladolid, Espagne)
Georgeta CIOBANU (Université « Politehnica » de Timișoara, Roumanie)

Jean DELISLE (Université d'Ottawa, Canada)

Jean-René LADMIRAL (Université IX Paris Nanterre, ISIT, Paris,
France)

Mariana NEȚ (Institut de Linguistique « Iorgu Iordan-Al. Rosetti »,
Bucarest, Roumanie)

Ileana OANCEA (Université de l'Ouest, Timișoara, Roumanie)

Maria ȚENCHEA (Université de l'Ouest, Timișoara, Roumanie)

**EDITORIAL BOARD/COMITÉ DE RÉDACTION/
HERAUSGEBERGREMIUM / COMITATO DI REDAZIONE/
COMITÉ DE REDACCIÓN**

**Editor in chief / Rédactrice en chef / Herausgeber/ Redattore
Capo / Redactor jefe**

Georgiana LUNGU-BADEA

Rédacteurs / Editors / Redaktion / Redattori / Redactores

Iulia COSMA (Université de l'Ouest, Timișoara)

Neli Ileana EIBEN (Université de l'Ouest, Timișoara)

Renata GEORGESCU (Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca)

Karla LUPȘAN (Université de l'Ouest, Timișoara)

Diana MOȚOC (Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca/Université de
l'Ouest, Timișoara)

Alina PELEA (Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca)

Mirela-Cristina POP (Université « Politehnica », Timișoara)

Loredana PUNGĂ (Université de l'Ouest, Timișoara)

Révision des résumés en anglais:

Dana CRĂCIUN (Université de l'Ouest, Timișoara)

**SCIENTIFIC COMMITTEE / COMITÉ SCIENTIFIQUE /
WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT / COMITATO
SCIENTIFICO / COMITÉ CIENTÍFICO**

- Rosa AGOST** (Université Jaume I, Castellón)
Viviana AGOSTINI-OUAFI (Université de Caen Basse-Normandie)
Eugenia ARJOCA-IEREMIA (Université de l'Ouest, Timișoara)
Rodica BACONSKY (Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca)
Larisa CERCEL (Albert-Ludwigs-Universität, Fribourg e. Br.)
Walter COSTA (Universidade de Florianopolis)
Dana CRĂCIUN (Université de l'Ouest, Timișoara)
Jenő FARKAS (Université « Eötvös Loránd », Budapest)
Liliana FOSALAU (Université de l'Ouest, Timișoara)
Nataliya GAVRILENKO (Université de Russie de l'amitié des peuples,
Moscou)
Elena GHIȚĂ (Université de l'Ouest, Timișoara)
Germana HENRIQUES PEREIRA (Universidade de Brasília)
Alessandro de LACHENAL, (Università La Sapienza Roma)
Florence LAUTEL-RIBSTEIN (Université d'Artois, Arras)
Antonio LAVIERI (Università degli Studi di Palermo)
Tatiana MILLIARESSI (Université Charles-de-Gaulle, Lille III)
Dan NEGRESCU (Université de l'Ouest, Timișoara)
Monique NICOLAS (Université Paris 13 et ISIT, Paris)
Daniele PANTALEONI (Université de l'Ouest, Timișoara)
Freddie PLASSARD (ESIT, Université Paris 3)
Anda RĂDULESCU (Université de Craiova)
Larisa SCHIPPEL (Université de Vienne)
Libusa VAJDOVA (Institut des Littérature Étrangers de l'Académie
Slovaque des Sciences, Bratislave)
Luminița VLEJA (Université de l'Ouest, Timișoara)

Table of contents / Table des matières / Inhaltsverzeichnis / Sommario / Sumario

Introduction / Einleitung / Introduzione / Introducción/9

Contraintes d'écriture et traductions potentielles. (Ré)Interprétation, (dis)similitudes, (ré)création/11

1.The practice, didactics and critiques of translation / Pratique, didactique et critique de la traduction / Praxis und Didaktik des Übersetzens, Übersetzungskritik / Pratica, didattica e critica della traduzione / Práctica, didáctica y crítica de la traducción/23

La traduction n'est pas qu'une traduction. Quelques propos sur la traduction d'une écriture fragmentaire bilingue: *Cuvântul nisiparniță* (*Le Mot sablier*) de Dumitru Tsepeneag (Georgiana LUNGU-BADEA)/25

Contrainte et réécriture-création dans la traduction des *Exercices de style* de Raymond Queneau (Valentina RĂDULESCU)/40

Stratégies de traduction des phrases (dé)figées dans *La Scomparsa*, version italienne de *La Disparition* de Georges Perec (Gerardo ACERENZA)/55

On formulaic language in subtitling and voice-over (Greta DANILAVICIENE, Jolita HORBACAUSKIENE, Ramune KASPERAVICIENE)/71

Traduire l'« agrammaticalité » durassienne : liberté ou contrainte ? (Elodie WEBER)/83

Le sfide della traduzione di *Cuore* in romeno (1893-1936) (Iulia COSMA)/98

A intervenção da censura comunista em traduções romenas de literatura portuguesa: o romance “Os Maias” de Eça de Queirós (Veronica MANOLE)/114

Corps à corps avec les mots : l'écriture-blessure de Sylvia Plath dans la traduction de Valérie Rouzeau (Simona POLLICINO)/129

Traduction du microcontexte typographique : la contrainte du tiret dans la poésie de Lucian Blaga (Carmen-Ecaterina CIOBĂCĂ)/149

2. Hommage to translators and traductologists / Hommages aux traducteurs et aux traductologues / Würdigungen von Übersetzern und Übersetzungstheoretikern / Omaggio ai traduttori/ Homenajes a los traductores /169

Portrait d'un interprète d'Ottawa. Nikita Kiriloff, la voix des chefs d'État (Jean DELISLE)/171

3.Unpublished translations / Traductions inédites/ Erstmalige Übersetzungen / Traduzioni inedite/ Traducciones inéditas/177

Marin Sorescu, *Shakespeare/Shakespeare* (Anne Poda)/178

Marin Sorescu, *Don Quijote și Sancho Panza/Don Quichotte et Sancho Panza* (Anne Poda)/180

Marin Sorescu, *O piramidă (Moartea ceasului, 1966)/Une pyramide (La Mort de l'horloge)* (Anne Poda)/182

Marin Sorescu, *Adam (în Tinerețea lui Don Quijote, 1968)/ Adam (dans [La Jeunesse de Don Quichotte], 1968)* (Anne Poda)/184

Edmondo De Amicis, *Sull'oceano (Romanzo)/ Pe ocean (Roman)* (Iulia Cosma)/186

4.Reviews /Comptes rendus/ Rezensionen/ Recension/ Reseña/191

Larisa Schippel and Cornelia Zwischenberger (eds.), *Going East: Discovering New and Alternative Traditions in Translation Studies* (Loredana Pungă)/193

Marin Bucă, Mariana Cernicova, *Dicționar de câmpuri frazeologice [Dictionary Of Phraseological Fields]* (Mața Țaran Andreici)/202

Jean Delisle, Alain Otis, *Les douaniers des langues. Grandeur et misère de la traduction à Ottawa (1867-1967)* (Georgiana Lungu-Badea)/205

Bruno Osimo, *Manuale di traduzione di Roman Jakobson* (Iulia Cosma)/211

Epaminondas I. Stamatiades, *Biografiele marilor dragomani (interpreți) greci din imperiul otoman [The Lives of the Great Greek Dragomans (Interpreters) in the Ottoman Empire]* (Ileana Neli Eiben and Irina Diana Mădroane)/213

**Bibliographical notes / Notes bio-bibliographiques /
Biobibliographische Daten/ Note bio-bibliografiche/ Notas
bio-bibliográficas/217**

**Introduction / Einleitung / Introduzione /
Introducción**

Contraintes d'écriture et traductions potentielles (Ré)Interprétation, (dis)similitudes, (ré)création

À une époque où les cloisons et/ou les frontières semblent disparaître pour faciliter au plus grand nombre une liberté de circulation seulement rêvée jadis, assortie de la possibilité d'une expression multilingue en tant que vecteur de l'ouverture vers l'Autre, notre appel se veut une invitation à la réflexion sur les contraintes et leur portée dans les domaines de la littérature et de la traduction littéraire et spécialisée. Car, au-delà des règles et des conventions qu'elle impose, en-deçà des efforts accomplis pour s'y plier, la contrainte ne reste pas moins un moyen de choix dans l'évaluation de la créativité des écrivains comme des traducteurs.

Des poèmes à forme fixe (sonnets, ballades, rondeaux), en passant par les expériences des oulipiens (lipogrammes, tautogrammes, textes nombrés, lettre imposée) et par la littérature subversive créée dans les régimes totalitaires, des bandes dessinées aux sous-titres, la contrainte a permis aux auteurs et aux traducteurs qui se sont prêtés à son (en)jeu de renverser des clichés, de redonner une nouvelle vie à des mots oubliés, de se réinventer, comme pour illustrer le fameux apophtegme baudelairien : « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. » (Baudelaire, *Lettres 1841-1866*).

Comment dès lors le traducteur, cet écrivain de l'ombre, procédera-t-il pour préserver la viabilité de l'éternel pacte auteur-lecteur ? Quelles sont les contraintes auxquelles il devra se soumettre pour traduire cette littérature sous contrainte ? Oscillant sans relâche entre fidélité et liberté par rapport au texte-source, dans quelle mesure pourra-t-il faire l'expérience des cercles de proximité avec l'œuvre traduite, son auteur, sa pensée, sa technique ?

Que dire des contraintes des textes spécialisés ? Alors que tout auteur de littérature souhaiterait voir apparaître la traduction de son œuvre dans un grand nombre de langues étrangères et, si possible, le lendemain même de la publication dans la langue-source, la traduction en langue(s) étrangère(s) du bilan financier d'une grande entreprise ne sera faite qu'après signature d'un contrat de confidentialité, alors que pour sa publication, il faudra respecter un délai très précis.

Pour ce qui est de la traduction audio-visuelle, en plus des défis interculturels présents en surface ou en profondeur dans tout texte, le traducteur doit se plier aux contraintes liées à la longueur des sous-titres, aux rapports qu'ils doivent entretenir avec l'image et les sons ...

Dans le cas de la traduction littéraire, la fidélité du traducteur pourrait faire écho à la créativité de l'auteur, les contraintes l'aidant, éventuellement, à aboutir à une adaptation réussie (Bastin, « La notion d'adaptation en traduction », *Meta*, 38, 1993). Or, force nous est de reconnaître qu'on ne traduit pas de la même manière un texte romanesque, poétique ou religieux et un texte purement technique (Oustinoff, *La traduction*, 2003), la nature du texte étant, en fin de compte, l'élément qui définit l'approche sourcière ou cibliste du traducteur. Mais il ne faut pas oublier non plus que, à des degrés différents et en fonction de la nature du texte et/ou de la stratégie de traduction mise en œuvre, d'autres facteurs sont à prendre en considération comme autant de nouvelles contraintes : le délai de réalisation de la traduction, le degré de spécialisation du vocabulaire, les exigences du donneur d'ordre (dans le cas de la traduction spécialisée), les enjeux socioculturels, l'horizon d'attente du public, les exigences de l'éditeur (dans le cas de la traduction littéraire).

Si similitudes il y a entre l'écriture à contrainte et la traduction *sui generis* des textes qui en résultent, cela signifierait-il pour autant qu'il pourrait y avoir autant de techniques de traduction qu'il y a des techniques d'écriture ?

Le traducteur devrait-il « se focaliser sur les mécanismes de production de l'écrit » ou bien accorder la priorité « au plaisir immédiat de la lecture » (Collombat, « L'Oulipo du traducteur », *Semen* 19, 2005) ? De toute manière, qu'il traduise le vouloir dire d'un auteur dans une langue (en littérature) ou dans un langage (quel que soit le domaine professionnel auquel appartient un texte spécialisé), l'idiomaticité semble rester l'objectif ultime du voyage de son Verbe. En d'autres termes, plus on « élargit » le domaine de la contrainte à traduire, plus le traducteur est obligé d'assumer son rôle de créateur de sens avec les moyens linguistiques et culturels dont il dispose. Mais quelles sont alors les valences contemporaines du concept de re-création du texte à travers la traduction par rapport aux siècles passés ? Et si l'on s'accorde à dire que l'écriture débute sur la page blanche, où commence la traduction ?

(Ré)interprétations, (dis)similitudes, (ré)création(s) : ce ne sont que quelques directions d'analyse et de réflexion que propose *Translationes* dans le numéro double 8-9 (2016-17). Dans ce numéro double, les contributeurs sont invités à réfléchir sur les causes et les effets qui se retrouvent dans la traduction de la littérature à contraintes et, subséquemment, à confirmer l'idée que la traduction est ni plus ni moins qu'un « art de la contrainte » (Keromnes, « *Traduire : un art de la contrainte* », *Traduire*, 2011, 224.).

G. Lungu-Badea, R. Georgescu, N. I. Elben

Literary Constraints, Potential Translations. (Re)Interpretation, (Dis)similarities,(Re)creation

In a context where limitations and/or frontiers seem to disappear to allow for both a freedom of movement once only dreamed about and an opportunity for multilingualism as a vector of the openness towards the Other, our call for papers is an invitation to reflect upon constraints and their importance in the field of literature and of literary and specialised translation. On the one hand, constraints impose rules and conventions, and on the other, they spur efforts to overcome them. As such, they continue to be a privileged instrument when it comes to evaluating the creativity of writers and translators.

Whether we talk about fixed form poetry (the sonnet, ballad, or rondel), about experiments of the *Oulipo* type (lipogram, palindrome, tautogram, S+n texts, imposed letter, etc.), about the subversive literature produced under totalitarian regimes, about comics or subtitling, constraints, accepted or imposed, have allowed authors and translators to turn clichés on their heads, to give a new lease of life to forgotten words, to rediscover themselves, and through all this to illustrate the well-known Baudelairean comment: “Because the form is constraining, the idea shines forth more intensely”¹ (Baudelaire, *Lettres 1841-1866*).

The question is, what strategies will the translator, this shadow writer, resort to? What constraints will s/he give in to when translating constraints-conditioned literature and what will s/he do to uphold the eternal pact between author and reader? As somebody who always oscillates between faithfulness to and freedom from the source text, how will s/he evolve in the circles closest to the translated work, the author, the author’s thinking and technique?

We need to also wonder about the specialised texts. While a literary author would like to see his/her work published in as many foreign languages as possible and, why not, the very next day after the publication of the original, the balance sheets of a big company can only be translated by respecting a different set of constraints: signing a confidentiality contract, meeting a rigorous publication deadline, etc.

As for the audio-visual translation, apart from the intercultural challenges present on or beneath the surface of any text,

¹ In Alison James, *Constraining Chance. Georges Perec and the Oulipo*, 2009, 251)

the translator has to also keep in mind constraints regarding the length of subtitles as well as their connection to image and sound.

In the case of literary translations, the translator's faithfulness could be an equivalent of the author's creativity, and constraints could help translators produce successful adaptations (Bastin, "La notion d'adaptation en traduction", *Meta*, 38, 1993). It is, however, important to remember that one would translate differently a piece of fiction, a poem, a religious text, and a technical one respectively (Oustinoff, *La traduction*, 2003). The type of text is the decisive factor in the translator's decision to adopt a source- or target-oriented strategy. We should also keep in mind that the types of text and/or translation strategy adopted imply factors that can become, in turn, new constraints to be taken into consideration: the submission deadline, levels of specialised vocabulary, client's requests (in the case of specialised translation), socio-cultural elements, audience expectations, the publisher's standards (in the case of literary translation).

However, if there are similarities between texts containing formal constraints and their *sui-generis* translations, can we draw the conclusion that there are as many translation techniques as there are writing techniques?

Should the translator "focus on the mechanisms of text production" or privilege "the immediate reading pleasure" (Collombat, "L'Oulipo du traducteur", *Semen* 19, 2005)? Whether s/he translates the author's intentions into another language (the case of literature) or into a professional jargon (irrespective of the field the specialised text belongs to), idiomaticity seems to be the ultimate objective of the translator's endeavour. In other words, the more "extended" the field of the constraint that has to be translated, the more bound the translator is to take on the role of creator of meaning by using all linguistic and cultural means at his disposal. Under these circumstances and by comparison with previous centuries, what are the contemporary aspects of the concept of text re-creation through translation? And if we generally agree that writing begins on a blank page, where does translation begin?

(Re)interpretation, (di)similarities, (re)creation, these are just a few avenues of analysis and reflection proposed by issues no 8 and 9 (2016-2017) of *Translationes*. Contemplating on the causes and effects of translating texts with formal constraints we may end up confirming the idea that translation is nothing but an "art of constraint" (Keromnes, "Traduire: un art de la contrainte", *Traduire*, 224, 2011).

Translated from the Romanian by **Dana Craciun**

**Vincoli letterari, traduzioni potenziali.
(Re)Interpretazione, (di)similitudini, (ri)creazione**

In un contesto in cui le limitazioni e/o i confini sembrano scomparsi, per permettere una libertà di circolazione prima soltanto sognata, ma anche la possibilità dell'espressione multilingue come vettore dell'apertura verso l'Altro, il nostro invito a collaborare intende costituirsi come spunto per riflettere sui vincoli e sulla loro rilevanza nell'ambito della traduzione letteraria e specializzata. Imponendo, da un lato regole e convenzioni e, dall'altro, sforzi per poterle affrontare, i vincoli continuano a rappresentare uno strumento privilegiato per la valutazione della creatività di scrittori e traduttori.

Sia che ci si riferisca ai componimenti poetici a forma fissa (sonetto, ballata, sestina), agli esperimenti di tipo *Oulipo* (lipogrammi, palindromi, tautogrammi, testi di tipo s+n, lettera imposta), alla letteratura sovversiva comparsa durante i regimi totalitari, ai fumetti o alla sottotitolazione, i vincoli, accettati o imposti, i ma comunque (ri)definiti nella loro stessa attuazione, hanno permesso agli autori e ai traduttori di rovesciare i cliché, dando nuova vita alle parole dimenticate, e di riscoprire se stessi, illustrando così il famoso detto di Baudelaire per cui la costrizione formale sembra affinare l'intelletto (Baudelaire, *Lettres 1841-1866*).

Come farà il traduttore, questo scrittore di secondo grado, a preservare il famoso patto autore-lettore e a quali vincoli dovrà sottostare per poter tradurre la letteratura limitata da certi vincoli? Come potrà evolvere, rimanendo sempre in bilico tra fedeltà e libertà nei confronti del testo di partenza, gravitando in prossimità dell'opera da tradurre, dell'autore, del suo pensiero e della sua tecnica?

E nei testi specializzati? Mentre l'autore letterario desidera vedere la propria opera pubblicata tempestivamente in varie lingue straniere – e perché no, in fondo? – il bilancio finanziario di una multinazionale viene tradotto in una o più lingue il giorno seguente alla sua pubblicazione nella lingua originaria, ma rispettando determinati vincoli: la stipula di un accordo di riservatezza, il rispetto di un determinato e rigoroso termine di pubblicazione ecc.

Per quanto riguarda la traduzione audio-visiva, oltre alle sfide interculturali presenti in superficie o in profondità per qualsiasi testo, il traduttore deve considerare i vincoli che riguardano l'estensione dei sottotitoli e i loro rapporti con l'immagine e i suoni.

Nel caso della traduzione letteraria, la fedeltà del traduttore potrebbe essere una risposta alla creatività dell'autore e i vincoli potrebbero aiutare il primo a realizzare un adattamento ben riuscito

(Bastin, „La notion d’adaptation en traduction”, *Meta*, 38, 1993). È ormai ben noto che non si traduce allo stesso modo un romanzo, un componimento lirico, un testo religioso o uno tecnico (Oustinoff, *La traduction*, 2003), dato che è il tipo di testo a imporre al traduttore un approccio basato sul testo di partenza o quello di arrivo. Non si può neanche dimenticare che la tipologia testuale e/o la strategia di traduzione stabiliscano altri fattori potenzialmente vincolanti: il termine di consegna della traduzione, il livello di specializzazione del vocabolario, le richieste del cliente (per la traduzione specializzata), le esigenze della casa editrice (per la traduzione letteraria).

Tuttavia, l’esistenza di similitudini tra i testi che contengono costrizioni formali e le loro traduzioni *sui generis*, ci permette di concludere che ci siano tante tecniche di traduzione quante tecniche di scrittura?

Il traduttore dovrebbe «concentrarsi sui meccanismi della produzione del testo» oppure dare maggiore rilevanza al «piacere immediato della lettura» (Collombat, „L’Oulipo du traducteur”, *Semen* 19, 2005)? Indipendentemente dal fatto che egli traduca le intenzioni di un autore in una lingua (nel caso della letteratura) o in un linguaggio (per qualsiasi ambito professionale di appartenenza del testo specializzato), l’idiomaticità sembra rimanere la meta finale del cammino intrapreso dal suo Verbo. O, meglio ancora, quanto più sia «esteso» l’ambito delle costrizioni che verranno tradotte, tanto più il traduttore sarà costretto ad assumersi il ruolo di creatore di senso, usando i mezzi linguistici e culturali a sua disposizione. Quali saranno, in questo caso e in riferimento ai secoli passati, le valenze contemporanee del concetto di ri-creazione del testo mediante la traduzione? E, se concordiamo generalmente sul fatto che la scrittura comincia da un foglio bianco, dove comincia la traduzione?

(Re)interpretazione, (di)similitudini, (ri)creazione: sono soltanto alcune delle direzioni di analisi e riflessione che vi proponiamo per il numero doppio 8-9 (2016-2017) della rivista *Translationes*. Riflettendo sulle cause e sugli effetti della traduzione dei testi vincolanti dal punto di vista formale, si potrà forse ribadire l’idea che la traduzione altro non sia che un’ «arte della costrizione» (Keromnes, „Traduire : un art de la contrainte”, *Traduire*, 2011, 224)

Traduzione dal romeno di **Iulia Cosma**

Condicionamientos literarios, traducciones potenciales. (Re)Interpretación, (di)similitudes, (re)creación

En un contexto en el que las limitaciones y/o las fronteras parecen desaparecer, con el fin de permitir una libertad de

circulación antaño solamente soñada, pero también para abrir una posibilidad de expresión multilingüe como vector de la apertura hacia el Otro, nuestra llamada a contribuciones pretende ser una invitación a la reflexión acerca de los condicionamientos y su importancia en el campo de la literatura y de la traducción literaria y especializada. Al imponer, por un lado, reglas y convenciones, y, por otro lado, esfuerzos para enfrentarlos, los condicionamientos siguen representando un instrumento privilegiado para evaluar la creatividad de los escritores y de los traductores.

Tanto si hablamos de poemas de forma fija (sonetos, baladas, rondeles), como de experiencias de tipo *Oulipo* (lipogramas, palíndromos, tautogramas, textos de tipo s+n o letras impuestas), de literatura subversiva creada bajo regímenes totalitarios, de historietas gráficas o de subtítulos, el condicionamiento, aceptado o impuesto, ha permitido a los autores y traductores, que al practicarlo lo han (re)definido, derribar los clichés, dar vida nueva a palabras olvidadas, redescubrirse, ilustrando de esta manera la famosa máxima de Baudelaire: “Cuando la forma es condicionante, la idea parece brillar aún más intensamente.”² (Baudelaire, *Lettres 1841-1866*).

¿Cómo procederá el traductor, ese escritor en la sombra, para mantener viable el eterno pacto autor-lector y a qué tipo de condicionamientos se someterá para traducir la literatura limitada por estos? ¿Cómo evolucionará el traductor, que siempre vacila entre la fidelidad y la libertad hacia el texto de origen, en los círculos de proximidad de la obra traducida, del autor, de su pensamiento y de su técnica?

¿Cuál es la situación de los textos especializados? Mientras el autor literario desearía ver publicada su obra en el mayor número de lenguas extranjeras –y ¿por qué no?– al día siguiente de su publicación en la lengua original, la traducción en uno o varios idiomas extranjeros del balance financiero de una gran empresa se hará solo bajo otros condicionamientos: firmar un contrato de confidencialidad, respetar un plazo riguroso para la publicación, etc.

En cuanto a la traducción audiovisual, además de los retos interculturales presentes en la superficie o en la profundidad de cualquier texto, el traductor también tiene que tomar en cuenta los condicionamientos relacionados con la longitud de los subtítulos y de su relación con la imagen y los sonidos...

En el caso de la traducción literaria, la fidelidad del traductor podría ser una réplica de la creatividad del autor y los condicionamientos podrían ayudarlo a conseguir una adaptación adecuada (Bastin, «La notion d’adaptation en traduction», *Meta*, 38,

² N. trad. – D.M.

1993). Sin embargo, está claro que no se traduce de la misma manera un texto novelesco, lírico o religioso que, respectivamente, un texto técnico (Oustinoff, *La traduction*, 2003), ya que el tipo de texto es el elemento que le impone al traductor un enfoque concreto en función del texto de origen o del texto meta. Asimismo, no podemos olvidar que el tipo de texto y/o la estrategia de traducción adoptada pueden imponer a su vez otros factores que funcionan como tantos condicionamientos nuevos a tener en cuenta: el plazo de entrega de la traducción, el grado de especialización del vocabulario, las exigencias del cliente (en el caso de la traducción especializada), los elementos socioculturales, el horizonte de espera del público o las exigencias de la editorial (en el caso de la traducción literaria).

Sin embargo, si existen similitudes entre los textos que contienen condicionamientos formales y sus traducciones *sui-generis*, ¿nos legitiman estas a considerar que podrían existir tantas técnicas de traducción como técnicas de escribir?

¿Debería el traductor «fijarse en los mecanismos de producción del texto» o privilegiar «el placer inmediato de la lectura» (Collombat, „L'Oulipo du traducteur”, *Semen* 19, 2005)? Independientemente de que traduzca las intenciones de un autor en una lengua (en el caso de la literatura) o en un lenguaje (sea cual sea el campo profesional al que pertenezca el texto especializado), el carácter idiomático parece ser el objetivo final en el camino de su Verbo. Dicho con otras palabras, cuanto más «se extienda» el campo del condicionamiento a traducir, más obligado estará el traductor a asumir el papel de creador de sentido, recurriendo a los medios lingüísticos y culturales que tenga a su disposición. ¿Cuáles serán, en estas condiciones y en comparación con los siglos anteriores, las valencias contemporáneas del concepto de recreación del texto a través de la traducción? Por otra parte, si generalmente estamos de acuerdo con la idea de que la escritura comienza en una página blanca, ¿dónde empieza la traducción?

(Re)interpretación, (di)similitudes, (re)creación: son solo algunas de las direcciones de análisis y de reflexión que les propone el número doble 8-9 (2016-17) de la revista *Translationes*. Al reflexionar sobre las causas y los efectos de la traducción de textos que contienen condicionamientos formales, se confirmará, tal vez, la idea de que la traducción es, ni más ni menos, un “arte del condicionamiento” (Keromnes, «Traduire : un art de la contrainte», *Traduire*, 2011, 224).

Traducido de la lengua rumana por **Diana Moțoc**

Literarische Einschränkungen, potentielle Übersetzungen (Re)Interpretation, (Un)Ähnlichkeiten, (Neu)Schöpfung

In einem anscheinend immer mehr beschränkungsfreien und grenzenlosen Kontext, in dem sowohl die einst nur geträumte Bewegungsfreiheit als auch die mehrsprachige Ausdrucksmöglichkeit als Vektor der Offenheit gegenüber Anderem erlaubt werden, lädt unser Aufruf zur Reflexion über die Einschränkungen³ (vgl. Mattenklott, „Über einige Spiele in Georges Perecs Roman *Das Leben Gebrauchsanweisung*“, *Zeitschrift Ästhetische Bildung*, 1, 2009) und ihre Relevanz in der Literaturwissenschaft und im Bereich der Literatur- und Fachübersetzung ein. Zumal sie einerseits Regeln und Konventionen ausschreiben, andererseits die Bemühungen diese einzuhalten aufzeigen, stellen die Einschränkungen immer noch ein bevorzugtes Bewertungsinstrument für die schriftstellerische und übersetzerische Kreativität dar.

Sprechen wir nun von Gedichten fester Form (Sonett, Ballade, Rondell), Techniken, Methoden und Verfahren der *Oulipo*-Gruppe (Lipogramm, Palindrom, Tautogramm, Methode S+N, einbuchstabile Texte), subversiver Literatur in totalitären Regimen, Comics oder Untertitelung, hat die akzeptierte bzw. vorgeschriebene Einschränkung den Schriftstellern und Übersetzern stets ermöglicht, mit Klischees zu brechen, einige vergessene Wörter neu zu beleben, sich selbst neu zu entdecken und somit die „Formulierung Baudelaires“ veranschaulicht, „wonach Ideen umso intensiver hervorsprudeln, sobald formale Einschränkung einen Zwang ausüben“ (Metz, „The kite is nothing without the string – Appropriation und Contrainte/Appropriation als Contrainte“, in: Gilbert (Hrsg.): *Wiederaufgelegt: Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, S. 318, 2012).

Wie wird der Übersetzer wohl verfahren, dieser im Schatten verborgene Schriftsteller, damit er den ewigen Autor-Leser-Pakt beibehält und welche Beschränkungen wird er auferlegen, um diese eingeschränkte Literatur zu übersetzen? Wie wird er wohl handeln, der ja stets zwischen treuer und freier Übersetzung schwankt und sich im Spannungsfeld des übersetzten Texts, des Autors und dessen Denken und Techniken bewegt?

Wie ist es bei den Fachübersetzungen? Während ein Schriftsteller sein Werk gleich nach dem Erscheinungstag in mehreren Sprachen – und warum nicht? – veröffentlicht haben will,

³ Auch **Formzwang/Regelzwang/Contrainte** (vgl. H. Hartje/J. Ritten (Hrsg.)(1994): *OULIPO. Affensprache, Spielmaschine und allgemeine Regelwerke*, Berlin; Grasshoff, R. (2000): *Der Befreite Buchstabe*. Diss. S. 243, http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_00000000373/12_12_-_kapitel_9.pdf?hosts=).

unterliegt eine mehr- oder einsprachige Übersetzung einer Unternehmensbilanz anderen Beschränkungen: Abschluss eines Geheimhaltungsvertrags, Einhaltung einer strengen Frist für die Veröffentlichung usw.

Bei den audiovisuellen Übersetzungen muss der Übersetzer außer den interkulturellen Herausforderungen auf der Oberflächen- oder Tiefenstruktur des Textes auch die räumlichen Einschränkungen der Untertitelung und das Zusammenspiel von Bild, Ton und Untertitelung berücksichtigen.

Bei den literarischen Übersetzungen könnte die Loyalität des Übersetzers eine Antwort auf die Kreativität des Autors sein, wobei die Einschränkungen ihn zu einer gelungenen Adaptation führen könnten (Bastin, „La notion d’adaptation en traduction”, *Meta*, 38, 1993). Es ist allgemein bekannt, dass man Texte der Prosa, lyrische, religiöse oder technische Texte unterschiedlich übersetzt (Oustinoff, *La traduction*, 2003), wobei der Texttyp das Herangehen des Übersetzers aufgrund des Ausgangs- oder des Zieltexes bestimmt. Man muss ebenfalls festhalten, dass der Texttyp und/oder die Strategie des Übersetzens auch andere Faktoren heranziehen, die zwar zu neuen Einschränkungen führen, aber die ebenso zu berücksichtigen sind: Abgabefrist, Fachlichkeit im Wortschatz des Textes, Forderungen des Auftraggebers (bei Fachübersetzungen), sozio-kulturelle Elemente, Erwartungshorizont des Publikums, Ansprüche des Verlags (bei literarischen Übersetzungen).

Wenn es aber Ähnlichkeiten zwischen den Texten, die formale Einschränkungen aufweisen und deren *sui-generis* Übersetzungen zu finden sind, heißt es dann, dass es genauso viele Übersetzungs- wie Schreibtechniken gibt?

Soll sich der Übersetzer „auf die Mechanismen der Textproduktion konzentrieren“ oder aber „auf die unmittelbare Freude am Lesen“ (Collombat, „L’Oulipo du traducteur”, *Semen* 19, 2005)? Abgesehen davon, ob er die Absicht des Autors in eine Sprache überträgt (im Falle der Literatur) oder eine Fachsprache (dem Fachbereich des Textes entsprechend), scheint die Idiomatizität das Endziel auf der Laufbahn seines *Verbs* zu bleiben. Anders gesagt, je weiter sich der Bereich der zu übersetzenden Einschränkung erstreckt, desto mehr wird der Übersetzer gezwungen, die Rolle des Bedeutungsschöpfers zu übernehmen und dafür alle ihm zur Verfügung stehenden sprachlichen und kulturellen Mitteln einzusetzen. Welches werden - unter diesen Umständen und im Vergleich zu den früheren Jahrhunderten - die gegenwärtigen Bedeutungen des Konzepts der Neuschöpfung eines Textes in der Übersetzung sein? Und wenn wir allgemein zustimmen, dass das Schreiben auf einem weißen Blatt Papier beginnt, wo beginnt dann das Übersetzen?

(Re)Interpretation, (Un)Ähnlichkeiten, (Neu)Schöpfung sind nur einige Untersuchungs- und Reflexionsthemen, die vom 8-9. Band des Jahrbuches *Translationes* (2016) vorgeschlagen werden. Reflektiert man über die Ursachen und die Auswirkungen der Übersetzungen von Texten, die formale Einschränkungen enthalten, so könnte die Idee bestätigt werden, dass das Übersetzen nichts anderes als eine „Kunst der Einschränkung“ sei (Keromnes, „Traduire : un art de la contrainte“, *Traduire*, 2011, 224).

Übersetzung aus dem Rumänischen von
Karla Lupșan

1.The practice, didactics and critiques of translation / Pratique, didactique et critique de la traduction / Praxis und Didaktik des Übersetzens, Übersetzungskritik / Pratica, didattica e critica della traduzione / Práctica, didáctica y crítica de la traducción

La traduction n'est pas qu'une traduction. Quelques propos sur la traduction d'une écriture fragmentaire bilingue: *Cuvântul nisiparniță* (*Le Mot sablier*) de Dumitru Tsepeneag

Georgiana LUNGU-BADEA

Université de l'Ouest, Timisoara
Roumanie

Résumé :

Nous nous intéressons à la traduction d'une écriture fragmentaire bilingue. Préoccupé aussi bien par son monolinguisme que par le *monolinguisme de l'autre* (cf. Derrida 1996 – ici surtout par le monolinguisme du lecteur français censé constituer une sorte de pseudo public-source¹), Dumitru Tsepeneag transforme le bilinguisme du soi en sujet de création, dans le livre *Cuvântul nisiparniță* (paru d'abord en traduction, *Le Mot sablier* 1984). « Cette appropriation (im)possible devient raison génétique *de* et *dans* la création, ensuite dans l'autotraduction » ; une « expérience d'écriture » où l'écrivain cultive son bilinguisme et sa bi-culturalité, « et éclaire la traduction d'une perspective au moins double : celle de l'écrivain traduit² et autotraduit, mais aussi celle du traducteur écrivain. » (Lungu-Badea 2008, 20). Quelle stratégie de traduction mettre en œuvre pour ce livre qui commence en roumain et se termine en français ? On dirait que sa destinée est de montrer comment une langue remplace une autre et rend, par la suite, inutile la traduction pour les usagers bilingues en question. Si ce n'est qu'un plaidoyer pour la contre-traduction, la traduction française, publiée chez P.O.L. éditeur, ne le conteste pas. Elle n'a pu respecter ni le « *vouloir dire* psychologique de l'auteur » (Ladmiral 2006, 140), ni le « *vouloir-dire* sémantique du texte » (Ladmiral et Lipiansky 1995, 53).

Mots clés : traduction, bilinguisme d'écriture, contre-traduction, écriture fragmentaire bilingue

Abstract

Translation is not mere translation. A few remarks on the translation of a fragmentary bilingual text: *Cuvântul nisiparniță* (*Le Mot sablier/The Hourglass Word*) by Dumitru Tsepeneag

The present paper will focus on the translation of a fragmentary bilingual writing. Interested both in his own monolingualism and in the *monolingualism of the other* (see Derrida 1996, and here mainly the monolingualism of the French reader who should constitute a kind of pseudo-source-audience³), Dumitru Tsepeneag turns his own bilingualism into a topic in his book *Cuvântul nisiparniță* (published first in translation as *Le Mot sablier* in 1984). "This (im)possible appropriation becomes the generating reason of the creation and *in* the creation, then in the self-translation"; a "writing experience" where the writer cultivates his bilingualism and his

¹ Comme ce fût le cas pour les romans *Arpièges* et *Les Nocés nécessaire*.

² Il s'agit du traducteur, Alain Paruit, auquel le livre est dédié.

³ As was the case with the novels *Arpièges* and *Les Nocés nécessaire*.

biculturalism, and sheds light on the process of translation from a perspective that is at least double: that of the translated⁴² and self-translated writer, but also that of the translator-writer” (Lungu-Badea 2008, 20). What translation strategy would be appropriate for a book that begins in Romanian and ends in French? We could claim that its destiny is to show how one language replaces another and, consequently, renders translation useless for bilingual users. If this is but an argument for the counter-translation, the French translation, published by the P.O.L. publishing house, does not challenge it. It could respect neither “the psychological intention of the author” (Ladmiral 2006, 140), nor the “semantic intention of the text” (Ladmiral and Lipiansky 1995, 53).

Keywords : translation, bilingual writing, counter-translation, fragmentary bilingual writing

Introduction

Dans plusieurs de ses œuvres (françaises et roumaines), Dumitru Tsepeneag joue sur le transfert interlingual, sur les limites de la traduction, sur le sentiment de frustration de l’auteur traduit. À ses débuts littéraires en français, il a écrit pour s’y enraciner. Il se trouvait en France au moment où il apprenait sa condamnation à l’exil. Obligé de quitter son pays (en fait, de n’y plus rentrer), accompagné uniquement de sa langue maternelle, il a continué d’écrire en roumain, mais il a publié d’abord en France, ce qui fait que ses œuvres paraissaient d’abord en traduction, n’étant publiées en roumain que des années plus tard. Cette suspension entre deux abîmes ou deux terres fermes, le roumain (langue maternelle) et le français (langue d’accueil), entre deux pays et entre deux langues, deviendra un merveilleux prétexte de création et de fictionnalisation des actes d’écrire et de traduire.

1. Le deuil de la langue maternelle ou Sur le transfert intralingual et interlingual

Par le biais de la littérature, Tsepeneag exploite la langue roumaine ou française comme tentative (in)espérée qui lui est offerte, comme à tout être, comme occasion « pour se dire » (Maragnès 1998). Afin de désambiguïser sa réception, de diminuer le risque global de voir s’égarer sa parole dans l’espace de « l’entre deux langues », il fait le récit d’une quête d’identité, pensée et verbalisée grâce au passage du roumain au français ; un inédit exercice littéraire qui illustre la relation qui s’instaure entre l’être et le langage autant que le bilinguisme horizontal et consécutif ; l’épreuve de commutation consacre comme langue de création le français qui se

⁴ By Alain Paruit, the translator to whom the book is dedicated.

substitue complètement au roumain. (*v.* dans l'annexe l'explicit libre trilingue). L'insertion graduelle des mots, syntagmes et fragments français, anticipant l'avènement d'un discours entièrement français, n'est pas faite au hasard. Tsepeneag propose aux lecteurs une aventure littéraire et traductionnelle, dans laquelle il enchâsse des remarques relatives au statut du traducteur, un Charon qui fait passer vers l'au-delà de la langue source, un cadavre (de l'œuvre) : la traduction.

Dans *Cuvântul nisiparniță*, selon Tsepeneag, il ne s'agit ni de retraduction intrapersonnelle⁵, ni d'autotraduction. Nous ajoutons à la traduction intrapersonnelle un autre déterminant, *mentale* (Lungu-Badea 2007, 72-86, Bârna 2006, 9-23), qui souligne qu'il s'opère une réflexion en roumain, suivie d'une traduction mentale en français avant de passer à l'écriture en français. Le livre exige ainsi non seulement une lecture filigranée, intertextuelle, mais aussi une contresignature lectorielle (inimaginable, impensable, inanticipable comme la caractérise Derrida 1996), hiérarchiquement subordonnée à la signature de l'auteur, et théoriquement susceptible de récuser les interprétations des contresignataires.

L'auteur comble le narrateur de faveurs lui réservant la tâche de témoigner de ses appréhensions. Depuis qu'il écrit, Tsepeneag suit la quête du soi au moyen *de* et *dans* la traduction (allographe, perfective linguistiquement parlant, mais déficiente, identitairement parlant). Supposé qu'un tel exercice d'expérimentation littéraire soit traduisible dans *une* langue, non pas dans un couple de langues, c'est accepter d'emblée que cette traduction ne préserve point l'intention auctoriale. En effet, dans l'édition française de 1984, seul l'aspect différencié des lettres (en romain et en italique) et une note de l'éditeur rappellent les données de début du projet de création. Dans la version française, un « bilinguisme d'écriture » (cf. Oustinoff 2001) qui se manifeste dans le même texte, donc un élément personnel, est sacrifié au profit d'une réception monolingue, un élément collectif et territorial. Ce ne sont que quelques-uns des aspects hors normes qui caractérisent ce livre et entravent sa réception.

2. Du contrepoint à la fugue. Texte, hypotexte, hypertexte, intertexte

Ce titre cognitif⁶ (*Cuvântul nisiparniță* – 1994, 2005, *Le Mot*

⁵ Voir dans ce sens aussi l'expérience d'autotraduction et de traduction mentale de Fernando Pessoa (Jorge de Sena, Introduction à Fernando Pessoa. *Poemas ingleses*. Lisbonne : Atica, 1987 : 13-14, cité par Oustinoff 2001, 47).

sablier –1984 ; *La parabola ampollata* – 2013), saisit la genèse d'un texte autoréflexif qui affirme l'idée du texte et celle de la textualité, et scrute également le roman pour confirmer son autoréférentialité, « le discours théorique [n'étant] qu'une acrobatie en marge du texte » (*Cuvântul nisiparniță* 2005, 27).

Tout se passe dans la tête de l'écrivain. Le roman mental est (dé-), (re-) verbalisé, matérialisé tantôt dans un code, celui du roumain, tantôt dans un autre, celui du français. (Lungu-Badea 2009, 22). Bien que, dès les premières lignes, il semble que l'écrivain se conforme aux anciennes conventions du genre romanesque, le changement se produit sans avertissement. Les thèmes et les méta-thèmes s'exposent, s'opposent, s'entrechoquent : le récit de l'écrivain, le récit du traducteur, celui du tavernier, du cafetier, du soldat démobilisé par sa propre volonté. Explicites, implicites, actuels, graves, des thèmes tels que : l'exil géographique, l'exil linguistique, la quête identitaire, la démythisation du communisme, jouent le rôle de passerelles entre l'Orient et l'Occident, entre le passé et l'avenir de l'Europe ; ce sont les points forts d'un plaidoyer et d'un témoignage sur la diversité des structures narratives et sur le style biscornu de Tsepeneag (Lungu-Badea 2009, 23).

L'une des fins et significations d'une œuvre est d'être partagée aux autres et avec d'autres. À qui et avec qui Tsepeneag partage la joie de créer ? Gestes inégaux, cohérence idéique composite, écriture fragmentaire bilingue, mélanges d'écriture et de réécriture, tout cela se superpose comme sur un parchemin manuscrit dont les couches innombrables gardent, chacune, l'empreinte de l'écrivain (Genette 1982), un repère de ce qu'il est ou de ce qu'il semble/veut être : un condamné « à besogner toute la vie sur le même palimpseste » (Tsepeneag, *Le Mot sablier*). La création en soi et l'écriture paraissent être les préoccupations qui comptent pour l'écrivain, et donc son seul gain (Lungu-Badea 2009, 24).

Dans son hypertexte, ludique et subversif, Tsepeneag parodie aussi bien des œuvres qu'une pratique littéraire toute entière, qu'il parvient à déformer et transformer sans la défigurer. L'écrivain propose ainsi une littérature interactive, définissable par rapport à la tradition et aux canons littéraires qui constituent le terme de comparaison. La récusation des canons et la contestation des pratiques littéraires, l'abandon des traits communs aux textes

⁶ Il était naturel, donc, que celui-ci soit préféré au titre descriptif : passerelle, pont vers le soi et vers les autres, un pont de la communication inter- et intralinguale. Nous avons déjà remarqué ailleurs le goût particulier de Tsepeneag pour les titres qui synthétisent les principes oniriques *Arpièges*. *Rien ne sert de courir*, par exemple.

traditionnels (la ponctuation rigoureuse⁷, par exemple), le conduisent au texte polyphonique, où le rôle du narrateur est joué consécutivement par des identités narrataires multiples. Toutefois, les lecteurs peuvent déceler l'hypotexte et percevoir l'effet parodique qui vient compléter le tableau hypertextuel (cf. Genette 1982, 49) :

„iar în privința punctuației⁸ mai exact spus a lipsei de punctuație din anumite texte așa-zis moderne [...] ar trebui să chibzuim foarte serios. ea poate dezorienta cititorul. și dacă e să tragem o concluzie din asta

dar recunoașteți că și majusculizarea forțată de după fiecare punct ține de tiranie. de o tiranie a lecturii impusă de autor

[...] de autor care-i dictează cititorului unde să se oprească: la punct numeri până la trei, la virgulă spui unu

iar la punct și virgulă

și la două puncte [...]

Să se oprească unde are chef el monsieur l'Auteur posesor printre altele și al adevărului ortografic (*Cuvântul nisiparniță*, 20-21)

quant à la ponctuation surtout à l'absence de ponctuation de certains textes dits modernes [...] on devrait réfléchir sérieusement. Elle peut désorienter le lecteur. et s'il faut en tirer une conclusion mais reconnaissez que la majusculation forcée qui suit chaque point relève de la tyrannie. une tyrannie de la lecture

imposée par l'auteur

[...] l'auteur qui ordonne au lecteur où s'arrêter. Au point on compte jusqu'à trois, à la virgule on dit un

mais au point-virgule

et aux deux-points [...]

s'arrêter là où a envie *monsieur l'Auteur* comme possesseur parmi d'autres de la vérité orthographique (*Le Mot sablier*)

en cuanto a la puntuación mejor dicho a la falta de puntuación de algunos textos así llamados modernos [...] tendríamos que reflexionar con seriedad. ella puede desorientar al lector. y si hay que sacar una conclusión de esto

pero tenéis que reconocer que la mayúscula forzada después de cada punto es signo de tiranía. una tiranía de la lectura

⁷ *Les Noces nécessaires* n'est point moins expérimental que *Le mot sablier*. Ce livre écrit sans ponctuation où l'espace blanc joue des rôles multiples de la ponctuation manquante a déterminé Jean Frémon à affirmer : « Que reste-t-il aujourd'hui de ce qu'on appelle le *nouveau roman* sinon la musique rauque de Claude Simon, le piano cristallin et nostalgique de Marguerite Duras, le pipeau familial de Robert Pinget..., c'est à ce niveau qu'il faut aujourd'hui placer Tsepeneag » (« Nouvelles littéraires », le 24 nov.-le 1^{er} déc. 1977).

⁸ Sorte de leitmotiv (Tepeneag, 2005, 15, 16, 17 x2, 20 x 2 *et passim*, nous soulignons).

impuesta por el autor [...]
bueno en primer lugar por el autor que dicta al lector dónde se tiene
que parar: al punto cuentas hasta tres. a la coma dices uno
y al punto y coma
y a dos puntos [...]
que se pare a donde le dé la gana *Monsieur l'Auteur* poseedor entre
otras de la verdad ortográfica (*La parabola ampollata*)

Grâce à ce prétexte de création, dans ce pré-texte, l'écrivain procède à la dé-formation du style qui l'a consacré. Après quatre-cinq avertissements « concernant la ponctuation⁹ » (Tsepeneag, *Cuvântul nisiparniță* 2005, 21-22) et la critique (23), l'auteur décide de dévoiler au lecteur les règles de son jeu :

remplaçons la virgule : par les deux points parenthèses éventuellement même par tiret. le point joue aussi le rôle de virgule – dans certaines circonstances [remplaçons] le point également oui. et ne le mets plus à la fin du paragraphe où de toute façon il y a un espace blanc
l'espace (blanc) fait d'ailleurs partie de la ponctuation : si le point propose une pause, l'espace (blanc) l'impose (*Cuvântul nisiparniță* 2005, 24)

Aux confins des règles de l'énonciation (Barthes 1984, 73), et irréductible à sa forme imprimée, l'hypertexte de Tsepeneag essaie de dépasser ces frontières. Mécontent des procédés rhétoriques et stylistiques en usage, il cultive une combinaison énonciative particulière, un double engagement et une double contrainte :

« astfel că s-ar cuveni înainte de toate să-i explic cititorului francez (o ce ipocrită reverență!) de ce încă îl mai privez de plăcerea textului direct: cel autentic și concret în care ce-i drept n-aș mai avea scuza imperfecțiunii traducerii și nici pretextul că vezi doamne literatura română aflând-se la un alt stadiu de evoluție decât cea franceză (a fost săracă și bolnavă de realism-socialist) cum dracu să mă lansez în alte și mai îndrăznețe aventuri scriptice » (Tsepeneag, 2005, 7

« que j'explique au lecteur français (quelle hypocrite révérence) pourquoi je le prive du plaisir de lire le texte directement [en français] : le texte authentique et concret qui ne m'offrirait plus l'excuse de l'imperfection de la traduction ni le prétexte que la littérature roumaine se trouve dans une autre étape de son évolution que la littérature française, tiens, mon œil » (*Le Mot sablier*, traduit du roumain par Alain Paruit 1984, 7)

⁹ La marotte de la ponctuation ne peut être que récurrente : « Suis-je vraiment obligé de mettre tout le temps des guillemets ?... » (*Pigeon vole*, 105)

« así que convendría antes de todo explicar al lector francés (qué reverencia hipócrita) por qué sigo privándolo del gusto de leer un texto directo: el auténtico y concreto en el que es verdad que ya no tendría la excusa de la imperfección de la traducción ni el pretexto que la literatura rumana se encuentra en otro estado de evolución en comparación con la francesa (la pobre también ha estado enferma de realismo socialista) cómo demonios hago para lanzarme en otras aventuras de escritura aún más audaces » (Tsepeneag/Kovacs)

Le choix énonciatif reste toujours une convention, une entente entre l'auteur et le lecteur. Ce récit interactif s'articule à des niveaux différents – itératif, logique dramatique et énonciatif –, là où les consignes s'établissent. Le principe d'autogénération du texte est clair : « les mots dictent les mots ». Cet hypertexte n'existe que si l'on respecte le pacte d'écriture initial. Pour qu'il existe en tant que texte, la dualité s'impose impérativement : le discours s'adresse à quelqu'un. L'hypertexte se constitue de la sorte en tant qu'énonciation d'un discours, tout ce qui existe est situable : le drame de l'écrivain traduit, l'examen du cas de conscience du traducteur, le fossé creusé par les ouvriers, le fossé que l'écrivain saute, les leitmotiv, les mots qui viennent et s'en vont (« je ne connais pas le mot roumain et il est possible qu'il n'y en ait pas un qui dise toujours clepsydre ce qui serait une impropriété langagière, en tout il servait à faire bouillir les œufs » – *Cuvântul nisiparniță* 2005, 10).

D'une cohérence organisationnelle apodictique, le fragment revendique le droit de nier ses origines. Le texte-rature de Tsepeneag préserve toutes les épreuves, les incessantes allées et venues. C'est un livre qui garde les biffures : le texte chantier dans le texte publié. Le fragmentaire devient ainsi l'enjeu de l'acte artistique, de l'acte de lecture et de l'acte de traduction et défie le lecteur à découvrir le mécanisme dont se sert l'écrivain pour engendrer un texte dans lequel s'agencent plusieurs romans autonomes, des textèmes, chacun véhiculant un sens. Ce « tout organique » et polyphonique – construit autour de la relation de l'être humain au langage – se consolide grâce aux causeries, dans le café-taverne multifonctionnel, et aux prises de parole gérées par l'ingestion d'aliments (*Cuvântul nisiparniță* 2005, 12, 16). Des notions pareilles à « commencement », « fin », « autonomie textuelle » témoignent de l'existence contingentée du texte, déterminée par l'existence d'un récepteur. En conséquence, c'est la textualité, et non pas l'écrivain, qui choisit le lecteur et le traducteur.

L'intertextualité a sa place dans *Le Mot sablier*. Dumitru Tsepeneag donne son nom à un texte, toutefois il le donne notamment à la relation qui se tisse entre le français et le roumain, à

ce rapport artistique et expérimental qui fait l'objet de notre analyse. L'intertextualité et l'interlingual prétendent aussi bien la redéfinition des limites de ce texte, que la reconsidération de l'acte de création par le biais du bilinguisme de création : une poétique et une motivation de créer dans une langue d'adoption :

fiind călare pe două limbi mă hotărâsem să scriu în franceză. numai că a trebuit să constat cu destulă iritare și ciudă că nu pot s-o fac până nu scap de fantasmеle înmagazinate de-a lungul atâtor ani înc are în loc să scriu m-am gândit cum să scriu și la ce folos toți acești ani de așteptare în anticamera limbii franceze deci trebuie deocamdată să continui să scriu tot în română și în felul ăsta să mă debarasez în sfârșit de acest balast fantasmatic: căci cine îmi garantează că scriind în franceză nu mă trezesc bântuit de toate vedeniile astea cu de altfel s-a și întâmplat în câteva texte scurte și-atunci nu scriu ci descriu rescriu copiez ce n-am fost în stare să scriu dar mi-a rămas totuși în minte sub forma unor larve pe care n-am cum să le evit. (*Cuvântul nisiparniță*, 8)

ainsi à cheval sur deux langues je m'étais résolu à écrire en français et ailleurs aussi dois-je continuer pour le moment à écrire en roumain pour me débarrasser enfin de tout ce ballast fantasmatique : car qui me garantit si j'écris en français que je ne me retrouverai pas hanté par tous ces spectres comme cela m'est déjà arrivé avec quelques brefs textes et dans ce cas je n'écris pas je décris je récris je copie ce que je n'ai pas été capable d'écrire mais ce qui est cependant resté dans mon esprit sous la forme de larves que je ne puis éviter (*Le Mot sablier*, 1984, 12, traduit par Paruit, en original en roumain).

de este reto y montado en dos idiomas me había decidido escribir en francés. pero he tenido que constatar con bastante irritación y pesar que no lo puedo hacer hasta que no deje atrás los fantasmas acumulados a lo largo de tantos años en los que en lugar de escribir he pensado en cómo escribir y a qué han servido todos estos años esperando en la antesala de la lengua francesa así que de momento tengo que seguir escribiendo en rumano y de esta manera deshacerme finalmente de este lastre fantasmático: porque quién me garantiza a mí que escribiendo en francés no me despierto embrujado de todos estos fantasmas como de hecho ya me ha pasado con algunos textos cortos así que no escribo sino que describo reescribo copio lo que no he sido capaz de escribir pero que sin embargo se me ha quedado en la mente como unas larvas que no tengo como evitar (*La parábola ampollita*/Kovacs)

L'allusion à la littérature roumaine n'est qu'une stratégie textuelle qui donne le moyen de localiser l'intertexte/l'hypotexte. Une simple référence : Alain Paruit – le nom du traducteur de

Tsepeneag et de nombreux écrivains roumains, traducteur auquel le livre est dédié – renvoie à des textes portant la signature du traducteur. Le fait d'évoquer le nom de son traducteur permet à l'écrivain de glisser son propre credo de traducteur :

« L'auteur traduit n'a aucune puissance, car aucune présence. Et comment être présent, sinon par les mots ? L'auteur est promis par la couverture, mais quand le livre s'ouvre, c'est un couvercle de cercueil qui se ferme. Ah ! bien sûr, cette mort est nécessaire ! Elle est même souhaitable. Ça fait partie des règles. Du jeu. » (*Cuvântul nisiparniță* 2005, 68)

L'unité de ce textème découle des liens variables et structurels propres à l'ensemble de la création de Tsepeneag, et des rapports conjoncturels avec la littérature traditionnelle qu'il défie ici afin de se définir de façon quadrangulaire : 1) *historiquement*, par l'appartenance/la non appartenance à un courant ; 2) *selon la classe/le genre* où il s'inscrit /refuse de s'y inscrire ; 3) du point de vue des *canons* littéraires qu'ils pourraient respecter/récuser, 4) du point de vue du *style* discursif modifié, par métamorphose/anamorphose.

L'intertextualité réclame la contextualisation extralinguistique et littéraire qui l'engendre : l'écrivain n'est pas à cheval que sur deux langues, mais également sur deux ou trois courants : l'onirisme esthétique et structural, les pratiques textuelles, le postmodernisme (Buciu 1998).

3. Traduire l'écriture fragmentaire et hypertextuelle

Plusieurs scénarios sont à prendre en considération que nous exposons sous la forme de questions :

- L'auteur aurait-il prévu /estimé que son public-cible ait des compétences linguistiques en français et en roumain ?
- Aurait-il présumé que ses lecteurs viennent des communautés bilingues, où le français est langue officielle à parité avec une autre langue, et dans de telles circonstances, à chaque traduction, on aurait pu/ pourrait préserver intacte la partie française (en original) et traduire dans une autre langue le texte écrit en roumain, en original (d'autres cas de figure en Lungu-Badea, 2011).

La version française, *Le Mot sablier*, est incontestablement autre chose que l'original *Cuvântul nisiparniță* : une « métalepse du traducteur » (Saint-Gelais 2008, 7-18). Il serait absurde de reprocher

au traducteur les contraintes d'écriture d'un texte original. Une traduction n'est qu'une traduction ! (cf. Tsepeneag). *Le Mot sablier* s'engage dans un récit de l'expérience ontologique, de la création qui s'échafaude sur les supplices de l'écrivain jusqu'à ce que, vers la fin de l'ouvrage, le héros et le lecteur se rendent compte que c'est la création elle-même qui constitue le sujet du roman, à savoir l'histoire de la genèse d'un livre et de l'inspiration qui lui donne naissance.

Si la traductibilité est garantie par la thèse de la référentialité, son absence caractériserait logiquement l'intraduisibilité d'un texte. Les écrivains modernistes ont pratiqué l'illusion référentielle « de manière visiblement ironique » (Saint-Gelais 2011, 14).

La polyphonie du *Cuvântul nisiparniță*/ *Mot sablier* n'admet pas une lecture prédéfinie, soumise à l'ordre canonique de la consécution accommodée que présentent les textes linéaires. Ce texte exige une lecture non linéaire, empruntant l'ordre auctorial. L'auteur suggère, d'ailleurs, de possibles itinéraires de lecture, chacun débouchant sur un texte potentiel et sur une lecture qui se soustrait aux standards rebattus, aux préjugés relatifs à la démarcation de la lecture linéaire. On observe ainsi que tout parcours textuel produit une nouvelle textualité : la condition du traducteur telle qu'elle est vécue par le traducteur même, la condition du traducteur telle qu'elle est décrite par l'auteur traduit, à son tour un traducteur chevronné, la condition du soldat démobilisé par sa propre volonté ou déserteur, selon la prise de vue, exilé sur le front, exilé en soi, etc. La technique de lecture hypertextuelle ne rend pas la compréhension facile, elle montre des carences quant à l'intelligibilité. De cette construction romanesque polyphonique même dérivent les hésitations du traducteur. De surcroît, la technique du contrepoint dénie l'existence d'un thème principal servant de référence aux autres, les thèmes renvoient alternativement les uns aux autres, devenant à tour de rôle le précédent des autres. Quelle méthode de traduction choisir pour transférer cette écriture fragmentaire ?

Est-il difficile de traduire ce roman ? Non. Au moins théoriquement, il ne devait pas l'être. Cependant, aux yeux de Tsepeneag, « deux cercles [vicieux ?] en forme de huit » (*Cuvântul nisiparniță* 2005, 7) décrivent le rapport auteur- traducteur.

Si ce livre n'a pas été écrit pour être traduit, mais pour montrer comment une langue remplace une autre et rend, par la suite, inutile la traduction pour les usagers bilingues – franco-roumains, alors c'est un plaidoyer pour la contre-traduction. Dans un tel cas de figure, on aurait dû le lire tel qu'il a été écrit. Cependant, vu que le roumain a longtemps été considéré comme une langue exotique, et vu même que le français n'est pas une langue pour tout le monde, l'acte de lecture eût été très peu probable. La traduction aurait été vaine dans le cas où le destin sociolinguistique du roumain

avait été pareil à celui de l'anglais, comme le témoigne l'écrivain dans l'entretien avec Ion Simuț (2003). On aurait pu alors traduire le livre dans toutes les communautés bilingues, ayant le français ou l'anglais comme langue officielle à parité avec une autre langue. Car, à chaque traduction, on aurait pu préserver intacte la partie française ou anglaise, ne traduisant dans l'autre langue officielle que le texte écrit dans la langue méconnue du public-cible. Vu ce destin hypothétique, ce livre expérimental, inédit au moment de sa production, aurait pu marquer définitivement les expériences textualistes, se configurant comme un repère intrinsèque. Trop de « si ». La réalité est bien loin des conjectures présentées. L'exotisme du roumain a limité la réception et l'influence potentielle de cette expérience littéraire sur d'autres écrivains. Les conditions n'étant pas requises, le texte n'est pas exempt de traduction.

3.1. L'écriture fragmentaire comme unité de traduction, ou textème

Aux pratiques de l'écriture fragmentaire qui métamorphosent les textes, viennent s'ajouter les métamorphoses traductionnelles. L'écriture fragmentaire bilingue subit donc une double métamorphose /anamorphose : celle que pratique l'auteur et celle que le traducteur est obligé de mettre en œuvre. Il s'agit de décider si l'on traduit vers une langue-cible ou vers un couple de langues-cible, à savoir :

- si l'on restitue les équivalences sémantiques, syntaxiques et morphologiques des deux langues-source du texte d'origine vers une seule langue-cible (comme en français) ;
- ou si l'on ne traduit que le roumain, langue maternelle et première langue-source, tout en choisissant de ne pas traduire la seconde langue-source, le français (comme on a pu constater dans la version espagnole).

Laquelle des deux manières de traduire souligne la potentialité des langues en relation de traduction ? Laquelle est plus adéquate pour traduire une écriture fragmentaire bilingue, un textème (=unité de traduction insécable, non divisible sémantiquement) ?

À la traduction intralinguistique, mentale, et interlinguale (Lungu-Badea 2007, 72-86), tout comme dans le cas des traductions homophoniques, syntaxiques et homosémantiques des Oulipiens, le traducteur doit répondre fermement par l'identification et la maîtrise de la contrainte et, surtout, du public que vise l'œuvre à traduire. Ce n'est qu'ainsi qu'on peut espérer résoudre la « dialectique ricoeurienne » concernant les deux maîtres du traducteur : l'auteur et le lecteur.

Traduire l'écriture autogénérationnelle de Tsepeneag qui, comme l'écriture oulipienne, c'est traduire de la même manière qu'on

restitue la contrainte oulipienne, analyser les procédés de transformations textuelles et rendre (au moins ?) le principe de fonte, dé-fonte et refonte des textes, des idées. Parvenue ici, nous ne pouvons ignorer une question légitime: Le traducteur, doit-il faire preuve d'inspiration dans la traduction de l'écriture à contrainte ou suffit-il qu'il soit un bon technicien de la langue, un fabricant de textes selon des principes mathématiques ?

3.2. Motivations pour (ne pas) traduire la littérature expérimentale

Les manières de création et les techniques de traduction ne sont pas toujours analogues (v. Tsepeneag, Paruit, Kovacs). Les limites de traduction de l'écriture fragmentaire bilingue sont données par :

- L'absence de finalité. Ce n'est que l'écriture qui compte;
- Le manque d'empathie entre l'auteur, le traducteur et le lecteur ;
- La polyphonie et la proche parenté de la traduction de ce texte et de la traduction de poésie par la prééminence de la forme au détriment du contenu. Le sens n'est pas pour autant étouffé parce qu'il naît au fur et à mesure que la pensée se matérialise. Les ratures ne sont que de façonnages d'idées, des bouts de phrases couchés sur papier.
- La difficulté de trouver un éditeur qui publie un livre de niche : la version espagnole définie en 2013 n'a pas encore trouvé un éditeur, ni un financement bien que l'écrivain se soit même impliqué dans ce projet.

Conclusion

Certainement, l'intertextualité et l'interlingual introduisent un nouveau mode de lecture, qui diffère bien sûr de la lecture linéaire: la lecture alternative. Serait-il insensé de parler de traduction alternative? Pourrait-on restituer l'écriture alternative tout en alternant avec les codes linguistiques du texte d'origine? La traduction semble être impossible, mais elle est à la fois nécessaire (cf. Derrida 1985).

Annexe : *Explicit libre*

| | | |
|---|---|---|
| <p>Je regarde par la fenêtre le camion bleu vert. Plus loin on voit une tour. La pluie a cessé. Le ciel s'éclaircit. Les autres ne s'en rendent pas compte. Quoi que l'on dise, je suis plus éveillé qu'eux, plus près de la fenêtre. Je regarde et j'attends. Je ne sais pas exactement quoi. J'attends sans doute que la bâche soit tirée comme le rideau d'un théâtre.</p> <p>Des marionnettes. Sans fous et sans cavaliers. Et que le grand Guignol commence!</p> <p>En attendant je fouille à nouveau dans mes paperasses: « parlez-vous français » répète à voix basse le garde-côte et fixe ses jumelles sur l'horizon: un avion qui ressemble à un énorme oiseau orange mais passe trop vite et sort du champ</p> | <p>Je regarde par la fenêtre le camion bleu vert. Plus loin on voit une tour. La pluie a cessé. Le ciel s'éclaircit. Les autres ne s'en rendent pas compte. Quoi que l'on dise, je suis plus éveillé qu'eux, plus près de la fenêtre. Je regarde et j'attends. Je ne sais pas exactement quoi. J'attends sans doute que la bâche soit tirée comme le rideau d'un théâtre.</p> <p>Des marionnettes. Sans fous et sans cavaliers. Et que le grand Guignol commence!</p> <p>En attendant je fouille à nouveau dans mes paperasses: « parlez-vous français » répète à voix basse le garde-côte et fixe ses jumelles sur l'horizon: un avion qui ressemble à un énorme oiseau orange mais passe trop vite et sort du champ</p> | <p>Je regarde par la fenêtre le camion bleu vert. Plus loin on voit une tour. La pluie a cessé. Le ciel s'éclaircit. Les autres ne s'en rendent pas compte. Quoi que l'on dise, je suis plus éveillé qu'eux, plus près de la fenêtre. Je regarde et j'attends. Je ne sais pas exactement quoi. J'attends sans doute que la bâche soit tirée comme le rideau d'un théâtre.</p> <p>Des marionnettes. Sans fous et sans cavaliers. Et que le grand Guignol commence!</p> <p>En attendant je fouille à nouveau dans mes paperasses: « parlez-vous français » répète à voix basse le garde-côte et fixe ses jumelles sur l'horizon: un avion qui ressemble à un énorme oiseau orange mais passe trop vite et sort du champ</p> |
| <p>Țepeneag, <i>Cuvântul nisiparniță</i>, 2005 [1994]; en français en original</p> | <p>Tsepeneag/Paruit <i>Le Mot sablier</i> (1984), en français en original</p> | <p>Tepeneag/Kovacs, <i>La palabra ampollita</i> (2013), en français en original</p> |

Références bibliographiques

- BARNA, Nicolae. « Aller et venir à travers plusieurs goulots de sablier. Identité multiple, identité alternée, identité intégratrice ». In : G. Lungu-Badea, M. Gyurcsik (éds.). *Dumitru Tsepeneag. Les Métamorphoses d'un créateur : écrivain, théoricien, traducteur*. Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006 : 9-23.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue - Essais critiques IV*, Paris, Seuil, septembre 1984.

- BUCIU, Marin Victor. *Țepeneag. Între onirism, textualism, postmodernism* [Tsepeneag. Entre onirisme, textualisme, postmodernisme], Craiova, Aius, 1998.
- DERRIDA, Jacques. « Des Tours de Babel ». In : Joseph Graham (ed.). *Difference and Translation*, Cornwell Press, 1985 : 165-248.
- DERRIDA, Jacques. *Le Monolinguisme de l'autre, ou La prothèse d'origine*. Ed. Galilée, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?* Paris : Editions de L'Herne. Extrait du Cahier de L'Herne Derrida, n° 83, 2005.
- DIMISIANU, Gabriel. « L'Onirisme subversif », *Seine et Danube*. Dossier Le groupe onirique, Paris, Editions Paris- Méditerranée, 2005 : 21-28.
- GENETTE, Gérard. *Discours du récit*. Paris : Seuil, 1972
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.
- HERMANS, Theo. « The Translator's Voice in Translated Narrative », *Target*, 8:1, 1996: p. 23-48.
- LADMIRAL, Jean-René. « Traduire la forme ? traduire les formes ?... », dans Nadia D'Amelio (dir.), *La forme comme paradigme du traduire*. Actes du colloque des 29-31 octobre 2008 de l'Université de Mons-Hainaut, Mons, Éditions du CIPA; 2009.
- LADMIRAL, Jean-René. « Esquisses conceptuelles, encore ... ». In : Christine Raguet (éd.). *Palimpseste. Traduire ou « vouloir garder un peu de la poussière d'or »*. Hommages à Paul Bensimon. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, hors série (2006) : 131-144.
- LADMIRAL, J. -R. et E. M. LIPIANSKY. *La communication interculturelle*. Paris : Armand Colin (Bibliothèque européenne des sciences de l'éducation), 1995
- LARRIVÉE, Isabelle. *La Littérarité comme traduction : Abdelkébir Khatibi et le palimpseste des langues*. Doctorat Nouveau Régime sous la direction de Charles Bonn, Université Paris XIII (Paris Nord), U.F.R. des Lettres, des Sciences de l'Homme et des sociétés, 1994.
- LUNGU-BADEA, Georgiana, « Les voix fédérées ou confédérées de l'auteur et du traducteur », *RIELMA*, 2011 : 71-84.
- LUNGU-BADEA, Georgiana. *D. Tsepeneag et le régime des mots. Écrire et traduire « en dehors de chez soi »*. Timisoara : Editura Universitatii de Vest, 2009.
- LUNGU-BADEA, Georgiana. « Sur le bilinguisme du soi. Fictionnalisation des actes d'écrire et de traduire ». *Dialogues francophones*, 14/2008 : 19-26.
- LUNGU-BADEA, Georgiana. « An (In)Visible Bridge: From Mental To Interlingual Translation. Reflections On Translating The Experimental Writings Of Dumitru Tsepeneag ». In: Sanda Badescu (ed.). *From One Shore to Another. Reflections on the Symbolism of the Bridges*. Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2007 : 72-86.
- LUNGU-BADEA, Georgiana. « Un minimaliste acharné: Dumitru Tsepeneag ». *Dialogues francophones*, n°12/2006 : 199-209, traduit du roumain (« Un minimalist înrăit: Dumitru Țepeneag », *Orizont*, nr. 10 (1465), Serie nouă, XVI, 20 oct. 2004 : 4-5) par Andreea Gheorghiu. Timișoara : Editura Universității de Vest.

- MARAGNES, Daniel. « L'exil de la langue ». *Derades archives* n°2, 2e semestre, 1998. URI: membres.lycos.fr/derades/exilsdelalangue.html. Dernière consultation : le 12 avril 2008.
- OUSTINOFF, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et autotraduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- SAINT-GELAIS, Richard. « La métalepse du traducteur : Tsepeneag, Paruit, *Le Mot sablier* ». In : *Dialogues francophones*. Timișoara, Editura Universității de Vest, n° 14 (2008) : 7-18.
- SAINT-GELAIS, Richard. *Les Fictions transfuges. La fictionnalité et ses enjeux*. Paris, Editions du Seuil, 2011.
- ȚEPENEAG, Dumitru, SIMUȚ, Ion. *Clepsidra răsturnată. Dialog cu Ion Simuț*, [Le Sablier renversé. Entretien avec Ion Simuț], Editura Paralela 45, Pitești, 2003.

Textes de référence

Dumitru TSEPENEAG,

- Mot sablier*, traduction d'Alain Paruit. Paris : P.O.L. Editeur, 1984.
- Cuvântul nisiparniță*, 2e édition soignée et postfacée par de Georgiana Lungu-Badea. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2005 [1994].
- La palabra ampollata*, traduit du roumain par Iulia Kovacs. Université de l'Ouest de Timisoara. Projet de traduction- master 2; dirigé par G. Lungu-Badea et déroulé dans le cadre des recherches menées par le Centre d'études ISTTRAROM-Translationes. 2013.
- Arpièges*. Traduit du roumain par Alain Paruit. Paris: Gallimard, 1973.
- Les Noces nécessaires*. Paris: Flammarion, 1977.
- Nunțile necesare*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1992; București: Editura ALLFA, 1998.
- Roman de gare*. Paris: P. O. L. éditeur, 1985.

Contrainte et réécriture-création dans la traduction des *Exercices de style* de Raymond Queneau

Valentina RĂDULESCU

Université de Craiova
Roumanie

Résumé : Cette étude propose une analyse comparée des versions en roumain (collectif de traducteurs coordonné par Romulus Bucur), en anglais (Barbara Wright) et en italien (Umberto Eco) d'une sélection de textes d'*Exercices de style*, de Raymond Queneau, qui présentent des degrés variables de difficultés de traduction. L'analyse entreprise essaie de confirmer l'hypothèse de recherche que nous défendons : souvent déstabilisante et difficilement surmontable, la contrainte ne devient pas pour autant une entrave à la créativité du traducteur, ni à sa fidélité envers le style de l'original ; elle est un facteur dynamisant du processus traductif, favorisant la réécriture-création.

Mots-clés : traduction, contrainte, réécriture, création, variation

Abstract: Our study presents a comparative analysis of selected texts from several translations of Queneau's *Exercices de style*: the Romanian version (a collective work coordinated by Romulus Bucur), the English version (Barbara Wright) and the Italian one (Umberto Eco) that illustrate the variable degrees of difficulties in translating. The analysis is meant to confirm our research hypothesis: though disruptive and often hardly surmountable, translation constraint does not stifle translator's creativity or his fidelity toward the original style; on the contrary, it stimulates the translational process and fosters the rewriting-creation.

Keywords: translation, constraint, rewriting, creation, variation

Introduction

« La pratique de la traduction [...] repose sur deux présupposés. Le premier : nous sommes tous différents. Nous parlons différentes langues, et nos visions du monde sont profondément influencées par les caractères particuliers des langues que nous parlons. Le second : nous sommes tous pareils. Nous pouvons partager, en gros et en détail, les mêmes types de sentiments, d'informations, d'accords, etc. Sans ces deux présupposés, la traduction ne pourrait pas exister. Ni rien de ce que nous voudrions appeler la vie en société.

La traduction est l'un des noms de la condition humaine. »
(Bellos 2012, 346)

L'un de ses aspects les plus provocateurs aussi, car la traduction est constamment confrontée à un défi de taille : préserver « l'information et la valeur globale de sa source » (Bellos 2012, 343), surmonter l'ensemble de « contraintes sociales, pratiques, linguistiques ou génériques » (*ibidem*, 344), afin d'aboutir à un double imparfait, mais analogue de la source. Ce défi redouble en complexité lorsqu'il s'agit de traduire sous contraintes de type particulier. C'est aussi le cas d'*Exercices de style* de Raymond Queneau, un ensemble de 99 variations (parodiques) sur diverses figures de rhétorique (métalogismes, métaplasmes, métagraphes), sur des actes de parole, des genres du discours non littéraire ou littéraire, à partir d'un texte de base qui relate un banal « micro-événement » (Pouilloux 1991, 12). Chacune de ces variations illustre une contrainte formelle différente et allie, dans une perspective ludique, construction artificielle et virtuosité linguistique. Par conséquent, pour les traducteurs de l'œuvre, « dire presque la même chose » (Eco 2003) est en égale mesure un exercice de rigueur scientifique et de jeu avec les potentialités de la langue-cible.

Cette étude propose une analyse comparée des versions en roumain (collectif de traducteurs coordonné par Romulus Bucur), en anglais (Barbara Wright) et en italien (Umberto Eco) d'une sélection de textes d'*Exercices de style*, qui présentent des degrés variables de difficultés de traduction. L'analyse entreprend d'essayer de confirmer l'hypothèse de recherche que nous défendons : souvent déstabilisante et difficilement surmontable, la contrainte ne devient pas pour autant une entrave à la créativité du traducteur, ni à sa fidélité envers le style de l'original ; elle est un facteur dynamisant du processus traductif, favorisant la réécriture-crédation.

***Exercices de style* – (ré)écriture, traduction, variation**

L'idée des *Exercices de Style* remonte aux années '30 du siècle passé, lorsque, après avoir écouté, lors d'un concert à la Salle Pleyel, *L'Art de la Fugue* de Bach, Raymond Queneau et Michel Leiris évoquent l'intérêt d'une œuvre similaire sur le plan littéraire, réalisée « au moyen de variations proliférant presque à l'infini autour d'un thème assez mince » (Queneau [1963] 2014 : 2). Entre 1942 et 1945, Queneau met en œuvre ce projet : plusieurs séries d'exercices sont rédigés et publiés dans *La Terre n'est pas une vallée des larmes* et dans *Fontaine*, avant d'être réunis et publiés en volume, en 1947, aux Éditions Gallimard. En 1963 paraît l'édition illustrée Carelman-

Massin, en 1969 paraît une édition remaniée¹ chez Gallimard, suivie d'une nouvelle édition en 1973.

Notations, qui ouvre le volume, est considéré par Stefano Bartezzaghi (2014, 269) le texte qui constitue le thème des *Exercices*, mais il ne s'agit pas d'un texte neutre. À l'avis de Bartezzaghi (2014, 284) et de Gérard Genette (1982, 161), *Récit* se rapproche le plus d'un hypothétique « degré zéro » en ce qui concerne l'exposition du thème, il est écrit dans le style le plus neutre du recueil. Ce thème, soumis et ouvert à toutes les variations possibles, est devenu dans la vision de Martin Ringot un « mythe que nous pourrions appeler "l'incident de l'autobus" ou "l'homme au long cou" et dont la constante réinterprétation souligne l'universalité – et la potentialité – de l'anecdote » (2014, § 39) : le narrateur relate un incident survenu un jour quelconque, vers midi, dans un bus de la ligne S, entre un jeune homme à long cou et à chapeau mou, dérangé par un autre voyageur qui lui marche sur les pieds à chaque arrêt. Plus tard, le narrateur aperçoit le même jeune homme en train de discuter avec un ami devant la Gare Saint-Lazare. L'ami lui conseille de mettre un bouton supplémentaire à l'échancrure de son pardessus.

Dans la préface à l'édition italienne des *Exercices*, Umberto Eco, note que l'effet comique et le sens de chacune des variations se définissent non seulement par rapport au texte de départ, mais aussi dans le contexte de tous les autres. Ainsi, « l'effet comique est global, il naît de l'accumulation, figure rhétorique qui domine toutes les autres et que chaque exercice contribue à exemplifier » (Eco, 2014 : XV). Bartezzaghi souligne aussi que dans l'œuvre quenienne existent en réalité deux niveaux de contrainte : « le premier niveau est constitué par la contrainte particulière qui relie chaque chapitre à son titre et ensuite la contrainte plus générale relie les quatre-vingt-dix-neuf titres au titre de l'œuvre » (2014, 269).

On retrouve dans les *Exercices* les deux pôles entre lesquels oscille la création de Queneau : « d'une part, le plaisir de traiter un thème donné dans un langage inhabituel, de l'autre le plaisir d'appliquer une formule stricte sur une composition poétique » (Calvino, 2013 [1981] : 140). Le ludique et le scientifique se conjuguent pour démontrer combien la structure non pas poétique, mais narrative à l'apparence plate, mécanique, « minimaliste » des

¹ De la nouvelle édition de 1969, disparaissent *Hai Kai*, *Féminin*, *Permutations de 2 à 5 lettres*, *Permutations de 9 à 12 lettres*, *Réactionnaire* ; sont ajoutés *Définitionnel*, *Ensemble*, *Lipogramme*, *Tanka*, *Translation*. Plusieurs autres exercices sont maintenus, mais à titre changé : À peu près devient *Homophonique*, *Contre-vérité* – *Antonymique*, *Homéoptotes* – *Homéotéleutes*, *Latin de cuisine* – *Macaronique*, *Mathématique* – *Géométrie*, *Noble* – *Ampoulé*, *Permutations de 5 à 8 lettres* – *Permutations par groupes croissants de mots*, *Permutations de 1 à 4 mots* – *Permutations par groupes croissants de mots*, *Prétérit* – *Passé simple*.

Notations devient malléable et se « travestit » dans chaque variante réécrite par Queneau, mais aussi par chacun de ses traducteurs.

Ce que les *Exercices* mettent aussi en évidence c'est que dans le cas de Queneau,

« structure est synonyme de liberté : elle produit le texte et, en même temps, la possibilité de tous les autres textes virtuels qui peuvent le remplacer. C'est l'aspect novateur du concept de multiplicité « potentielle » lancé par Queneau, sous-jacent à l'idée d'une littérature née des contraintes qu'elle choisit elle-même (pour elle-même) et qu'elle applique (à elle-même). » (Calvino 2013 [1981] : 141).

À part le fait que chaque texte écrit selon des règles précises ouvre à la multiplicité potentielle des textes qui pourraient être écrits selon les mêmes règles, il ouvre aussi à la multiplicité potentielle de « toutes les lectures qui pourraient résulter de ces textes » (Calvino, 1981 142). Cette idée nous semble aussi fondamentale pour le processus de traduction, car elle renvoie logiquement à la multiplicité potentielle des expériences traductives des textes sous contrainte. Par conséquent, quelle que soit la contrainte, elle ne peut que stimuler et non pas entraver le processus traductif.

Traducteur des *Exercices de style* en italien, Umberto Eco avoue avoir difficilement réprimé la tentation de continuer la série des variations à partir des *Notations* queniennes et d'actualiser d'autres possibilités ouvertes par ce texte. En ce qui le concerne, « *Exercices de style* est comme l'œuf de Colomb, une fois que quelqu'un a eu l'idée, il est facile de continuer ad libitum » (Eco 2014, XX). Queneau lui-même avait d'ailleurs proposé, dans l'annexe de l'édition Carelman-Massin, une liste de 124 autres exercices possibles, nouvelle provocation lancée à ses lecteurs. Eco a préféré finalement se limiter au rôle de traducteur et rester fidèle à Queneau. Mais cette fidélité allait être une particulière, car même si une partie des textes ont permis une traduction directe, la plupart ont fait l'objet d'un remaniement, d'une traduction-réécriture en langue-cible. Or il fallait trouver la méthode adéquate pour un livre d'une telle complexité. Quelle a été sa méthode (qui finalement s'est avérée la même pour les traducteurs en anglais et en roumain aussi) ? « Disons, [affirmait Eco], que Queneau a inventé un jeu et en a expliqué les règles au cours d'une partie magnifiquement jouée en 1947. Fidélité signifiait comprendre les règles du jeu, les respecter, ensuite jouer une nouvelle partie avec le même nombre de mouvements » (Eco 2014, XX). Si l'on envisage le jeu de Queneau en termes de jeux de mots, on pourrait affirmer que pour l'auteur, ainsi que pour ses traducteurs, *Notations* représente *le ludé* (Guiraud

1979, 105) tandis que les 99 variations les *ludants* de *Notations*. Si on l'envisage en termes genettiens, les 99 textes queniens sont les hypertextes d'un hypotexte unique, des oulipismes transformationnels, qui réalisent une transtylisation (Genette 1982, 165) linguistique et formelle et actualisent de nouveaux sens « car la transformation d'un texte produit toujours un autre texte, et donc un autre sens » (*ibidem*, 67). La solution consistait donc à appliquer des mécanismes identiques à ceux de la création à la réécriture-traduction, afin d'obtenir des textes et des effets similaires à ceux de l'original.

Adam Thirlwell remarque, à son tour, en parlant d'*Exercices de style* qu'il s'agit d'un « livre d'effets linguistiques » (2014, 20), où, à travers le jeu des variations, une évidence s'impose : « chaque histoire est différente en fonction des mots qui la composent. La moindre modification suscite une vision nouvelle du réel » (2014, 21). Le romancier et théoricien de la traduction anglaise accorde aussi une attention particulière à l'une des questions les plus problématiques pour les traducteurs : le style. L'analyse de la traduction des *Exercices de style* en anglais, conduit Thirlwell à la conclusion que la traduction du style est tout à fait possible et à une définition très pertinente de ce dernier : « Barbara Wright a saisi qu'un style est un système de déformations opérées sur les phrases. Et qu'une traduction mot à mot soit parfois impossible n'empêche pas la traduction, démontrant à quel point les effets de style sont exportables ». (Thirlwell 2014, 41). Raymond Queneau appréciait d'ailleurs particulièrement la traduction anglaise de ses *Exercices* : « J'avais toujours pensé que rien n'est intraduisible et à présent j'en vois une nouvelle preuve », écrivait-il à la traductrice (*ibidem*). Tout style, ajoute Thirlwell en élargissant sa définition, « est un système d'opérations pratiquées sur une langue dans le but de produire des effets : c'est un genre de machine. Aussi ces machines du style sont-elles transportables » (Thirlwell 2014, 42). Mais afin de réussir dans cette entreprise, et dans l'aventure traductive en son ensemble, il faut d'une part, que le traducteur « se tienne légèrement à distance du texte », qu'il laisse « ses motifs et ses structures sous-jacents émerger d'eux-mêmes au cours de la réécriture dans une autre langue. » (Bellos 2012, 308) et d'autre part qu'il exploite/exerce de manière créative ce que David Bellos appelle ses *pattern-matching skills* :

« Le métier – skill – du traducteur consiste ainsi à trouver dans sa propre langue des correspondances relativement abstraites, susceptibles d'être réalisées en pratique entre des motifs, des figures ou des modèles aux niveaux lexical, syntaxique, contextuel, référentiel et stylistique – des patterns – présents dans la source de telle façon qu'on puisse dire : ça se marie bien. » (Bellos 2012, 309)

On obtient de la sorte une nouvelle œuvre, substitut acceptable de l'original, mais ce que cette traduction acceptable désigne « est une relation globale entre source et cible qui n'est ni identité, ni équivalence, ni analogie, mais seulement cette chose complexe qui nous permet de reconnaître un heureux mariage. Telle est la vérité sur la traduction » (Bellos 2012, 344).

***Exercices de style* – traduction et réécriture-crédation**

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les textes des *Exercices de style* présentent des difficultés de traduction variables, qui oscillent entre deux pôles : celui de la traduction directe, presque littérale et celui de l'intraduisibilité : par exemple, Eco renonce à traduire *Loucherbem*, écrit dans un jargon trop codé, ou *Homophonique*, l'italien étant beaucoup plus pauvre en homophones que le français. Généralement, du côté du pôle de la traduction directe se situent des textes qui n'impliquent ni jeux de mots complexes, ni poèmes à forme fixe, ni différences grammaticales ou lexicales insurmontables entre la langue de l'original et celle du texte d'arrivée ; c'est le cas de la série d'exercices illustrant divers champs sémantiques : *Visuel*, *Olfactif*, *Gustatif*, *Auditif*, *Tactile*, *Gastronomique*, *Zoologique*, *Botanique*, de certains types de discours : *Philosophique*, *Ampoulé*, *Désinvolte*, *Vulgaire*, *Rétrograde*, *Notations*, *Lettre officielle*, etc., de certains genres littéraires : *Comédie*, *Vers libres*. Nous examinerons ensuite quelques exemples tirés de *Récit* et de *Négativités*², textes susceptibles de ne pas opposer de résistance particulière à la traduction.

Récit

« Un jour, vers midi du côté du parc Monceau, sur la plateforme arrière d'un autobus à peu près complet de la ligne S, j'aperçus un personnage au cou fort long qui portait un feutre mou entouré d'un galon tressé au lieu de ruban. Cet individu interpelle tout à coup son voisin en prétendant qu'il faisait express de lui marcher sur les pieds chaque fois qu'il montait ou descendait des voyageurs. [...] »

Deux heures plus tard, je le revis devant la gare Saint-Lazare en grande conversation avec un ami qui lui conseillait de diminuer l'échancrure de son pardessus en en faisant remonter le bouton supérieur par quelque tailleur compétent. » (*EDSF*, 27)

² Les exemples sont tirés des éditions mentionnées dans les Références bibliographiques et seront suivis par les titres abrégés – *EDSF* – pour l'édition française, *EDSI* pour l'édition italienne, *EDSA* pour l'édition anglaise et *EDSR* pour l'édition roumaine – et par le numéro de page.

Svolgimento

« Ieri la signora maestra ci ha portato a fare la consueta gita in autobus (linea S) per fare interessanti esperienze umane e capire meglio i nostri simili. Abbiamo socializzato con un signore molto buffo dal collo molto lungo che portava un cappello molto strano con una cordicella attorno. Questo signore non si è comportato in modo molto educato perché a litigato con un altro signore che lo spingeva, ma poi ha avuto paura di prendersi un bel ceffone ed è andato a sedersi su un posto libero. [...]

Due ore più tardi abbiamo incontrato lo stesso signore col collo lungo che parlava davanti a una stazione grandissima con un amico, il quale gli diceva delle cose o proposito del suo cappottino.

La signora maestro ci ha fatto asservare che questo episodio è stato molto istruttivo perché ci ha insegnato che nella vita accadono molte coincidenze curiose e che dobbiamo osservare con interesse le persone che incontriamo perché potremmo poi reincontrarle in altra occasione. » (EDSI, 33)

Narrative

« One day at about midday in the Parc Monceau district, on the back platform of a more-or-less full S bus (now No. 84), I observed a person with a very long neck who was wearing a soft felt hat which had a plaited cord round it instead of a ribbon. This individual suddenly addressed the man standing next to him, accusing him of purposely treading on his toes every time any passengers got on or off. [...]

Two hours later I saw him in front of the Gare Saint-Lazare engaged in earnest conversation with a friend who was advising him to reduce the space between the lapels of his overcoat by getting a competent tailor to raise the top button. » (EDSA, 18)

Povestire

« Într-o zi, pe la amiază, aproape de parcul Monceau, pe platforma din spate a unui autobuz aproape plin al liniei S (astăzi 84) am observat un personaj cu gâtul foarte lung care purta o pălărie de fetru foarte moale, având în jur un șnur împletit în loc de panglică. Acest individ îl interpelă deodată pe vecinul lui, pretinzând că acesta îl călca intenționat de fiecare dată când urcau sau coborau călători. [...]

Două ore mai târziu l-am revăzut în fața gării Saint-Lazare discutând aprins cu un prieten care îl sfătuia să-și micșoreze răscroiala pardesiului, mutându-și puțin nasturele de sus la un croitor priceput. » (EDSR, 44)

La contrainte dans le cas de *Récit* consiste à préserver dans la langue d'arrivée la neutralité de l'original. Les traductions roumaine et anglaise l'ont fidèlement réalisée, tandis qu'Umberto Eco a opté pour une métamorphose radicale : le texte le plus neutre de

l'ensemble est devenu l'un des plus personnels. La narration a la fraîcheur et la candeur du récit enfantin, car c'est un enfant qui relate l'incident auquel il a assisté lors d'une sortie scolaire et la morale qu'il en retient. Ainsi travesti, le texte qu'enien est presque méconnaissable : sa traduction n'est qu'un prétexte pour la création d'un nouvel exercice de style, qui actualise l'une des potentialités de la narration, tout en remettant subtilement en discussion la possibilité d'atteindre un degré zéro de l'écriture, ainsi que la valeur du récit neutre.

Nous considérons que *Récit* contient aussi une deuxième contrainte, occultée par la neutralité qui a focalisé l'attention des traducteurs : l'original contient seulement trois pauses, marquées par des virgules, bien que logiquement, le texte ait dû en contenir davantage. La segmentation atypique confère un tempo narratif particulier au texte. Tous les traducteurs du texte ont introduit une pause supplémentaire, chacun à des endroits différents du récit, mais, pour le reste, ils ont respecté la structure du texte français.

Négarivités

« Ce n'était ni la veille, ni le lendemain, mais le jour même. Ce n'était ni la gare du Nord, ni la gare de Lyon mais la gare Saint-Lazare. Ce n'était ni un parent, ni un inconnu, mais un ami. Ce n'était ni une injure, ni une moquerie, mais un conseil vestimentaire. » (*EDSF*, 29)

Negatività

« Non ieri, non domani, il giorno stesso. Né alla Gare du Nord ne alla Gare de Lyon: la Gare era Saint-Lazare. Non era con parenti o con serpenti, ma con uno dei suoi conoscenti. Che non l'insultava né lo lodava ma gli suggeriva – circa il cappotto che portava. » (*EDSI*, 37)

Negativities

« It was neither the day before nor the day after, but the same day. It was neither the Gare du Nord nor the Gare du P.-L.-M., but the Gare Saint-Lazare. It was neither a relation nor a stranger, but a friend. It was neither insult nor ridicule, but sartorial advice. » (*EDSA*, 20)

Negativități

« Nu era nici în ajun, nici a doua zi, ci chiar în acea zi. Nu era nici Gara de Nord, nici Gara Lyon, ci Gara Saint-Lazare. Nu era nici o rudă, nici un necunoscut, ci un prieten. Nu era nici insultă, nici batjocură, ci un sfat vestimentar. » (*EDSR*, 46)

La contrainte imposée par *Négarivités* permet également une traduction directe. Chaque phrase a une structure similaire : une négation répétée, suivie d'une oppositive, structure facilement reproductible dans les trois langues-cible. On remarque la fidélité des trois versions envers le texte-source, mais un léger écart est

enregistré dans la traduction italienne : si dans la première partie du texte Eco reste fidèle à l'original, dans la dernière partie il opte pour une structure plus elliptique : le verbe est supprimé, procédé qui accélère le rythme du texte et en accentue aussi la structure « hachée ». En outre, le jeu de rimes et l'allitération des deux dernières phrases soulignent la dimension ludique de la version italienne.

Plus près du pôle opposé, les poèmes à forme fixe et les jeux de mots sont un défi pour tout traducteur et leur traduction directe est rarement possible. Dans ce cas, c'est le principe d'équivalence qui devient opérant et les traducteurs aboutissent souvent à des traductions adaptatives ou à la recreation des textes dans la langue d'arrivée ; leur créativité et leurs *pattern-matching-skills* sont fortement sollicités. Si nous avons toujours soutenu – et c'est notre conviction intime – que dans tout texte littéraire traduit on entend conjointement la voix de l'auteur et celle du traducteur, à intensité égale, il nous semble que dans la traduction des poèmes à forme fixe et des jeux des mots la voix de l'auteur ne fait qu'accompagner en sourdine celle du traducteur. Et même si le résultat du processus traductif est un double plus ou moins méconnaissable de l'original, il faut toujours garder en mémoire que « l'une des vérités de la traduction – l'une des vérités que la traduction enseigne – est que tout est dicible. Surtout la poésie. [...] La poésie n'est pas ce qui se perd [dans le travail des traducteurs], elle est ce qui s'y gagne » (Bellos 2012, 166). C'est une renaissance sous une autre apparence, mais qui en garde l'essence.

Dans cette perspective, les versions italienne, anglaise et roumaine de *Sonnet* font entendre les voix distinctes de leurs traducteurs et proposent, de même que l'original, une réécriture parodique du sonnet classique ou romantique :

Sonnet

« Glabre de la vaisselle et tressé du bonnet,
Un paltoquet chétif au cou mélancolique
Et long se préparait, quotidienne colique,
À prendre un autobus le plus souvent complet. » (EDSF, 85)

Sonetto

« Tanto gentile la vettura pare
Che va da Controscarpa a Ciamperetto
Che le genti gioiose a si pigiare
Vi van, e va con esse un giovinetto. » (EDSI, 123)

Sonnet

« Glabrous of dial, a plait upon his bonnet,
This lousy lout – how sad the neck he bore

And long also) – performed his usual chore:
Tha bus was full and he tried to get on it. » (EDSA, 65)

Sonet

« Cu șnur la pălărie, burlanul spân și fin,
Un individ plâpând, un gât lung trist ridică,
Se pregătește, iată, de zilnica colică
Să prindă autobuzul, cel mai adesea plin. » (EDSR, 90)

La contrainte formelle est respectée, mais des différences apparaissent entre le contenu et les effets de chaque texte : l'onde de mélancolie, de tristesse, ainsi que l'apparence chétive du jeune homme, se retrouvent dans les versions anglaise et roumaine, tandis que Umberto Eco fait une fois de plus exception, car il introduit une note de légèreté et de joie : sa version acquiert ainsi une double visée : parodier le sonnet, en général, et le texte quenien en particulier. Du point de vue du contenu et du style, la version roumaine est la plus proche de l'original, mais finalement, ce qui importe dans la traduction de *Sonet* n'est pas le contenu, mais plutôt le plaisir du jeu d'effets textuels.

Le célèbre lipogramme transformationnel (absent de la version anglaise du recueil) montre que la traduction des jeux des mots repose encore plus sur l'exploitation des mécanismes de création de l'original et que les potentialités multiples du texte qu'elle actualise sont engendrées par la contrainte-même. Queneau a écrit un lipogramme en *e* et tous les traducteurs ont retravaillé le contenu du texte pour arriver à des versions équivalentes, sans employer la voyelle *e*. Eco, fidèle à son rôle de traducteur, mais encore plus à celui d'écrivain et de sémioticien n'a pas résisté à la tentation de créer plusieurs variantes en italien, en respectant contrainte générale du lipogramme (l'absence de l'une ou de plusieurs lettres de l'alphabet). Il a créé, de la sorte, cinq versions lipogrammatiques (en *a*, *e*, *i*, *o*, *u*), dont le ton varie entre le familier cocasse dans *Lipogramma in o* et la neutralité dans *Lipogramma in u*. La version roumaine privilégie un mélange de roumain standard et de jargon modéré, le changement rapide de style dans le texte très bref créant un effet comique, mais aussi un nouveau centre d'intérêt pour le lecteur. Mais, *Lipogramme* semble un texte-piège, qui ne livre pas facilement tous ses secrets, où une contrainte en cache une autre, du même type : dans « Archéologie de l'Oulipo en *Exercices* chez Queneau pour une approche communicationnelle du fait littéraire », Emmanuel Souchier a démontré que le texte quenien (qui contient un *et* perturbateur) est également un lipogramme en quatre autres lettres : *j*, *k*, *w* et *z* (cf. Ringot 2014, § 32). Une contrainte peu évidente, donc, pour les lecteurs et pour les traducteurs : Eco, de même que les

traducteurs roumains, ont fait fausse route. Mais, par un pur hasard (ou peut-être pas ?) linguistique, *Lipogramma in i* actualise aussi la deuxième contrainte. Cela prouve que, quelque travaillée qu'elle soit, la traduction est parfois in-formée par les fulgurations du hasard, dont les « offres » sont consciemment ou inconsciemment assimilées, exploitées par les traducteurs.

Lipogramme

« Voici.

Au stop, l'autobus stoppa. Y monta un zazou au cou trop long, qui avait sur son caillou un galurin au ruban mou. Il s'attaqua aux panards d'un quidam dont arpions, cors, durillons sont avachis d'un coup; puis il bondit sur un banc et s'assoit sur un strapontin où nul n'y figurait. » (EDSF, 111)

Lipogramma in o

« Un bel dí, alle undici piu che passate, diversamente che sul davanti di una vettura della linea S, guarda guarda un gagà, quasi una giraffa, che a sulla testa una faccenda tutta intrecciata. Ululante, il cretinetti dice a un passeggiere che gli pesta i piedi a ciascuna fermata. Ma repetinamente smette e va a cadere su un sedile che sta più in là, senza che altri vi sieda. » (EDSI, 162)

Lipogramma in u

« Era mezzogiorno, e sopra la piattaforma posteriore del veicolo collettivo di linea S vedo il giovinotto: collo non certo corto cappello con cordicella intrecciata. Egli apostrofa il vicino dicendo che gli pesta i piedi ad ogni fermata et ad ogni discesa di passeggero. Poi si calma, tace, e va a prendere il posto che si è appena liberato. » (EDSI, 162)

Lipogramă

« Iată.

La stop autobuzul a stopat. A urcat un ciudat cu gâtul cam lung, purtând în cap o pălăriuță cu șnur mătășos. S-a poticnit în cracii unui gagiū a cărui călcătură, tropăială și bătătură s-au strâmbat dintr-odată; apoi a sărit asupra unui loc și a ocupat o strapontină goală. » (EDSR, 108)

Le savoureux *Poor lay Zanglay*, illustre brillamment l'alliance de la créativité de l'écrivain et du traducteur et le « principe machinal » auquel ils s'en remettent « pour tirer de leur hypotexte (baptisé par Perec "texte-souche") un texte lexicalement tout différent » (Genette 1982, 63). Queneau parodie les guides de conversation pour les étrangers dans un exercice de graphie pseudo-phonétique hilarant. D'une part, les exercices de virtuosité linguistique, que la « transformation ludique » (Genette 1982, 73) de l'original a exigés, confirment la théorie de Thirlwell, les versions

anglaise, roumaine et italienne étant des exemples de remaniement du texte très fidèles au style de Queneau et aux effets textuels de l'original. D'autre part, le texte étant pratiquement intraduisible, la seule option viable pour les traducteurs s'est avérée celle théorisée par Umberto Eco – jouer le même jeu que celui de l'auteur, appliquer les mêmes mécanismes de création, adapter la graphie de chaque mot de la langue-cible à la phonétique anglaise, ou, dans les cas de Barbra Wright, qui a eu la tâche la plus difficile, adapter la graphie de l'anglais à la phonétique française.

Queneau s'avère dans ce cas un traducteur au même titre que ses traducteurs, tandis que ces derniers recréent dans leurs langues respectives de nouveaux « originaux ». Les traductions présentent des variations multiples par rapport à l'original, mais on remarque également l'identité entre le choix de Queneau et ceux de ses traducteurs quant à la graphie de certains sons de l'anglais, tels [u] et [i] rendus dans les textes par *oo* respectivement *ee* :

« Ung joor vare meedee ger preelotobüs poor la port Changparay ; Oon jornow versaw matzodjornow soola peattaphormah pawstareoaray dee oon howtoboos da li leenea S veedee oon johvanay [...]; Intr-o zee spre amiazar am loat otobiusul spre Poarta Champerret. Era aprowape plen. »

La cohérence, ainsi que l'homogénéité et la fluidité de chaque texte sont aussi évidentes.

Poor lay Zanglay

“Ung joor vare meedee ger preelotobüs poor la port Changparay. Eel aytay congplay, praysk. Jer mongtay kang maym ay lar jer vee ung ohm ahveyl ung long coo ay ung chahrpo hangtooray dünn saught der feessel trayssay. Sir mirssyer sir mee ang cauhlayr contrer ung ingdeeedüh kee lühee marshay sühr lay peehay, pühee eel arlah sarsswar.

Ung per plüh tarh jer ler rervee dervang lar Garsinglahzahr ang congparhranee d'ung dangdee kee lühee congsayhiay der fare rermongtay d'ung cran ler bootong der song pahrdessüh. » (*EDSF*, 129)

Perlee Englaysee

« Oon jornow versaw matzodjornow soola peattaphormah pawstareoaray dee oon howtoboos da li leenea S veedee oon johvanay dull calloh trop-o-loongo key portavah oon cappellow cheercondutaw di oona cordichalla intretch-chce-ah-tah. Hesso apostraphaw eel soo-oh veeceenaw deeschandaw key phacheevah hap-postah ha pestarlee ee peadee toota la volta key kwalkoonaw sallevah o'smontavah.

Inffenay abandonaw lah discussionay par jettarsee soo de oon postaw lebaraw. Law reveedee tampo dohpoh hallah Garsintlahzahr

caw noon companeo key lee sujehreevah dee faray reesaleera oon poh-oooh eel buttone superioray da eel soprabeetaw. » (EDSI, 191)

For ze Freinetché

« Oine deille abahoute middeille, Aï gotte inetou a basse ouitche oise goïngue in zî directionne ave zî Porte Champerret. Ité oise foule, nirlie. Aï gotte ine aule ze séïme ainede. Aï seau a manne ine ité hou hade a longue necque ainede a hatte ouise a sorte aove platède corde rounde ité. Zisse manne gotte aingrie ouise a tchappe hou oise traidingue onne hise tose, ainede zène ouènete and satte dahoune.

A bitte leïter Aï seau againe ine fronte ove ze Gare Saint-Lazare ouise a danedie hou oise advaïzingue hime tou mouve hise oveurcote batonne a litteule bitte ayère eup. » (EDSA, 101).

Pentroo engleji

« Intr-o zee spre amiazér am looat otobiusul spre Poarta Champerret. Era aprowape pleen. Totushi am urcat shi am verzut oon berbat cu geetool long shi o palerye inconjoorater cu oon fel de sfoare împletiter. Atchest domn se enerve pe oon indeveed kare eel kalca pe pitchiwoare, apoi se doose sa se asheze.

Putsin my tirzeew l-am reverzut in fatsa Gaari Saint-Lazare in company a oonooi dandy kare il sfertooia sa-shi moote putsin nastoorele pardesiewului. » (EDSR, 123)

Conclusion

Dans *Exercices de style*, la réécriture du thème dans les textes de l'original et dans leurs versions italienne, anglaise et roumaine est basée sur quatre aspects : *ludique*, *transformationnel*, *machinal*, *créatif*. En ce qui concerne la traduction, ces quatre aspects se retrouvent autant dans les textes issus d'une traduction directe, que dans ceux qui ont été plus ou moins remaniés dans les langues-cible, suite à des difficultés de traduction majeures ou à la volonté du traducteur. Tout comme l'original, les versions en italien, en anglais et en roumain exhibent les potentialités formelles, sémantiques et stylistiques de chaque texte, ainsi que les potentialités créatives des traducteurs, qui s'actualisent dans la traduction/l'écriture sous contrainte.

Les trois traductions sont stylistiquement très fidèles à l'original, malgré certains écarts et certains remaniements inévitables dans la traduction-recréation et illustrent le concept de *multiplicité potentielle*. Il faut aussi noter que les trois traductions sont, pour reprendre la formule d'Adam Thirlwell, des livres « d'effets linguistiques » très aboutis, qui n'ont pas pris une ride dans le temps. Par ailleurs, en nous rapportant cette fois aux paroles de Martin Ringot, qui affirme que « d'un unique texte, il peut exister une multitude de traductions possibles dans la mesure où la traduction,

la version fidèle en tous points ne peut pas exister » (2014, § 10), soulignons le caractère ouvert de l'original et de ses traductions : un original qui pourrait être à tout moment enrichi par de nouveaux exercices, en commençant par ceux contenus dans la liste de Queneau lui-même, et des traductions à tout moment perfectibles. *Exercices de style* est pour nous le livre-réseau par excellence, exemple d'hypertexte palimpseste des hypertextes contemporains, qui continue à se métamorphoser grâce à sa traduction dans de nouvelles langues et qui pourrait proliférer incessamment, grâce à la réécriture du thème et à sa traduction/retraduction continuée.

Références bibliographiques

- BELLOS, David. *Le poisson et le bananier. Une histoire fabuleuse de la traduction* (traduction de l'anglais par Daniel Loayza avec la collaboration de l'auteur). Paris : Flammarion, 2012 [*Is That a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything*, Penguin Books Ltd., 2011].
- BARTEZZAGHI, Stefano. « Comme si diventa scrittoranti. Effetti e transizioni negli Esercizi di stile ». Dans Raymond Queneau, *Esercizi di stile* (Introduzione e traduzione di Umberto Eco. Nuova edizione a curà di Stefano Bartezzaghi). Torino : Einaudi, 2014.
- CALVINO, Italo. « The Philosophy of Raymond Queneau ». Dans Raymond Queneau, *Exercises in style* (translated par Barbara Wright, illustrations by Stefan Themerson). Richmond: Alma Classics, 2013 [1981].
- ECO, Umberto. *Dire Presque la même chose. Expériences de traduction* (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher). Paris : Grasset, 2006 [*Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milan : Bompiani, 2003].
- ECO, Umberto. « Introduzione ». Dans Raymond Queneau, *Esercizi di stile* (Introduzione e traduzione di Umberto Eco. Nuova edizione a curà di Stefano Bartezzaghi). Torino : Einaudi, 2014.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, collection « Points-Essais », 1982.
- GUIRAUD, Pierre. *Les Jeux de mots*. Paris : P.U.F., 1979 [1976].
- POUILLOUX, Jean-Yves. *Les Fleurs bleues de Raymond Queneau*. Paris : Gallimard, collection Folio, 1991.
- RINGOT, Martin. « Traduction sous contrainte d'un livre mythique ». *Cahiers d'études romanes* [en ligne], n° 29 | 2014. Mis en ligne : le 6 avril. URL : <http://etudesromanes.revues.org/4667>. DOI : 10.4000/etudesromanes.4667 [consulté le 29 août 2016].
- SOUCHIER, Emmanuel. « Archéologie de l'Oulipo en *Exercices* chez Queneau pour une approche communicationnelle du fait littéraire ». *La Licorne*, n° 100. *50 ans d'Oulipo : de la contrainte à l'œuvre*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- THIRLWELL, Adam. *Le Livre multiple* (traduction de l'anglais par Anne-Laure Tissut). Paris : Éditions de L'Olivier, 2014.

Corpus

QUENEAU, Raymond.

Exercices de style. Paris: Gallimard, collection «Folio», 2016 [1947, 1973].

Esercizi di stile (Introduzione e traduzione di Umberto Eco. Nuova edizione a curà di Stefano Bartezzaghi e l'introduzione, scritta da Queneau per un'edizione del 1963). Torino: Einaudi, 2014 [1983, 2001, 2008].

Exercises in style (translated par Barbara Wright, illustrations by Stefan Themerson). Richmond: Alma Classics, 2013 [première publication en anglais par Gaberbocchus en 1958].

Exerciții de stil (traducere în limba română de Romulus Bucur; Luminița Boază, Irina Grădinariu, prefață de Luca Pițu). Pitești: Editura Paralela 45, 2013.

Stratégies de traduction des phrases (dé)figées dans *La Scomparsa*, version italienne de *La Disparition* de Georges Perec

Gerardo ACERENZA

Università degli Studi di Trento
Italie

Résumé :

Dans cette étude nous nous proposons d'analyser les stratégies que le traducteur Piero Falchetta a mises en œuvre pour rendre en italien les nombreuses phrases (dé)figées par Georges Perec dans *La Disparition*. Pour répondre à la contrainte lipogrammatique choisie pour l'écriture de *La Disparition*, Georges Perec a réinventé un grand nombre d'expressions figées et de proverbes. Par exemple, l'expression « être/se mettre sur son trente-et-un » a été transformée par Perec en « mis sur son vingt-huit plus trois » (1989, 130). Pour respecter la contrainte lipogrammatique (absence de la voyelle « E »), Perec propose une réécriture de l'expression qui permet tout de même aux lecteurs de la reconnaître en tant que telle et d'en apprécier l'originalité. Comment le traducteur Piero Falchetta a-t-il rendu en italien ces expressions réinventées ? A-t-il mis en place des stratégies particulières pour traduire les séquences détournées par Georges Perec dans *La Disparition* ?

Mots-clés : traduction, contrainte, Perec, *La Disparition*, *La Scomparsa*.

Abstract :

The aim of this study is to understand the strategies applied by the translator Piero Falchetta to translate into Italian the many expressions (dé)figées by Georges Perec into *La Disparition*. To satisfy the lipogram constraint on "E" chosen for the writing of *La Disparition*, Georges Perec has reinvented a large number of fixed expressions. For example, the french expression "être/se mettre sur son trente-et-un" was transformed by Perec into "mis sur son vingt-huit plus trois" (1989, 130). To respect the lipogram constraint, Perec proposes a rewriting of the expression which still allows French readers to recognize it and appreciate its originality. How did the translator Piero Falchetta translate these reinvented expressions into Italian? Has he put in place specific strategies to translate the sequences reinvented by Georges Perec into *La Disparition*?

Keywords : translation, constraint, Perec, *La Disparition*, *La Scomparsa*.

Introduction

La Disparition, la première œuvre oulipienne de Perec, est souvent citée lorsqu'on évoque la littérature à contrainte et l'Ouvroir de Littérature Potentielle. Cependant, il s'agit d'un roman qu'un

grand nombre de lecteurs n'a pas vraiment lu du début à la fin. En parlant de ce texte, on s'étonne d'habitude de l'aspect lipogrammatique du roman, de l'incroyable capacité de l'auteur à écrire 316 pages sans jamais utiliser la voyelle « E », la lettre la plus employée de la langue française. Toutefois, on est souvent incapable de citer le nombre de chapitres qui composent le roman ou le nom du personnage qui apparaît au premier chapitre et, plus encore, on passe à côté d'un grand nombre d'acrobaties linguistiques mises en œuvre par Perec pour respecter la contrainte lipogrammatique, comme les réinventions des phrases figées. Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette (1982, 60) avait remarqué que « ce roman étrange et contraint » de Perec « invite [...] simplement à y percevoir l'absence de E ».

Le lipogramme est présent dans la structure même du roman qui est divisé en 26 chapitres regroupés en 6 parties, précédés d'un « avant-propos » et suivis d'un « post-scriptum ». Chaque partie représente une voyelle de l'alphabet latin, la sixième comprenant l'« y ». Le chapitre 5 n'existe pas, car la lettre « E » est l'une des six voyelles de l'alphabet français et la deuxième partie n'existe pas non plus, car la lettre « E » est la deuxième voyelle de l'alphabet. Cependant, si la lettre « E » ne figure pas dans le texte, grâce à son caractère métatextuel, le roman présente un grand nombre de passages et de jeux de mots qui évoquent cette voyelle, comme ces images que nous citons à titre d'exemple : « **A**insi, parfois, un rond, pas tout à **f**ait clos, finissant par un **t**rait horizontal : on **a**urait dit un grand **G** vu dans un miroir » (Perec [1969] 1989, 19). Ou encore cette autre image qu'on retrouve au début du texte dans la lettre d'Anton Voyl : « trois traits horizontaux (dont l'un au moins paraissait plus court) qu'un gribouillis confus barrait » (Perec [1969] 1989, 55). Le roman de Perec respecte ainsi la règle formulée par Roubaud (1988, 90) : « Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte ».

Un grand nombre de noms propres illustrent également la contrainte lipogrammatique que l'auteur s'est imposée. Le nom du premier personnage qui apparaît dans le roman, Anton Voyl, fait entendre la lettre « E » que l'écrivain n'a pas utilisée : « voyelle atone », voyelle qu'on n'entend pas, avec une légère modification du prénom « Anton/Atone ». Même le nom du personnage « Amaury Conson » évoque l'absence de la lettre « E » : consonne où il manque le « ne » de la fin avec la voyelle « E ». En outre, les lettres initiales des noms des personnages **A**ugustus **B.** Clifford et de son fils adoptif **D**ouglas **H**aig (Perec [1969] 1989, 102) renvoient à l'ordre des lettres de l'alphabet français : **A****B****C****D**, mais la cinquième lettre est rendue par la diphtongue « **ai** » et non pas par la voyelle « E ».

Par ces prémisses, on comprend avec netteté que la traduction de ce texte n'est pas une tâche aisée, car le lipogramme ne concerne pas seulement l'absence de la lettre « E », mais oriente et structure tout le roman.

1. Sur les traductions de *La Disparition*

Il existe plusieurs traductions de *La Disparition* (14 achevées). Presque toutes ont proposé une version qui respecte la contrainte lipogrammatique que Perec s'est imposée (absence de la voyelle « E »), comme la version anglaise *A Void* (1994), jeu de mots sur « un vide » et « éviter » de Gilbert Adair¹, les versions inédites toujours anglaises *Vanish'd!* (1989) de John Lee, *A vanishing* de Ian Monk et *Omissions* de Julian West qui ne sont pas datées, la traduction allemande *Anton Voyls Fortgang* (1986) d'Eugen Helmlé, *La Scomparsa* (1995) de Piero Falchetta en italien, *Ispario* (2012) de Vanda Mikšić et Morena Livakovic en croate, *Dispariția* (2010) en roumain par Șerban Foarță qui préserve la contrainte de l'original, *Försvinna* (2000) en suédois par Sture Pyk, *Kayboluş* (2006) en turc par Cemal Yardimci, *t Manco* (2009) en néerlandais par Guido Van de Wieil, alors que les traductions *Ischezanie* (2005) en russe de Valéry Kislov et *El Secuestro* (1997) en espagnol par Marisol Arbués, Mercé Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda et Regina Vegas ont changé la nature du lipogramme. La version espagnole propose le lipogramme en « A », car en espagnol la voyelle « A » est la lettre la plus employée, tandis que la traduction russe propose le lipogramme en « O » qui est la voyelle la plus utilisée dans cette langue. Il existe encore d'autres traductions, comme *Enmetsu* (2010) en japonais de Shuichiro Shiotsuka qui propose le lipogramme en « I » et une version en ukrainien qui est sans lipogramme.

Une fois réglé le choix de la contrainte lipogrammatique, le « A » pour la version espagnole, le « O » pour le russe, le « I » pour la version japonaise, ces trois traducteurs ont également dû réorganiser le nombre des chapitres et le nombre des parties qui regroupent les chapitres. En effet, le nombre des chapitres correspond au nombre des lettres de l'alphabet latin et il est étroitement lié à la disparition de la voyelle « E ». Perec, répétons-le encore une fois, a éliminé le cinquième chapitre qui correspondait pour lui à la cinquième lettre de l'alphabet (le « E ») et la deuxième partie qui correspondait à la deuxième voyelle de

¹ Selon Sara R. Greaves (2000, 115), dans sa traduction on retrouve le rythme du « roman policier, ainsi que, dans le style, une certaine verve. Son titre calembouresque est une bonne trouvaille. Mais *La Disparition* est beaucoup plus que la parodie d'un roman policier ; le contexte anglo-américain dans lequel il replace le roman est construit de façon plutôt arbitraire ».

l'alphabet (le « E »). À cause de cette contrainte métatextuelle, le traducteur japonais propose par exemple 39 chapitres, nombre qui correspond dans les alphabets syllabiques « hiragana et katakana » aux nombres de syllabes qui ne présentent pas le phonème « I » sur un total de 48. Les mêmes changements ont été nécessaires pour la traduction russe de Valéry Kislov. L'alphabet russe étant formé de 33 lettres, la version russe propose 33 chapitres regroupés en 10 parties, car il existe 10 voyelles. Les traducteurs espagnols quant à eux, à cause du lipogramme en « A », ont donc éliminé le premier chapitre et également la première partie, puisque le « A » est la première lettre de l'alphabet et également la première voyelle. Il s'agit juste de petits exemples qui montrent comment la contrainte lipogrammatique et métatextuelle a entraîné toute une série de transformations selon la nature et la potentialité de la langue d'arrivée.

Presque tous les traducteurs de *La Disparition* de Perec ont expliqué lors de colloques, tables rondes ou par le moyen de préfaces, postfaces ou articles publiés dans des revues, les stratégies adoptées pour la traduction de cette œuvre qui a souvent été considérée comme illisible et donc intraduisible. Le caractère illisible du roman encourage souvent les éditeurs à proposer un résumé de chaque chapitre à la fin du roman, comme la version italienne *La Scomparsa*. À propos de l'intraduisibilité, l'écrivain et traducteur oulipien étatsunien Harry Mathews écrivait à ce propos dans un compte rendu un peu daté des années quatre-vingts :

« *La Disparition* doit rester sans traduction, non à cause de quelque obstacle technique, mais parce qu'une unité indissoluble détermine chaque aspect du livre (jusqu'à sa ponctuation, parfois). On ne saurait que recréer le roman dans une langue étrangère en inventant de nouveaux personnages, de nouveaux événements, une nouvelle texture, bref en écrivant un tout autre livre. En ceci, aussi, *La Disparition* peut servir de provocation et d'exemple. » (1980, 31)

Toutefois, Harry Mathews a été démenti, car on compte jusqu'aujourd'hui déjà quatorze traductions dans plusieurs langues.

2. Réception de l'œuvre de Perec en Italie

Dans les années soixante en Italie, il n'existait aucun écrivain qui écrivît en s'imposant une contrainte lipogrammatique ou une contrainte tout court. *L'Oplepo*, *l'Opificio di Letteratura Potenziale*, voit le jour seulement en 1990, trente ans après la création de *l'Oulipo* en France par François Le Lionnais et Raymond Queneau. C'est sur l'île de Capri, dans le golfe de Naples, que le 3 novembre

1990 deux professeurs universitaires de littérature française, Domenico D’Oria et Ruggero Campagnoli, avec la collaboration de Raffaele Aragona, un ingénieur-journaliste, fondent l’*Oplepo*, le petit frère italien de l’*Oulipo*. Jusque-là, il n’existait pas en Italie une vraie tradition de littérature à contrainte. Il y avait la revue de littérature satirique *Il Caffé*, fondée en 1953 par Giambattista Vicàri, dans les pages de laquelle des auteurs italiens comme Calvino, Pasolini, Zanzotto, Pavese, Gadda et Buzzati publiaient des textes sur des auteurs français et proposaient des extraits de traductions de Céline, Queneau, Roussel, Perec et Michaux. C’est grâce aux pages de cette revue éclectique et expérimentale qu’on a commencé à lire les oulipiens et à connaître la littérature à contrainte.

Perec a beaucoup été traduit en Italie : 16 des 21 ouvrages publiés avant la mort de l’écrivain ont été traduits par différentes maisons d’éditions italiennes, ce qui correspond à 76% de son œuvre (Bloomfield, 41). *Les Choses*, par exemple, a connu trois éditions différentes : d’abord chez Mondadori (1966), puis chez Rizzoli (1986) et en 2011 chez Einaudi. Toutefois, *Les Revenentes*, le roman écrit avec la contrainte du monovocalisme en « E » n’a pas encore été traduit et l’on peut imaginer les raisons.

La Disparition a été entièrement traduit en italien par Piero Falchetta. Il existe aussi de longs passages inédits du roman traduits par l’écrivain Gianni Celati et par le traducteur Bruno Chiaranti. *La Scomparsa*, la version de Piero Falchetta parue en 1995, que nous analysons ici pour illustrer la stratégie utilisée pour traduire les phrases figées réinventées par Perec, est donc la seule édition publiée. Le traducteur italien est ainsi devenu membre *in aeternum* de l’*Oplepo*. Cependant, Piero Falchetta n’est pas un professionnel de la traduction : il travaille comme historien de la navigation et de la cartographie dans une bibliothèque de Venise. Lorsqu’il est interviewé sur la traduction de *La Disparition*, il répète toujours qu’il n’a été, dans toute sa vie, qu’une seule fois vrai traducteur. Pour cette traduction de Perec, il s’est vu décerner le prestigieux *Prix Monselice* en 1996. Il est également essayiste et spécialiste de poésie italienne et notamment du poète Andrea Zanzotto.

Comme nous l’avons déjà souligné, la version de Piero Falchetta respecte la contrainte lipogrammatique que Perec s’est imposée, c’est-à-dire l’absence de la voyelle « E ». Le traducteur italien a également gardé l’organisation des chapitres et des parties du texte de départ. À la lecture de *La Disparition*, notre attention est tombée, entre autres choses, sur les réinventions que l’écrivain a opérées sur un grand nombre de phrases figées de la langue française. Nous pouvons avancer l’hypothèse que Perec a délibérément choisi un grand nombre de structures comprenant la lettre « E » pour ensuite prendre plaisir à les détourner à sa guise.

D'où l'intérêt de voir la stratégie adoptée par Piero Falchetta pour rendre ces phrases en italien.

Par exemple, dans le passage suivant, le lecteur français reconnaît malgré la modification une phrase idiomatique de la langue française très connue : « Chacun gagna son local privatif, puis réapparut, un instant plus tard, mis sur son vingt-huit plus trois » (Perec [1969] 1989, 130). Pour respecter la contrainte imposée, Perec a modifié l'expression figée « se mettre sur son trente-et-un » qui contient des « E ». La question que nous nous sommes posée est la suivante : Quelle stratégie Piero Falchetta a-t-il utilisée pour rendre ces phrases figées réinventées ? A-t-il procédé, sur la langue d'arrivée, au même travail que Perec avait fait sur la langue française ? Il est légitime de se poser ces questions, étant donné que les acrobaties linguistiques mises en œuvre par Perec « procure[nt] au lecteur un amusement devant la capacité de maniement de la langue » (Longhi 2013, 238).

3. Les phrases figées réinventées par Perec

Les phrases figées sont généralement appelées expressions idiomatiques, locutions, expressions figurées, idiomes, phrases toutes faites, clichés, manières de dire. Pour le *Petit Robert* (1996), une expression ou locution figée est une phrase « dont on ne peut changer aucun des termes, et dont le sens global ne correspond pas au sens des différents composants ». Selon le *Dictionnaire de linguistique* de Dubois (1994, 214), le figement est un « processus linguistique qui, d'un syntagme dont les éléments sont libres, fait un syntagme dont les éléments ne peuvent être dissociés ». Quant à Alain Rey et Sophie Chantreau (1989, V), auteurs du *Dictionnaire des expressions et locutions*, ils remarquent qu'en plus des mots, il existe dans une langue « des groupes de mots plus ou moins imprévisibles, dans leur forme parfois, et toujours dans leur valeur ». Ces définitions sont confirmées par les travaux du linguiste français Maurice Gross (1982, 151-152) qui a répertorié et classé plus de 60.000 phrases idiomatiques du français standard. Selon lui, les « phrases, formes ou expressions figées, encore qualifiées communément de proverbiales, idiomatiques ou composées » sont des phrases qui sont d'abord reconnues intuitivement et qui se caractérisent par le fait que « le sens des mots ne permet pas d'interpréter leur combinaison » (152).

Pour étudier le traitement que Perec a réservé aux phrases figées du français standard, nous ferons référence au cadre théorique du « lexicque-grammaire » que Maurice Gross a développé en s'appuyant sur la théorie grammaticale transformationnelle développée par Zellig S. Harris (1976). Le point de départ de cette

approche est la phrase simple et non pas le mot. À partir du lexique d'une langue donnée, on vérifie toutes les transformations possibles qu'une phrase peut subir en considérant les contraintes syntaxiques que la grammaire impose. Le but principal du « lexique-grammaire » est de décrire systématiquement une langue. À titre d'exemple, examinons, à l'aide de la terminologie du « lexique-grammaire », cette locution perecquienne réinventée qu'on lit dans *La Disparition* :

« Augustus B. Clifford a raccourci son chibouk » (Perec [1969] 1989, 136).

Cela permettra de voir quels sont les éléments qui peuvent éventuellement varier dans une expression figée. Derrière cette phrase perecquienne réinventée, on reconnaît l'expression suivante attestée en français standard :

Augustus B. Clifford a cassé sa pipe.

Cette expression signifie que le personnage Augustus B. Clifford « est mort » (Ray-Chantreau 1989). Comme conséquence de la contrainte lipogrammatique, Perec ne pouvait pas utiliser l'expression ci-dessus, ni les expressions synonymes et/ou populaires comme « passer l'arme à gauche », « partir les pieds devant », « manger les pissenlits par la racine » ou « partir chez Saint-Pierre » car la voyelle « E » apparaît plusieurs fois dans toutes ces structures. Il s'agit d'une expression sémantiquement opaque, son sens ne se trouvant ni dans le verbe « casser/raccourcir », ni dans le complément « pipe/chibouque ». D'après le *Dictionnaire des expressions et locutions* d'Alain Rey et Sophie Chantreau (1989), cette locution familière apparaît avec ce sens au milieu du XIX^e siècle, mais on la retrouve également au XVII^e siècle dans les *Mazarinades*, avec le sens de « enrager ».

Si l'on veut garder le sens figé de la locution « casser sa pipe »², on ne peut pas remplacer le verbe « casser » par d'autres verbes, ni le complément « pipe » par des synonymes comme Perec l'a fait :

*Augustus B. Clifford a *(rompu + brisé + raccourci + détruit) sa *(bouffarde + chibouque + son brûle-gueule).*

Il n'est pas possible non plus de modifier les déterminants ou de modifier le complément avec un adjectif :

² Nous utilisons plusieurs exemples de transformations lexicales et syntaxiques de la phrase figée « casser sa pipe » proposés par Maurice Gross (1982, 155).

*Augustus B. Clifford a cassé *(une + la + cette) + *(vieille + nouvelle + élégante) pipe.*

Les transformations qu'on peut apporter à cette phrase figée concernent le temps du verbe. On pourrait, en effet, considérer comme acceptable la phrase :

Augustus B. Clifford (cassa + cassera + aurait cassé) sa pipe.

Il est également possible d'insérer dans la phrase de départ, sans changer son caractère figé, des adverbes comme :

Augustus B. Clifford (cassa + a cassé + aurait cassé) sa pipe (il y a trois ans + soudainement).

Pour ce qui est de la syntaxe, on ne peut pas transformer la phrase de départ à la forme passive en disant :

**La pipe (est cassée + a été cassée) par Augustus B. Clifford.*

De plus, si l'on veut maintenir le sens idiomatique, il est interdit de pronominaliser la phrase :

**Augustus B. Clifford a cassé sa pipe et Douglas Haig Clifford cassera la sienne.*

Et, on ne peut non plus la rendre sous forme de proposition relative :

**La pipe qu'Augustus B. Clifford a cassée.*

Les transformations d'habitude permises pour les phrases dites libres sont interdites dans les phrases figées. Toutefois, le roman étant en général un espace de liberté, dans *La Disparition* la contrainte devient pour Perec un moteur de création supplémentaire et surtout de subversion ludique de la langue. Le défigement des phrases figées opéré par l'écrivain illustre, selon nous, la volonté de vouloir « défiger » la réalité à l'aide d'un jeu habile de substitution des mots. Détourner les phrases figées, c'est réinventer la réalité de l'auteur que la disparition « d'E »³, « d'eux », (de ses parents) disparus comme le « E » dans le roman, a rendue tragique. Or, comment le traducteur italien Piero Falchetta a-t-il rendu dans la langue d'arrivée toutes les phrases détournées par l'écrivain ? Les a-t-il réinventées à l'image de l'auteur français ou

³ Voir la dédicace insérée par Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*.

bien les a-t-il traduites en respectant simplement la contrainte du lipogramme perecquien ?

3.1. *Stratégies de traduction en italien des phrases (dé)figées par Perec*

Analysons quelques exemples de près en partant de la phrase utilisée jusqu'ici comme modèle « Augustus B. Clifford a raccourci son chibouk », réinventée par l'écrivain oulipien ([1969] 1989, 136) à partir de la phrase figée « casser sa pipe » et cela pour respecter la contrainte lipogrammatique qu'il s'est imposée dans *La Disparition*. Pour cette phrase figée réinventée, le traducteur italien ne fait pas preuve de la même virtuosité linguistique que l'auteur. Bien qu'il respecte la contrainte, il la traduit par une phrase idiomatique attestée en italien, mais sans aucune réinvention :

« Il y a qu'Augustus B. Clifford *a raccourci son chibouk* il y a un instant » (Perec [1969] 1989, 136).

« Poco fa, Augustus B. Clifford *ha giocato la sua ultima partita* » (Perec/Falchetta 1995, 114).

Cette phrase idiomatique italienne empruntée au langage sportif, « jouer son dernier match », bien qu'elle véhicule le sens de mourir, « il trapasso da questa all'altra vita : la morte » (*Vocabolario Treccani*) (passer de vie à trépas : la mort), ne présente aucun défi d'interprétation pour les lecteurs italiens. Il s'agit d'une phrase idiomatique attestée qu'on utilise comme euphémisme à la place du verbe « mourir ». Aucune réécriture donc dans la langue d'arrivée, aucune acrobatie linguistique à l'image de Perec et surtout la perte de l'effet ludique que la phrase perecquienne provoque chez les lecteurs français.

La même stratégie visant à rendre moins lourd le texte dans la langue d'arrivée a été adoptée pour la traduction d'une autre phrase défigée. Dans le passage suivant, Perec propose encore une allusion amusante aux lecteurs français avec la phrase suivante défigée :

« Chacun gagna son local privatif, puis *rapparù*, un instant plus tard, *mis sur son vingt-huit plus trois* » (Perec [1969] 1989, 130).

« Ciascuno salì alla propria stanza, poi, dopo un po' tutti *ritornarono abbigliati in pompa magna* » (Perec/Falchetta 1995, 110).

Il apparaît que le lecteur italien ne pourra pas remarquer le travail sur la phrase opéré par l'auteur, car Piero Falchetta la traduit par l'équivalent italien attestée « *vestirsi in pompa magna* »,

« s’habiller en grande pompe », c’est-à-dire « solennellement » (*TLFi*) et il ne réactive pas le même jeu que l’écrivain français a fait sur la phrase attestée en français. On remarque toutefois le choix, de la part du traducteur italien, du verbe pronominal « abbigliarsi » qui signifie, selon le *Dizionario De Mauro*, « vestirsi con cura ed eleganza », c’est-à-dire « s’habiller élégamment ». L’expression italienne choisie est redondante, mais elle appauvrit un petit peu la stratégie perecquienne, car il y a entropie au niveau métatextuel. Ce que l’écrivain oulipien appelait le « second niveau » de son roman n’est pas restitué dans la version italienne. Perec (1979, 48-49) lui-même soulignait ceci à propos de cet aspect : « Dans *La Disparition*, il y a un personnage dont on ne pouvait écrire qu’il était mis sur son trente-et-un, alors j’ai écrit : “Mis sur son 28 + 3”. Mais ça se situe à un second niveau. [...] Ce qui est important pour moi dans un livre, c’est qu’il puisse être lu à plusieurs niveaux ».

Pour traduire la phrase figée revisitée, le traducteur italien suit la même stratégie :

« *Faisant ni six moins cinq, ni cinq moins trois*, Quasimodo, d’un bond, sauta au fond du lac : l’hydrocution survint aussitôt » (Perec [1969] 1989, 252).

« *In quattro quattr’otto* Quasimodo si tuffò in fondo allo stagno: l’idrocottura fu cosa di un attimo » (Perec/Falchetta 1995, 205).

Le lecteur français, comme pour l’expression précédente, reconnaît sans problème l’expression idiomatique française attestée « ne faire ni une ni deux » qui signifie « ne pas hésiter, agir sur le champ » (*TLFi*). Cette réinvention perecquienne est très intéressante parce qu’elle illustre métatextuellement la conséquence de la contrainte lipogrammatique : le « moins 5 » de l’expression perecquienne évoque la disparition de la cinquième lettre de l’alphabet latin, c’est-à-dire le « E ». En outre, 5 moins 3 font 2, c’est-à-dire la disparition de la deuxième voyelle, la lettre « E ». De plus, le chiffre 3 renvoie dans *La Disparition* également à la voyelle disparue, car pour Perec il ressemble à la lettre « E » reflétée dans un miroir.

Or, Piero Falchetta efface complètement cette illustration lipogrammatique contenue dans l’expression détournée par Perec car il utilise l’expression attestée en italien « in quattro e quattr’otto » qui signifie « in brevissimo spazio di tempo : in un attimo » (*Vocabolario Treccani*) et qui correspond à l’expression française « en moins de deux », c’est-à-dire « très rapidement » (*TLFi*). Il ne pouvait pas utiliser les chiffres italiens « sei » (6), « cinque » (5) et « tre » (3) car ils contiennent des « E ». Il utilise alors une expression qui contient le chiffre « quattro » (4) sans tenir compte du chiffre

« cinq » qui apparaît deux fois dans l'expression perecquienne. Les lecteurs de Perec savent toutefois que le chiffre « cinq » est thématisé tout au long du roman. Fidèle à la contrainte lipogrammatique, le traducteur italien élimine la lettre « E » qui d'habitude lie les deux parties de l'expression « in quattro e quattr'otto ».

Une autre expression métatextuellement connotée de l'auteur mérite notre attention, car le mot « blanc » y apparaît à la place du mot « brûle » :

« - Dis-moi, *lui dit-il à blanc-pourpoint*, pourquoi souris-tu ? » (Perec [1969] 1989, 91).

« - Dimmi *gli domandò di punto in bianco*, cosa significa il tuo sorriso? » (Perec/Falchetta 1995, 76).

Tout lecteur français reconnaît sans difficulté l'expression attestée en français « dire à brûle-pourpoint » qui signifie « dire de très près, à bout portant » (TLFi). Dans le roman de Perec, « le blanc » évoque le vide, la lacune, ce qui manque, mais aussi la disparition, bref la mort. Le blanc est également Moby Dick, le cygne (ou le signe), le Swann qui apparaît souvent dans le roman et cela crée des renvois intertextuels à des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale. Il s'agit d'un mot thématique et Piero Falchetta l'a bien rendu, puisqu'il a traduit l'expression détournée par Perec par l'expression idiomatique italienne « di punto in bianco » qui renvoie à « un atto compiuto o da compiere senza alcuna preparazione : *così di punto in bianco non saprei decidere; abbandonò tutto di punto in bianco* » (Vocabolario Treccani). *L'expression française correspondante est « de but en blanc », qui signifie à « l'improviste, brusquement » (TLFi). On remarque que le sens des deux expressions n'est pas tout à fait pareil, mais le traducteur italien a choisi une expression contenant le mot « blanc » pour garder la cohérence métatextuelle. Comme le souligne Umberto Eco, la traduction s'inscrit sous le signe de la négociation permanente et dans l'exemple qu'on vient de citer, on voit bien comment le traducteur a dû négocier une légère perte de sens pour respecter la cohérence métatextuelle. En effet, la traduction d'un texte semblable s'inscrit sous le signe du compromis permanent.*

À ce point de notre analyse, nous pouvons confirmer l'hypothèse avancée plus haut : Perec a intentionnellement choisi des phrases figées avec la lettre « E » pour les réinventer à travers son génie. La locution proverbiale suivante provoque également un sourire complice chez le lecteur qui doit ainsi coopérer à la construction d'un effet ludique tout en lisant un texte qui n'est pas du tout humoristique :

« À malin, *malin un quart* » (Perec [1969] 1989, 235).

« Ora ti mostro io *chi la sa più lunga* » (Perec/Falchetta 1995, 193).

En effet, Perec réinvente la locution attestée « À malin, malin et demi » en remplaçant « demi » par « quart ». Il s'agit d'un proverbe souvent cité de nos jours pour signifier qu'il existe « toujours plus malin que soi » (Rey-Chantreau, 1989). Toutefois, dans sa traduction italienne, Piero Falchetta normalise l'expression renouvelée par Perec en proposant la locution attestée « *saperla lunga* » qu'on utilise pour désigner quelqu'un qui est très rusé et qui, contrairement à ce qu'il veut faire croire, en sait beaucoup plus par rapport à ce qu'il dit : « *furbo, o anche [che si sa] più di quanto si ha intenzione di dire* » (*Vocabolario Treccani*). Aucun défigement dans le texte d'arrivée et par conséquent aucun sourire en coin chez les lecteurs italiens.

La locution proverbiale très ancienne, attestée chez Rabelais, « Oignez vilain, il vous poindra ; poignez vilain, il vous oindra », qu'on cite encore aujourd'hui pour signifier que « si vous traitez bien un individu grossier il vous manquera d'égards ; si vous le traitez mal, durement, il vous respectera » (Rey-Chantreau 1989) a également été détournée par Perec. Ce proverbe est réinventé grâce à un habile procédé de modification des verbes pivots « oignez/oignons » (enduire d'huile, mais métaphoriquement être gentil, doux) et « poignez/poignons » (blesser, maltraiter). De plus, Perec permute la place des segments en proposant un chassé-croisé de la locution attestée :

« *Poignons vilain, il vous oindra,*
Oignons vilain, il vous poindra ! » (Perec [1969] 1989, p. 230).

« Non fidarti di un *villano zoticaccio,*
Tu gli dai la mano lui vorrà il tuo braccio! » (Perec/Falchetta 1995, 189).

Pour la traduction italienne de cette locution proverbiale ancienne, le traducteur propose une paraphrase en guise d'introduction au proverbe italien attesté « *dare (un dito) una mano e farsi prendere (tutto) il braccio* » qui signifie « abusare della libertà o della confidenza concessa » (*Vocabolario Treccani*). Ce proverbe italien est l'équivalent du proverbe français « *Si on lui en donne long comme le doigt, il en prend long comme le bras* ». On cite très souvent cette locution pour signifier que le destinataire du proverbe « abuse de la liberté [ou qu']il étend la permission qu'on lui accorde » (*Dictionnaire de l'Académie, 1932-1935*).

Bien que Piero Falchetta respecte le lipogramme perecquien, le sens du proverbe qu'il propose comme traduction n'est pas le même que celui de l'expression détournée par Perec. Il existe en effet le proverbe italien très ancien « Il villano punge chi l'unge e unge chi lo punge » (Giusti, 1856) qui est l'équivalent du proverbe réinventé. À notre avis, cette locution attestée aurait pu être détournée par le traducteur à la manière de Perec et cela pour réactiver l'effet ludique que la manipulation habile de l'écrivain véhicule : par exemple « Pungi il villano, ti ungi, ungi il villano, ti pungi ». Une telle manipulation aurait créé une redondance qui aurait peut-être fait sourire les lecteurs italiens. Les expressions et les proverbes défigés gardent toujours la mémoire de la forme et du sens des expressions et des proverbes attestés, ce qui permet aux lecteurs de les reconnaître et d'en apprécier l'originalité du travail fait sur le lexique et sur la structure.

Nous insistons beaucoup sur l'aspect ludique du procédé mis en œuvre par l'auteur avec le détournement des phrases figées, car au-delà du sentiment tragique qu'on ressent à la lecture de chaque page du roman, *La Disparition* déploie également, grâce aux nombreux jeux de mots, une « spécificité du rire ». Julien Longhi (2013, 251) souligne à juste titre que

« le (sou)rire provoqué par les œuvres de Perec ne naît pas d'un contenu burlesque ou d'échanges comiques. Les thématiques abordées concernent des sujets délicats (disparition, totalitarisme), mais les contraintes formelles, qui aboutissent à un principe de lecture d'une forme ou figure sur un *fond ludique*, permettent le surgissement d'une jubilation interprétative. »

Or, nous croyons que cette « jubilation interprétative » ne surgit pas à la lecture des phrases figées dans *La Scomparsa*, puisque Piero Falchetta normalise les phrases détournées par Perec avant de les traduire en italien sans jouer le même jeu que l'écrivain oulipien.

Pour la traduction d'un autre proverbe réinventé par Perec, Piero Falchetta propose une traduction littérale en effaçant le caractère proverbial de l'expression...

« *Tu troquas ton grim panton citadin pour un campagnard falzar, puis tu fis trois ablutions* » (Perec [1969] 1989, 137).

« *Cambiavi i tuoi pantaloni da città con un paio da campagna, poi ti bagnavi con 3 abluzioni* » (Perec/Falchetta 1995, 115).

Perec détourne en effet le célèbre proverbe « troquer son cheval borgne pour un aveugle » qui signifie « faire une mauvaise affaire, perdre dans un troc » (Rey-Chantreau 1989). Piero Falchetta

traduit mot à mot ce proverbe modifié et l'expression qu'il propose n'est pas attestée en italien. On connaît le proverbe italien équivalent « Cambiar un cavallo guercio con un cieco » ayant le même caractère sentencieux que le proverbe français. Ce proverbe italien véhicule, comme son équivalent français, le sens qu'on a conclu un mauvais marché. Cependant, dans la traduction proposée par le traducteur italien, on ne voit pas de réinvention par rapport à la phrase de départ et par conséquent il ne réactive pas le même jeu ludique que Perec avait mis en œuvre.

En réalité, il existe très peu d'exemples où le traducteur italien ait joué le même jeu que l'auteur français pour rendre une phrase figée réinventée. Dans la phrase qui suit, l'écrivain réécrit de la manière suivante l'expression idiomatique « prendre ses cliques et se claques » qui signifie « s'en aller brusquement en emportant son bien » (TLFi) :

« Puis, instruit du sort qu'à coup sûr on m'allait garantir s'il m'attardait à partir, ayant *pris mon clic sans avoir pour autant omis mon clac*, j'ai fui Ankara, la maudissant à jamais » (Perec [1969] 1989, 274).

« Poi, istruitomi sull'infausto fato garantitomi qualora mi fossi attardato a partirmi, *fatto prima quattro, ma non scordando di far quattrotto*, scappai via da Ankara, apostrofandola di ingiuriosi insulti » (Perec/Falchetta 1995, 222).

De son côté, Piero Falchetta réécrit lui aussi l'expression idiomatique italienne « in quattro e quattrotto », c'est-à-dire « in brevissimo spazio di tempo : in un attimo » (*Vocabolario Treccani*), « en moins de deux », bref « très rapidement » (TLFi), en proposant un clin d'œil aux lecteurs italiens qui se rendent bien compte du jeu linguistique, puisque l'attente créée par la phrase figée n'est pas respectée et le côté ludique est réactivé en italien.

Conclusion

Bien que Piero Falchetta ait respecté la contrainte oulipienne, les exemples analysés montrent que le traducteur italien n'a pas joué tout à fait le même jeu que Perec dans la réinvention joviale des expressions figées. Comme Umberto Eco (1983, 17) l'a bien expliqué dans la préface de sa traduction des Exercices de style de Queneau : « Il s'agissait de décider ce que signifiait, à l'égard d'un livre de ce genre, être fidèle. Une chose était claire, c'est que cela ne voulait pas dire être littéral. [...] Être fidèle, cela signifiait comprendre les règles

du jeu, les respecter, et puis jouer une nouvelle partie avec le même nombre de coups »⁴ (traduction Bloomfield 2012, 132).

En réalité, la tâche n'était pas simple, puisque Piero Falchetta aurait dû opérer en tenant compte d'une contrainte supplémentaire. Pour la traduction des phrases défigées par Perec, en plus de la contrainte lipogrammatique, il aurait dû surmonter l'obstacle du figement pour proposer le même défi ludique aux lecteurs italiens.

Toutefois, le travail fait par l'écrivain sur le lexique des locutions figées fait surgir à plusieurs reprises un « amusement » qui se situe dans ce que Perec lui-même appelait le « second niveau » de son roman. Après l'analyse des traductions des phrases défigées, nous avons l'impression que ce « second niveau » de lecture prônée par Perec échappe considérablement aux lecteurs italiens. Nous rejoignons encore une fois, en guise de conclusion, la position de Julien Longhi (2013, 237) pour qui « le jeu des substitutions entre signifiants (ceux qui seraient utilisés sans la contrainte et ceux qui vont être finalement produits) constitue un *fond ludique*, fonde un contrat interprétatif pour la lecture, et les indices distillés par l'auteur rendent cette complicité tout autant nécessaire qu'appréciée, et provoquent le sourire, voire le rire, c'est-à-dire le (sou)rire perecquien ».

Références bibliographiques

BLOOMFIELD, Camille «Perec in Italia: inchiesta su una specie in via di moltiplicazione (Prima parte: Italia)», enquête auprès des traducteurs italiens de Perec, *Georges Perec trent'anni dopo, I quaderni dell'Oplepo*, n°2, Edizioni Oplepo, Naples, 2014, p.33-47. URL : www.academia.edu/10809955/

[I_traduttori_di_Perec_inchiesta_su_una_specie_in_via_di_moltiplicazione_Prima_parte_Italia_](#) (consulté le 17 janvier 2017).

BLOOMFIELD, Camille. « Traduire La Disparition de Georges Perec. Table ronde avec Valéri Kislov, John Lee, Vanda Mikšić, Marc Parayre et Shuichiro Shiotsuka ». In : Hélène Henry and Laurence Kiefé (dir.). *Vingt-huitièmes assises de la traduction littéraire*. Arles : Coéditions Actes Sud, 2012 : 129-156.

ECO, Umberto. « Introduzione ». In : Raymond Queneau. *Esercizi di stile*. [Trad. italienne d'Umberto Eco]. Torino : Einaudi, 1983 : V-XIX.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982.

⁴ « Si trattava, in conclusione di decidere cosa significasse, per un libro del genere, essere fedeli. Ciò che era chiaro è che non voleva dire essere letterali [...]. Fedeltà significava capire le regole del gioco, rispettarle, e poi giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse ».

- GREAVES, Sara. « Une traduction non plausible ! ». Palimpsestes. « Traduire la littérature des Caraïbes. La plausibilité d'une traduction : le cas de La Disparition de Perec », 12, 2000 : 103-116.
- GROSS, Maurice. « Une classification des phrases figées du français ». *Revue Québécoise de Linguistique*, vol. 11, n° 2, 1982 : 151-185.
- HARRIS, Zellig Sabbettai. *Notes du cours de syntaxe*. Paris : Seuil, 1976.
- LONGHI, Julien. « Modalités et portées du (sou)rire chez Georges Perec ». In : Violaine Houdart-Merot (dir.). *Rires en francophonie*. Amiens, Encrage édition, coll. « CRTF », 2013 : 235-252.
- MATHEWS, Harry. « Reviews *La Disparition* by Georges Perec ». *American Book Review*, 3 : 6 octobre 1981 : 29-35.
- PEREC, Georges. « En dialogue avec l'époque ». Entretien avec Patrice Fardeau. *France Nouvelle*, n° 1744 (16-22 avril 1979). In : Dominique Bertelli et Mireille Ribière (Édition établie par). *Georges Perec en dialogue avec l'époque et autres entretiens*. Nantes : Joseph K., 2011.
- ROUBAUD, Jacques. *Atlas de littérature potentielle*. Paris : Gallimard, 1988.

Dictionnaires

- Dizionario De Mauro*. Torino : Paravia, 2001. URL : <http://dizionario.internazionale.it>. (Consulté le 3 janvier 2017).
- Dictionnaire de L'Académie française* (8^e édition). Paris : Imprimerie Nationale/Fayard, 1935. URL : <http://atilf.atilf.fr/academie.htm>. (Consulté le 17 janvier 2017).
- DUBOIS, Jacques et alii. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris : Larousse, 1994.
- GIUSTI, Giuseppe. *Dizionario dei proverbi italiani*. Milano : L. Veronelli, 1856.
- Le Nouveau Petit Robert*. Rey-Debove Josette et Rey Alain (dir.), Paris : Dictionnaires Le Robert, 1996.
- REY, Alain, Sophie Chantreau. *Dictionnaire des expressions et locutions*. Paris : Les Usuels du Robert, coll. « Poche », 1989.
- Trésor de la Langue Française informatisé*. Paris : CNRS/Gallimard, 1994. URL : <http://atilf.atilf.fr/>. (Consulté le 3 janvier 2017).
- Vocabolario Treccani e Dizionario di Italiano Garzanti Linguistica*. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. 2010. Disponible on line : URL : www.treccani.it/vocabolario.
- VOLPINI, Carlo. *516 Proverbi sul cavallo*. [516 Proverbes sur le cheval]. Milano : Cisalpino Goliardica, 1984.

Textes de référence

- PEREC, Georges
W ou le souvenir d'enfance. Paris : Denoël, 1975.
La Disparition. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1989 [1969].
La Scomparsa. [Trad. italienne de Piero Falchetta]. Napoli : Liguori, 1995.

On formulaic language in subtitling and voice-over

Greta DANILAVICIENE
Jolita HORBACAUSKIENE
Ramune KASPERAVICIENE
Kaunas University of Technology
Lithuania

Abstract: The translation of elements of formulaic language is extremely difficult in subtitles or voice-over due to time and space constraints. Besides, it is very difficult to provide a comprehensive definition of formulaic language as its sequences exist in so many forms. Traditionally, 6 basic formulas are distinguished: polywords, phrasal constraints, meta-messages, sentence builders, situational utterances, and verbatim texts. The analysis of subtitles and a voice-over version of a film shows that differences in the procedures applied for the translation of formulaic language are insignificant, and the strategies used are distributed almost evenly between preservation of content, transformation and localisation.

Keywords: audio-visual translation, subtitles, voice-over, elements of formulaic language.

Zusammenfassung: Die Übersetzung von Elementen der formelhaften Sprache ist extrem schwierig, in Untertitel oder Voice-over aufgrund Zeit- und Platzgründen. Es ist sehr schwierig eine umfassende Definition der Mustersprache bereitzustellen, wie seine Sequenzen in so vielen Formen vorliegen. Traditionell sind sechs Grundformeln hochgestellt: Polywords, Phrasenbegrenzungen, Meta-Nachrichten, Satzbilder, Äußerungen der Situation und wörtliche Texte. Die Analyse der Untertitel und Voice-over-Version eines Films zeigt, dass die Unterschiede in dem Verfahren für die Übersetzung von formelhaften Sprache unbedeutend sind und die Strategien verwendet werden, fast gleichmäßig zwischen der Erhaltung der Inhalte, Transformation und Lokalisierung.

Schlüsselwörter: audio-visuelle Übersetzung, Untertitel, Voice-over, Elemente der formelhaften Sprache.

Introduction

Audiovisual translation (AVT) does not exist on its own. It is an interdisciplinary subject connecting languages, technologies, culture and semiotics. New translation technologies have a direct impact on working practices. As there is no substantial AVT tradition in Lithuania, the translation of cultural aspects is based solely on the proficiency of the translator. According to Bogucki (2013), being

interdisciplinary, AVT quality is difficult to evaluate. The inevitable part here depends on the translator, who must have an excellent understanding of both the source and target languages.

Formulaic language has not been extensively analysed, although it has always been significant in communication, especially in fluent speech production (Biber, Conrad & Cortes, 2004). Because the elements of formulaic language are specific to a particular language, their translation requires a translator's competence and skills, particularly in different types of audiovisual translation due to the applicable constraints of time and space. Subtitles and voice-overs from a feature film are analysed in this paper, as these are the most common audiovisual translation types in Lithuania as noted by Koverienė and Satkauskaitė (2014, 26). The aim of this analysis is to determine what translation procedures are used to translate the elements of formulaic language in a selected audiovisual product from English (source) into Lithuanian (target) in two different AVT modes, i.e. voice-over and subtitling.

Constraints of audiovisual translation

The concept of audiovisual translation represents not only film translation but the translation of audiovisual products in general (Díaz Cintas 2009, 1; Chang 2012, 71), e.g., sitcoms, cartoons, documentaries, corporate videos, commercials, educational and edutainment productions, video games, cookery and property programmes, interviews, etc. (Díaz Cintas 2009, 6). According to Gonzales (2009, 13), "audiovisual texts include language, image, music, colour and perspective", while Chiaro (2009, 141) defines AVT as a medium covering "the interlingual transfer of verbal language when it is transmitted and accessed both visually and acoustically, usually, but not necessarily, through some kind of electronic device." However, it may be argued that not only verbal language can be translated in AVT products, but also various signs, symbols and markers, etc. (Díaz Cintas 2009, 9). The synchrony between verbal and non-verbal information is very significant because visual and acoustic channels exist in AVT products (Bartrina 2004, 157). The first studies in AVT were concise and not made available to the broad public. Even though this situation has changed and AVT is now a prominent area for research, there is still a lack of AVT historiography. However, recently AVT has emerged as an independent theoretical and methodological approach and has its own scholarly area of research (Díaz Cintas 2009, 7). The position of AVT has changed with the emergence of cable television.

Traditionally, countries are divided into four major AVT blocks or categories: 1) source language countries, i.e. English-

speaking countries, a narrow market of imported AVT products; 2) dubbing countries (German-, Italian-, Spanish- and French-speaking countries); 3) subtitling countries (Scandinavian countries, the Netherlands, Japan, Romania, etc); 4) voice-over countries (Eastern European countries, e.g. Russia, Poland, etc.) (Gottlieb 2001, 244; Koverienė and Satkauskaitė 2014, 27; Pedersen 2011, 4). Pedersen (2011, 5) claims that different factors determine the selection of the AVT categories listed above. The application of a particular AVT category may depend on language policy, e.g., dubbing and voice-over countries promote local languages. Another reason for AVT category selection may be economic, as often television companies seek to save at the expense of AVT, e.g. the cost of dubbing is 15 times greater than that of subtitling (Luyken et al. 1991). AVT choice may also vary depending on the genre. For example, cartoons, in the majority of cases, are dubbed.

Subtitling can be made up of any combination of a written text of original dialogue or translation of the text spoken by characters, linguistic elements forming visual images (e.g., pictures, banners, titles, letters, etc.), and/or a soundtrack (Díaz Cintas 2009, 5). The text of subtitles should be made up from between 40% and 75% of the original spoken dialogue. Consequently, the translator has to reduce the length of the original text (Antonini 2005, 213). According to Georgakopoulou (2009, 21), subtitles should take a very discrete form in order to be barely noticeable by those who read it. The aesthetics of subtitles are crucial, and it is necessary to arrange the words on the screen to enhance their readability. Subtitles should cover no more than 20% of the total screen area (Georgakopoulou 2009, 22), and the length of time of each subtitle should be from between three and five seconds. The form and the content of subtitles are limited by time as synchrony is one of the most significant constraints of subtitling. It is worth noting that ‘different languages use varying amounts of verbal content to express the same meaning’, i.e. some words in one language can have more characters than in another, for example, English words are shorter compared to their German equivalent, although, subtitling constraints are the same for all (Chiaro 2009, 150). As the written text has to be shorter than its spoken counterpart, some redundant elements of speech have to be omitted. Voice-over is also known as partial dubbing, non-synchronised dubbing or half dubbing, thus revealing a tendency to be considered of lower quality than dubbing (Woźniak 2011, 215). Voice-over is the reduction of the volume of the original soundtrack to a minimal auditory level with a translation orally overlapping the original soundtrack. In voice-over, it is very important that the original soundtrack is heard clearly, at the same time not disturbing the “audibility of the reader’s voice”, although, broadly speaking, “the

voice-over message tends to be similar in duration to the original” (Woźniak 2011, 216).

Formulaic language and translation

All languages are formulaic, because discourse is composed of the combination of words rather than separate words themselves. According to Schmitt and Carter Schmitt (2004, 2), it is very difficult to provide a comprehensive definition of formulaic language, as its sequences exist in so many forms. Therefore, the absence of a clear definition is one of the most significant problems in the area. Wray and Perkins (2000, 1) describe formulaic language as a sequence, continuous or discontinuous, of words or other meaning elements, which is, or appears to be, prefabricated: that is, stored and retrieved whole from the memory at the time of use, rather than being subject to generation or analysis by the language grammar. Formulaic expressions cover any kind of linguistic unit considered to be formulaic in any research field (Wray 2002, 9). Formulaic language is diverse, thus, sometimes causing difficulties in identifying sequences in the text. Defining what formulaic is, Wray and Perkins (2000, 4) invoke Becker’s six basic formulas: polywords operate as single words allowing no insertions, e.g., *for the most part, for good*, etc.; phrasal constraints allow variations of lexical and phrase categories, e.g., *a while ago, by sheer coincidence*, etc.; sentence builders allow the construction of full sentences with fillable slots, e.g., *I think that ... , not only ... but ... ,* etc.; situational utterances are fixed pragmatic units bound to a specific situation, e.g., *how can I ever repay you*; meta-messages convey an underlying message implied; and verbatim texts involve fixed longer phrases often used as clichés, e.g., *better late than never*. Formulaic language carries a metaphorical meaning. Thus, sometimes a hearer may not understand the meaning without substantial pragmatic or direct explanatory context (Wray and Perkins 2000, 4).

According to Nattinger and DeCarrico (1992, 45), it is hard to make a distinction between polywords, phrasal constraints and sentence builders. The authors (1992, 38-39) note that canonical and non-canonical polywords are short phrases that act like a lexical item. Polywords relate and shift topics, etc. They permit syntagmatic variation at the beginning or end of the phrase (Nattinger and DeCarrico 1992, 45). Usually being continuous, phrasal constraints are phrases of short or medium length that perform various functions (Nattinger and DeCarrico 1992, 41). The authors (1992, 46) claim that typical examples of phrasal constraints are *...ago, the ...-er, the ...-er*. Being either continuous or discontinuous, “[s]entence builders are lexical phrases that provide the framework for the whole

sentences” (Nattinger and DeCarrico 1992, 42). They can be both canonical and non-canonical. Situational utterances are also known as bound utterances (Kecskes 2000, 605), situation-bound utterances (605), institutionalised expressions (Nattinger and DeCarrico 1992), etc. Situational utterances are “highly conventionalised, prefabricated pragmatic units whose occurrence is tied to standardised communicative situations” (Kecskes 2000, 606). Elements of formulaic language are hard to define and categorise as they might belong to more than one category of the taxonomy described.

The translation of elements of formulaic language may also be problematic. In order to properly render the meaning, translators may employ different translation strategies. Domestication and foreignisation are usually perceived as very different poles of translation strategies that help the reader to approach the translated text and overcome all the misunderstanding barriers of the original (Koskinen 2012, 13). Consequently, it is essential to set the factors that estimate to what extent the target text can be either domesticated or foreignised. These factors include specific historical periods in certain cultures, text type, the nature of the target audience (children vs. adults) and the relationship between the target and the source cultures (Davies 2003, 69).

According to Palumbo (2009, 39), domestication is a translation strategy used in translation studies to produce a transparent and fluent style in the target language. Therefore, it involves a translation practice to translate foreign elements to the target culture by replacing them by more familiar ones (Kemppanen 2012, 51), and is used to refer to the adaptation of the cultural context or of culture-specific terms (Paloposki 2011, 40). A typical feature of domestication is transparency wherein non-idiomatic expressions, archaisms, jargon and repetitions are usually not domesticated. Moreover, based on Venuti, Kemppanen describes domesticating translation as “the dominance of linguistic, ethnic and ideological features of the target culture, [...], naturalness of syntax, unambiguity, modernity of the presentation and linguistic consistency” (Kemppainen 2012, 51). Foreignisation “entails choosing a foreign text and developing a translation method along lines which are excluded by the dominant cultural values in the target language” (Munday 2001, 147). Hence, foreignisation means that linguistic, ethnic and ideological features prevail in the target text, the norms of fluency are omitted, and a translator is unmasked (Kemppanen 2012, 52). This paper focuses on procedures of domestication and foreignisation offered by Davies (2003, 72-89): preservation, addition, omission, globalisation, localisation, transformation and creation. It is claimed that preservation is

employed when an identical cultural reference is used in the target text – the word is transcribed letter by letter (Petrulionė 2012; Jaleniauskienė and Čičelytė 2009). Addition involves the original item being kept and supplemented with the necessary information. The procedure of omission can be justified when the translator decides to omit a problematic aspect in order to avoid problems of comprehension. Globalisation occurs when a culture-related word is replaced by a neutral item. On the other hand, localisation includes phonological and/or grammatical adaptation, easily recognisable in the target language. Transformation involves “alteration or distortion of the original” (Davies 2003, 86) and differs from creation, which introduces a new or absolutely different item.

Methodology

The aim of this analysis is to determine what translation procedures are applied to translate elements of formulaic language in the voice-over and subtitled versions of a single, 165-minute feature film. This film was selected because of its genre, a Western in which the majority of the dialogue is spoken in African American vernacular English. Thus, it is likely to contain a considerable amount of examples for analysis of the translation of cultural elements. The film’s translation into Lithuanian was made by one of the largest translation companies in the country, a company that also provides dubbing (recording and editing), subtitling, and voice-over services. All of the examples were taken from an original DVD which provides the viewers with an opportunity to watch and listen to the film in either English (original language) or Lithuanian (target language). The categorisation of the elements of formulaic language in this instance was based on Becker’s taxonomy (in Wray and Perkins 2000, 4). The subtitled and voice-overed translations of each cultural element were analysed according to the translation procedures provided by Davies.

Results

In this research, 525 examples of elements of formulaic language were identified in feature film X. The elements of formulaic language were categorised in accordance with Becker’s (cited in Wray and Perkins 2000, 4) classification: polywords; phrasal constraints; sentence builders; situational utterances; meta-messages; and verbatim texts.

Translation of polywords

In total, 172 polywords were identified in the original text of the film. Several translation procedures were adopted in their

translation. Firstly, the procedure of content preservation was used 117 times in voice-over translation, whereas it was applied 121 times in subtitles, e.g., *I'm looking for* – *ieškau* (EN. *search-SG-1P-Pres*), *sit down* – *sėsk* (EN. *sit-IMP-SG*). In all the cases where the preservation procedure was used, the content of polywords was preserved. In other cases, the procedure of transformation was employed, i.e. the meaning of a polyword was transformed (34 times of 172), e.g., *mess up* – *sučežinsit* (EN. *rustle-FUT-PL-2P*), *wait a minute* – *pala* (wait-IMP-SG-COLL), *come on out* – *išeikit laukan* (EN. *go-IMP-PL outside*), *come on* – *nagi, eikš* (EN. *INT, come-IMP-SG*). In the instance *come on out*, the word *laukan* is added due to the context because the leading characters of the film are invited to get out from the inside of the building. In the example *come on*, the verb in its imperative mood *eikš* is attached to the utterance alongside the interjection *nagi*, in order to emphasise what the character is required to do.

Another procedure used in translation of polywords was omission, which prevailed in 13 cases in the voice-over version and in 9 cases in the subtitles version, e.g., *Come on, get [...] outta*. According to Davies (2003, 79, 80), omission is applied when a problematic cultural aspect is confronted and it is hard to find a substitution in the target language. Therefore, it is omitted in the subtitles and voice-over version in order to avoid repetition. Also, some polywords are omitted when they function in the sentence as interjections; thus, their omission does not influence the meaning of the sentence.

Translation of phrasal constraints

In the film, 26 phrasal constraints were identified. With the purpose of translating phrasal constraints, 4 different procedures were applied. The most common procedure applied in voice-over (16 times) and subtitles (17 times) was preservation of content, e.g., *good morning* – *Labas rytas* (EN. *Good-SG-NOM-MSC morning-SG-NOM-MSC*), *badder they are, bigger the reward* – *Kuo jie blogesni, tuo didesnis atlygis* (EN. *what-INSTR they-NOM worse-PL-NOM-MSC, that-INSTR higher-SG-NOM-MSC reward-SG-NOM-MSC*). These and other examples demonstrate that the meaning of the content is not changed but maintained. In a few cases, one word of a sequence of formulaic language was omitted because its omission did not affect the rendering of meaning, e.g., *my good man* – *gerasis žmogau* (EN. *good-SG-VOC-MSC man-SG-VOC-MSC*), *you goddamn son of a bitch* – *prakeiktas kalės vaikas* (EN. *curse-PRESPTCP-SG-NOM-MSC bitch-SG-GEN-FEM kid-SG-NOM-MSC*). In these examples, parts of phrasal constraints are preserved: *good man* – *gerasis žmogau*, *goddamn son of a bitch* – *Prakeiktas kalės*

vaikas. In the first case, the possessive pronoun *my* and in the second case the personal pronoun *you* are omitted.

In contrast to foreignisation, the domestication strategy was also applied in the translation of phrasal constraints as the procedure of transformation was used 8 times, e.g., *in other words* – *noriu pasakyti* (EN. *want-SG-1P-PRES say-INF*), *till I see you again* – *iki pasimatymo* (EN. *till-PREP meeting-SG-GEN-MSC*). These instances illustrate that something is transformed in the translations. For example, in the case of *in other words*, the direct translation of *noriu pasakyti* is *I want to say*, and in the case of *iki pasimatymo*, the most straightforward translation is *good bye*. However, the basic idea of the meaning is not changed so that it could not be perceived. Another domestication procedure is localisation. It was employed twice, e.g., *sons of bitches* – *šunsnukiai* (EN. *son-of-a-bitch-PL-NOM-MSC*). A derogative substitution, which is more familiar in the target language, is selected in this case.

Omission is another procedure used in translating phrasal constraints; it was employed once in the voice-over version, e.g. *sons of bitches*. The phrasal constraint was omitted most probably because there is a dialogue among a group of people, and this phrase is of low importance; therefore, its omission does not influence the quality of the translation.

Translation of sentence builders

In this research, 65 sentence builders were found and several translation procedures were applied. The most common translation procedure identified in the translation of sentence builders was transformation, used 28 times. The procedure was invoked when some alterations in translation were made, e.g., *I do believe* – *regis* (EN. *seemingly-MOD*), *I'm sure* – *neabejoju* (EN. *NEG-doubt-V-SG-1P-PRES*). Another procedure applied was localisation. This procedure was used once, e.g., *damn sure* – *velniškai tikras* (EN. *devil-ADV sure-SG-NOM-MSC*).

Foreignisation was achieved by way of a number of procedures. First, content preservation was employed in both the voice-over version (13 times) and subtitles (14 times), e.g., *I'm sure that's* – *Aš tikras, jog* (voice-over, EN. *I sure-SG-NOM-MSC that*), *I believe* – *Aš tikiu* (EN. *I believe-SG-1P-PRES*). The procedure of content preservation was used when the meaning of the target aspect was maintained by its translation into the source language. Therefore, these examples demonstrate that sentence builders when translated from English to Lithuanian preserved their content as all the elements were transferred from the source to the target language.

Omission of sentence builders was used 7 times in the voice-over version and 6 times in subtitles. Usually omission is invoked

when substitution of cultural aspects is hard to find in the target language (Davies 2003, 79, 80). However, sentence builders have their equivalents. In the analysed subtitles and the voice-over version of the film, they were omitted because their meaning in the target language is of low importance, e.g. *I've been led to believe, I'm afraid*. As these are long parts of the sentence containing 60 and 58 characters with spaces, the phrases were omitted in order to make the sentences in the target language shorter.

Translation of Situational Utterances, Meta-Messages and Verbatim Texts.

In this study, 256 examples of situational utterances, meta-messages and verbatim texts were found and analysed. The three types of elements of formulaic language were investigated as one large category as these categories to a certain extent overlap making the elements hard to classify. Several different procedures were applied to translate these elements of formulaic language. First of all, the most common translation procedure used was preservation of content. It was applied 105 times in the voice-over version and 109 times in subtitles, e.g., *last chance – paskutinė proga* (EN. *last-SG-NOM-FEM chance-SG-NOM-FEM*), *Wanted. Dead or alive – Ieškomas. Miręs arba gyvas* (EN. *look-for-PRESPTCP-SG-MSD die-PASTPTCP-MSD-SG or alive-SG-NOM-MSD*). In consideration of these examples, not only the context, but also all the words were preserved in the target language. However, sometimes some parts of situational utterances, meta-messages and verbatim texts can be expressed by an idiom or any other vivid expression, e.g., *got off on the wrong boot* is an idiom, but the translator chose literal translation *pradėjome ne tuo batu* (EN. *start-PL-1P-PAST- not that-INST-MSD boot-SG-INST-MSD*) without looking for an equivalent in the target language.

Another procedure applied in the voice-over version (71 times) and subtitles (73 times) of the film was transformation, e.g., *when the snow melts – kai ateis pavasaris* (EN. *when come-FUT-3P spring-SG-NOM-MSD*), *fair enough – Mintis teisinga* (EN. *idea-SG-NOM-FEM correct-SG-NOM-FEM*). It is common knowledge that under natural circumstances it snows in winter and the snow melts in spring; therefore, it is obvious that the procedure of transformation is applied. The second example also demonstrates transformation, as one of the characters speaking gives an approval to another.

Localisation was applied 22 times in the voice-over version and 23 times in subtitles, e.g., *what the hell you doing – kokį velnių čia išdarinėjate* (EN. *what-ACC-SG-MSD devil-ACC-SG-MSD here PEF-do-PL-PRES-2P*), *God damn it – po velnių* (under devil-GEN-PL-MSD). In the first case, the word *hell* is translated as *velnių*

(accusative form of devil), which may also be an expletive in Lithuanian.

Omission was applied 5 times in the voice-over version and 12 times in subtitles, e.g., *Oh, God, Keep movin', Keep moving* were omitted. Most omissions were most probably made because the utterances are of low importance or due to repetition. In regard to omissions used more frequently in subtitles in comparison with the voice-over version, it is worth mentioning that subtitles are limited by various constraints. One of the constraints is that subtitles should constitute up to 75% of the spoken dialogues. Thus, the omitted phrases do not put the viewers into a disadvantage.

Table 4. Translation procedures applied in elements of formulaic language in voice-over and subtitled versions of the film

| Translation procedure | Instances in voice-over (in percent) | Instances in subtitles (in percent) |
|-------------------------|--------------------------------------|-------------------------------------|
| Preservation of content | 48.6% | 49.1% |
| Transformation | 39.8% | 40.1% |
| Omission | 5% | 5% |
| Localisation | 6.6% | 6.7% |

Various constraints make it even more difficult to render elements of formulaic language into the target language as a translator must find not only the best solution to convey it into the target language but also has to fit into a special framework: in voice-over, translation is limited by time, and in subtitling, both time and space limits prevail.

Conclusions

In the translation of the elements of formulaic language in this case, the most common translation procedure was the preservation of content in both the voice-over and subtitled versions of the film constituting almost half of all the procedures used. Transformation and localisation procedures were also frequently used, accounting for almost half of the procedures. Omission was scarce in both the subtitled and the voice-over versions. Analysis shows that differences in the procedure applied to the translation of formulaic language between the voice-over and subtitled versions of the film are insignificant. This may imply that the translation of the elements of formulaic language is equally complex in any AVT category.

The results of this research are in compliance with those achieved by other researchers, and reveal similar drawbacks in both subtitling and voice-over work, namely grammar mistakes and a discrepancy of lexical items. In addition, our analysis also shows that there are some segments in which the style of the target language is different from that of the source language.

As there is no substantial AVT tradition, the translation of cultural aspects is based solely upon the proficiency of the translator. It is ultimately the translator's decision which determines the use of the strategy.

References

- ANTONINI, Rachele. «The perception of subtitled humour in Italy: an empirical study. In Chiaro, D. (ed.) *Humor International Journal of Humor Research, Special Issue Humor and Translation*, 2005 18(2), 209-225.
- BARTRINA, Francesca. «The challenge of research in audiovisual translation». In Orero, P. (ed.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: John benjamins Publishing Company, 2004, p. 157-167.
- BIEBER, Douglas, CONRAD, Susan, CORTES, Viviana. «If you look at lexical bundles in university teaching and textbooks». *Applied Linguistics*, 2004, 25(3), 371-405.
- BOGUCKI, Lukasz. (2013). *Areas and methods of audiovisual translation research*. Lodz Studies in Language Volume 30. Peter Lang Edition. 2013.
- CHANG, Yan. «A tentative analysis of English film translation: characteristics and principles». *Theory and Practice in Language Studies*, 2012, 2, 71-76. Academy Publisher.
- CHIARO, Delia. «Issues in audiovisual translation». In Munday, J. (ed.) *The Routledge Companion to Translation Studies*, 2009: 141-166. New York, NY: Routledge.
- DAVIES, Eirly. «A goblin or dirty nose? The treatment of culture-specific references in translation of the Harry Potter books». *The Translator*, 2003, 9(1): 65-100.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. *New Trends of Audiovisual Translation*. Bristol, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters. 2009.
- GEORGAKOPOULOU, Panayota. «Subtitling for the DVD industry». In Díaz Cintas, J., Anderman, G. (eds.) *Audiovisual Translation, Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2009: 21-35.
- GOTTLIEB, Henrik. «Subtitling». In Baker, M. (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* 2001: 244-248. New York, NY: Routledge.
- GONZALES, Luis Perez (2009). «Audiovisual translation». In Baker, M., Saldanha, G. (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2nd edition, 2009: 13-19. New York, NY: Routledge.
- JALENIAUSKIENĖ, Evelina, Čičelytė, Vilma. «The Strategies for Translating Proper Names in Children's Literature». *Kalbų studijos / Studies about Languages*, 2009, 15: 31-42. Kaunas: Technologija.

- KECSKES, Istvan. «A cognitive-pragmatic approach to situation-bound utterances». *Journal of Pragmatics*, 2000, 32: 605-625. Elsevier Publishing.
- KEMPPANEN, Hannu. «The role of concepts domestication and foreignisation in Russian translation studies». In Kemppanen, Jänis, M., Belikova, A. (eds.) *Domestication and Foreignisation in Translation Studies*, 2012: 49-62, Berlin: Frank&Timme.
- KOSKINEN, Kaisa. «Domestication, foreignization and the modulation of affect». In Kemppanen, Jänis, M., Belikova, A. (eds.) *Domestication and Foreignisation in Translation Studies*, 2012: 13-32. Berlin: Frank&Timme.
- KOVERIENĖ, Indre, Satkauskaitė, Danguolė. «Lietuvos žiūrovų požiūris į pagrindinius audiovizualinio vertimo būdus». *Kalbų studijos / Studies about Languages*, 2014 24: 26-35. Kaunas: Technologija
- LUYKEN, Georg- Michael, Herbst, Thomas, Langham- Brown Jo, Reid Helen, Spinhof Herman. *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: European Institute for the Media. 1991.
- MUNDAY, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. London: Routledge. 2001
- NATTINGER, James, R., DeCarrico, Jeanette, S. *Lexical Phrases and Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press. 1992.
- PALUMBO, Giuseppe. *Key Terms in Translation Studies*. London: Continuum International Publishing. 2009
- PEDERSEN, Jan. *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focussing On Extralinguistic Cultural References*. Amsterdam, Philadelphia: John benjamins Publishing Company. 2011.
- PETRULIONĖ, Lolita. «Translation of culture-specific items from English into Lithuanian: the case of Joanne Harris's novels». *Kalbų studijos / Studies about Languages*, 2012, 21: 43-49. Kaunas: Technologija.
- PALOPOSKI, Outi. (2011). «Domestication and foreignisation». In Gambier, Y., Doorslaer, L. (eds.) *Handbook of Translation Studies*, Volume 2: 40-43. Philadelphia, PA: John Benjamins Publishing Company. 2011.
- SCHMITT, Norbert, Carter, Roland. «Formulaic sequences in action. An introduction». In Schmitt, N., (ed). *Formulaic Sequences: Acquisition, Processing, and Use*. 2004: 1-22. John Benjamins Publishing.
- WOŹNIAK, Monika. «Voice-over or choice-in-between? Some considerations about voice-over translation of feature films on Polish televisions». In: Ramael, A., Orero, P., Carroll, M. (eds.) *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads: Media for All*. p. 209-228. Brill: Rodopi. 2011.
- WRAY, Alison, Perkins, Michael. R. «The functions of formulaic language: an integrated model». *Language and Communication*, 2000, 20: 1-28. Pergamon.
- WRAY, Alison. *Formulaic Language and the Lexicon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

List of Abbreviations

ADV - adverb
 ACC - accusative
 COLL - colloquialism
 FEM - feminine
 FUT - future
 GEN - genitive
 IMP - imperative
 INF - infinitive

INSTR - instrumental
 INT - interjection
 MSC - masculine
 N - noun
 MOD - modal word
 NOM - nominative
 P - person

Traduire l'« agrammaticalité » durassienne : liberté ou contrainte ?

Elodie WEBER

Université Paris IV-Sorbonne
France

Résumé : Cet article s'interroge sur la contrainte que représente pour le traducteur la déconstruction langagière et l'agrammaticalité des œuvres de Marguerite Duras. Etant donnée la « valeur » qu'elle revêt dans l'œuvre durassienne, l'agrammaticalité semble imposer au traducteur anglais ou espagnol la contrainte de la littéralité. Il arrive néanmoins qu'en raison de la différence des systèmes linguistiques en présence, la traduction littérale soit impossible et c'est alors que la créativité du traducteur devra s'exercer, de manière à ce que l'effet produit par le texte-source soit conservé dans la traduction. L'examen de traductions anglaises et espagnoles effectivement publiées révèle néanmoins l'existence d'une contrainte plus puissante, en contradiction avec la première, celle de l'acceptabilité de la traduction dans la culture réceptrice.

Mots-clés : traduction, agrammaticalité, étrangeté, Duras, contrainte, style, réception, fidélité.

Abstract : This paper explores the constraints language deconstruction and ungrammaticality in Margerite Duras's novels impose on the translation process. Given its "value" in Duras's work, ungrammaticality seems to dictate the translator's choice of literal translation to English or Spanish, except when the differences between language systems do not allow for literal translation and require creative ways to capture the source text and its effects. However, a review of several published English and Spanish translations of Duras's novels has revealed that a more powerful constraint is imposed on translation and conflicts with the above-mentioned mechanism. This fundamental constraint is the acceptability of the proposed translation by the target culture.

Keywords : translation, ungrammaticality, foreignness in translation, Duras, constraint, style, reception, fidelity.

Introduction : de l'agrammaticalité durassienne

Contre une longue tradition critique qui définit le style en termes d'écart par rapport à l'usage, en termes d'altérité radicale par rapport à ce qui serait une « propriété de la langue », certains, convaincus des contradictions et limites inhérentes à une telle posture, se revendiquent de la conception deleuzienne du style, elle-même inspirée de la célèbre métaphore proustienne : « Les beaux

livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère » (Proust 1971, 299). L'expression, métaphorique, de « langue étrangère » renvoie à cette puissance d'innovation linguistique présente dans l'usage littéraire : l'écrivain « est un étranger dans sa propre langue : il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille dans sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas » (Deleuze 1993, 138). À la métaphore proustienne, Deleuze ajoute d'ailleurs trois autres métaphores qui rendent bien compte de l'étrangeté langagière, constitutive du style, que manifestent les œuvres littéraires : la métaphore du bégaiement, l'écrivain étant celui qui « fait bégayer la langue en tant que telle » (135) ; celles nautiques, du roulis et du tangage : « C'est comme si la langue tout entière se mettait à rouler, à droite à gauche, et à tanguer, en arrière en avant » (139) ; enfin celle de la folie : « On dirait que la langue est prise d'un délire, qui la fait précisément sortir de ses propres sillons » (16).

Le style entendu comme « l'étrange dans la langue » est aussi la conception dont se réclame Jenny (2005) pour qui cette langue « autre » qu'est le style « prend les formes antagonistes d'un dépaysement dans le même ou dans l'autre », ce qui détermine les deux pôles esthétiques du style : la stylisation comme « mise en œuvre d'une "mêmeté étrange" » (Jenny 2005) et la figuralité comme « actualisation d'une "altérité ressemblante" ». Dans la stylisation, l'étrangeté naît de l'exagération, de la simplification et du raidissement de la norme, ce que Jenny résume dans l'expression « l'étrangeté d'une hypernorme ». Un bon exemple en est le discours en vers, antinaturel, qui représente en quelque sorte un idéal de discours. À l'opposé, le style s'incarne aussi dans la figuralité : l'étrangeté naît alors de la distorsion syntaxique, de l'étrangeté sémantique ou morphologique, bref d'une « puissance de différenciation linguistique » (Jenny 2005).

L'écriture de Marguerite Duras semble appartenir au pôle de la figuralisation ; son œuvre manifeste l'émergence d'une langue étrange et nouvelle tour à tour qualifiée de « déstructurée », « fragmentée » ou « morcelée », une langue qui « puise aux sources les plus obscures d'elle-même »¹, qui se réalise en se détruisant. C'est à l'agrammaticalité des œuvres de Duras que nous nous intéresserons ici, dans le cadre de la traduction, en nous référant à la conception deleuzienne du style et à la définition que donne Riffaterre (1981, 5) de l'agrammaticalité : « non pas la faute de grammaire (sens étroit) mais toute altération de n'importe lequel des systèmes du langage, morphologique, syntaxique, sémantique, sémiotique. »

¹ C'est l'expression qu'emploie Jenny (2005) pour décrire l'écriture de Valère Novarina, parfait exemple de figuralisation.

La déconstruction langagière et l'agrammaticalité des œuvres de Duras ne représentent-elles pas une contrainte pour le traducteur ? Face à l'étrangeté de la langue de Duras, de quelle liberté dispose le traducteur ? Nous voudrions montrer que traduire l'étrangeté langagière de Duras consiste à naviguer entre différentes contraintes desquelles peut émerger, ça et là, la créativité.

1. Une première contrainte : le choix d'une posture traduisante

La première contrainte identifiée est celle du choix d'une posture traduisante face au problème considéré. Faut-il traduire, tenter de traduire ces agrammaticalités littéralement, ou faut-il les rendre par d'autres moyens ? Précisons que la question ne se résume pas, comme c'est le cas de la « norme initiale » chez Toury (1995, 56-57), au choix entre une posture « source oriented » (sourcière) et une posture « target oriented » (cibliste). Le cadre cibliste n'exclut pas, en effet, le recours à la littéralité dans certains cas, mais la littéralité y est envisagée non pas comme une posture *a priori* mais comme une solution éventuellement choisie, *a posteriori*, c'est-à-dire après analyse du rôle du phénomène dans le texte-source. C'est le sens de la formule que se plaît à répéter Ladmiral (2014, 47) : « les sourciers n'ont jamais raison – que pour des raisons ciblistes ». Par cette provocation, Ladmiral signifie que la traduction littérale peut être, en définitive, l'une des solutions choisies par le traducteur cibliste :

« il arrive que, dans notre travail de traduction, nous constatons parfois que nous en sommes revenus à une solution qui se trouve être une traduction littérale, certes. Mais je prétends que le bon traducteur en est arrivé là non pas parce qu'il a « collé » à la formulation du texte original, en langue-source, mais parce que c'est la formulation en langue-cible qui s'est trouvée la plus propre à donner une traduction qui soit un texte. » (Ladmiral 2014, 47)

Autrement dit, il se peut qu'après analyse et interprétation de l'effet produit par la phrase en langue-source, le traducteur estime que la traduction littérale sera la plus à même de rendre la « parole » de la langue-source ou, à l'opposé, qu'une traduction non littérale, qui utilise d'autres moyens syntaxiques et lexicaux que ceux utilisés dans le texte-source, sera la plus appropriée. Plutôt, par conséquent, que de poser le débat en termes d'opposition sourciers/ciblistes, nous nous appuyerons sur le concept d'équivalence défendu par les théories fonctionnalistes de la traduction². Dans cette approche,

² Voir notamment Pym (1992, 38) ; Snell-Hornby (1995), Newmark (1988, 48-49).

l'équivalence concerne le degré auquel un mot, une phrase, voire un texte peut être considéré dans la langue et la culture réceptrice comme l'équivalent du text-source. Il s'agit donc d'une équivalence de discours, et non de langue (laquelle reçoit chez les fonctionnalistes le nom de « correspondance »). En traduction littéraire, c'est l'effet du texte traduit qui détermine le rapport d'équivalence que celui-ci entretient avec son original. Pour Jolicœur (1995, 86-87), l'équivalence est obtenue lorsque le traducteur réussit à reproduire l'effet du texte, lequel est déterminé par « les choix lexicaux, l'équilibre, la musicalité, le mouvement, le ton, la poésie » ainsi que l'atmosphère des lieux et des époques, les niveaux de lecture, éléments qui contribuent à l'esthétique de l'œuvre littéraire. Ce qui est donc en jeu, pour la traduction de Duras, c'est la « valeur » de l'agrammaticalité dans le texte-source. Cette idée de « valeur » n'est d'ailleurs pas nouvelle et trouve son origine chez Cicéron. Comme le rappelle Dobenesque (2007, 2-3), Cicéron ne défend pas, ainsi que l'a retenu la tradition, la traduction du sens contre la traduction des mots, mais bien la traduction de la « valeur » des mots et des expressions, c'est-à-dire non pas ce qu'un discours « dit » mais ce qu'il « fait », cet « agir » du texte qu'il s'agit de recréer en traduisant.

2. Une deuxième contrainte : comprendre la « valeur » de l'agrammaticalité durassienne

La deuxième contrainte, directement liée à la première, est donc de bien comprendre la « valeur » de l'agrammaticalité durassienne puisque c'est elle qui permettra au traducteur de déterminer s'il doit traduire littéralement ou pas ces agrammaticalités pour rendre au mieux leur « effet ». Il s'agit de la contrainte de l'interprétation.

L'écriture de Duras se caractérise par une émancipation progressive des contraintes syntaxiques. Elle manifeste l'échec du langage socialisé, impropre à traduire ce qui est « le thème quasi unique de toute son œuvre, le désir, et l'émergence du désir » (Pinthon 2009, 77). L'écriture de Duras s'émancipe progressivement des contraintes logiques et rationnelles du langage socialisé qui « fragmente la réalité, la réduit, la mutile » (Pinthon 2009, 84), pour faire advenir un langage affectif et corporel, susceptible de traduire de façon plus juste l'émergence du désir. Deux évolutions parallèles et imbriquées s'observent dans l'écriture de Duras : d'une part une simplification progressive, que Pinthon interprète comme « l'émergence du silence » (79) – la phrase finissant par se réduire au mot dans ses derniers écrits –, d'autre part un processus de déconstruction, qui s'accroît dans les romans publiés après 1966. Les phrases, souvent brèves et nominales, sont juxtaposées de façon

paratactique, c'est-à-dire sans qu'aucun mot de liaison n'explique les rapports syntaxiques de subordination ou de coordination qu'entrelient les phrases. S'y ajoute le phénomène de morcellement commenté par Šrámek (1979, 76) ; les différents membres de la proposition forment à eux seuls des propositions indépendantes, comme dans ce passage de *L'amour* :

« Plus de musique.
Au loin, une rumeur. Puis elle passe. D'autres rumeurs.
Immobiles, toujours, dans le silence cerné par le bruit.
Scellées. Arrêtées. Longtemps. » (Duras 1971, 20)

Duras oppose aux syntagmes et aux syntaxes figés de l'écriture socialisée une écriture de la désintégration et de l'inachèvement. Dans *Les yeux bleus cheveux noirs* ou dans *Moderato Cantabile*, la phrase, comme suspendue, s'achève sur une conjonction de subordination ou une préposition :

« La douceur de la voix qui tout à coup déchire l'âme et ferait croire que. » (Duras 1986, 9)

« Le temps d'y penser, l'idée se déclare, brutale, dans un cri d'agonie. Elle cesse. Dans la lente retombée de son corps le long du sien, le cri s'inscrit, très bref, arrêté dans la rage, éborgné par. » (Duras 1986, 105)

« Je ne veux pas savoir s'il est difficile ou non, Madame Desbaresdes, dit la Dame. Difficile ou pas, il faut qu'il obéisse, ou bien. » (Duras 1958, 9)

Une proposition subordonnée circonstancielle de temps non accompagnée de sa principale ouvre le deuxième chapitre de *Moderato Cantabile* :

« Le lendemain, alors que toutes les usines fumaient encore à l'autre bout de la ville, à l'heure déjà passée où chaque vendredi ils allaient dans ce quartier. » (12)

À la même page, le style direct s'insère soudain dans le style indirect, produisant un effet d'étrangeté qu'accroît l'emploi de la locution « s'en aller » sous sa forme participiale :

« Modéré et chantant, dit l'enfant totalement en allé où ? » (12)

D'autres distorsions syntaxiques produisent un effet d'étrangeté ou de malaise :

- juxtaposition de deux temps de façon non orthonymique³, comme dans ce passage du *Ravissement de Lol V. Stein* :

« La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide. » (3)

- présence d'une conjonction adversative en début de phrase alors qu'aucun rapport d'opposition ne s'observe entre ladite phrase et la précédente :

« Septième jour. *Mais* dans la torpeur de la sieste une voix d'homme éclate, vive, presque brutale. » (Duras 1969, 12)

- jeu anormal de la présence/absence des pronoms personnels sujets :

« Pendant l'absence de Stein il se lève, va vers la table d'Elisabeth Alione, il fait un geste vers le livre refermé. Ne l'achève pas, il se retourne vers le livre. » (Duras 1969, 27)

Enfin de petits détails altèrent parfois l'orthonymie d'expressions présentant un certain degré de figement avec pour effet une étrangeté diffuse, presque imperceptible :

- substitution du verbe « faire » au verbe « avoir » :

« Il fait encore de la lumière dans le parc. » (Duras 1969, 14)

- ajout du syntagme adverbial « assez de » dans l'expression figée « faire jour » :

« Il fait encore assez de jour pour jouer au tennis. » (Duras 1969, 42)

- substitution d'un complément du nom à un adjectif (« Tu as un air/l'air heureux ») :

« Tu as un air de bonheur, dit-elle. » (Duras 1969, 39)

La déconstruction du langage apparaît donc comme l'un des enjeux même de l'œuvre durassienne ; Duras dit elle-même rechercher « une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien » (1993, 96).

³ L'orthonymie, telle que la définissent J.C. Chevalier et M.F. Delpont (1995, 74) désigne « la façon la plus usuelle, la plus banale, la plus naturelle, de dire les choses ».

3. Littéralité vs créativité ?

3.1 *Le choix de la littéralité*

Doit-on alors opter pour la littéralité ? Pour répondre à cette question, il convient de se demander si, traduits littéralement, les faits de syntaxe relevés produiront le même effet dans la langue-cible. Dans les deux langues-cible considérées ici, l'espagnol et l'anglais, qui appartiennent toutes deux à la même grande famille que le français (langues indo-européennes), il semble que ce soit le cas. La suspension de la phrase (absence du complément d'information annoncé par une préposition ou une conjonction), la présence d'une subordonnée non rattachée à une proposition principale, le mélange du style direct et du style indirect, la présence d'une conjonction de coordination adversative en début de phrase en l'absence de rapport d'opposition avec la phrase précédente, sont des phénomènes qui, en espagnol et en anglais, produisent le même effet d'étrangeté. Ces ruptures et distorsions syntaxiques, par leur caractère de récurrence, produisent, à une échelle plus globale, l'effet d'une parole intérieure ininterrompue, d'un monologue intérieur qui semble pouvoir être rendu par les mêmes moyens en espagnol et en anglais.

Traduire cet aspect du style de Duras implique par conséquent de s'astreindre à la littéralité, ce qui semble parfaitement réalisable comme le prouve la traduction, en anglais et en espagnol, que nous proposons pour les énoncés suivants :

« La douceur de la voix qui tout à coup déchire l'âme et ferait croire que. » (Duras 1986, 9)

La dulzura de la voz que de pronto desgarró el alma y haría suponer que⁴.

The softness of the voice that suddenly hurts the soul and would let you believe that.

« Dans la lente retombée de son corps le long du sien, le cri s'inscrit, très bref, arrêté dans la rage, égorgé par. » (Duras 1986, 105)

En la lenta recaída de su cuerpo a lo largo del suyo, el grito se inscribe, muy breve, detenido en la ira, degollado por.

In the slow fallout of his body along hers, the scream registers, very brief, stopped in the rage, cutted by.

⁴ Sauf mention particulière, les traductions en espagnol et en anglais sont celles que nous proposons nous-mêmes.

« Je ne veux pas savoir s'il est difficile ou non, Madame Desbaresdes, dit la Dame. Difficile ou pas, il faut qu'il obéisse, ou bien. » (Duras 1958, 9)

Yo no quiero saber si es difícil o no, señora Desbaresdes – dijo la profesora –. Difícil o no, debe obedecer, sino.

I don't want to know if he's difficult or if he's not. Difficult or not, he has to obey, or.

« Alors l'enfant s'arrêta.
- Pourquoi t'arrêtes-tu ?
- Je croyais. » (Duras 1958, 15)

Entonces el niño se detuvo.
- ¿Por qué paras ?
- Creía.

The child stopped.
- Why are you stopping ?
- I thought.

« Modéré et chantant, dit l'enfant totalement en allé où ? » (Duras 1958, 12)

Moderato y cantante – dijo el niño totalmente marchado adónde ?

« Moderately and melodiously » said the child totally gone where ?

3.2 *Un espace de créativité pour le traducteur*

Si le traducteur doit, selon nous, s'astreindre à une traduction littérale, il est cependant des cas où, en raison de la différence des systèmes linguistiques en présence, il ne le pourra pas. C'est alors que sa créativité trouvera à s'exercer : il lui faudra trouver le moyen de produire, par d'autres biais, le même effet que celui du texte-source.

Les étrangetés syntaxiques liées au jeu des pronoms personnels sujets en français ne peuvent par exemple pas être rendues littéralement en espagnol où ces pronoms, sauf cas d'ambiguïté ou effet d'insistance, ne s'emploient pas devant le verbe :

« Pendant l'absence de Stein il se lève, va vers la table d'Elisabeth Alione, il fait un geste vers le livre refermé. Ne l'achève pas, il se retourne vers le livre. » (Duras 1969, 27)

En français, si plusieurs verbes apposés ont le même sujet, seul le premier d'entre eux sera normalement précédé d'un pronom sujet. Dans la première phrase, les deux premières propositions, juxtaposées, répondent à cette règle. L'anomalie provient du fait que le verbe de la troisième proposition (« fait »), est à son tour précédé du pronom sujet « il ». Dans la phrase suivante, constituée de deux propositions juxtaposées, c'est le premier verbe, et non le deuxième, qui se trouve dépourvu de pronom sujet. Cet emploi non orthonymique a pour effet de brouiller légèrement la référence en multipliant illusoirement les sujets : l'apparition d'un pronom sujet après un verbe qui en est dépourvu donne l'impression furtive qu'une tierce personne entre en jeu. Une solution, en espagnol, pourrait être d'employer un verbe à l'infinitif, cette forme présentant la particularité de ne pas indiquer la personne. Il faudrait en ce cas scinder la deuxième phrase avec un point sous peine d'en modifier le sens (*sin acabarlo, se vuelve hacia el libro* serait compris comme *sin acabar el libro*) :

Durante la ausencia de Stein se levanta, se dirige hacia la mesa de Elisabeth Alione, hace un gesto hacia el libro cerrado. Sin acabarlo. Se vuelve hacia el libro.

De la même façon, certaines anomalies temporelles, comme celle de cet énoncé déjà cité,

« La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide. » (Duras 1964, 3)

ne pourront pas être reproduites littéralement en anglais, langue qui indiscrimine formellement l'imparfait et le passé-simple français. En français, l'étrangeté provient de la juxtaposition du plus-que-parfait et du passé simple là où, pour évoquer un processus antérieur à un moment du passé et son résultat à ce moment du passé, on attendrait plutôt une succession plus-que-parfait/imparfait. Il s'agit en effet de déclarer un processus, « se vider », et son résultat, « être vide », qui correspond à un état. Pour signifier cet état, on attendrait logiquement, après le plus-que-parfait, l'imparfait, temps qui permet au locuteur de se transporter fictivement au cœur de l'événement, avec un effet de sens de durée. L'imparfait serait d'autant plus orthonymique ici que l'adverbe « lentement » suggère lui aussi la durée du processus. L'intrusion du passé-simple produit au contraire une rupture brutale. À la lenteur et à la durée du processus succède un résultat considéré de façon ponctuelle dans le passé, avec un effet de rapidité et d'immédiateté. Deux solutions s'offrent au traducteur. La première, qui consiste à

consentir à la perte, semble être celle choisie par le traducteur anglais du Ravissement de Lol V. Stein :

The dance floor had emptied slowly. There was no one on it.
(Duras/Seaver 1966, 3)

La forme *was*, qui peut autant renvoyer à un fait ponctuel, coupé du présent du locuteur (valeur du passé-simple), qu'à un fait considéré dans son extension, depuis le passé (valeur de l'imparfait), sera spontanément interprétée de cette seconde manière. L'effet d'étrangeté est donc perdu.

Une autre solution consiste à tenter de produire par un autre biais un effet sinon similaire, du moins approchant. On pourrait par exemple, pour reproduire l'effet de ponctualité et d'immédiateté, réduire la deuxième phrase à un seul mot, l'adjectif *empty* :

The dance-floor had emptied slowly. Empty.

Mais on pourrait également tenter de parvenir au même effet en jouant sur le sémantisme du verbe. Plutôt que d'employer un verbe d'état comme c'est le verbe *to be*, verbe qui, n'impliquant pas la représentation d'une borne finale, oriente nécessairement vers une interprétation d'imparfait, on pourrait employer un verbe d'« accomplissement » (Vendler 1967, 97-121) qui implique la représentation d'une borne finale. À la durée du processus s'opposerait bien la ponctualité et la rapidité du résultat :

The dance-floor had emptied slowly. It became empty.

4. La contrainte de l'acceptabilité de la traduction dans la culture réceptrice

On ne saurait clore cette évocation du parcours du combattant qu'implique la traduction de l'agrammaticalité durassienne sans faire allusion à une autre contrainte. L'idée nous en est venue à la lecture des traductions de Duras effectivement publiées, anglaises, espagnoles, mais aussi italiennes. Il s'avère en effet que la plupart des étrangetés syntaxiques dont les traducteurs auraient pu donner une traduction littérale ont été gommées, produisant un texte beaucoup plus lisse et plus orthonymique. Pour l'énoncé cité précédemment,

« La douceur de la voix qui tout à coup déchire l'âme et ferait croire que. » (Duras 1986, 9)

le traducteur espagnol, en supprimant la conjonction « que » et en rajoutant une ponctuation suspensive, supprime l'étrangeté syntaxique :

La dulzura de la voz que de pronto desgarró el alma y haría suponer... (Duras/Janés 1987, 9)

Le traducteur italien effectue quant à lui une amplification⁵ puisque, en modifiant purement et simplement le verbe, il donne une interprétation de la fin de cette phrase dont l'obscurité provenait précisément du caractère inachevé :

Dolcezza della voce che all'improvviso strazia l'anima et disorienta. (Duras/Guarino 1987, 2)

La suppression de l'agrammaticalité atténuée du même coup l'hermétisme et l'effet inquiétant de la phrase.

Le même procédé est utilisé pour l'énoncé suivant

« Dans la lente retombée de son corps le long du sien, le cri s'inscrit, très bref, arrêté dans la rage, égorgé par. » (Duras 1986, 105)

Que le traducteur espagnol ajoute un pronom personnel (*ella*), ou que le traducteur italien supprime la préposition « par », l'agrammaticalité est dans les deux cas effacée, ce qui supprime la chute abrupte et inquiétante de la phrase :

En la lenta recaída de su cuerpo a lo largo del suyo, el grito se inscribe muy breve, detenido en la ira, degollado por ella. (Duras/Janés 1987, 88)

Nella lenta ricaduta del corpo di lei lungo il suo, il grido s'inscrive, brevissimo, soffocato di rabbia, strangolato. (Duras/Guarino 1987, 45)

Les ruptures agrammaticales mises dans la bouche des personnages de *Moderato Cantabile* ne sont pas rendues, soit que le traducteur ajoute une ponctuation suspensive, soit qu'il supprime purement et simplement la rupture, soit enfin qu'il amplifie le texte à sa guise :

« Je ne veux pas savoir s'il est difficile ou non, Madame Desbaresdes, dit la Dame. Difficile ou pas, il faut qu'il obéisse, ou bien. » (Duras 1958, 9)

⁵ Sur cette « figure » de traduction, voir Chevalier et Delport (1995, 45-58)

Difícil o no, debe obedecer. (Duras/Brines 1999, 10)

Difficult or no, he has to do as he's told, or suffer the consequences.
(Duras/Seaver 1965, 64)

« Alors l'enfant s'arrêta.
- Pourquoi t'arrêtes-tu ?
- Je croyais. » (Duras 1958, 15)

Entonces el niño se detuvo.
- ¿Por qué paras ?
- Creía que...(Duras/Brines 1999, 15)

The child stopped.
« Why are you stopping ? »
« I thought... » (Duras/Seaver 1965, 67)

Pour cet autre énoncé déjà mentionné de *Moderato Cantabile*, le traducteur espagnol modifie à nouveau la ponctuation, tandis que le traducteur anglais traduit par un adverbe qui rend compte – seulement imparfaitement – du sens tandis que l'amalgame incorrect du style direct et du style indirect a disparu :

« Modéré et chantant, dit l'enfant totalement en allé où ? » (Duras 1958, 12)

Moderato y cantante – dijo el niño totalmente ido, ¿adonde ?
(Duras/Brines 1999, 12)

« Moderately and melodiously » said the child mechanically.
(Duras/Seaver 1965, 65)

Même les anomalies temporelles sont gommées en espagnol, alors même qu'elles pourraient, dans cette langue, être reproduites :

« La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide. » (Duras 1964, 3)

La pista se había vaciado lentamente. Estaba vacía.
(Duras/Molina Foix 1987, 5)

L'effet du texte-source part est donc profondément modifié : si les traducteurs respectent le « silence » de l'écriture durassienne (phrases nominales, parataxes etc.), ils gomment en revanche la désintégration syntaxique qui l'accompagne, réintroduisant une rationalité dans ce qui se voulait être un langage émotionnel délié de toute logique. Or, il est difficile d'imaginer que les traducteurs n'aient pas perçu le rôle des agrammaticalités durassiennes dans l'« agir »

du texte. Deux explications peuvent être avancées. Il se peut que, malgré la conscience qu'ils aient de la nécessité d'une traduction littérale, les traducteurs fassent en définitive le choix d'une traduction orthonymique, par crainte que leur traduction soit mal acceptée dans la culture réceptrice c'est-à-dire par crainte que les lecteurs ne perçoivent pas les étrangetés syntaxiques comme un fait de style mais ne leur imputent ce qu'ils considèrent comme des « fautes ». C'est peut-être cette contrainte qui les oblige à opter pour d'autres solutions que celles qu'ils auraient spontanément choisies. La préoccupation de l'acceptabilité de la traduction dans la culture réceptrice est sans doute aussi ce qui guide trop souvent les maisons d'éditions. Il se peut – c'est la deuxième explication qu'on peut avancer – que les maisons d'éditions contraignent les traducteurs à produire des textes « lisses », supposés plus vendables. L'histoire des retraductions en offre de nombreux exemples. On sait qu'une seconde traduction française de l'ouvrage mexicain *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, a vu le jour en 2005 (traduction de Gabriel Iaculli) parce que la première (traduction de Roger Lescot, 1959), qui avait respecté les obscurités du texte, avait été mal reçue par le public.

Conclusion

L'obscurité d'un texte, son étrangeté, bref son agrammaticalité au sens large, semblent faire peser sur le traducteur un certain nombre de contraintes contradictoires. Le principe de l'équivalence ici adopté implique, pour un texte littéraire, que le traducteur s'astreigne à rendre l'effet produit par le texte-source. Dans le cas de la traduction de Duras en espagnol et en anglais, la littéralité semble être le moyen de produire le même effet que celui du texte-source. Le traducteur devrait donc s'astreindre à une traduction littérale des étrangetés syntaxiques présentes dans le texte-source. Si, dans la majorité des cas, cette contrainte ne pose pas de difficultés, elle se trouve néanmoins contrecarrée, dans certains cas, par l'irréductibilité des systèmes linguistiques en présence ; la traduction littérale n'est pas toujours possible et c'est là que la créativité du traducteur trouve à s'exercer : il lui faudra tenter de rendre l'effet produit par l'agrammaticalité durassienne par d'autres moyens syntaxiques et/ou lexicaux. La réalité des traductions effectivement publiées prouve néanmoins que des contraintes plus puissantes sont à l'œuvre dans le processus de traduction : la contrainte de l'acceptabilité de la traduction dans la culture réceptrice est sans doute ce qui guide bien trop souvent tant les traducteurs eux-mêmes que les maisons d'édition. La créativité du traducteur, l'aspect ludique qu'il pourrait y avoir à essayer de trouver

une bonne solution pour rendre au mieux un effet, s'en trouvent hélas considérablement réduits.

Références bibliographiques

- CHEVALIER, Jean-Claude, Delport, Marie-France. *L'Horlogerie de Saint-Jérôme*. Paris : L'Harmattan, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Editions de Minuit, 1993.
- Dobenesque, Etienne. « Pour une histoire du sujet de la traduction (et pourquoi la renaissance) ». *Revista de traducció, literatura i arts*, 1, 2007 : 1-9.
- JENNY, Laurent. « La langue, le même et l'autre ». *Fabula LHT*, 2005, vol. 0, URL : <http://www.fabula.org/lht/o/jenny.html>, (consultée le 29 septembre 2016).
- JOLICŒUR, Louis. *La Sirène et le pendule*. Québec : L'instant même, 1995.
- LADMIRAL, Jean-René. « Sourciers et ciblistes ». *Revue d'esthétique*, 12, 1986 : 33-42.
- LADMIRAL, Jean-René. *Sourcier ou cibliste*. Paris : Les Belles Lettre, 2014.
- LECERCLE, Jean-Jacques. « La stylistique deleuzienne et les petites agrammaticalités ». *Bulletin de la Société de stylistique anglaise*, 30, 2008 : 273-286.
- NEWMARK, Peter. *A textbook of translation*. New York : Prentice Hall, 1988.
- PINTHON, Monique. « L'émergence du silence dans l'œuvre de Marguerite Duras ». *Logosphère*, 5, 2009 : 77-87.
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- PYM, Anthony. *Translation and Text Transfer*. New York : Peter Lang, 1992.
- RIFFATERRE, Michel. « L'intertexte inconnu ». *Littérature*, 41, 1981 : 4-7.
- SNELL-HORNBY, Mary. *Translation Studies : An Integrated Approach*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins, 1995.
- TIMENOVA-VALTCHEVA, Zlatka. « Le silence de la phrase chez Marguerite Duras ». *Babilónia*. 10/11, 2011 : 123-131.
- TOURY, Gidéon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1995.
- ŠRÁMEK, Jirí. « Un aspect du style de Marguerite Duras. La simplicité et la rhétorique ». *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*. L1, Erb 10, 1979 : 73-81.
- VENDLER, Zeno. *Linguistics in Philosophy*. Ithaca : Cornell university press, 1967.

Corpus

Marguerite DURAS,
Moderato Cantabile. Paris : Les Editions de Minuit, 1958.

Four novels by Marguerite Duras, The square, Moderato Cantabile, 10 : 30 on a summer night, The afternoon of Mr. Andesmas. New York : Grove Press, Inc., 1965.
Moderato Cantabile. Traducción Paula Brines, Barcelona : Tusquets Editores, 1999.
Le Ravissement de Lol V. Stein. Paris : Gallimard, 1964.
The Ravishing of Lol V. Stein. Traduction Richard Seaver, New York : Grove Press, 1966.
El Arrebato de Lol V. Stein. Traducción Ana Molina Moix, Barcelona : Tusquets Editores, 1987.
Détruire dit-elle. Paris : Les Editions de Minuit, 1969.
Destruir, dice. Traducción Juana Bignozzi, Barcelona : Tusquets Editores, 1991.
L'Amour. Paris : Gallimard, Coll. NRF, 1971.
El Amor. Traducción Enrique Sordo, Barcelona : Tusquets Editores, 1999.
Les Yeux bleux cheveux noirs. Paris : Les Editions de Minuit, 1986.
Los Ojos azules pelo negro. Traducción Clara Janés, Barcelona : Tusquets Editores, 1987.
Occhi blu capelli neri. Traduzione Laura Guarino, Milano : Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1987.

Le sfide della traduzione di *Cuore* in romeno (1893-1936)

Iulia COSMA

Università dell'Ovest di Timisoara
Romania

RIASSUNTO: il presente contributo si concentra sui problemi e le difficoltà di traduzione in romeno del *Cuore* di De Amicis, un libro che ha segnato la storia culturale della Romania, in quanto lettura obbligatoria inizialmente, poi consigliata per le medie. Lo scopo è quello di attirare l'attenzione sulla necessità di individuare dei criteri di valutazione relativi alla traduzione della letteratura per i ragazzi. In questo senso, l'attività traduttiva e il prodotto risultante verranno discussi secondo una prospettiva analitica e diacronica, in linea con un approccio interdisciplinare indispensabile alla critica della traduzione.

PAROLE CHIAVE: critica della traduzione della letteratura per l'infanzia, storia della traduzione della letteratura per l'infanzia, traduttrici di *Cuore* in romeno, letteratura per l'infanzia, tradurre letteratura per l'infanzia

ABSTRACT: This paper is concerned with the problems and the difficulties faced when translating in Romanian *Cuore (Heart): An Italian Schoolboy's Journal* by De Amicis, an extremely important book that left a mark on the cultural history of Romania for being until recently part of the Primary School Curriculum. The aim is to create awareness for the necessity of identifying evaluation criteria for the translation of literature for children. In this regard, the translational activity and its product will be discussed from an analytic and diachronic perspective, requested by the interdisciplinary approach inherent to translation criticism.

KEYWORDS: translation criticism of literature for children, history of translation of literature for children, Romanian female translators of De Amici's *Cuore*, literature for children, translating literature for children

1. Letteratura per l'infanzia/Letteratura per ragazzi

Se definire o circoscrivere i concetti usati nei propri saggi non è sempre una priorità dello studioso, in quanto non avvertito come necessario, nel caso particolare della ricerca sulla traduzione della letteratura per l'infanzia questo diventa essenziale. Infatti, ad apertura della voce "The translation of literature for children" nell'*Oxford Handbook of Translation Studies*, Gillian Lathey insiste sulla necessità di stabilire preventivamente a ogni discussione traduttiva quello che si intende per "children's literature": "Any discussion of translation for children has to begin with the question of what counts

as children's literature" (Lathey 2011, 198). In linea con quanto sostenuto, la studiosa propone anche una definizione per questo tipo di letteratura: "texts intentionally written for children, texts written for adults but subsequently appropriated by children, and texts that are addressed or read by both children and adults." (198). Per Riitta Oittinen, una delle più autorevoli voci della traduzione della letteratura per l'infanzia, autrice del famoso *Translating for Children* (2000), "Children's literature can be seen either as literature produced and intended for children or as a literature read by children." (2000, 61) Tuttavia, la studiosa finlandese si dimostra restia nel fornirne una definizione, a causa di una ammessa idiosincrasia nei confronti della fissità delle definizioni (66-69), giustamente da considerare in una dimensione diacronica:

"On the whole, because I consider children's literature a dialogic event, rather than "an object or a thing-in-itself", it would be difficult to substantiate any stabilized function or stabilized meaning. Thus I have tried to avoid giving explicit definitions of children's literature. In a wide sense, children's literature can be seen as anything children read. Here, it could mean books published for children by adults." (69)

Non possiamo che trovarci in disaccordo con la Oittinen, perché il definire, cioè il fissare dei limiti per poter distinguere una determinata cosa da un'altra in base a delle caratteristiche¹ serve a tracciare l'oggetto stesso di una ricerca e ad evitare fraintendimenti o incomprensioni, facilitando l'accesso degli altri allo sviluppo del proprio ragionamento, visto il carattere relativo, cioè dipendente dal contesto storico e culturale di qualsiasi concetto. Non è nostro intento fornire una definizione della letteratura per l'infanzia, non essendo questo lo scopo del presente contributo; tuttavia non possiamo astenerci dal proporre una di tipo operativo, dato che ci accingiamo a discutere della traduzione di un'opera per l'infanzia in un contesto in cui il sintagma *per l'infanzia* viene usato come sinonimo di *per ragazzi* anche nella voce *Infanzia* dell'Enciclopedia Treccani on line². Per quanto ci riguarda, non sarebbe lecito sostituire a fini di coesione testuale *infanzia* con *adolescenza* o

¹ Cfr. *definire* in Vocabolario Treccani e Dizionario di Italiano Garzanti Linguistica.

² Cfr. "La letteratura per l'i., cioè quella rivolta esclusivamente ai bambini e ai ragazzi"; "Dalla letteratura inglese per l'i. ha tratto impulso, nel 19° sec., quella americana. Molti classici per ragazzi vengono dagli USA, a partire da *La capanna dello zio Tom* (1851) di H. Stowe."; "Nel Novecento la letteratura italiana per ragazzi è venuta arricchendosi di opere in cui il reale e il fantastico mostrano la loro intima unità, riducendosi il secondo alla valorizzazione o idealizzazione del primo, e in cui pertanto le esigenze essenziali dello spirito infantile si conciliano con gli intenti in largo senso educativi." – evidenziazione nostra.

bambino con *ragazzo*, e per convincersi basta fare ricorso alle definizioni dei vocaboli in questione riportate nei dizionari d'uso. Il Treccani propone di suddividere l'infanzia in tre fasi: la prima infanzia, ovvero i primi due anni, la seconda, dai 2 ai 6 anni e la terza, dai 6 anni all'inizio dello sviluppo puberale; mentre identifica come *ragazzo/ragazza* chi è nell'età dell'adolescenza o della giovinezza³. Si tratta di definizioni attuali, ovviamente, valide per la cultura europea occidentale e non sempre sovrapponibili a quelle del passato e/o di altre aree geografiche, ma questo carattere variabile è relativo alla ricerca umanistica in genere, quindi non un problema specifico a questo tipo di letteratura o alla sua traduzione e dovremmo agire di conseguenza, orientandoci verso il conseguimento di una sempre maggiore chiarezza terminologica intesa in dimensione sia sincronica sia diacronica. In più, volendo considerare la posizione della Oittinen incentrata sul lettore del testo di arrivo, se risulta possibile e altamente probabile che un bambino legga o che a un bambino venga letta anche letteratura per gli adolescenti, difficilmente si registra il contrario, cioè che un adolescente legga letteratura per l'infanzia, nel senso più comune della parola, quindi dovremmo stare attenti a collocare i libri nella giusta categoria anche in una prospettiva di mercato. Nella contemporaneità, quando l'attenzione rivolta al mondo dei bambini è decisamente superiore rispetto al passato, la letteratura per l'infanzia a nostro avviso dovrebbe suddividersi a sua volta in tre tipologie, secondo le corrispettive età evolutive del bambino e soprattutto distinguersi nettamente da quella per ragazzi. La confusione terminologica registratasi in ambito accademico e non accademico non dovrebbe essere letta come prova dell'impossibilità di una definizione complessiva, bensì come un incentivo a proporre definizioni operative, indispensabili alla ricerca scientifica.

2. La traduzione della letteratura per l'infanzia: questioni deontologiche

Si è più volte notato che la letteratura per l'infanzia è stata di fatto scritta da adulti in base a una determinata idea dell'infanzia e alla propria esperienza al riguardo (Oittinen 2000, 61, 64; Lathey 2011, 199) e in seguito tradotta secondo quanto ritenuto adatto a un pubblico infantile con conseguente comparsa nei primi anni del Duemila di nuove versioni dei classici valutate dai traduttori e dagli editori come sempre più attente ai bisogni dei bambini (Stolze 2003, 209). Il problema è individuare chi e soprattutto come abbia stabilito i corrispettivi bisogni sia in passato che nella contemporaneità. Senza

³ Cfr. *infanzia, adolescenza, bambino, ragazzo* in *Vocabolario Treccani*.

una risposta chiara a questi interrogativi, non si potrà pretendere di fornire un'analisi onesta dal punto di vista intellettuale dell'attività traduttiva rivolta all'infanzia. In questo senso diventa importante segnalare sulla scia di Ceserani il cambio di mentalità registratosi tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, un periodo essenziale per la comparsa del modo di concepire l'universo infantile come distinto da quello della maturità e più incline a confondere i confini tra fantasia e realtà:

“Quando i filosofi dell'illuminismo cominciarono a occuparsi delle superstizioni e delle false credenze nella magia e nel sovrannaturale, un cambiamento notevole si stava verificando nei sistemi culturali del tempo. [...] quel particolare sistema di credenze fu relegato dal livello della cultura scientifica ufficiale a due livelli apparentemente inferiori, anche se a modo loro molto rispettati e ammirati, e comunque considerati legittimi: quello della cultura infantile – che proprio in quel periodo cominciava ad avere lo statuto di una riconosciuta autonomia – e quello della cultura letteraria [...]. C'era un nuovo interesse per la vita interiore dei bambini e degli adulti; era generalmente riconosciuto che i bambini hanno un senso del tempo e dello spazio che è ancora intuitivo e un atteggiamento verso il mondo che è ancora magico.” (Ceserani 2004, 107-108)

Nell'Ottocento, sotto l'influsso del Romanticismo, compare la necessità di proteggere l'innocenza del fanciullo in quanto essere naturale, a differenza dell'adulto ormai corrotto dalla società, da qualsiasi potenziale pericolo. La letteratura per l'infanzia viene così sottoposta ad una censura di tipo morale e diventa strumento didattico, come ben nota la studiosa Karen Seago:

“The history of children's reading (especially in England) is characterized by the split into acceptable texts – those aimed at instruction – and unacceptable texts – those read for entertainment. The fairy tale was historically perceived as unacceptable children's reading due to its entertaining and imaginative aspects and objected to on rational, moral and religious grounds; a key objection was that its non-factual and non-spiritual nature exposes children to moral and intellectual corruption.” (2001, 174)

Nel Novecento, l'importante contributo scientifico di storici e psicologi porta alla delineazione di un'immagine più complessa del mondo infantile. Tuttavia, questo non sembra aver influito in modo determinante sui vari dibattiti riguardanti la letteratura per l'infanzia e la sua traduzione. Nel Duemila il canone della letteratura per bambini è rimasto sostanzialmente immutato, con qualche aggiunta di bestseller come *Harry Potter*, a nostro avviso più un libro per

ragazzi che per l'infanzia. Si è registrato però un cambiamento essenziale rispetto al passato, per quanto riguarda l'acquisto di libri per i più piccoli: se è pur vero che è sempre l'adulto a spendere, ormai, grazie a internet e alle nuove tecnologie messe a disposizione dai genitori stessi sin dalla tenera età (tablet e smart phones), è soprattutto il bambino a decidere, diventando così un target a livello di marketing e lasciando poco spazio a questioni riguardanti la qualità dei testi e il loro potenziale valore pedagogico. In questo contesto, sostenere che una ritraduzione di un classico sia più attenta ai bisogni del bambino diventa alquanto problematica e sospetta di secondi fini commerciali. Se si dovesse poi affrontare la questione della valutazione della traduzione e/o della ritraduzione della letteratura per l'infanzia, il quadro si complicherebbe maggiormente.

La traduzione di un libro dedicato ai bambini è pur sempre una traduzione. La frase è meno tautologica di quanto possa apparire, considerata la posizione di Ritta Oittinen, per la quale la traduzione dei libri per l'infanzia sarebbe una comunicazione tra adulti e bambini (2000: 44), in quanto il traduttore deve ritrovare sia il suo bambino interiore, cioè i ricordi d'infanzia, sia l'immagine che si è fatta del mondo infantile per poter svolgere al meglio il suo compito (43). In tutto questo processo l'autore del testo ha una minore rilevanza, dato che è il lettore ad attualizzare il senso del testo letterario indipendentemente dalle intenzioni originarie dell'autore (24). Per la Oittinen, il traduttore di letteratura per l'infanzia deve essere fedele al pubblico di arrivo, non alle intenzioni autoriali. Si tratta di una posizione discutibile che parte dal prediligere una determinata teoria della lettura. Essere fedele al pubblico di arrivo non è, del resto, un'impresa facile e non è sufficiente, per quanto ci riguarda, riscoprire il bambino interiore, come ci consiglia la studiosa finlandese (26), perché si rischia di cadere nell'errore che lei stessa condanna, quello di tradurre per una rappresentazione mentale e per certi versi antiquata e non per un pubblico concreto e attuale. Del resto bisogna fare i conti anche con le rappresentazioni sociali dell'infanzia, poiché, come nota Philippe Ariès, "It is as if, to every period of history, there corresponded a privileged age and a particular division of human life: 'youth' is the privileged age of the seventeenth century, childhood of the nineteenth, adolescence of the twentieth." (1962, 32) Di conseguenza, individuare non solo i bisogni dei bambini di oggi, ma anche il loro orizzonte d'attesa e la loro cultura ci sembra più un lavoro da antropologo che una sorta di *role-playing* regressivo.

Un altro aspetto rilevante a livello deontologico è la scarsa probabilità che un bambino possa rendersi conto della qualità di una traduzione. Se del resto si legge una traduzione perché non si conosce abbastanza o per niente la lingua di partenza, è pur vero che un

pubblico adulto può valutarla, se rientra nei suoi interessi, dal punto di vista della qualità della lingua di arrivo e quindi può assumere un ruolo critico, a differenza dei bambini, consumatori senza voce in capitolo. A maggior ragione dunque, diventa necessario sviluppare una critica della traduzione della letteratura per l'infanzia e per ragazzi che garantisca l'accesso del pubblico giovanile a prodotti di qualità, per non rischiare di compromettere il loro sviluppo linguistico, specialmente in tenera età.

3. Tradurre *Cuore* in romeno tra la fine dell'Ottocento e gli anni trenta del Novecento

La seconda metà dell'Ottocento romeno rappresenta un periodo florido per la storia della traduzione dall'italiano in romeno. Si ebbe di fatto un forte incremento di traduzioni dalle lingue romanze in genere, sostenuto da un fenomeno di sviluppo economico e culturale della società (Munteanu, Țâra 1983, 157), avvenuto in un quadro storico favorevole⁴. Oltre ai romanzi di largo consumo, predominanti, si traducono anche testi di filosofia o di scienza. In questo contesto, nel 1893 verrà pubblicata la prima traduzione in romeno del *Cuore* di Edmondo De Amicis, *Cuore. Ce simte inima copiilor. Carte pentru copii* [Cuore. Quello che sentono i bambini. Libro per bambini], grazie all'operato di Clelia Bruzzesi (1836-1903), emigrata probabilmente in tenera età, con tutta la famiglia nei Principati romeni, insegnante di lingua italiana e traduttrice, molto amata e apprezzata a Bucarest per il suo operato culturale. *Cuore* diventa subito un libro di testo, venendo a sopperire a una mancanza e adempiendo così una funzione simile a quella svolta nel paese di origine. La stampa della prima traduzione è stata calorosamente salutata dal Direttore delle Scuole Pubbliche di allora, Alexandru Odobescu, segnando così la fortuna di un testo la cui popolarità si manterrà ad alti livelli fino ai primi anni del Duemila, grazie alla sua permanenza nel curriculum scolastico imposta dal regime comunista per i valori laici e patriottici veicolati dal testo deamicisiano. Attualmente è lettura consigliata alle elementari.

Nel 1916, vedrà la luce una nuova traduzione di *Cuore* fatta da Sofia Nădejde (1856-1946), scrittrice, traduttrice, militante femminista e socialista, seguita a venti anni di distanza da quella di Mia Frollo [Maria Buzoianu, da nubile] (1885-1962), traduttrice e poetessa minore, sposata con il professore universitario Iosif Frollo, figlio di un promotore della lingua e della cultura italiane in Romania, Giovanni Luigi Frollo (Alfani 1998), precettore di Arturo

⁴Per ulteriori informazioni sul periodo si rimanda ai nostri saggi (Cosma 2014a, 191-202) e (Cosma 2014b, 78-92).

Graf, a sua volta professore di italiano a Brăila e Bucarest e autore di un dizionario plurilingue, *Vocabolario italiano-romanesco, francese-romanesco e romanesco-italiano-romanesco, con tre trattati grammaticali e con l'aggiunta dei principali nomi propri*, stampato a Pest nel 1869. L'edizione della Frollo ha ricevuto un sostegno politico significativo, essendo stata autorizzata come libro di testo per le scuole dal Ministero della Pubblica Istruzione, nonostante le versioni della Bruzzesi e della Nădejde fossero ancora reperibili. A nostro avviso, il contributo del marito è stato fondamentale in questo senso: in quanto cattolico di simpatie legionarie, Iosif Frollo aveva accesso alla cerchia di Ramiro Ortiz (1879-1947), filologo romano incaricato dal Ministero dell'Istruzione di allora a insegnare l'italiano all'università di Bucarest, e così poté assicurare alla moglie Mia il supporto necessario per imporsi come traduttrice autorevole di De Amicis.

Per quanto riguarda le motivazioni, la Bruzzesi, insegnante di vecchia data, era particolarmente sensibile agli argomenti affrontati dall'autore italiano e come risulta dalla sua prefazione piena di pathos, prova il bisogno di offrire un valido contributo di natura culturale al paese di adozione (De Amicis 1943, 5). La Nădejde, militante socialista e femminista, potrebbe aver identificato in alcune storie di De Amicis degli ideali comuni, anche se l'autore italiano era lontano dall'essere un femminista, proponendo in *Cuore* un'immagine tipica della donna in quanto madre, sorella, maestra e infermiera. Per la Frollo, oltre che un piacere (De Amicis 1936, 7), la traduzione sembrerebbe essere stata motivata principalmente da interessi materiali, visto che la scrittrice romana non giustifica in alcun modo la necessità di una ritraduzione e si avvale dell'intervento di un professore di romeno di allora, un certo I. Carabet, presso il Ministero della Pubblica Istruzione a favore della sua traduzione (De Amicis 1936, 9), per dare maggiore peso al suo operato.

4. Difficoltà e problemi traduttivi

Edmondo De Amicis (1846-1908) nasce in Liguria, da una famiglia di origini piccolo-borghesi e studia in Piemonte. Nel 1863 entra nell'Accademia militare di Modena e nel 1866 partecipa alla terza guerra d'indipendenza, sperimentando così la dura realtà dei conflitti armati. Viene coinvolto nelle operazioni di assistenza fornite dall'esercito alle popolazioni siciliane colpite nel 1867 dal colera e comincia a pubblicare i primi bozzetti riscuotendo un discreto successo. Lascia l'esercito nel 1870 per dedicarsi all'attività letteraria e giornalistica, girando il mondo come corrispondente in numerosi paesi europei e extraeuropei: Spagna, Olanda, Francia, Inghilterra,

America, Turchia, Marocco. *Cuore* esce nel 1886, prima della sua entrata nel partito socialista (1891).

La letteratura di De Amicis riflette i problemi della fine del XIX secolo: il lavoro, l'emigrazione, l'alcolismo, la povertà, la galera, la mancata unità linguistica. Pur essendo stato apprezzato dai suoi contemporanei e diventato famoso nel mondo grazie alle numerose traduzioni di *Cuore*, la sua fortuna letteraria non si estese al XX secolo. Come nota Ceserani,

”La critica letteraria non ha avuto indulgenze verso di lui, e ne ha ridimensionato l'importanza, spesso rovesciandone l'aspetto ufficiale e scoprendo il fondo di un'immaginazione inquieta; o valorizzando gli scritti di memoria e i racconti minori nei quali affiorano motivi ironici.” (2002, 923)

Cuore viene scritto in un momento particolare della storia linguistica e culturale italiana, in cui si registra la necessità di creare un idioma unitario da affiancare alla raggiunta unità politica. Tra i diversi fattori d'unificazione linguistica, come le strutture statali, la burocrazia e l'esercito, si annovera anche la scuola, alla quale servivano libri di testo per ragazzi, meno impegnativi e più adatti a un pubblico giovanile rispetto agli scritti dei grandi autori recenti come Manzoni e D'Annunzio.

Nel costruire le sue storie, De Amicis usa l'espedito diaristico per dare più forza e credibilità al suo personaggio centrale, Enrico Bottini, un ragazzo benestante della terza classe (la quarta attuale), ma non particolarmente brillante o desideroso di studiare e applicarsi. All'interno del diario che ricopre l'intero anno scolastico, da ottobre a luglio, vengono inserite delle lettere dai genitori e dalla sorella intente a correggere i suoi modi poco gentili e nove racconti mensili. Il titolo costituisce una chiave di lettura, in quanto il cuore è la sede dei sentimenti filiali ma anche di quelli patriottici. Avere cuore vuol dire avere coraggio, ma anche provare compassione nei confronti degli individui meno fortunati, più deboli fisicamente e/o socialmente e più bisognosi. Sono molto trasparenti le finalità pedagogiche, assertive e normative.

Il libro di De Amicis costituisce una cronaca di costume, fornendo una rappresentazione realistica ma anche patetico-sentimentale della società italiana di fine Ottocento attraverso il mondo della scuola, concepita come mezzo essenziale per migliorare società. Il tono della narrazione, a volte altamente enfatico, non sembra aver riscontrato molto gradimento nemmeno presso il pubblico adulto del suo tempo, che lo avvertiva come dogmatico:

”L’opera di De Amicis già ai contemporanei appariva così compenetrata con l’esaltazione dei valori unitari e l’appello al sentimento, che il socialismo «deamicisiano» (aggettivo entrato in uso per indicare un misto di moralismo, patetismo e buona volontà), pur essendo frutto di autentico e sofferto travaglio personale, è stato interpretato, allora e in seguito, come generica propensione alla filantropia e al populismo.” (Ceserani 2002, 923)

Considerato tutto ciò, diventa comprensibile il fatto che nella contemporaneità, *Cuore* e secondo Ceserani anche *Pinocchio*, vengano percepiti sempre di più come testi rivolti ad un pubblico adulto, suscitandone l’interesse o la critica: ”Entrambi, nati come libri per ragazzi, sono sempre più divenuti libri per adulti, anzi spesso per scrittori, che hanno sentito la suggestività di *Pinocchio* o hanno, su *Cuore*, esercitato l’ironia.” (Ceserani 2002, 921)

Per quanto ci riguarda, il libro di De Amicis, pur essendo ancora un classico della letteratura per l’infanzia in Romania, anche se meno letto rispetto al Novecento, non è più un testo che possa interessare dei bambini oppure degli adolescenti poiché vi vengono menzionate battaglie, guerre e altri argomenti poco noti anche a un pubblico educato adulto, quindi di scarso rilievo nella formazione scolastica di un adolescente romeno. In più, in *Cuore* sono reperibili dei discorsi da valutare oggi come politicamente scorretti, per esempio quello sulla profonda infelicità dei ragazzi non vedenti, che dovrebbe di conseguenza suscitare la pietà più profonda nell’animo di qualsiasi ragazzo vedente. Del resto, già nel 1936, la Frollo notava che venisse letto soprattutto dai ragazzi delle prime classi di liceo (De Amicis 1936, 8). Ulteriormente, come menzionato in precedenza, sarà il regime comunista ad imporlo alle medie come lettura scolastica obbligatoria durante le vacanze estive. Verso la fine dell’Ottocento e i primi del Novecento, però, *Cuore* era considerato a tutti gli effetti un libro per ragazzi, fatto da tenere presente per valutare le varie ritraduzioni in romeno. Un testo che all’epoca, come nel presente, lanciava non poche sfide di traduzione, considerate le costrizioni di tipo ideologico, linguistico e culturale. Per mancanza di spazio abbiamo dovuto operare una selezione e soffermarci solo su un numero minimo di esempi da noi considerati più significativi, che analizzeremo in maniera contrastiva per poter identificare le strategie messe in atto dalle tre traduttrici.

a. Costrizioni ideologiche:

a.1. di natura religiosa

“per le vacanze d’ognisanti e dei morti” (1994, 25)

CB: „aveau două zile de sărbătoare: ziua sfinților și ziua morților.” (1943, 31)

SN: „vacanța tuturor sfinților și a morților.” (1935, 27)

MF: „vacanța care o aveau de sărbătorea morților și a tuturor sfinților.” (1936, 27)

Anche se la celebrazione delle feste religiose non è presente in *Cuore*, ci sono comunque dei riferimenti a esse, come nel racconto dello spazzacamino. Nel caso specifico della celebrazione di Ognissanti e della commemorazione dei defunti si registrano differenze significative a livello di calendario: per i cattolici la ricorrenza cade il 1° novembre, mentre per gli ortodossi la domenica dopo la Pentecoste (la Domenica di Ognissanti) e il sabato prima della Domenica delle Palme o prima della Pentecoste. Le traduttrici non hanno identificato la discrepanza, proponendo una versione letterale. È comprensibile nel caso della Bruzsesi e in quello della Frolo, moglie di un cattolico, meno in quello della Nădejde.

a.2. di natura storica

“battaglia di Milazzo” (1994, 41)

CB: „bătălia dela Milazzo” (1943, 47)

SN: „bătălia dela Milazzo” (1935, 43)

MF: „bătălia dela Milano” (1936, 40)

Nel diario di Enrico compaiono non pochi rimandi a battaglie e scontri armati importanti nella formazione del giovane stato italiano. Dietro di essi si nasconde la necessità di educare i ragazzi al rispetto dei valori patriottici, di imprimere nella memoria collettiva dei momenti celebrativi che possano contribuire in modo concreto alla formazione di una identità italiana forte e non da ultimo l'esperienza di prima mano nella terza guerra d'indipendenza di De Amicis. La battaglia di Milazzo (1860), parte della Spedizione dei Mille, segna la sconfitta dei Borboni con conseguente evacuazione delle loro truppe dalla Sicilia e rappresenta una tappa importante del percorso che portò all'unità d'Italia. La Bruzsesi e la Nădejde scelgono una traduzione letterale, paragonabile come effetto a una non traduzione, poiché senza fornire alcun tipo di spiegazione in merito all'evento e alla sua rilevanza, non si creano le condizioni adatte alla comprensione da parte del pubblico di arrivo, privo degli strumenti necessari. La Frolo sostituisce Milazzo per Milano, ma la ragione ci sfugge: potrebbe trattarsi di una confusione oppure del maldestro tentativo di sostituire una città sconosciuta al pubblico romeno con una più nota, visto che anche a Magenta, nei pressi di

Milano, si combatté nel 1859 una battaglia della seconda guerra d'indipendenza italiana.

b. Costrizioni linguistiche:

b.1. espressioni idiomatiche

”Il capitano disse: – Tu hai del fegato.” (1994, 97)

CB: „– Ești îndrăzneț, băiete? – îl întrebă căpitanul.” (1943, 99)

SN: „Căpitanul zise: – Ai curaj?” (1935, 96)

MF: „Căpitanul îi spuse:

– Ai tu curaj?” (1936, 82)

Per quanto riguarda le espressioni idiomatiche si può notare una tendenza, come nel caso di sopra, a non renderle tramite un equivalente. Non si sceglie la via della letteralità, inadatta, ma si preferisce una traduzione semantica, quindi *avere del fegato* viene trasposto con *essere audace* [„Ești îndrăzneț”]/*avere coraggio* [„Ai curaj”], forse pensando a evitare l'eventualità di una difficile decodificazione da parte di un pubblico non molto esperto.

b.2. uso del dialetto

“– Voresistu – mi disse – agradir sti confeti del pagiazseto? [...]

– Alora, – soggiunse – ciapa anca un baso.

– Dammene due –, risposi, e gli porsi il viso. [...]

–Tò, e portighene uno a to pare.” (1994, 141)

CB: «– „Vrei” – îmi zise el, în dialectul său venețian – „să primești de la micul clown câteva bomboane?” [...]

– „Dacă este așa”, – adăogă el, – „dă-mi și o guriță”. – „Na și două!” îi răspunse întinzându-i obrazul. [...], zicându-mi: – „Dă o sărutare și tatălui tău!”» (1943, 140)

SN: „ Vrei și tu, mi-a zis; primește zaharicalele astea dela paețaș! [...], apoi adăogă: Primește și o sărutare. Dă-mi două – am răspuns și-i întinsei obrazul. [...] zicându-mi: *pentru tine, una, și una dă-o lui taică-tău.*” (1935, 140-141)

MF: « – „Vrei să primești aceste bomboane dela paiăță?” [...]

– „Atunci primește și o sărutare”, – adăogă el.

– „Dă-mi două” – îi răspunse și îi întinsei obrazul. [...]

– „Să duci una și tatălui tău.”» (1936, 118)

Il dialetto non è molto presente nel libro di De Amicis, una scelta comprensibile nel quadro della politica linguistica dell'epoca e dell'intento dell'autore di creare un libro di testo adatto all'apprendimento dell'italiano a scuola. La Bruzzesi per la sua origine è l'unica a sentire il bisogno di conservare nella versione in

romeno il ricorso da parte dell'autore a vocaboli dialettali e opera una scelta intelligente e pragmatica quando ricorre all'esplicitazione "nel suo dialetto veneziano" [„în dialectul său venețian”]. Non lo fa però nell'occorrenza di un unico vocabolo, come *bagai*, riportato in romeno con *ragazzo* [„băiat”]⁵.

c. Costrizioni culturali:
c.1. di natura geografica

“via Dora Grossa” (1994, 7)

CB: „ulița Dora-Grossa” (1943, 15)
SN: „pe strada Dora Grossa” (1935, 9)
MF: „pe strada Dora Grossa” (1936, 14)

Torino è lo sfondo delle vicende narrate, e la menzione di vie, piazze e luoghi importanti rendono più concreta e realistica la sua rappresentazione letteraria. Un esempio in questo senso è la via Dora Grossa, uno dei viali principali della città per lunghezza e ampiezza, teatro dell'incidente capitato a Robetti in seguito al tentativo riuscito di salvare la vita a un compagno più piccolo. A sottolineare l'eroismo del ragazzo è proprio il fatto che sia stato l'unico a intervenire in una vicenda svoltasi in pieno giorno in una delle arterie principali, quindi presumibilmente piena di gente. Non conoscendo la città e non riuscendo a documentarsi con precisione, come è possibile oggi grazie a internet, le traduttrici non colgono il fatto che la Dora Grossa è una via centrale e molto frequentata, rendendola così una via qualunque.

Un'altra difficoltà di natura geografica è quella relativa alla diversità delle unità di misura e la menzione di numerose città italiane sconosciute anche al pubblico romeno maturo del periodo, come nell'esempio seguente:

“nato a Reggio di Calabria, a più di cinquecento miglia di qua.” (1994, 9)

CB: „născut la Reggio di Calabria, oraș ce se află cu cinci sute de mile¹) departe de aici.

1) O milă are 1000 de pași în lungime. ” (1943, 16)

SN: „născut la Reggio di Calabria, departe la mai bine de cinci sute de mile de aci.” (1935, 11)

⁵ “– Coraggio, *bagai*, tu troverai tua madre sana e contenta.” (1994, 240); **CB:** „– Fii bărbat, *băiete!* O să găsești pe mama ta sănătoasă și fericită!” (1943, 228); “È un *bagai* pieno di cuore.” (1994, 249-250); **CB:** „E un *băiat* de inimă, v’o spun eu.” (1943, 239) – evidenziazione nostra.

MF: „născut la Reggio, în Calabria, la mai mult de cincizeci de mii de aci.” (1936, 16)

In Romania le distanze vengono calcolate in chilometri, non miglia, ma solo la Bruzzesi sembra essersene accorta se non della discrepanza, almeno dell'età del suo pubblico e fornisce una nota in cui specifica che una miglia è l'equivalente di mille passi.

c.2. di natura musicale

”Rigoletto, il buffone gobbo” (1994, 63)

CB: „Rigoletto, un caraghios cocoșat” (1943, 68)

SN: „Rigoletto, un bufon ghebos” (1935, 64)

MF: „Rigoletto, cocoșatul bufon” (1936, 56)

A casa di Enrico si trova un quadro raffigurante Rigoletto, l'eroe dell'omonima opera lirica di Giuseppe Verdi, un compositore le cui opere, nel corso dell'Ottocento diventarono simbolo della lotta contro l'oppressore austriaco. La presenza del personaggio verdiano assume la funzione di differenziazione culturale e sociale, visto che il compagno venuto in visita, il muratorino Antonio Rabucco, non lo riconosce. Per quanto riguarda la traduzione in romeno, la Bruzzesi rende *buffone* con un aggettivo indicante una persona che fa ridere, comica e ridicola allo stesso tempo [„caraghios”], perdendo però così il riferimento all'opera verdiana. La Nădejde e la Frollo scelgono una traduzione letteral-semantic, senza alcuna esplicitazione, e di conseguenza non offrono ai ragazzi romeni la possibilità di identificare il rimando intertestuale.

c.3. di natura culinaria

“una pugnata di ceci lessi” (1994, 197)

CB: „năut” (1943, 190)

SN: „un pumn de năhut fiert” (1935, 196)

MF: „merișoare” (1936, 162)

La visita del protagonista all'“asilo infantile” è una delle poche occasioni in cui De Amicis menziona il cibo. Nel caso specifico dell'asilo gli preme far vedere come vengano nutriti gli orfani e il loro rapporto con il cibo. Più che dei bambini, sembrano dei piccoli animalletti intenti a sgranocchiare di tutto, come ad esempio i ceci lessi. Se la Bruzzesi non specifica il modo di cottura dei ceci, come la Nădejde, la Frollo opera un'altra scelta curiosa, sostituendoli con mirtilli rossi [„merișoare”]. I ceci sono dei legumi ancora oggi poco

consumati in Romania, tuttavia, nel suo tentativo di localizzazione, la Frollo avrebbe potuto usare i comunissimi fagioli e non dei frutti poco popolari tra i romeni e usati principalmente per fare la marmellata. Del resto, sembra la meno ispirata tra le tre quando si tratta di tradurre il lessico gastronomico. Omette la frase del grissino unto con la nespola, mentre la Bruzzesi e la Nădejde scelgono la via della localizzazione proponendo come equivalente per *grissino* il pane bianco, piccolo e a forma di baguette [„franzelă”] la prima e il diminutivo *panino* [„pânișoară”] la seconda:

“C’era un bimbo che si teneva appuntato un grissino sul petto e lo andava ungendero con una nespola come se lustrasse una sciabola.” (1994, 198)

CB: „Un băiețel avea în mână o bucățică de franzelă și o frecă cu o moșmoană.” (1943, 191)

SN: „Eră un băiat, care ținea la piept o pânișoară și-o ungea cu moșmoanele ca și cum ar fi lustruit o sabie.” (1935, 196)

MF: (omissione)

La critica della traduzione, per quanto ci riguarda, deve superare l’approccio prescrittivo e concentrarsi sugli effetti provocati dalle scelte traduttive nella ricezione del testo tradotto da parte del pubblico di arrivo. Non bisogna ignorare il contesto storico, lo sviluppo della lingua, le motivazioni traduttive e la distanza storica. Non è deontologicamente corretto valutare una traduzione dell’Ottocento o dei primi del Novecento secondo i criteri invalsi oltre un secolo dopo. A maggior ragione quando si tratta della letteratura per l’infanzia. Prima di esprimerci sulla qualità delle traduzioni in romeno di *Cuore* stampate tra il 1893 e il 1936, dovremmo interrogarci su che cosa ci si attendesse da un libro scolastico in quel periodo. Le traduttrici sembrano essere state interessate soprattutto all’aspetto pedagogico, al mondo della scuola, all’amore per il maestro/la maestra, al patriottismo e molto meno all’aspetto storico relativo al processo di unificazione italiana. Il loro intento non sarà probabilmente stato quello di fornire informazioni sulla cultura, storia e geografia italiane, ma di mettere a disposizione della scuola romena un valido strumento didattico, atto a plasmare caratteri ed educare gusti e costumi. La società romena del periodo non avrebbe potuto o saputo richiedere di più.

Conclusioni

Clelia Bruzzesi, Sofia Nădejde e Mia Frollo hanno raggiunto l’obiettivo prefissato, ma le loro traduzioni, come è naturale che accada, sono invecchiate. Nonostante l’esistenza di una versione di

Adriana e George Lăzărescu del 1971, a causa della mancanza di diritti di traduzione ancora oggi continuano a essere ristampate ristampate le edizioni della Bruzzesi e della Nădejde. Più che schierarci a favore di una nuova ritraduzione, consideriamo utile un eventuale adattamento, poiché ormai *Cuore* è troppo lontano dall'immaginario contemporaneo dei bambini e dei ragazzi per poter costituire una lettura appagante. Eventuale, perché contrariamente a quanto accade, i classici non devono per forza essere mantenuti in vita artificialmente, mediante l'adattamento per varie categorie di pubblico.

Riferimenti bibliografici

Corpus

DE AMICIS, Edmondo.

Cuore (inimă). Carte pentru tineri, traducere de Sofia Nădejde. București: „Cultura Românească”, 1935.

Cuore, traducere de Mia Frollo. București: Cugetarea, 1936.

Cuore. Ce simte inima copiilor, ediția a XI-a, traducere de Clelia Bruzzesi. București: Editura „Cartea Românească”, 1943.

Cuore. Milano: Newton Compton, 1994.

Saggistica

ARIÈS, Phillipe. *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*, translated from the French by Robert Baldick. New York: Vintage, 1962.

CESERANI, Remo, De Federicis, Lidia. *Il materiale e l'immaginario*. Volume 4. *Società e cultura della borghesia in ascesa*, Tomo II, *Ottocento (1870-1900)*. Milano: Loescher Editore, 2002.

CESERANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 2004.

COSMA, Iulia. « L'influenza di Dante sull'enciclopedista romeno Ion Heliade Rădulescu e sull'italianismo in Romania ». In: *Nasledje*, XI, 29, 2014a: 191-202.

COSMA, Iulia. « The translation of Italian opera librettos in the nineteenth century: historical and cultural milestones ». In: *Translationes*, 6, 2014b: 78-92.

LATHEY, Gillian. « The translation of literature for children ». In: Kirsten Malmkjær, Kevin Windle (Eds.), *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford & New York : Oxford University Press, 2011: 198-213.

MUNTEANU, Ștefan, ȚÂRA, Vasile. *Istoria limbii române literare. Ediție revăzută și adăugită*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.

OITTINEN, Riita. *Translating for Children*. New York & London: Garland Publishing, 2000.

SEAGO, Karen. « Shifting Meanings: Translating Grimms' Fairy Tales as Children's Literature ». In: Lucile Desblache (Ed.), *Aspects of specialised translation*. Paris: La Maison Du Dictionnaire, 2001: 171-180.

STOLZE, Radegundis. «Translating for Children – World View or Pedagogics?». In: *Meta: journal des traducteurs /Meta: Translators' Journal*, vol 48, no. 1-2, 2003: 208-221.

Sitografia

ALFANI, Guido. « Giovanni Luigi Frolo ». In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 50. Roma: Treccani, 1998. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-luigi-frollo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-luigi-frollo_(Dizionario-Biografico)/). (consultato il 30 agosto 2016)

Vocabolario Treccani e Dizionario di Italiano Garzanti Linguistica. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. 2010. Disponibile on line: URL: www.treccani.it/vocabolario. (consultato il 30 agosto 2016)

A intervenção da censura comunista em traduções romenas de literatura portuguesa: o romance “Os Maias” de Eça de Queirós

Veronica MANOLE

Universidade Babeş-Bolyai; Cluj-Napoca
Rumania

Resumo: Este artigo faz uma análise sucinta das intervenções da censura comunista na tradução em romeno do romance *Os Maias* de Eça de Queirós. A comparação das versões de 1978 e de 2005 com o texto original revela apenas algumas intervenções em fragmentos que tratam questões políticas. A maioria das alterações na edição de 1978 – substituições de palavras, supressões totais ou parciais de texto – ocorre em fragmentos sobre a relação incestuosa entre os protagonistas. Esta análise mostra como o tradutor, sem querer, foi transformado em traidor durante o regime comunista romeno.

Palavras chave: censura comunista romena, tradução literária, literatura portuguesa, tradução romena, Eça de Queirós

Abstract: This article briefly analyses the interventions of the communist censorship in the Romanian translation of the novel *Os Maias* [The Maias] by Eça de Queirós. A comparison of the 1978 and the 2005 editions with the original text shows only a few interventions in fragments that tackle political issues. Most of the changes that we identified in the 1978 edition – word replacement, total or partial textual omission – occur in fragments about the incestuous relationship between the main characters. This analysis shows how the translator unwillingly turned into a traitor during the Romanian communist regime.

Keywords: Romanian communist censorship, literary translation, Portuguese literature, Romanian translation, Eça de Queirós

Introdução

Numa história – ainda por escrever – das traduções romenas de literatura portuguesa, a influência da censura comunista e os *constrangimentos* decorrentes da sua atuação mereceriam um estudo aprofundado. Neste trabalho limitar-nos-emos a descrever um estudo de caso, a tradução em romeno do romance *Os Maias* de Eça de Queirós, que poderia servir de exemplo para análises mais pormenorizadas.

Em primeiro lugar, queremos fazer algumas considerações gerais sobre a censura durante a época comunista na Roménia. *Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor*¹ [Direção Geral da Imprensa e das Impressões], a face institucional da censura comunista, funcionou na Roménia entre 1949 e 1977, sendo os censores transferidos ulteriormente para *Consiliul Culturii și Educației Socialiste* [Conselho da Cultura e da Educação Socialista]. Havia censores em outras instituições também, como *Uniunea Scriitorilor din România* [União dos Escritores da Roménia], *Securitatea* [Segurança] – órgão de repressão parecido com a PIDE – , *Secția de Propagandă și Agitație* [Secção de Propaganda e Agitação] do Partido Comunista Romeno (Corobca 2013).

No *Raport final* [Relatório final] da *Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România* [Comissão Presidencial para a Análise da Ditadura Comunista da Roménia], cujo presidente foi Vladimir Tismăneanu, faz-te uma síntese dos objetivos da censura:

“Tradiția culturală a fost reinterpretată în conformitate cu noile dogme: principalele personalități din literatura română au fost eliminate din publicațiile oficiale, cenșura a fost aplicată drastic pentru a elimina orice aducea a ‘naționalism’, ‘cosmopolitism’, ‘obiectivism’ sau alte forme de ‘decadență burgheză’” (Tismăneanu 2006, 50).

[A tradição cultural foi reinterpretada de acordo com os novos dogmas: as personalidades principais da literatura romena foram eliminadas das publicações oficiais, a censura foi aplicada de forma drástica para eliminar qualquer alusão a “nacionalismo”, “cosmopolitanismo”, “objectivismo” ou a outras formas de “decadência burguesa”] (Nossa tradução).

Na tradução de literatura estrangeira, mantinham-se os mesmos padrões de censura que se adotavam no caso dos escritores romenos; aliás, Rădulescu (2011) e Vida (2011) descrevem como funcionava a censura em traduções de literatura infantil francesa ou do romance *Madame Bovary*. Por conseguinte, fragmentos que tratavam ou faziam alusão a assuntos rejeitados pela ideologia do momento – a religião, a ditadura, o exílio, mas também questões de costumes, como a sexualidade – eram quer eliminados por completo, quer “suavizados” ou “edulcorados” pelos censores.

Um dos exemplos mais evidentes da influência da censura sobre as traduções de literatura portuguesa é a alteração dos títulos

¹ O modelo usado na criação desta instituição era o Glavlit soviético (Corobca 2012).

² A “decadência burguesa” incluía modas e costumes vindos do Ocidente, sobretudo relacionados com a vida social. Por exemplo, assuntos como a sexualidade fora do casamento eram um exemplo de comportamento decadente.

das obras, sendo o romance de José Saramago *O memorial do convento* um caso exemplar: como *convento* era claramente uma palavra religiosa, a edição romena de 1988 recebeu o título *Memorialul de la Mafra* [O memorial de Mafra]. *Mafra*, referência cultural desconhecida e, por conseguinte, palavra inofensiva do ponto de vista dos censores, foi a solução encontrada para se conseguir publicar uma obra possivelmente “perigosa”. Mas este caso não é singular. Em Ghițescu (1995, 55-58) e em Ghițescu (2012, 139-146) mencionam-se outros exemplos de alterações de títulos considerados inadequados pelos censores: *Exílio perturbado* [Exil perturbat] de Urbano Tavares Rodrigues tornou-se *Șfirșit de exil* [Fim de exílio] em 1987, *Silêncio para 4* [Liniște pentru 4] de Ruben A. foi transformado em *Singurătate în patru* [Solidão em quatro] em 1990. A alteração dos títulos era apenas um dos mecanismos da intervenção da censura, sendo práticas comuns tanto a intervenção direta no texto – a eliminação de algumas frases ou de páginas inteiras –, como a proibição total de livros inteiros ou de autores.

Em alguns casos, foi possível publicar depois da Revolução de 1989 edições integrais de livros previamente censurados, mas nem todas as traduções de obras portuguesas tiveram este destino. Infelizmente, ficaram conhecidas na Roménia apenas nas suas versões mutiladas. Por exemplo, o romance *O que diz Molero* de Dinis Machado tem duas edições em romeno: a primeira, de 1981, contém intervenções massivas dos censores – sobretudo em trechos sobre a vida sexual das personagens –, ao passo que a segunda edição, publicada 2005, é integral. Nesta segunda edição, os fragmentos eliminados foram introduzidos entre colchetes, podendo assim o leitor observar como trabalhava a censura comunista romena. O romance *Os Maias* de Eça de Queirós é também um dos exemplos felizes, com duas versões em romeno, publicadas em 1978 (censurada) e em 2005 (integral), que constituem o corpus desta análise.

Vejamos, num primeiro momento, um levantamento das obras de Eça de Queirós traduzidas em romeno.

Eça de Queirós em romeno

A primeira tradução romena de uma obra de Eça de Queirós³ foi publicada em 1968; trata-se do romance *O crime do padre Amaro*

³ Ghițescu (2000, 249) menciona traduções anteriores, dos contos *O defunto* e *O tesouro* (tradução do espanhol e não do português), ou de fragmentos do romance *O mandarim*, publicadas na década dos anos '20. Mais recentemente, Cristina Petrescu publicou nas revistas culturais romenas *Steaua*, *Apostrof*, *Mozaicul*, *EgoPHobia* traduções de poemas de Fradique Mendes, o heterónimo coletivo em

[Crima părintelui Amaro] traduzido por Micaela Ghițescu. Seguiram outras obras publicadas pela mesma tradutora: *A reliquia* [Relicva] em 1972, *Os Maias* [Familia Maia] em 1978 (e em 2005), *O primo Basílio* [Vărul Bazilio] em 1983. Mioara Caragea publicou em 1987 a tradução do romance *A cidade e a serra* [Orașul și muntele]. Portanto, as obras principais de Eça de Queirós já são disponíveis aos leitores romenos, mas, na nossa opinião, as reedições seriam extremamente úteis. Sobretudo no caso d'*O crime do padre Amaro* [Crima părintelui Amaro], obra que se encontra com dificuldade quer nas bibliotecas, quer nos alfarrabistas – a tradução foi publicada em 1968, há quase cinco décadas –, uma reedição acompanhada por um estudo crítico seria oportuna.

Na próxima secção apresentamos algumas considerações de Micaela Ghițescu sobre as duas edições romenas d'*Os Maias* [Familia Maia].

Os Maias: o testemunho da tradutora

A edição integral d'*Os Maias*, publicada em 2005 pela Universal Dalsi, começa com uma nota da tradutora, que reproduzimos na íntegra:

“În legătură cu prezenta ediție, se cuvine să fac următoarea precizare: față de versiunea apărută în 1978 la Editura Univers din București, actuala traducere este *integrală*, cuprinzând toate pasajele pe care pudibonda cenzură comunistă – cu bine cunoscuta ei lipsă de scrupule față de autori și cititori – le-a eliminat. Am astăzi satisfacția profesională și bucuria de iubitor de literatură de a prezenta capodopera queiroziană în forma în care a pus-o pe hârtie marele romancier portughez.”

“No que diz respeito à edição atual, acho justo fazer o esclarecimento seguinte: em relação à versão publicada em 1978 pela editora Univers de Bucarest, a tradução atual é *integral* e contém todos os trechos que a pudibunda censura comunista – com a sua conhecida falta de escrúpulos perante autores e leitores – eliminou. Tenho hoje a satisfação profissional e a alegria de amante de literatura de apresentar a obra prima queirosiana na forma em que foi escrita pelo grande romancista português.” (*nossa tradução*).

Ghițescu (2012, 142) afirma que os fragmentos que referiam explicitamente a relação incestuosa dos dois protagonistas foram “edulcorados”; em Ghițescu (2000, 257), a mesma autora menciona

que Eça de Queirós participou, com outros escritores conhecidos da mesma geração, como Antero de Quental, Guerra Junqueiro, Teófilo Braga e Ramalho Ortigão.

“a eliminação de toda a passagem onde se tornava óbvia a consumação do incesto”.

A edição 1978 tem ainda um posfácio redigido pela tradutora, mantido na edição de 2005, com poucas alterações, também esclarecedoras no que diz respeito aos constrangimentos impostos pelas instituições de censura durante a época comunista. Entre as supressões de conteúdo, encontramos trechos que faziam referência explícita à ideologia comunista:

“Despre *Comedia umană* a lui Balzac, Engels spunea că ea valora mai mult, ca sursă de date asupra vieții din Franța între anii 1816 și 1848, decât toate compendiile istoricilor, economiștilor și statisticienilor profesioniști ai epocii.” (FM 1978, 682)

“Sobre *Comédia humana* de Balzac, Engels dizia que enquanto fonte de informação sobre a vida em França entre 1816 e 1848, a mesma valia mais do que todos os compêndios dos historiadores, dos economistas e dos estatísticos profissionais da época.” (nossa tradução)

Na secção seguinte debruçar-nos-emos sobre a análise comparativa das duas versões, salientando as intervenções dos censores comunistas.

Intervenções da censura: análise das duas edições

Ao compararmos as edições de 1978 e de 2005 da tradução romena d’*Os Maias*, identificámos não apenas diferenças que advêm do *modus operandi* da censura na primeira versão, mas também intervenções da tradutora, que emendou erros iniciais, fez reformulações estilísticas e adaptações da grafia romena (em conformidade com as normas ortográficas adotadas em 1993 pela Academia Romena). Identificámos também uma intervenção no caso dos topónimos, traduzidos em romeno na versão de 1978 e mantidos na forma original na versão de 2005.

Vejamos com mais atenção apenas as diferenças que são resultado do trabalho dos censores. Do ponto de vista temático, as intervenções mais importantes têm como objetivo edulcorar ou eliminar fragmentos em que Eça de Queirós refere de forma explícita a relação incestuosa entre os dois protagonistas, Carlos da Maia e Maria Eduarda. Aliás, suavizar as cenas de amor físico era uma estratégia comum durante o comunismo, como mostra também um estudo sobre a tradução do romance *Ulisses* de James Joyce (Ionescu 2010). Identificámos também na análise da tradução d’*Os Maias* intervenções da censura que incidem sobre trechos possivelmente prejudicantes para o regime político, mas são menos frequentes.

Edulcora oes

Uma das estrat egias identificadas – mencionada tamb em em Ghi escu (1999, 171-174) e Ghi escu (2012, 139-146) –   a atenua ao de questões tabu, neste caso, o amor de Carlos da Maia e Maria Eduarda. As palavras expl icite são substitui as por hiperônimos, *p c toas * [pecadora] em vez de *incestuos * [incestuosa] em (1) ou por termos de campos lexicais diferentes *dovad  oribil * [prova horrível] em vez de *dovad  de incest* [prova de incesto] em (2); usam-se tamb em eufemismos, como *o iubesc* [amo-a] em vez de *má culc cu ea* [durmo com ela] em (3) e *fra i  i surori care intr   n asemenea  ncurc turi* [irmão e irmãs que se metem em tais sarilhos] em vez de *fra i  i surori care se culc  unii cu al ii* [irmãos a dormir juntos] em (4).

(1) “Poderia ele, tranquilamente, testemunhar a vida dos dois – desde que a sabia «incestuosa»? (OM 2005 [1888], 633) // Va putea el,  n lini te, s  fie martorul vie ii celor doi, de vreme ce o  tia „p c toas ”? (FM 1978, 587) // Va putea el,  n lini te, s  fie martorul vie ii celor doi, de vreme ce o  tia „incestuos ”? (FM 2005, 585)

(2) Que coisa mais impiedosa, de resto, que estragar a vida de duas inocentes e ador veis criaturas, atirando-lhes   face *uma prova de incesto!...*” (OM 2005 [1888], 632) // C”e putea fi mai necru ator, dealtfel (sic!), dec t să strive ti via a a două făpturi nevinovate  i dragi, arunc ndu-le în obraz o *dovadă oribilă?!...*” [FM 1978, 586] // “Ce putea fi mai necru ator, dealtfel (sic!), dec t să strive ti via a a două făpturi nevinovate  i dragi, arunc ndu-le în obraz o *dovadă de incest...*” [FM 2005, 585]

(3) “Encontro uma mulher, olho para ela, conhe o-a, *durmo com ela* e, entre todas as mulheres do mundo, essa justamente h -de ser minha irm !” (OM 2005 [1888], 652) // “ nt lnesc o femeie, mă uit la ea, fac cuno tin a cu ea, *o iubesc*,  i dintre toate femeile din lume tocmai ea trebuie să fie sora mea!” (FM 1978, 605) // “ nt lnesc o femeie, mă uit la ea, fac cuno tin a cu ea, *mă culc cu ea*,  i dintre toate femeile din lume, tocmai ea trebuie să fie sora mea!” (FM 2005, 604)

(4) “Todos voc s acreditam, como se isto fosse a coisa mais natural do mundo, e n o houvesse por essa cidade fora sen o *irm os a dormir juntos!*” (OM 2005 [1888], 652) // “Voi to i crede i, ca  i cum ar fi lucrul cel mai firesc din lume,  i n-ar exista în ora ul acesta dec t *fra i  i surori care intră în asemenea încurcături!*” (FM 1978, 605) // “Voi to i crede i, ca  i cum ar fi lucrul cel mai firesc din lume,  i n-ar exista în ora ul acesta dec t *fra i  i surori care se culcă unii cu al ii!*” (FM 2005, 604)

Substituições

Identificámos também um exemplo de intervenção por razões claramente ideológicos e políticos. No texto original, fala-se dos sindicatos e do papel dos mesmos no fenómeno de mercantilismo da sociedade portuguesa. Sendo esta afirmação possivelmente perigosa para a imagem do regime comunista, que usava bastante os sindicatos como instrumentos de propaganda e vigilância dos cidadãos, a tradução do termo português *sindicatos* pelo equivalente óbvio *sindicatetele* foi substituída por *societăţile capitaliste* [as sociedades capitalistas], como se pode observar em (5). A deturpação do significado é total: em vez de se criticar uma realidade *de facto* da sociedade portuguesa do fim do século XIX, o leitor pode identificar na personagem de Eça de Queirós um revolucionário comunista antes do tempo. Felizmente, na edição de 2005 esta intervenção foi devidamente alterada.

(5) “O novo Portugal só compreendia a língua da libra, da massa. Agora, filho, tudo eram *sindicatos!*” (OM 2005 [1888], 703) // “Noua Portugalie pricepea doar limba livreii, a fişicurilor de bani. Acum, fiule, totul sînt *societăţile capitaliste!*” (FM 1978, 653) // “Noua Portugalie pricepea doar limba livreii, a fişicurilor de bani. Acum, fiule, totul sunt *sindicatetele!*” (FM 2005, 653)

Supressões parciais

No caso deste romance, a estratégia mais utilizada pelos censores é a supressão de conteúdo, quer parcial, quer total. Por supressão parcial designamos eliminação de palavras, de trechos de frases ou de parágrafos, ao passo que a supressão total seria o corte integral de fragmentos de texto, às vezes páginas inteiras.

Vejamos alguns exemplos de supressões parciais que podem incidir sobre palavras tabu, como *incesto* em (6), mas também em fragmentos explícitos sobre a relação entre os dois irmãos, como em (7)-(10).

(6) “Mas, a esta ideia de «incesto», todas as consequências desse silêncio lhe apareceram, como coisas vivas e pavorosas, flamejando no escuro, diante dos seus olhos.” (OM 2005 [1888], 633) // “Dar la gîndul acesta i-au apărut în faţa ochilor, vii şi înspăimîntătoare, toate consecinţele acelei tăceri, ca nişte flăcări în întuneric.” (FM 1978, 587) // “Dar la gîndul acesta de „incest” i-au apărut în faţa ochilor, vii şi înspăimîntătoare, toate consecinţele acelei tăceri, ca nişte flăcări în întuneric.” (FM 2005, 585)

Observamos nos exemplos seguintes cortes de trechos quer no meio da frase, como em (1) e (9), quer no fim, como em (8), (9) e

(10), o que demonstra, a falta de respeito pelo texto. Os efeitos da mutilação parcial destes fragmentos são evidentes: a ambiguidade em relação aos acontecimentos descritos pelo autor e a apresentação fragmentária do romance dos protagonistas. Não aparecem na edição de 1978 traduções de fragmentos em que Carlos da Maia refere o amor físico com a Maria Eduarda: *naquela sala, quente ainda do seu amor* em (7), as consequências psicológicas do incesto: *o horror carnal um do outro* em (8) ou trechos em que Ega reflecte sobre os eventos: *dormindo com uma mulher que era sua irmã* em (9), *Carlos a dormir com a sua irmã* em (10). Em (9) foi cortada a tradução da expressão *e em camisa*, uma referência à roupa interior da época, que sugeria a consumação do acto sexual.

(7) “Decerto era terrível tornar a vê-la *naquela sala, quente ainda do seu amor*, agora que a sabia sua irmã... (OM 2005 [1888], 661) // Desigur că-i venea nespus de greu s-o revadă acum, când știa că-i e soră...” (FM 1978, 614) // “Desigur că-i venea nespus de greu s-o revadă acum, *în încăperea aceea, înfierbântată încă de dragostea lor*, când știa că-i e soră...” (FM 2005, 613)

(8) “[...] ansiosos por irem esconder, no fundo de mosteiros distantes, *o horror carnal um do outro?* Não!” (OM 2005 [1888], 661) // “[...] numai să meargă să se ascundă în fundul unor mânăstiri îndepărtate? Nu!” (FM 1978, 614) // “[...] numai să meargă să ascundă în fundul unor mânăstiri îndepărtate *oroarea carnală pe care o resimțeau unul față de celălalt?* Nu!” (FM 2005, 613)

(9) “Então a ideia que Carlos estava àquela hora na Rua de S. Francisco, *dormindo com uma mulher que era sua irmã*, atravessou-o com uma cruel nitidez, numa imagem material, tão viva e real, que ele viu-os claramente, de braços enlaçados, *e em camisa...*” (OM 2005 [1888], 633) // “Atunci gândul că la ora aceea Carlos era desigur în Strada Francisc l-a străfulgerat cu o precizie crudă, ca o imagine materială, atât de vie și de reală, că i-a văzut limpede, îmbrățișați. (FM 1978, 587)” // “Atunci gândul că la ora aceea Carlos era desigur în Strada Francisc l-a străfulgerat cu o precizie crudă, ca o imagine materială, atât de vie și de reală, că i-a văzut limpede, îmbrățișați, *în cămașă.*” (FM 2005, 586)

(10) Só sentia em torno de si, como flutuando no ar, aquele horror – *Carlos a dormir com a sua irmã.* (OM 2005 [1888], 639) // “Simțea doar în jurul său, plutind parcă prin văzduh, *oroarea aceea.*” (FM 1978, 593) // “Simțea doar în jurul său, plutind parcă prin văzduh, *oroarea aceea: Carlos culcându-se cu sora sa.*” (FM 2005, 592)

Identificámos também alguns cortes parciais relacionados com assuntos políticos. Talvez o mais interessante para o público romeno seja o exemplo (11), em que foi eliminada a referência à Roménia e à Bulgária num contexto potencialmente ameaçador para o “orgulho nacional”. Uma comparação com países na altura muito longínquos do horizonte cultural do leitor português não passa neste contexto, na nossa opinião, de um mero artifício retórico do autor, mas os censores cortaram a expressão, talvez por não ser interpretada como julgamento de valor. Em 1978 a Roménia já se encontrava em plena fase de propaganda nacionalista, portanto as possíveis críticas à imagem idealizada do país deveriam ser eliminadas, como aconteceu neste caso.

(11) “Não tinham feitio, não tinham maneiras, não se lavavam, não limpavam as unhas... Coisa extraordinária, que em país algum sucedia, *nem na Roménia, nem na Bulgária!*” (OM 2005 [1888], 700) // “N-aveau ținută, n-aveau maniere, nu se spălau, nu-și curățau unghiile... Lucru nemaipomenit, care în nici o țară nu se mai întâlnea!” (FM 1978, 650) // “N-aveau ținută, n-aveau maniere, nu se spălau, nu-și curățau unghiile... Lucru nemaipomenit, care în nicio țară nu se mai întâlnea, *nici în România, nici în Bulgaria!*” (FM 2005, 650)

Em (12) foi suprimida a tradução do trecho *pertence cá ao partido*. Numa sociedade em que ser membro do Partido Comunista Romeno era obrigatório para conseguir uma casa, ser promovido na carreira, trabalhar na administração local ou central, em que as pessoas sabiam perfeitamente que o partido controlava a vida social e pessoal dos cidadãos, este trecho não podia passar despercebido. A identificação que o leitor romeno podia fazer com a realidade em que vivia era óbvia, razão pela qual os censores eliminaram o fragmento na edição de 1978.

(12) “É pelo Craveiro, que é bom rapaz, e demais a mais *pertence cá ao partido!* (OM 2005 [1888], 585) // Dar mi-e de Craveiro, care-i băiat de treabă, și, mai mult, e și de-al nostru! (FM 1978, 542) // Dar mi-e de Craveiro, care-i băiat de treabă, și, mai mult, e și de-al nostru, *din partid!*” (FM 2005, 541)

Em (13), seleccionámos um exemplo em que a supressão parcial de uma frase continua com omissões totais, de forma a se eliminar as considerações sobre a relação incestuosa. Ega questiona-se neste fragmento sobre o drama do protagonista; depois de saber que Maria Eduarda era sua irmã, Carlos da Maia sentiu a mesma atração por ela, cedeu e foi para a cama com ela pela última vez. Os fragmentos explícitos, evidenciados por nós em itálico, foram

eliminados pelos censores, talvez por ilustrarem a chamada “degradação burguesa”.

(13) “Sentia agora bem a tortura em que o pobre Carlos se debatera, *sob o despotismo de uma paixão até aí legítima, em que numa hora amarga se tornava de repente monstruosa, sem nada perder do seu encanto e da sua intensidade... Humano e frágil, ele não pudera estacar naquele violento impulso de amor e de desejo, que o levava como num vendaval! Cedera, cedera, continuara a rolar àqueles braços, que inocentemente o continuavam a chamar. E aí anadava agora, aterrado, escorraçado, fugindo ocultamente de casa, passando o dia longe dos seus, numa vadiagem trágica, como um excomungado que receia encontrar olhos puros onde sinta o horror do seu pecado...*” (OM 2005 [1888], 673)

“Simțea bine chinul în care se zbătea bietul Carlos... Și-l închipuia acum, îngrozit, descurajat, fugind într-ascuns de acasă, petrecându-și ziua departe de ai săi, hoinărind tragic...” (FM 1978, 624-625)

“Simțea bine chinul în care se zbătea bietul Carlos *sub tirania unei pasiuni până atunci legitime, și care într-un moment de amărăciune devenise brusc monstruoasă, fără să-și piardă nimic din farmec și din intensitate... Ființă omenească fragilă, el nu putuse să facă față acelui impuls violent al iubirii și dorinței, care-l purta ca un uragan! Cedase, cedase, continuase să se lase pradă acelor brațe care, în mod inocent, continuau să îl cheme la ele. Și-l închipuia acum, îngrozit, descurajat, fugind într-ascuns de acasă, petrecându-și ziua departe de ai săi, hoinărind tragic ca un excomunicat care se teme să dea ochii cu sufletele curate în care să simtă oroarea de păcatul său...*” (FM 2005, 624)

Há também exemplos de supressões integrais, ilustrativas para o *modus operandi* da censura comunista.

Supressões integrais

Por razões de espaço, não podemos apresentar a maior intervenção da censura, um corte integral de quase duas páginas no capítulo XVII, em que Carlos da Maia reflecte sobre o incesto, a repugnância física que sentia por Maria Eduarda. Trata-se dum trecho que se encontra nas páginas 674-676, na edição portuguesa do romance consultada por nós, cuja tradução em romeno aparece integralmente na edição de 2005, nas páginas 625-627.

A tradução de outros fragmentos, em que o protagonista se revoltava sobre o desejo que ainda sentia pela irmã – ver o exemplo (14) –, ou em que o narrador conta de maneira explícita a cena do incesto – ver a parte evidenciada por nós em itálico no exemplo (15) –, foram igualmente suprimidos na íntegra na edição de 1978. Mais uma vez, observamos a brutal mutilação do texto para o tornar mais

“adequado” às normas morais defendidas pela propaganda do regime comunista romeno, que eliminava dos livros referências à sexualidade.

(14) “Assim estamos vivos, mas mortos um para o outro, e viva a paixão que nos unia!... Pois tu imaginas que por me virem provar que ela é minha irmã, eu gosto menos dela do que gostava ontem, ou gosto de um modo diferente? Está claro que não! O meu amor não se vai de uma hora para a outra acomodar a novas circunstâncias, e transformar-se em amizade... Nunca! Nem eu quero! Era uma brutal revolta – o seu amor defendendo-se, não querendo morrer, só porque as revelações de um Guimarães e uma caixa de charutos cheia de papéis velhos o declaravam impossível, e lhe ordenavam que morresse!”(OM 2005 [1888], 656)

“Și trăiește pasiunea care ne unea!... Păi tu crezi că dacă vine să-mi demonstreze că ea e sora mea, o s-o iubesc mai puțin decât am iubit-o ieri, sau s-o iubesc într-un alt fel? Bineînțeles că nu! Dragostea mea nu dispare de la o oră la alta ca să se potrivească noilor circumstanțe, și să se transforme în prietenie... Niciodată! Si nici nu vreau! Era o revoltă brutală, iubirea sa apărându-se, nevrând să moară, numai pentru că dezvăluirile lui Guimarães și alte unei cutii de țigări pline cu hârtii vechi o declarau imposibilă, și-i porunceau să moară!” (FM 2005, 608)

(15) “– Achei-me tão cansada, depois de jantar, veio-me uma preguiça... Mas então partires assim de repente!... Que seca! *Dá cá a mão! Ele tentava, procurando na brancura da roupa: encontrou um joelho, a que percebia a forma e o calor suave, através da seda leve: e ali esqueceu a mão, aberta e frouxa, como morta, num entorpecimento onde toda a vontade e toda a consciência se lhe fundiam, deixando-lhe apenas a sensação daquela pele quente e macia, onde a sua palma pousava. Um suspiro, um pequeno suspiro de criança, fugiu dos lábios de Maria, morreu na sombra. Carlos sentiu a qventura de desejo que vinha dela, que o entontecia, terrível como o bafo ardente de um abismo, escancarado na terra a sus pés. Ainda balbuciou: «Não, não...» Mas ela estendeu os braços, envolveu-lhe o pescoço, puxando-o para si, num murmúrio que era como a continuação do suspiro, e em que o nome de «querido» sussurrava e tremia. Sem resistência, como um corpo morto que um sopro impele, ele caiu-lhe sobre o seio. Os seus lábios secos acharam-se colados, num beijo aberto que os humedecia. E de repente, Carlos enlaçou-a furiosamente, esmagando-a e sugando-a, numai paixão e num desespero que fez tremer todo o leito.» (OM 2005 [1888], 667)*

“– M-am simțit atât de obosită! După masă, m-a apucat o lene, rosti Maria. Dar de ce pleci așa de brusc?... (FM 1978, 619)

– M-am simțit atât de obosită! După masă, m-a apucat o lene, rosti Maria. Dar de ce pleci așa de brusc?... Ce plictiseală! *Dă-mi mâna!*

El pipăia, căutând albeața capotului: a dat peste un genunchi, căruia îi percepea forma și căldura suavă, prin mătasea subțire; și și-a uitat acolo mâna, desfăcută și fără vlagă, parcă moartă, într-o toropeală în care orice voință și orice conștiință piereau, lăsându-i doar senzația acelei piei calde și mătăsoase, pe care își așezase palma. Un suspin, un mic suspin de copil i-a scăpat Mariei printre buze, pierind în întuneric. Carlos a simțit arsura dorinței pe care o emana ea, care-l amețea, teribil ca suflul arzător al unui abis, deschis la picioarele lui. A mai bâiguit încă: „Nu, nu...” Dar ea și-a întins brațele, i-a înconjurat gâtul, trăgându-l spre ea, cu un murmur care era parcă o continuare a suspinului, și în care cuvântul „iubitule” susura și tremura. Fără să se împotrivească, precum un corp mort pe care îl împinge un suflu, s-a prăbușit peste sânul ei. Buzele lor uscate s-au trezut unite, într-un sărut înfocat care le umezea. Și, deodată, Carlos a înlănțuit-o cu furie, strivind-o și sugând-o, cuprins de o pasiune și o disperare care a făcut să tremure patul.” (FM 2005, 618-619)

Outro trecho que não se encontra na edição romena d’Os *Maias* de 1978 mostra uma abordagem “politicamente correta” dos censores: foi eliminada a tradução dum parágrafo em que se faz uma crítica aos negros de São Tomé, que imitam de forma exagerada (e ridícula) os costumes europeus da época. Esta intervenção da censura justifica-se na medida em que na década dos ’70 Ceaușescu queria fortalecer as relações económicas com a África, para aumentar as exportações do país. A Roménia tinha passado por um processo acelerado de industrialização, mas não conseguia competir com as empresas ocidentais, e queria conquistar diferentes mercados africanos. Vejamos o fragmento suprimido em português e a sua tradução integral, publicada na edição de 2005:

(16) “É o que sucede com os pretos já corrompidos de São Tomé, que vêem os europeus de lunetas – e imaginam que nisso consiste ser civilizado e ser branco. Que fazem então? Na sua sofreguidão de progresso e de brancura, acavalam no nariz três ou quatro lunetas, claras, defumadas, até de cor. E assim andam pela cidade, de tanga, de nariz no ar, aos tropeções, no desesperado e angustioso esforço de equilibrarem todos estes vidros – para serem imensamente civilizados e imensamente brancos...” (OM 2005 [1888], 712)
 “Și ce se mai întâmplă și cu negrii deja corupți din São Tomé, care îi văd pe europeni cu ochelari, și-și închipuie că asta înseamnă să fii civilizat și alb. Așa că, ce fac? În lăcomia lor de progres și de albire, își pun călare pe nas trei, patru ochelari, albi, fumurii, chiar colorați. Și umblă așa prin oraș, despuiați, cu nasul sus, împiedicându-se, făcând eforturi disperate și speriate de a ține în echilibru toate sticlele acela (sic!) – ca să se simtă imens de civilizați și imens de albi...” (FM 2005, 662)

A guisa de conclusão

Eça de Queirós não beneficiou na Roménia de uma receção adequado. Conhecido por especialistas em literatura portuguesa (as crónicas de Mihai Zamfir na revista *România Literară* são um exemplo neste sentido), ou em literatura comparada (Rodica Grigore dedica-lhe um capítulo consistente no seu livro de 2008), Eça de Queirós é um “ilustre desconhecido” no espaço cultural romeno. Mircea Lăzăroniu (2007), que se debruça sobre as traduções romenas de Eça de Queirós sublinha que as obras do romancista português tiveram pouca divulgação junto dos leitores romenos. A edição de 2005 do romance *Os Maias* teve, sem dúvida, um propósito emendador; esta obra mereceria uma versão integral em romeno. Sendo a *Universal Dalsi*, uma editora pequena, as vendas não foram muito consistentes.

Esta breve análise pontual, que se concentrou na apresentação dos mecanismos usados pela censura na tradução do romance *Os Maias* de Eça de Queirós, deveria ser continuada. Ahamos que um processo mais amplo de *restitutio ad integrum* – quer através da publicação dos fragmentos suprimidos, quer através da reedição das obras censuradas – seria desejável para dar ao público romeno a possibilidade de ler obras portuguesas nas suas versões integrais. Este estudo mostra também quão difícil era, durante um regime totalitário, a tarefa dos tradutores que se tornavam, sem querer, por causa da intervenção dos censores, em verdadeiros traidores do texto original.

Abreviações

OM = *Os Maias*

FM = *Familia Maia*

Referências bibliográficas

- COROBICA, Liliana. “Instituțiile cenzurii în regimul comunist”. *Revista 22*. 2013. Disponível online: <http://revista22.ro/32615/.html> [última consulta 30.10.2016]
- COROBICA, Liliana. “Incursiune în cenzura sovietică (Glavlit), 1922-1991”. *Arhivele Totalitarismului*, N^o 74- 75, 1-2. 2012: 8-20.
- GHIȚESCU, Micaela. “Traduire en Roumanie”. *TransLitterature*. N^o 9. 1995: 55-58. Disponível online: http://www.translitterature.fr/media/article_125.pdf [última consulta 30.10.2016]
- GHIȚESCU, Micaela. “Le traducteur littéraire et la censure communiste”. In Alvaro Rochetti, Dragomir Costinean, Alain Vuillemin (eds.), *La littérature contre la dictature en et hors de la Roumanie (1947-1989)*. Timișoara: Editions Hestia-Certel-Cirer, 1999: 171-174.

- GHÎȚESCU, Micaela. “Destino de Eça de Queirós na Roménia através das traduções”. *Revista Camões*. N° 9/10, 2000: 248-257.
- GHÎȚESCU, Micaela. *Între uitare și memorie*. București: Humanitas. 2012.
- GRIGORE, Rodica. *Literatura universală și comparată*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință. 2008.
- IONESCU, Arleen. “Un-sexing *Ulysses*: the Romanian translation “under” communism”. *Scientia Traductionis*. 2010. N° 8. Disponível online: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2010n8p237> [última consulta 31.10.2016]
- LĂZĂROIU, Mircea. “Cronica traducerilor. Un anti-idealist: José Maria Eça de Queiroz”. In *România Literară*. n° 4, 2007. Disponível online: http://www.romlit.ro/un_anti-idealist_jos_maria_ea_de_queiroz [última consulta 30.10.2016]
- RĂDULESCU, Anda. “Escamotage des tabous dans la traduction en roumain des récits français pour enfants au nom d’un idéal communiste”. In Michel Ballard (ed.) *Censure et traduction*. Arras: Artois Presses Université. 2011: 317-328.
- TAVARES RODRIGUES, Urbano. *Nesupușii. Sfirșit de exil*. București: Editura Univers. 1987.
- TISMĂNEANU, Vladimir (coord). *Raport Final*. Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România. 2006. Disponível online: https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/RAPORT%20FINAL_%20CADCR.pdf [última consulta 30.10.2016]
- VIDA, Raluca. “De la censure officielle à l’« autocensure » dans les retraductions de *Madame Bovary* en roumain”. In Michel Ballard (ed.) *Censure et traduction*. Arras: Artois Presses Université. (2011): 305-316.
- ZAMFIR, Mihai. “Scrisori portugheze: Eça de Queirós (I)”. In *România Literară*. n° 43, 2000. Disponível online: http://www.romlit.ro/ea_de_queirs_i [última consulta 30.10.2016]
- ZAMFIR, Mihai. “Scrisori portugheze: Eça de Queirós (II)”. In *România Literară*. n° 45, 2000. Disponível online: http://www.romlit.ro/ea_de_queirs_ii [última consulta 30.10.2016]
- ZAMFIR, Mihai. “Scrisori portugheze: Eça de Queirós (III)”. In *România Literară*. n° 47, 2000. Disponível online: http://www.romlit.ro/ea_de_queirs_iii [última consulta 30.10.2016]
- ZAMFIR, Mihai. “Scrisori portugheze: Eça de Queirós (final)”. In *România Literară*. n° 49, 2000. Disponível online: http://www.romlit.ro/ea_de_queirs_final [última consulta 30.10.2016]
- ZAMFIR, Mihai. “Scrisori portugheze: Eça de Queirós (post scriptum)”. In *România Literară*. n° 51-52, 2000. Disponível online: http://www.romlit.ro/ea_de_queirs_post_scriptum [última consulta 30.10.2016]
- ZAMFIR, Mihai. “Eça de Queirós - ultima întruchipare”. In *România Literară*. n° 3, 2006. Disponível online: http://www.romlit.ro/ea_de_queirs_-_ultima_ntruchipare [última consulta 30.10.2016]
- ZAMFIR, Mihai. “Actualitatea: Eça de Queirós și I.L. Caragiale”. In *România Literară*. n° 24, 2014. Disponível online:

http://www.romlit.ro/ea_de_queirs_i_i.l._caragiale [última consulta 30.10.2016].

Corpus

MACHADO, Dinis.

Ce spune Molero. Trad. Micaela Ghițescu. București: Editura Univers. 1981.

Ce spune Molero. Trad. Micaela Ghițescu. București: Humanitas. 2005.

QUEIROZ, Eça de. *Crima părintelui Amaro*. Trad. Micaela Ghițescu. București: Editura pentru Literatură Universală. 1968.

Relicva. Trad. Micaela Ghițescu. București: Editura Univers. 1972.

Familia Maia. Trad. Micaela Ghițescu. București: Editura Univers. 1978.

Vărul Bazilio. Trad. Micaela Ghițescu. București: Editura Univers. 1983.

Orașul și muntele. Trad. Mioara Caragea. București: Editura Univers. 1987.

Familia Maia. Trad. Micaela Ghițescu. București: Editura Universal Dalsi. 2005.

RUBEN A. *Singurătate în patru*. Trad. Micaela Ghițescu. București: Editura Univers. 1990.

SARAMAGO, José. *Memorialul de la Mafra*. Trad. Mioara Caragea. București: Editura Univers. 1988.

Memorialul mînăstirii. Trad. Mioara Caragea. Iași: Polirom. 2007.

Corps à corps avec les mots : l'écriture-blessure de Sylvia Plath dans la traduction de Valérie Rouzeau

Simona POLLICINO

Università di Roma Tre

Italie

Résumé :

Dans la conviction que la création poétique et la traduction sont deux expériences profondément liées et que traduire signifie mettre en discussion le caractère autoréférentiel de la poésie, le cas de Valérie Rouzeau traduisant les poèmes de Sylvia Plath nous offre une nouvelle occasion de réfléchir sur un « dialogue poétique » entre deux femmes qui partagent un certain rapport à la poésie, au langage, à l'existence. Cette étude se propose de montrer que l'acte de traduire, comme celui d'écrire, vise au dépassement d'une contrainte. D'un côté, chez Plath, l'écriture est un instrument de survivance et de refus d'un ordre imposé ; de l'autre, pour Rouzeau, la traduction s'émancipe de la stricte adhérence aux signes et aspire à restituer le battement unique et inouï du poème original.

Mots-clés : traduction, poésie, corps, écriture, rythme.

Abstract :

Assuming that poetic creation and translation are two deeply connected experiences and that translating means questioning the self-referential nature of poetry, the case of Valérie Rouzeau who translates the poems by Sylvia Plath provides a new opportunity to reflect on the "poetic dialogue" between two women who share a particular relationship with poetry, language and life. This study aims to demonstrate that both poetry and translation aim to break free of constraints. On the one hand, for Plath writing is a survival and a way to reject imposed rules; on the other, the translator Rouzeau emancipates translation from the rigid adherence to words and aspires to catch the unique and unheard rhythm of the original poem.

Keywords: translation, poetry, body, writing, rhythm.

La présente étude aborde la traduction de la poésie comme matière des poètes eux-mêmes, à savoir un acte poétique à part entière ressortissant d'une fructueuse relation interpoétique. S'il est vrai que la création poétique et la traduction sont deux parcours esthétiques intimement liés et que traduire la poésie signifie se mettre à l'écoute de la voix de l'autre, l'exemple des poèmes de Sylvia Plath traduits par la poétesse française contemporaine Valérie Rouzeau enrichit, d'après nous, la réflexion sur les liens entre la poésie, le langage et l'existence.

Un galop infatigable est le titre du choix de poèmes de Plath qui ne renvoie pas seulement à l'effort de la traductrice pour restituer en français l'énergie et l'intensité débordant le texte poétique (« traduire transporte et fait suer »), mais aussi à une commune lutte existentielle par le moyen des mots (« The indefatigable hoof-taps »¹). Toutefois, leur résonance réciproque ne se fonde pas tant sur les éléments biographiques – « Ce n'est pas la biographie de Sylvia Plath qui fait Sylvia Plath » (Rouzeau 2003, 6) – que sur le courage – « Je considère l'œuvre de Sylvia Plath comme une forme de courage » (Rouzeau 2003, 12) – et la force d'une parole poétique se faisant un instrument de survivance et de réalisation personnelle. D'autant plus que Rouzeau affirme vouloir se passer des clichés qui ont créé le mythe « Sylvia Plath » (l'absence de la figure paternelle, la maladie mentale, la séparation d'un mari encombrant, le suicide, etc.) pour se mettre à l'écoute d'une voix qui, à son oreille, tout en convoquant incessamment la mort dans les vers, veut, par ces mêmes vers, réaffirmer la vie (« son appétit de vivre » ; « chaque poème comme une victoire de la vie sur la mort »).

Or, notre propos est ici de prouver que l'acte de traduire, comme celui d'écrire, vise au dépassement d'une contrainte. Tout comme chez Plath, l'écriture poétique devient un moyen non seulement de survie mais aussi d'opposition aux choses telles qu'elles le sont. Pour Rouzeau une telle lutte se joue sur le plan linguistique par la restitution du noyau profond qui sous-tend le poème original malgré l'ordre établi des mots. D'ailleurs, la traductrice reconnaît ce noyau dans le « refus » et dans la « rage qu'un décompte de syllabes ne maîtrise jamais qu'en apparence » (Rouzeau 2003, 4). Partant du présupposé que chez Sylvia Plath ce refus et cette rage sont véhiculés par le corps – ici la fusion d'un corps écrivant et d'un corps écrit – il nous appartiendra de montrer comment le poème original « s'incarne » dans le corps d'un nouveau texte qui a su s'affranchir des règles strictes de la langue. En effet, loin de céder aux contraintes d'un texte à « respecter », Rouzeau semble plutôt faire sien le mouvement rythmique, « la rage qui le fonde » et, comme les pulsations du cœur, témoigne d'une vie². Traduire Sylvia signifie pour Valérie créer un autre rythme, à savoir la marque d'un nouveau corps textuel qui prend vie, change au fur et à mesure et se redessine par rapport à un autre vécu corporel, une autre façon d'exister, donc

¹ Ce vers de Plath dans la dernière strophe du poème *Words* (1^{er} février 1963) est repris par Seamus Heaney dans « The Indefatigable Hoof-taps : Sylvia Plath » in *The Government of the Tongue*, London, Faber, 1988.

² Plath elle-même l'a reconnu : « The poets I delight in are possessed by their poems as by the rhythms of their own breathing » (*The London Magazine*, n° 11, 1962, p. 45-46) ; « Les poètes dont je fais mes délices sont possédés par leurs poèmes comme par le rythme de leur propre respiration » (Plath 2011, 1242).

de conjurer la mort. Nous nous interrogerons sur la manière dont l'acte poétique de Sylvia Plath met en avant le corps et le désigne comme instrument véhiculant une expérience dans laquelle elle est totalement engagée.

Valérie Rouzeau se concentre sur la dernière étape de la production de Plath, c'est-à-dire celle qui précède sa mort (de 1962 à 1963), la plus déterminée et la plus prolifique. Pendant cette période Sylvia cherche désespérément à écrire des poèmes qui « parleraient d'elle » (pour les critiques, son œuvre est la chronique d'un suicide annoncé) ; elle tend à transformer le chaos tout autour et au-dedans en des vers scrupuleusement construits, l'angoisse et son état psychique en formes poétiques. Ce qui lui offre l'illusion de réinventer la vie, si bien qu'« on a parfois le sentiment d'une volonté performative, où la poésie ferait ce qu'elle dit » (Rouzeau 2003, 19), tout comme dans la renaissance après un *lifting*. Sans céder au leurre de l'abstraction, Plath s'accroche à la vie réelle et se heurte aux choses concrètes, en légitimant l'acte poétique en tant que « faire ». La traductrice française aborde les textes de Plath bien consciente qu'ils sont bâtis selon la « stricte discipline du cœur », c'est-à-dire selon une forme parfaitement conçue « où le chaos des sentiments et de la pensée ne semble pas permis » (Rouzeau 2003, 7). Il s'agit d'une poésie

si étrange et déroutante, tantôt ludique et tantôt grave et quelquefois les deux, déjouant à l'avance toute tentative un peu rassurante de classement : ni romantique ni maudite ni symboliste ni surréaliste ni métaphysique ni confessionnelle [...] ni ceci ni cela et en même temps nourrie de la poésie toute entière au service de l'expérience singulière de... vivre. (Rouzeau 2003, 8)

En traduisant les poèmes de Plath « dans la foulée » de l'émotion, la traductrice vise à trouver

ce qu'il y a de langue-source et ressource dans la langue-cible et inversement, mais encore et surtout voir ce que le poète a fait à la langue qui ne se fait pas, cela qu'on peut appeler antigrammaticalité ou en d'autres termes pousser grammaire dans les orties (Rouzeau 2003, 24).

Les poèmes que Rouzeau traduit présentent le ton de la conversation, le niveau familier près du *slang*, un rythme rapide, hâtif, une concision témoignant en tout cas d'un souci de la forme. Sylvia Plath emploie très fréquemment la rime imparfaite ou approximative (« half-rime ») et l'homophonie (allitérations, assonances), dans le but de capter l'attention du lecteur ou de

l'auditeur³. C'est pourquoi on perçoit ses textes comme stridents, effrayants à cause de leur vitesse, mais qui arrivent directement et sans intermédiaires à celui qui lit ou écoute. Tout comme dans ses propres poèmes, la traductrice imite la voix et se penche sur la musicalité souvent martelée de certains textes, dans lesquels les mots deviennent des projectiles amorcés par la poésie. Parmi les procédés stylistiques privilégiés, l'arrangement syntaxique des vers, d'abord de façon apparemment neutre mais riche en enjambements, provoque progressivement la montée du rythme fait de sonorités vibrantes et inouïes, toujours le résultat d'un calcul parfait. Comme l'observe Darras (2014, 196) : « Valérie Rouzeau a l'oreille prosodique juste, un sens très développé du rythme et du décalage "jazzé" entre l'image et la syntaxe ».

Le corps est au centre de la poétique de Sylvia Plath. Ses poèmes sont un exemple remarquable d'écriture du corps. Les poèmes légitiment le corps ; on peut parler d'une double appartenance du corps : à l'ordre de l'objet et à celui du sujet de l'écriture. Bien loin d'être un objet extérieur au texte, le corps est un de ses composants, donc il s'écrit. Or, les mots relèvent du paradigme du corps : Sylvia vit son corps, le seul moyen de signification qu'elle possède (« The body is resourceful », *Three Women*). Ainsi découvre-t-elle « poétiquement » ce que prône Merleau-Ponty (1945) : avant de nous renvoyer aux concepts, les mots sont des événements engageant notre corps et leur physionomie dérive de notre attitude à leur égard⁴. C'est justement notre corps qui attribue aux mots leur signification primordiale. Comme le dit Anzieu (1977, 180), le propre du style est de « récupérer le corps dans la lettre », dans la mesure où il permet « d'accomplir le désir, d'inscrire dans le texte les vécus corporels ». Dans une telle perspective, la traduction, par une mise à distance de sa propre langue, ne peut que modifier les représentations du corps. En effet, c'est la place exacte de ce « dire

³ Il faut rappeler qu'elle lisait habituellement ses poèmes à la BBC. Cf. la discographie suivante: *Sylvia Plath Reads*, Caedmon, 1992 ; *The Poet Speaks*, Random House Audio Books, 1996 ; *Voice of the Poet*, Random Audio Voices, 1999.

⁴ Merleau Ponty observe à cet égard : « Le langage nous dépasse, non seulement parce que l'usage de la parole suppose toujours un grand nombre de pensées qui ne sont pas actuelles et que chaque mot résume, mais encore pour une autre raison, plus profonde : à savoir que ces pensées, dans leur actualité, n'ont jamais été, elles non plus, de "pures" pensées [...]. Ce qu'on appelle idée est nécessairement lié à un acte d'expression et lui doit son apparence d'autonomie » (1945, 447). Et encore : « La signification linguistique découlerait-elle alors d'un sens émotionnel, ce dont la poésie devient l'emblème : il n'en serait plus ainsi si nous faisons entrer en compte le sens émotionnel du mot, ce que nous avons appelé plus haut son sens gestuel, qui est essentiel dans la poésie. On trouverait alors que les mots, les voyelles, les phonèmes sont autant de manières de chanter le monde et qu'ils sont destinés à représenter les objets, [...], parce qu'ils en extraient et au sens propre du mot en expriment l'essence émotionnelle » (1945, 218).

corporel » de Sylvia Plath que la traductrice, passant de l'anglais au français, a dû évaluer et ajuster. Puisque le corps devient ici une problématique du Dire, on verra que ce corps qu'on pourrait qualifier de « textuel », presque soumis au pouvoir des mots, est tantôt exhibé, tantôt malmené dans les poèmes de Plath et s'avère un élément de trouble et de désordre. Les différentes voix dans lesquelles Sylvia se dédouble évoquent, à travers les rythmes et les sons du corps, le moment de l'accouchement, le désespoir de l'avortement, l'horreur des tortures, l'étourdissement de l'abandon, la tendresse de la maternité. L'expérience scripturale de Plath est indéniablement une expérience intime *de* et *dans* la chair (« Red stigmata at the very center/Stigmata rouges en plein centre », *Medusa*), qui se manifeste dans une relation étroite entre les mots et le sentir. Dès lors, le sens doit être d'abord vu, écouté, goûté, senti, éprouvé, afin de donner une cohérence au discours poétique (« Meaning leaks from the molecules », *Mystic*) lequel, dans ce cas-là, peut être lu comme un discours de genre :

La présence de la personne et du sujet impose inmanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est évident que c'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolue. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme, elle-même. [...] On assiste alors à un renversement : non plus décrire [...] mais exprimer son corps, sentir, si l'on peut dire de l'intérieur toute une foule de sensations jusque-là un peu indistinctes interviennent dans le texte et se répondent. Au vague de rêveries indéterminées se substitue la richesse foisonnante de sensations multiples (Didier 1981, 35).

L'opération chirurgicale devient une expérience émotionnelle – la seule peut-être prouvant un attachement, une connexion, une présence. La coupe cause une réaction que la poétesse déprimée ressent et vit comme l'épreuve de son existence (notamment par la vue du sang coulant sur le sol) et prouve qu'elle est fascinée par les implications du mal physique dont elle paraît presque se réjouir. Même le suicide, l'action la plus grave et la plus dramatique qu'on pourrait exercer sur son corps, occupe une place centrale dans les textes. Pour Sylvia, écrire le corps signifie l'engager totalement dans l'acte d'écriture et le faire participer à la génération du poème. Le corps, son corps, intervient très fortement à travers la vocalité, à savoir il rend tangible la voix autrement empêchée ou incapable de communiquer. Voici ce que Plath (2011, 1095) écrit à propos de son désir de transmuier les mots en éléments vivants :

Petits poèmes [...] très physiques, dans la mesure où ces univers se trouvent incarnés dans mes mots [...] De petites descriptions où les mots aient l'aura d'un pouvoir mystique, celui de nommer une qualité, telle que, fuselé, irritant ou luisant, biseauté ou blafard, lumineux, pansu. Toujours les prononcer à haute voix. Les rendre irréfutables⁵.

Plusieurs poèmes de Plath relèvent du corps féminin en termes de sexualité, de maternité, mais aussi de maladie, de blessures, d'opérations chirurgicales, de mort. C'est un corps mal à l'aise, n'ayant d'autres fonctions que celle d'enfanter. Parmi les thèmes privilégiés, la maternité est vécue de manière conflictuelle et la parturiente est vue comme un simple moyen. Nombreux sont les poèmes sur la femme sans enfants, la femme stérile ou ayant perdu un fœtus. Le corps de la femme est dans une impasse, incapable de reproduire ; il est à la fois sujet et objet qui renvoie à lui-même, qui tisse en boucle. Cependant, tout en se sentant comme muselée, paralysée, Plath ne perd jamais sa foi en la sublimation par l'écriture : ses poèmes de l'aliénation et de la douleur accordent une sensibilité exacerbée à la voix poétique qui devient une parole autonome et subversive. Celle-ci ne peut s'exprimer et crier sa colère qu'à travers un corps souffrant et divisé. Par la poésie, Plath cherche ardemment à donner de la matière à son drame, à travers des objets tangibles qui puissent en quelque sorte prouver son existence, sa conscience, sa lucidité. Son imagination est pour cette raison éminemment visuelle ; ce qui explique l'emploi de corrélats objectifs, le corps en premier.

Parmi les nombreux exemples possibles, tout en sachant que le vocabulaire du corps caractérise la quasi-totalité des poèmes de Plath, nous avons choisi les poèmes témoignant d'une expérience anatomique de l'écriture poétique, si bien qu'ils pourraient être lus comme des « *peau-èmes* » (Mas, 2009), c'est-à-dire des lieux d'interaction du sujet, du corps et du langage.

Dans *Face-lift (Lifting)*⁶ on aborde le thème de la beauté extérieure vue comme intérieure, donc trompeuse, et on insiste sur la précarité des apparences. Le poème procède par une accumulation de détails laids :

When I was nine, a lime-green anesthetist

⁵ « small poems [...] very physical in the sense that the worlds are bodied forth in my words [...]. Small descriptions where the words have an aura of mystic power : of Naming the name of a quality: spindly, prickling, sleek, splayed, wan, luminous, bellied. Say them aloud always. Make them irrefutable. » (Plath 2000, 285).

⁶ Dorénavant, nous indiquerons en gras les expressions et les mots relevant du champ sémantique du corps et par les italiques les assonances et les allitérations.

Fed me banana-gas through a frog mask. The nauseous vault
Boomed with bad dreams and the Jovian voices of surgeons.

Quand j'avais neuf ans, un anesthésiste vert-jaune
M'a fait avaler un gaz à l'odeur de banane à travers
un masque de grenouille.
La cave écœurante retentissait de mauvais rêves et
des voix jupitériennes des chirurgiens.

They've changed all that. Traveling
Nude as Cleopatra in my well-boiled hospital shift,
Fizzy with sedatives and unusually humorous,
I roll to an anteroom where a kind man
Fists my fingers for me. He makes me feel something precious
Is leaking from the finger-vents. At the count of two,
Darkness wipes me out like chalk on a blackboard. . .
I don't know a thing.

Ils ont changé tout ça. Et je vais
Aussi nue que Cléopâtre dans ma chemise d'hôpital
bien empesée,
Toute pétillante de sédatifs, anormalement enjouée,
Je roule jusqu'à un vestibule où un homme aimable
Me ferme le poing. Il me fait sentir quelque chose de
précieux
Qui s'échappe d'entre mes doigts. On compte jusqu'à deux
Et l'obscurité m'efface comme de la craie sur un
tableau noir...
Je ne sais plus rien.

Skin doesn't have roots, it *peels away easy as paper.*
When I grin, **the stitches tauten. I grow backward.** I'm twenty,
Broody and in long skirts on my first husband's sofa, **my fingers**
Buried in the lambswool of the dead poodle;

La peau n'a pas de racines, elle se *décolle doucement tel*
du papier.
Quand je souris, **les sutures se tendent. Je rajeunis.**
J'ai vingt ans,
Le cafard et de longues jupes, assise sur le canapé de
mon premier mari, **les doigts**
Plongés dans la laine d'agneau du caniche mort.

Now she's done for, the *dewlapped lady*
I watched settle, **line by line**, in my mirror —
Old sock-face, sagged on a **darning egg**.
They've trapped her in some laboratory jar.
Let her die there, or wither incessantly for the next fifty years,
Nodding and rocking and fingering her thin hair.
Mother to myself, I wake swaddled in gauze,
Pink and smooth as a baby.

Maintenant elle est fichue, la *femme aux fanons*
Que je regardais s'installer ; **ride après ride**, dans mon miroir
Visage de vieille chaussette pendant sur un œuf à reprendre.
Ils l'ont **coincée** dans un **quelconque bocal** de laboratoire.
Qu'elle y meure, ou qu'elle y continue de flétrir pour les
cinquante années à venir ;
Se balançant, hochant la tête, tripotant ses cheveux
clairsemés.
Devenue ma propre mère, je me réveille emmaillotée
de gaze,
Aussi rose et lisse qu'un bébé.

Plutôt que de procéder par la « rationalisation » (Berman 1999, 53) des structures syntaxiques de l'original, en recomposant l'ordre logique du discours (dans le passage de l'anglais au français le vers ne peut que subir un allongement), Rouzeau bouscule davantage le vers en recourant de façon systématique à l'enjambement. Lorsqu'elle introduit arbitrairement des rejets au vers suivant qui ne paraissent pas dans l'original, il s'agit dans la plupart des cas de la forme la plus sensible et la plus problématique du procédé stylistique, celle qui coupe en deux le syntagme prépositionnel, en créant ainsi un effet de rupture. Dans ses traductions, la syntaxe de Rouzeau émerge avec toute sa force et par son écart marqué avec la syntaxe ordinaire, ce qui surprend et fait sens. Ce n'est pas un cas que les poèmes choisis présentent une structure hétérométrique, souvent interrompue par des blancs ou des tirets. La traductrice procède en multipliant les enjambements et en suivant la logique du flux⁷ caractérisant la poétique de Plath, chez qui cela semble suggérer vraisemblablement l'écoulement du sang⁸. Le rythme irrégulier de ce

⁷ Sylvia écrit dans ses *Journals* : « I cannot live for life itself : but for the words which stay the flux. My life; I feel, will not be lived until there are books and stories which relieve it perpetually in time » (Plath 2000, 286); « Je ne peux vivre pour la vie seule, mais pour les mots qui arrêtent le flux. Je sens bien que ma vie ne sera pas vécue tant qu'il n'y aura pas des livres et des histoires qui la feront vivre éternellement dans le temps » (Plath 1999, 246).

⁸ « The blood jet is poetry,/There is no stopping it. »; « Si le sang jaillit, c'est la poésie,/Rien ne peut l'arrêter. » (*Kindness*); « The blood flood is the flood of love »; « Le flux de sang est flux d'amour » (*The Munich mannequins*).

dernier est reproduit linguistiquement par le recours aux répétitions aux niveaux lexical et sonore. Faisant appel à la fonction mimétique de l'enjambement (« d'un coup tran-/Ché mon pouce », *Pouce*), au moyen d'une syntaxe rompue et souvent poussée à la limite, de jeux verbaux et d'un rythme syncopé, la traductrice fait passer, tout comme dans ses propres textes, la coexistence du mal de vivre et de la joie de vivre. Dans le passage de l'anglais au français, Rouzeau se montre assez respectueuse tant de la forme que du sens, dans la conviction que l'une est partie intégrante de l'autre, ce qui justifie sa tendance à trouver des solutions de compensation pas nécessairement au même niveau linguistique et au même point du texte. En effet, on notera l'emploi constant de l'homophonie, un trait déjà prépondérant dans les poèmes de Plath, spécialement là où il est presque impossible de reproduire les sons exacts de l'original ; d'ailleurs, comme le relève Bonnefoy, « toutes les langues n'ont pas leurs bonheurs aux mêmes points » (1990, 151). Particulièrement, elle focalise son attention sur les connotations, là où la langue de la poétesse américaine est plus sensible aux moindres variations des émotions et des sentiments, surtout concernant le champ sémantique du corps.

Le thème de la maternité et l'image du bébé se retrouvent également ailleurs. Dans *Stillborn (Mort-nés)* l'image d'un fœtus mort renvoie métaphoriquement et à travers un procédé de personnification à l'écriture poétique et aux poèmes en tant que fruit de l'acte de création :

These poems do not live: it's a sad diagnosis.
They grew their toes and fingers well enough,
Their little foreheads bulged with concentration.
If they missed out on walking about like people
It wasn't for any lack of mother-love.

Ces poèmes ne vivent pas : c'est un triste diagnostic.
Ils ont pourtant bien poussé leurs doigts et leurs orteils,
Leur petit front bombé par la concentration.
S'il ne leur a pas été donné d'aller et venir comme des
humains.
Ce ne fut pas du tout faute d'amour maternel.

Ici comme ailleurs, Sylvia Plath répand son amour maternel entre les mailles du poème sans pour autant réussir à lui imprimer le souffle de la vie. Voilà alors comment création et procréation s'associent, voire se superposent. En éprouvant de l'insatisfaction envers ses premiers poèmes, ainsi qu'une sorte de résistance au langage, un refus du dire et du signifier, Sylvia conçoit des poèmes dans lesquels les vers manquent de vie, à savoir de la force vitale

d'autres poèmes ultérieurs, encore qu'ils possèdent toutes leurs facultés (« proper in shape and number in every part »). Il est intéressant de noter comment la création poétique et la création biologique coïncident, leurs différents plans se confondent. La poésie, loin de symboliser aussi bien la capacité féminine que sa fertilité, évoque plutôt la fixité et le silence. La progression de l'image visuelle surgit d'un parallèle entre les poèmes et les créatures préservées dans le liquide formique. Ils ne sont capables ni de se développer dans une œuvre achevée ni de survivre en autonomie. Sur le plan rythmique, les vers sont longs et mélancoliques. Le désespoir final découle de l'abandon de la forme et d'un manque d'inspiration. L'expérience de l'écriture est vécue en termes d'insuccès. Par le moyen de l'humour caractéristique de la poésie de Plath les poèmes sont « proper in shape », parfaitement écrits d'un point de vue formel et métrique. Toutefois, cela ne suffit pas à atteindre la forme accomplie : c'est comme si la mère-poète crée des cadavres. Et pourtant le poème/fœtus lui prête sa voix, puisque c'est la seule chose qui parle pour elle. Paradoxalement, chez Plath, la mort anime la vie : le poète ne vivrait pas si son poème ne lui donnait pas la parole, aussi bien que le silence du discours poétique correspond à la fin du corps. C'est pourquoi elle les aime comme ses propres enfants :

They **smile** and **smile** and **smile** at me.
And **still the lungs** won't *fill* and the
heart won't start.

Ils **sourient, sourient, sourient** de moi.
Et *pourtant les poumons* ne veulent pas se
remplir ni le
cœur s'animer.

L'aspect grotesque prévaut presque toujours, surtout à la fin du poème, où l'on assiste à l'incongruité du sourire du fœtus (mort) montrant une image très angoissante. En effet, certaines similitudes (« They are not pigs, they are not even fish ») évoquent des images boueuses, visqueuses, pourries.

Dans *In Plaster (Dans le plâtre)* nous retrouvons le procédé de la personnification d'un objet ou d'un matériau que la poétesse privilégie dans le but de faire émerger son moi intime. Des émotions telles que la peur, la frustration, la rage, s'alternent et dérivent d'une condition de symbiose avec le plâtre que Sylvia perçoit comme une deuxième peau accablante. Pareillement, la page devient elle-même une sorte de peau sur laquelle les mots se transforment en générateurs de la douleur psychique. L'élément inanimé dont elle est comme prisonnière, se révèle un compagnon indispensable dont elle

a besoin pour vivre. Tel qu'un être vivant, ce coffre, voire cette cage, éprouve, ressent, désire et donc garantit la survivance. Cela montre comment la poétesse projette sur cet objet/sujet ses propres émotions, en révélant la présence toujours inquiétante d'un double qui s'empare d'elle et devient son corps même. Par une telle dissociation, Sylvia Plath manifeste son besoin de donner une consistance matérielle aux fantasmes qui la hantent, même si le rapport entre cette forme tangible et son contenu émotionnel s'avère toujours conflictuel. Ici, la tension finale est causée par le rejet du plâtre qui veut l'abandonner :

I shall never get out of this! There are two of me now:
This new absolutely white person and the old yellow one,
And the white person is certainly the superior one.
She doesn't need food, she is one of the real saints.
At the beginning I **hated her**, she **had** no personality –
She lay in bed with me like **a dead body**
And I was scared, because *she* was *shaped* just the *way* I was

Je n'en sortirai donc jamais ! Me voilà deux maintenant :
Cette nouvelle personne absolument blanche et
l'ancienne, la jaune,
Et des deux la personne blanche est sans aucun doute
supérieure.
Elle se passe de nourriture, elle est du nombre des
vrais saints.
Au début, je la détestais, elle n'avait pas de personnalité –
Elle restait couchée avec moi comme **un corps mort**
Et j'avais peur, parce qu'elle avait exactement la *même*
forme que moi

Without me, she *wouldn't* exist, so of course she *was* grateful.
I gave **her** a soul, I bloomed out of **her** as a rose

Sans moi, elle n'existait pas, alors bien sûr elle était
reconnaissante.
Je **lui** donnais une âme, je m'épanouissais hors d'**elle**
comme une rose

I didn't mind **her** waiting on me, and **she** adored it.
In the morning **she** woke me early, reflecting the sun
From **her amazingly white torso**, and I couldn't help but notice
Her tidiness and **her** calmness and **her** patience:
She humored my weakness like the best of nurses,

Holding **my bones** in place so they would mend properly.
In time our relationship grew more intense.

Cela ne me dérangeait pas qu'elle me serve, et elle adorait ça.
Le matin **elle** me réveillait tôt, **son buste étonnamment blanc**
Réfléchissant le soleil, et je ne pouvais m'empêcher de remarquer
Sa propreté, son calme, sa patience :
Elle se conformait à ma faiblesse comme la meilleure des infirmières
Maintenant **mes os** en place pour qu'ils se raccommoient comme il faut.
À terme nos rapports sont devenus plus intenses.

She let in the drafts and became more and more absent-minded.
And **my skin** itched and flaked away in soft pieces
Simply because **she** looked after me so badly.
Then I saw what the trouble was: **she** thought **she** was immortal.

Elle laissait entrer les courants d'air et devenait de plus en plus distraite.
Et **ma** peau me démangeait et pelait en fines écailles
Pour la simple raison qu'**elle** s'occupait si mal de moi.
Puis j'ai compris quel était le problème : elle se croyait immortelle.

She wanted to leave me, **she** thought **she** was superior,
And I'd been keeping **her** in the dark, and **she** was resentful –
Wasting **her** days waiting on **a half-corpse!**
And secretly **she** began to hope I'd die.
Then **she** could cover **my mouth** and **eyes**, cover me entirely,
And wear my painted **face** the way a mummy-case
Wears the *face* of a *pharaoh*, though it's *made of mud and water*.

Elle voulait me quitter, **elle** se croyait supérieure,
Et je l'avais tenue longtemps dans l'obscurité, **elle** en avait du ressentiment –
Perdre ainsi ses journées au service **d'un demi-cadavre !**
Et secrètement, **elle** s'est mise à souhaiter ma mort.
Alors elle pourrait recouvrir ma **bouche** et **mes yeux**,
me recouvrir entièrement,
Et arborer mon **visage** fardé comme la gaine d'une momie
Arbore le visage d'un pharaon, bien qu'il soit fait d'eau et de boue.

Living with **her** was like living with my
own coffin :
Yet I still depended on **her**, though I did it
regretfully.

Vivre avec **elle** était comme vivre avec mon
propre
cercueil :
Pourtant je dépendais toujours d'**elle**,
même si c'était à
contrescœur.

Dans *The surgeon at 2 a.m./Le chirurgien à 2 heures du matin* il y a encore une vision clinique du corps hospitalisé, car c'est le chirurgien lui-même qui parle. À une telle déshumanisation du corps opéré sur lequel on a comme l'impression d'exercer un contrôle (« The body under it is in my hands »/« Le corps en dessous est entre mes mains »), résiste une subjectivité presque étrangère à ce même corps (« The soul is another light »/« L'âme est une autre lumière »), faible et sans défense. Le corps humain devient alors un terrain à coloniser, un paysage sauvage sans règles (« So magical ! a hot spring »/« Tellement magique ! Une source chaude ») :

I worm and hack in a purple wilderness

Je me faufile et taille dans une jungle
pourpre

It is a garden I have to do with - tubers
and fruits

C'est un jardin auquel j'ai affaire –
tubercules et fruits

This is the **lung-tree**.
These orchids are splendid. They spot and
coil like snakes.

Ceci est l'**arbre du poumon**.
Ces orchidées sont splendides. Elles se

tachent et se
lovent comme des serpents.

The **heart** is a red *bell-bloom*, in distress.

Le **cœur** est une clochette rouge, en
détresse.

The **blood** is a sunset. I admire it.

Le **sang** est un coucher de soleil. Je
l'admire.

It is a statue the orderlies are wheeling off.
I have perfected it.
I am left with an **arm** or a **leg**,
A set of teeth, or stones
To *rattle* in a *bottle* and take home,
And tissues in slices – a pathological salami.
Tonight **the parts** are entombed in an icebox.
Tomorrow they *will swim*
In vinegar like saints' relics.
Tomorrow the patient will have **a clean, pink plastic limb**.

C'est une statue que roulent les garçons de salle.
Je l'ai amenée à la perfection.
Je reste avec **un pied ou une jambe**,
Une denture, ou des calculs
À faire *tinter* dans un *flacon* et rapporter à la maison,
Et du tissu en rondelles – un salami pathologique.
Cette nuit **ces pièces sont ensevelies** dans une glacière.
Demain elles nageront
Dans du vinaigre comme des reliques de saints.
Demain le patient aura **un bras en plastique rose**,
impeccable.

Lady Lazarus (Dame Lazare) est un poème très complexe et sombre. La voix qui parle part du constat qu'on ne peut atteindre la perfection que par la séparation de son propre corps. Le corps est vu comme un objet en morceaux dont les parties sont séparées. Le suicide est la seule manière de rester intacte, de s'imposer comme un tout. La douleur donne de l'unité au discours poétique, les parallélismes syntaxiques et la répétition du pronom « je »

véhiculent la dramatique intensification d'une identité autodestructrice (« I do it so it feels like hell. I do it so it feels real ») :

Peel off the napkin
O my enemy.
Do I terrify? –

The **nose**, the **eye pits**, the **full set of teeth**?
The sour **breath**
Will vanish in a day.

Soon, soon the **flesh**
The *grave caveate* will be
At home on me

Ôtez-moi ce linge blanc,
Ô mon ennemi.
Le **nez**, les **orbites**, la **denture complète** –

N'est-ce pas parfaitement effroyable ?
L'aigreur de l'**haleine**
Aura disparu en une journée

Et très vite la **chair**
Que le gouffre du tombeau avait dévorée
Se remettra d'elle-même en place

Them unwrap me **hand** and **foot**—
The big strip-tease.
Gentlemen, ladies

These are my **hands**
My **knees**.
I may be **skin** and **bone**,

Enlever un à un –
C'est le streap-tease intégral.
Messieurs, mesdames

Voici mes **mains**,
Voilà mes **genoux**.
Si je n'ai que la **peau** et les **os**,

For the eyeing of my **scars**, there is a charge
For the *hearing* of my **heart**--
It really goes.

And there is a *charge*, a very
large charge
For a word *or* a touch
Or a bit of **blood**

Or a piece of my hair *or* my clothes

Pour regarder mes **cicatrices**, il faut
payer
Pour entendre mon **cœur**--
Il bat pour de *bon*

Et il faut *payer* et *payer* très cher
Pour avoir un mot, un geste
Un peu de **sang**,

Une *mèche* de *mes cheveux*, un bout de
mes vêtements.

Ash, ash –
You poke and stir.
Flesh, bone, there is nothing
there –

Cendre, cendre –
Vous tisonnez.
De la chair, des os, rien, vous fouillez –

Dans *Edge (Extrémité)*, poème ambigu, la voix qui parle est peut-être celle d'une femme qui vient de se suicider ou bien qui est sur le point de le faire :

The woman is perfected
Her **dead**
Body wears the smile of
accomplishment,
The illusion of a Greek necessity
Flows in the scrolls of her toga,
Her **bare**
Feet seem to be saying:

We have come so far, it is over.

Voici parfaite la femme.

Mort,

Son corps arbore le sourire de
l'accomplissement;
L'illusion d'une nécessité grecque

Flotte parmi les volutes de sa toge ;

Ses pieds

Nus semblent dire :

Nous sommes arrivés jusqu'ici, c'est fini.

Le poème *Cut (Pouce)* évoque un fait réel, lorsque Sylvia vient de se blesser pendant qu'elle coupait un oignon :

What a thrill –
My thumb instead of an
onion.
The top quite gone
Except for a sort of a hinge

Of **skin**,
A flap like a hat,

D'un coup tran-
Ché **mon pouce**, coupé pour un
oignon.
L'extrémité presque arrachée,
Retenue par comme un chapeau

De **peau**,

Laissant de côté les événements d'une vie tourmentée, Valérie Rouzeau nous rend surtout sensibles à l'énergie que Sylvia Plath a déployée pour métaphoriser et vaincre ses démons. Au-delà du mal-être, des obsessions, c'est une vitalité qui est mise en lumière, qui « s'incarne » justement dans un vers nerveux, palpitant, indomptable. Ainsi le texte poétique devient-il le lieu d'une circulation enchevêtrée de sons, de sens, d'images ; on y assiste au passage du corps à la voix et de la voix au signe, d'où dépend la question de la différente mise en forme du poème traduit, on dirait le corps d'une œuvre nouvelle. Cela veut dire explorer des formes du sentir corporel intériorisé qui se manifeste par et dans les mots. La douleur tant physique qu'existentielle se manifeste dans ses poèmes

par un sentiment d'étouffement et de répression. Celle-ci ne peut pas être toujours localisée ou définie nettement : elle coule au-dessous de l'ourdit du poème et devient une sorte de prison. Dans une perspective phénoménologique, Sylvia Plath paraît percevoir les choses à travers un corps aliéné, incapable de mettre en relation sa propre conscience avec ce qu'elle perçoit afin de lui conférer une signification.

L'étude des traductions de Rouzeau nous a aidée à repérer les traces du parcours obscur de la corporéité chez Plath, corporéité nourrie de mots et transmuée dans des images frappantes, souvent inquiétantes. Plath explore de nouveaux modes expressifs pour traduire et ainsi exorciser la douleur dans les mots sur la page. À travers l'observation et la description de ses perceptions, la poétesse arrive à renouer l'expérience sensorielle et les événements psychiques. Voilà pourquoi l'expérience du corps par le corps guide le processus de sa création poétique. Amplifier la douleur à travers de vieilles blessures s'avère une étape essentielle dans l'acte d'écrire, car un mal toujours croissant rehausse la sensibilité corporelle et l'inspiration.

En répondant à l'appel de son corps, Sylvia fait en sorte que ses perceptions ouvrent le chemin à la signification, laquelle est préalablement vue, écoutée, goûtée, sentie. Les métaphores et les images montrent la douleur en tant que manque fondamental et impossible à combler. L'expérience de l'altérité est également douloureuse : chaque fois il s'agit d'une identité provisoire (son *daddy*, sa mère « méduse », la lune, son mari, le plâtre, le chirurgien, etc.) convoquée par le poète en tant que « old wound » afin de s'approprier son moi physique et poétique⁹. La douleur atroce déclenche la signification tout en provoquant l'extinction du corps. Il va de soi que le discours poétique se consomme avec la fin physique, la mort. Le suicide est le résultat d'une scission définitive et irrévocable du moi poétique.

La traduction, à notre avis réussie, de Valérie Rouzeau nous semble se fonder sur un paradoxe fécond : saisir, et donc restituer, une poésie de « la difficulté – voire l'impossibilité – de communiquer, de se comprendre, (de s'aimer ?) » (Rouzeau 2003, 12). La poésie de Sylvia Plath paraît se soustraire à la traduction – contrainte elle-même – à cause d'un style tellement original et ponctuel que pour chaque mot il faut remonter à sa référence exacte. Valérie Rouzeau se concentre particulièrement sur la force des

⁹ Pour Sylvia, écrire signifie ouvrir son « *expérience réelle* comme une vieille blessure ; puis en étendre la portée ; ensuite pour *une* plume qui tombe, inventer tout l'*oiseau multicolore* » (1999, 432). (« My first job is to open my real experience like an old wound ; then to extend it ; then to invent on the drop of a feather, a whole multicoloured bird » (1982, 511).

images et des associations métaphoriques d'où dépend l'intensification de la douleur. Celle-ci s'accroît progressivement comme une prolifération cancéreuse de mots et d'identités. Son caractère hétérogène et saugrenu crée dans le poème une tension constante impossible à neutraliser et peut-être à traduire, si ce n'était pour la même façon de la traductrice de s'appropriier la langue et de la moduler en suivant le flux changeant de l'émotion.

Références bibliographiques

- ANZIEU, Didier. *Psychanalyse et langage*. Paris : Dunod, 1977.
 ANZIEU, Didier. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1981.
 BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil, 1999.
 BONNEFOY, Yves. *Entretiens sur la poésie : 1972-1990*. Paris : Mercure de France, 1990.
 DARRAS, Jacques. « Valérie Rouzeau. La grâce et la gravité », *Esprit*, mars-avril n° 3, 2014 : 196-198.
 DIDLAKE, Ralph. « Medical Imagery in the Poetry of Sylvia Plath ». *Plath Profiles*, n° 2, 2009 : 135-144.
 DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris : PUF, 1981.
 DUMOULIE, Camille, Michel Riaudel (dir.). *Le corps et ses traductions*. Paris : Desjonquères, 2008.
 MARTHOURET, Thibault. « L'Autre-homme dans la poésie de Sylvia Plath : enjeux poétiques ». In Patricia Godi-Tkatchouk et Caroline Andriot-Saillant (dir.). *Voi(es)x de l'autre : poètes femmes. XIX^e et XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010 : 241-259.
 MAS, Marie. « "Le corps, ce peau-ème" dans la poésie d'Elizabeth Bishop ». *Corps*, (n° 6), 1/2009 : 95-102. URL : <http://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2009-1-page-95.htm>.
 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.
 ROUZEAU, Valérie. *Sylvia Plath. Un galop infatigable*. Paris : Jean-Michel Place, 2003.

Corpus

PLATH, Sylvia.

Collected Poems, edited by Ted Hughes. London : Faber and Faber, 1989 [1981].

Journaux 1950-1962, Paris: Gallimard, 1999.

The Unabridged Journals of Sylvia Plath, edited by Karen V. Kukil. New York : Anchor Books, 2000.

Œuvres. Poèmes, romans, nouvelles, contes, essais, journaux, précédé de *Mourir est un art* par G. Steiner, traduit de l'anglais par P.-E. Dauzat, trad. de l'anglais (États-Unis) par P. Jusforgues, O. Leeming, F. Morvan, A. Neuhoff, C. Nicolas, M. Persitz, P. Reumaux, V. Rouzeau, A. van de Sandt, C. Savinel, L. Vernière et B.

Vierne et révisé par A. Van de Sandt, éd. P. Godi avec la collaboration de P. Reumaux, Coll. Quarto, Paris : Gallimard, 2011.

Traduction du microcontexte typographique : la contrainte du tiret dans la poésie de Lucian Blaga

Carmen-Ecaterina CIOBĂCĂ

Université « Alexandru Ioan Cuza », Iași
Roumanie

Résumé :

Notre étude porte sur la contrainte du tiret en tant que marque de l'idiostyle. La typographie a fait rarement l'objet de l'analyse traductologique ; pourtant, elle constitue une composante non négligeable de la signifiante. Dans la poésie de Blaga, le tiret a une fonction créative, expressive ou décorative. En ce sens, les traducteurs ont adopté des stratégies hétérogènes : la suppression du tiret, parfois par l'adoption d'une ponctuation « appropriée », le changement de fonction ou l'ajout de tirets, qui mène parfois à une (ré)écriture personnelle. Nous plaçons pour une transcription fidèle de ce graphème, afin de préserver la signifiante.

Mots-clés : traduction de la poésie, rythme typographique, idiostyle, signifiante, tiret, contrainte.

Abstract:

Our paper focuses on the constraint represented by the dash, an expression of a poet's personal style. Typography has rarely been subject to translation analysis; yet, it constitutes an important component of the signifiante. In case of Blaga's poetry, the dash acquires a creative, expressive or ornamental function. In that sense, translators have adopted various strategies: deleting dashes, sometimes through the use of "appropriate" punctuation, changing the function of this grapheme or adding dashes, which sometimes leads to a personal (re)writing of the original poem. We demonstrate that a faithful transcription of dashes preserves the signifiante of the poem.

Keywords: poetry translation, typographical rhythm, idiostyle, signifiante, dash, constraint.

1. Pour une analyse du rythme typographique en traductologie

La question de la traductibilité de la poésie a fait couler beaucoup d'encre dans le domaine de la théorie et de la critique de la traduction. À une première vue, la poésie ne serait pas transposable, à cause de la prétendue intraduisibilité du signifiant poétique. Pourtant, la poésie est bel et bien traduite et le fait que l'on retrouve sur le marché des recueils de poèmes qui ne sont pas dans la langue d'origine (en version bilingue ou non) prouve, encore une fois, que

l'intraduisible n'est qu'un postulat apriorique en traductologie, comblé d'une façon ou d'une autre au niveau de la pratique traductive.

L'intérêt de notre travail est d'analyser le rôle joué dans la traduction de la poésie par une composante inédite du signifiant poétique, à savoir la composante visuelle, typographique, qui, selon nous, a été souvent négligée par la théorie de la traduction. Il convient de préciser dès le début que, dans notre démarche, nous n'envisageons pas de séparer de manière nette le signifiant et le signifié poétique, mais de nous pencher sur un cas particulier d'écart apparent que l'on peut retrouver au niveau de la composante visuelle du signifiant (l'emploi du tiret dans la poésie du poète roumain Lucian Blaga) pour montrer son rôle dans la récupération de la signifiante et de l'idiostyle.

Nous avons énoncé deux concepts fondamentaux sur lesquels s'appuie notre analyse : la signifiante et l'idiostyle du poète. En ce qui suit, nous utiliserons le concept de signifiante du poème tel qu'il a été théorisé par Michael Riffaterre : « le trait qui caractérise le poème, c'est son unité ; unité à la fois *formelle* et *sémantique*. [...] Cette *unité formelle et sémantique*, qui contient tous les indices d'obliquité, je l'appellerai dorénavant *la signifiante*. [...] Du point de vue du *sens*, le texte est *une succession linéaire d'unités d'information* ; du point de vue de *la signifiante*, le texte est *un tout sémantique unifié*. » [C'est nous qui soulignons] (1983, 13) En ce qui concerne l'idiostyle, concept qui nous appartient, il peut être défini comme la totalité des marques stylistiques propres à un auteur qui, selon nous, doivent transparaître, d'une façon ou d'une autre, dans la traduction.

Pour revenir à la problématique du signifiant poétique, le soi-disant postulat de l'intraduisibilité de la poésie se fonde assez souvent sur la composante phonique du genre, qui serait « intransportable » dans une autre langue. Que la traduction de la poésie ait des limites, cela est indéniable, fait montré d'ailleurs par les deux tendances qui ont marqué la crise de la traduction de la poésie en France dans les années 60-70, à savoir la traduction de la poésie par la prose et la francisation de la poésie en traduction. La première tendance s'est proposé de favoriser le sens, plutôt que la forme :

Le traducteur de poésie est toujours pris en tenaille entre la nécessité de répondre aux goûts du public et de lui plaire, et celle de lui ouvrir des horizons poétiques nouveaux. S'ajoute ensuite un autre dilemme, qui le recoupe en plusieurs points : *faut-il rendre les vers par le vers ou le vers par la prose ?* [C'est nous qui soulignons] (Albrecht 2004, 27)

Une telle pratique a suscité des critiques ferventes de la part des poètes et des traductologues : « Traduite en prose, même en belle prose (ce qui est rare), la poésie se fane et meurt ; les poètes l'ont toujours déploré. » (Etkind 1982, XVIII). La seconde pratique, à savoir la francisation, est plutôt analogue aux Belles Infidèles, se manifestant comme une tentative de faciliter la tâche du lecteur par l'emploi de tournures spécifiques au français. À nouveau, cette pratique a scandalisé les traductologues, surtout les sourciers (Berman considère que cette édulcoration ethnocentrique prive le lecteur de l'étrangeté de la langue d'autrui (1995, 17)).

Pourtant, comme on peut l'observer, le débat a toujours porté sur la traduction ou la non-traduction de la forme sonore (rime, rythme, mesure, sonorités), qui était considérée comme une contrainte importante pour l'acte traductif. Peu d'analyses ont eu comme sujet la composante visuelle du signifiant, qui comporte, selon nous, la typographie proprement dite (mise en page, découpage des strophes et des vers, particularités graphiques, ponctuation), d'un côté et l'espace blanc, la poétique du non-dit, l'indicible, de l'autre côté (l'espace blanc est d'ailleurs un thème cher au poète roumain dont la poésie fait l'objet de notre analyse). Nous considérons que la composante visuelle du signifiant poétique ne doit pas être occultée en traduction, parce qu'elle se constitue comme une marque de l'idiostyle.

Nous définissons, donc, le rythme typographique comme la disposition typographique du discours poétique ou, en d'autres mots, « l'ensemble des effets qui tiennent essentiellement au visuel ». (Meschonnic 1979, 46) L'ensemble des éléments visuels qui créent l'effet poétique deviennent des métasignes au niveau du discours poétique et facilitent une lecture verticale. Un exemple est représenté par le poème *Arbres* de Jacques Prévert, que nous reproduisons ci-dessous :

arbres
chevaux sauvages et sages
à la crinière verte
au grand galop discret
dans le vent vous piaffez
debout dans le soleil vous dormez
et rêvez (Prévert 1976, 14)

On a affaire à un poème graphique, qui met en question les habitudes de lecture imposées par les conventions typographiques. Le poème émerveille par sa mise en page, qui laisse parler l'espace blanc, mais aussi par le manque de ponctuation et l'absence de majuscules au début de chaque vers. Apparemment, il s'agirait d'une violation des normes typographiques ; pourtant, cet écart des normes classiques crée

la poéticité. On dit souvent que la poésie doit être lue, récitée, chantée ; cependant, il faut reconnaître qu'un tel poème perdrait quelque chose de sa signifiante si on l'écouterait seulement, sans en examiner la forme visuelle. Graphiquement, la poésie moderne arrive à se construire elle-même.

Confronté à une telle poésie, le traducteur, ce « lecteur avisé », se sentira désarmé, accablé, voire même trahi devant un jeu typographique tellement imprévisible et inouï. Face à un tel défi, le traducteur devra établir une stratégie cohérente de traduction et décider de préserver ces marques typographiques dans la traduction ou bien de les adapter en fonction des contraintes existantes dans la langue cible, afin de ne pas choquer le lectorat. Voilà un point de vue que nous essayons de présenter dans ce qui suit.

Le rythme typographique comporte, selon nous, trois composantes essentielles que le traducteur ne doit pas négliger :

- Le macrocontexte typographique (la mise en page, le découpage des strophes et des vers) ;
- Le microcontexte typographique (les particularités graphiques, la ponctuation) ;
- Le non-dit, le hiatus.

Surtout dans le cas de la poésie moderne, l'architecture de la page est censée accroître la signifiante du poème : soit elle anticipe un état d'esprit, soit elle se constitue comme un « prolongement » du texte, voire même comme une contestation du message poétique (voir, en ce sens, le poème *La cravate et la montre* d'Apollinaire). La disposition graphique contribue également à augmenter la musicalité du poème, obligeant le lecteur à une double saisie : celle du rythme typographique et celle du sens.

2. Le tiret – comme marque stylistique chez Lucian Blaga

Nous avons choisi comme corpus la poésie de Lucian Blaga et quelques versions en français (qui appartiennent à Veturia Drăgănescu-Vericeanu, Paul Miclău, Sanda Stolojan, Ioan et Ștefana Pop-Curșeu, Paula Romanescu, Philippe Loubière, Jean Poncet), particulièrement parce qu'il s'agit d'une poésie qui annonce le postmodernisme et qui se fait remarquer par des traits typographiques inédits. Ceux-ci peuvent facilement passer inobservables en cas d'une analyse ou d'une traduction superficielle.

Pour ce qui est du micro-contexte, les poèmes de Blaga comportent une ponctuation régulière, qui respecte, en général, les normes de la langue roumaine littéraire. Le discours poétique, surtout dans les premiers recueils, d'inspiration expressionniste, montre une

oralité prononcée : le monologue lyrique est parsemé de questions, parfois rhétoriques, et d'exclamations. Une autre particularité typographique de l'idiostyle de Blaga qui a attiré notre attention est la présence de structures intercalées, introduites à l'aide de virgules, de tirets, voire même de parenthèses et de citations précédées de deux points, avec ou sans guillemets. Tous ces traits contribuent à mettre en évidence la voix du texte poétique.

Un graphème largement utilisé par le poète est le tiret, qui connaît un emploi inédit par rapport aux normes de ponctuation roumaines ou françaises. En roumain, le tiret est une espèce de séparateur plus fort qu'une virgule, ou encore une mise en suspens de la suite logique du discours, quelque peu analogique aux points de suspension (pourtant, Blaga préfère le plus souvent le tiret, et trop rarement les points de suspension – qui n'existent presque pas dans son œuvre poétique). L'emploi des tirets est préféré pour introduire une incise, que l'on veut séparer du contexte pour la mettre en valeur. On découvre aussi des tolérances en ce qui concerne l'usage du tiret : par exemple, on peut le rencontrer seul, pour séparer nettement un groupe. Dans ce cas, il représente « une sorte de changement d'allure dans le débit de la parole » (Loubière 2002, 50), qui correspondrait, dans le cas du discours poétique, à une modulation de la voix du texte.

L'analyse du corpus nous a montré que le tiret connaît une présence généralisée dans la poésie de Blaga : il s'agirait, à notre connaissance, d'un trait typographique et stylistique unique dans la poésie roumaine. Grâce au hiatus qu'il insère, au niveau graphique mais aussi auditif, le tiret annonce l'espace blanc, le non-dit, l'implicite de la poésie postmoderne. Selon Alexandra Indrieș (1975, 138), le tiret est lié également à la conception philosophique de Blaga sur le mystère, facilitant le passage de la métaphore « plasticisante » à la métaphore révélatrice et invitant à une lecture participative.

Analysant le rôle du tiret dans poésie de Blaga, Alexandra Indrieș remarque que ce graphème a, premièrement, *une fonction créative*, contribuant à la construction de figures inédites. Dans ce qui suit, nous fournirons en tant qu'exemple la traduction offerte par Paul Miclău, qui s'avère être, généralement, fidèle dans la transcription du tiret :

| | | |
|--------------------------|--|---|
| Création de comparaisons | [...] cum voi învinge timpul pus – vai, ca un scut de aur între noi – tu răsarit și eu apus? (<i>În jocul vârstelor</i>) (Blaga 2010, 361) | [...] comment saurais-je vaincre le temps posé – hélas, comme un bouclier d'or entre nous – toi le levant et moi le ponant ? (<i>Dans le jeu des âges</i>) (Miclău 1978, 493) |
| | Ca lacrimi – mugurii l-au podidit. | Comme des larmes – les bourgeons l'ont inondé. |

| | | |
|--|--|---|
| | Soare, soare, de ce l-ai trezit? (<i>Trezire</i>) (Blaga 2010, 201) | Pourquoi, ô soleil, l'as-tu réveillé? (<i>Réveil</i>) (Miclău 1978, 411) |
| <i>Création des métaphores (révélatrices) et de structures métaphoriques</i> | Făpturi, care-ați fost, unde vă țineți? Nu le călca soră <i>luminile</i> – <i>dedițeei vineți</i> . (<i>Echinocțiu</i>) (Blaga 2010, 140) | Êtres, qui avez été, vous êtes dans quels lieux? Sœur ne marche pas sur leurs <i>lumières</i> – <i>anémones bleuâtres</i> . (<i>Équinoxe</i>) (Miclău 1978, 325) |
| | Totul e-n așteptare. <i>Totul – albastră văpaie</i> . (<i>Mânzul</i>) (Blaga 2010, 238) | Tout est en attente. <i>Tout – bleu rayon ardent</i> . (<i>Le poulain</i>) (Miclău 1978, 437) |
| | <i>Mumele sfintele – luminile mii, mume sub glii</i> îți iau în primire cuvintele. (<i>Epitaf</i>) (Blaga 2010, 254) | <i>Les mères saintes – milliers de leurs mères des profondeurs</i> accueillent tes paroles. (<i>Épitaphe</i>) (Miclău 1978, 449) |

Lorsque le tiret marque, dans la poésie de Blaga, un changement de tonalité ou, en d'autres mots, une modulation de la voix du texte, il acquiert *une fonction expressive* :

| | |
|--|--|
| Eu stau pe țarm și – <i>sufletul mi-e dus de-acasă</i> . (<i>La mare</i>) (Blaga 2010, 26) | Moi, je reste au bord de l'eau et – <i>mon âme est absente</i> . (<i>À la mer</i>) (Miclău 1978, 143) |
| Numai marginea subțire-a lunii ar mai fi așa de rece – <i>de-aș putea să i-o sărut</i> – ca buza ta. (<i>Înfrigurare</i>) (Blaga 2010, 63) | Seul le mince contour de la lune serait aussi froid – <i>si je pouvais y déposer un baiser</i> – que ta lèvre. (<i>Fièvre</i>) (Poncet 1996, 62) |

On observe, dans les exemples ci-dessus, que le tiret facilite un passage inattendu dans le discours poétique : du plan iconique, du paysage extérieur, on se déplace vers l'état d'esprit du moi lyrique.

Le tiret à fonction expressive est utilisé également par Blaga pour séparer dans le discours des structures interrogatives, exclamatives ou appellatives, afin de souligner l'intensité de l'émotion, surtout dans les poèmes à inspiration expressionniste. Il s'agit, à nouveau, d'une modulation de la voix du texte :

| | | |
|----------------------------------|---|---|
| <i>Structures interrogatives</i> | Dar unde-a pierit orbitoarea lumină de-atunci – <i>cine știe?</i> (<i>Lumina</i>) (Blaga 2010, 20) | Mais où disparut l'aveuglante lumière d'alors – <i>qui sait?</i> (<i>La lumière</i>) (Miclău 1978, 127) |
| | Dar munții – <i>unde-s?</i> Munții, pe cari să-i mut din cale cu credința mea? (<i>Dar munții – unde-s?</i>) (Blaga 2010, 32) | Et les montagnes – <i>où sont-elles?</i> Les montagnes que ma foi pourrait déplacer de sa voie? (<i>Et les montagnes – où sont-elles?</i>) (Miclău 1978, 155) |
| | Se desface – <i>care poartă?</i> Se deschide – <i>care ușă?</i> [...] | Se défait – <i>quel portail?</i> S'ouvre – <i>quelle porte?</i> [...] |

| | | |
|--------------------------------|---|---|
| | îmi taie drumul – <i>care prieten?</i> Îmi taie pasul – <i>ce vrăjmaș?</i> (<i>Asfințit</i>) (Blaga 2010, 145) | quel ami – <i>coupe mon chemin ?</i> Quel ennemi – <i>coupe mon pas ?</i> (<i>Couchant</i>) (Miclău 1978, 337) |
| | [...] <i>cuvântul unde-i</i> – ca un nimb Să te ridice peste timp? (<i>Ardere</i>) (Blaga 2010, 248) | [...] où se trouve la parole qui t'immortalise comme une auréole ? (<i>Combustion</i>) (Miclău 1978, 445) |
| | A cunoaște – <i>ce înseamnă?</i> A iubi – <i>de ce ți-e teamă</i> printre flori și-n mare iarbă? (<i>Primăvară</i>) (Blaga 2010, 391) | Connaître – <i>qu'est-ce que c'est ?</i> Aimer – <i>qu'est-ce que tu crains</i> parmi les fleurs et le foin ? (<i>Printemps</i>) (Miclău 1978, 525) |
| <i>Structures exclamatives</i> | Nu-i văd, îi vreau, îi strig și – <i>nu-s!</i> (<i>Dar munții – unde-s ?</i>) (Blaga 2010, 32) | Je ne les vois pas, je les désire, les appelle et – <i>elles ne sont nulle part !</i> (<i>Et les montagnes – où sont-elles ?</i>) (Miclău 1978, 155) |
| <i>Structures appellatives</i> | Lumina, ce-o simt năvălindu-mi În piept când te văd – <i>minunato</i> [...]. (<i>Lumina</i>) (Blaga 2010, 20) | La lumière que je sens envahir ma poitrine en te voyant – <i>ô ma merveille</i> [...]. (<i>La lumière</i>) (Poncet 1996, 32) |
| | O, cine știe – <i>suflete-n</i> ce piept îți vei cânta [...] dorul sugrumat [...]? (<i>Liniște</i>) (Blaga 2010, 28) | Qui sait – <i>ô mon âme</i> , dans quel cœur [...] tu joueras [...] ton feu étranglé [...] ? (<i>Silence</i>) (Miclău 1978, 149) |
| | <i>Ființă tu</i> – găsi-voi cândva cuvenitul sunet de-argint, de foc, și ritul unei rostiri egale în veci arderii tale? (<i>Ardere</i>) (Blaga 2010, 248) | <i>Ô être</i> – pourrais-je jamais trouver le rite, le son incandescent, argenté d'une pure expression égale à ton éternelle combustion ? (<i>Combustion</i>) (Miclău 1978, 445) |

Pourtant, le plus souvent, le lecteur ne valorise pas la typographie du texte et l'emploi de ce graphème a une fonction purement *décorative* ou *ornementale*. Dans les exemples ci-dessous, le tiret sert à séparer un élément dans le discours, afin d'instaurer un hiatus, nécessaire à la création du rythme intérieur. Nous accompagnons les textes source et cible de notre interprétation :

| | | | |
|--------------|---|---|--|
| <i>Sujet</i> | <i>Luna</i> – s-a coborât pe-o biblie și de pe file privește înapoi la chipul ei spre cer. (<i>La mănăstire</i>) (Blaga 2010, 75) | <i>La lune</i> – posée sur une bible et du livre grand ouvert elle observe son visage dans le ciel. (<i>Au monastère</i>) (Poncet 1996, 74) | le tiret marque un moment d'hésitation ou de perplexité ; il ajoute une note solennelle, surprenante, imprévue ; il s'agit d'un procédé rhétorique |
| <i>Verbe</i> | E primăvară și pietrele – <i>stau</i> . (<i>Judecată în</i> | C'est le printemps et les pierres – <i>restent</i> . (<i>Jugement au Champ de la</i> | le tiret crée un moment de suspens, afin de souligner l'aspect duratif du verbe |

| | | | |
|--|---|--|---|
| | <i>Câmpul Frumoasei</i> (Blaga 2010, 351) | <i>Belle</i> (Miclău 1978, 489) | |
| <i>Épithète</i> | Să nu se simtă Dumnezeu în mine un rob în temniță – <i>încătușat</i> . (<i>Vreau să joc !</i>) (Blaga 2010, 21) | Pour que Die ne se sente plus en moi un esclave dans une prison – <i>enchaîné</i> . (<i>Je veux danser !</i>) (Miclău 1978, 131) | il s'agirait d'une « épithète révélatrice » ; le tiret met davantage en valeur son caractère inédit, « révélateur », en d'autres mots, la qualité de l'objet poétique |
| <i>Construct ions absolues</i> | Ca să-l aud mai bine mi-am lipit de glii urechea – <i>îndoielnic și supus</i> [...]. (<i>Pământul</i>) (Blaga 2010, 22) | Afin de mieux l'entendre j'ai posé mon oreille sur l'herbe – <i>incertain et soumis</i> [...] (<i>La terre</i>) (Miclău 1978, 133) | le tiret met en valeur un mouvement intérieur ou extérieur du moi lyrique qui appartient au registre pathétique |
| <i>COD</i> | Trântit în iarbă rup cu dinții gândind aiurea – <i>mugurii</i> unui vâstar primăvărativ. (<i>Mugurii</i>) (Blaga 2010, 24) | Allongé dans l'herbe, rêveur – je mords <i>les bourgeons</i> dans une branche du printemps. (<i>Les bourgeons</i>) (Miclău 1978, 139) | l'attention du lecteur est attirée par le sémantisme des syntagmes détachés ; le tiret valorise la passivité du complément d'objet direct |
| <i>CCL</i> | La orizont – <i>departe</i> – fulgere fără de glas zvâcnesc din când în când. (<i>Vară</i>) (Blaga 2010, 67) | À l'horizon – <i>au loin</i> – des éclairs muets palpitent de temps en temps [...]. (<i>Été</i>) (Miclău 1978, 211) | le tiret contribue à construire un décor imaginaire (ou, selon Alexandra Indrieș, un « seuil lyrique » (1975, 163)). À noter également la présence de l'adverbe inédit « ducăuș » (récupéré en traduction par l'adjectif « folâtre » ; littéralement : « qui invite à s'en aller »), création personnelle de Blaga. |
| <i>CCM</i> | <i>Cu gând ducăuș</i> – mângâi părul pământului. (<i>La cumpăna apelor</i>) (Blaga 2010, 182) | <i>Pensées folâtres</i> – je caresse les cheveux de la terre. (<i>Au partage des eaux</i>) (Poncet 1996, 142) | |
| | Și poezia este – <i>așa</i> . (<i>Poezia</i>) (Blaga 2010, 445) | La poésie est – <i>ainsi</i> . (<i>La poésie</i>) (Miclău 1978, 557) | |

Si le tiret acquiert une fonction créative lorsqu'il facilite la production des figures et une fonction expressive lorsqu'il introduit une modulation de la voix du texte, la présence généralisée du tiret dans la poésie de Blaga ne peut pas trouver une justification unanime. Nous avons observé que, dans de nombreuses situations, le poète aurait pu le remplacer par des points de suspension ou par une simple virgule : pourtant, l'emploi de la virgule est parfois inconsistant, tandis que les points de suspension sont quasiment inexistantes dans cette poésie. C'est pour cette raison que, la plupart du temps, le tiret a une fonction purement décorative (liée, selon Alexandra Indrieș, à la conception de Blaga sur ce qu'il appelle « l'espace mioritique » (de « La Mioritza », la ballade roumaine la plus emblématique), un espace ondulateur (1975, 143)). Le poète décide de rompre, périodiquement, la monotonie du

corps typographique par l'emploi de ce graphème à fonction ornementale. Une autre possible explication pour l'emploi généralisé du tiret dans la poésie de Blaga est donnée, comme nous l'avons déjà souligné, par l'influence expressionniste que sa poésie a subie. Pour les expressionnistes, le tiret était l'équivalent d'une pause prolongée (Indrieș 1975, 143). Blaga même affirmait dans l'un de ses recueils d'aphorismes : « Il y a une poésie qui doit être lue *rarement, avec des pauses*, comme si on la déchiffrait, comme si elle était écrite à l'aide d'hiéroglyphes ou de caractères dont l'emploi ne nous est pas encore devenu familier. »¹ [Notre traduction. C'est nous qui soulignons] (Blaga 1945, 51). Notre postulat est donc que le tiret, en tant que marque de l'idiostyle du poète, devrait transparaître, d'une façon ou d'une autre, dans la traduction.

3. Le tiret chez Blaga et sa traduction

Les traducteurs des poèmes de Blaga ont agi différemment par rapport au tiret du texte source. Comme nous avons montré ci-dessus, Paul Miclău a été, généralement, fidèle à l'idiostyle du poète, en transcrivant systématiquement ce graphème dans le texte-traduction. Par contre, d'autres traducteurs ont manifesté des tendances discordantes : les uns ont supprimé le tiret, le remplaçant parfois par des virgules ou des points de suspension, afin d'adapter le texte aux normes courantes de ponctuation ; les autres ont ajouté des tirets même si le texte source n'en présentait pas, peut-être afin d'imiter le style de Blaga. Il y a même des traducteurs qui, tout en préservant le tiret, ont changé sa fonction au niveau du texte cible. En ce qui suit, nous passerons en revue ces trois tendances et les conséquences qui en découlent au niveau de la transposition du rythme typographique et de l'idiostyle.

3.1. Suppression du tiret

Veturia Drăgănescu-Vericeanu est incohérente dans son style traductif. Par exemple, dans le cas ci-dessous, les tirets sont supprimés systématiquement :

| | | |
|---|-------------------------------|---|
| Soarele în răsărit – de sânge-și spală-n mare lăncile, cu care a ucis în goană noaptea, ca o fiară. (1) | (1) tiret à fonction créative | Le soleil qui se lève lave dans la mer le sang, des lances avec lesquelles, en sa course, il a tué la nuit, comme un fauve. |
| Eu stau pe țarm și – sufletul | (2) tiret à fonction | Moi, je reste sur la berge et mon âme a |

¹ « Există o poezie care trebuie citită *rar, cu pauze*, ca și cum ai descifra-o, ca și cum ar fi scrisă cu ieroglife sau caractere a căror uzanță nu ți-a intrat încă în sânge. »

| | | |
|--|------------|---|
| mi-e dus de-acasă. (2) (<i>La mare</i>) (Blaga 2010, 26) | expressive | quitté sa demeure. (<i>Au bord de la mer</i>) (Drăgănescu-Vericeanu 1974, 59) |
|--|------------|---|

Les deux suppressions successives constituent une double perte en traduction : d'un côté, l'image du soleil qui lave dans la mer les lances avec lesquelles il a tué la nuit perd une partie de sa signifiante ; de l'autre côté, le déplacement du paysage marin vers le « paysage intérieur » du moi lyrique est aboli. En d'autres termes, la suppression du tiret entraîne également la suppression de sa fonction créative et, respectivement, expressive. À d'autres occasions, la traductrice remplace tout simplement le tiret par des virgules. De même, elle introduit des tirets dans le texte cible même si le texte source ne présente pas de tels graphèmes, comme nous le montrerons dans la section 3.3.

Dans l'exemple ci-dessous, Jean Poncet ignore la fonction créative du tiret et l'omet, ce qui entraîne une simplification de la métaphore d'origine et un appauvrissement du texte cible. À titre de comparaison, nous citons également la traduction littérale de Drăgănescu-Vericeanu :

| | | |
|--|--|---|
| Prin vegherile noastre – site de in – vremea se cerne, și-o pulbere albă pe tâmplă s-așează. (<i>La curțile dorului</i>) (Blaga 2010, 193) | Au tamis de nos veillées nous blutons les heures, et leur poussière en tombant nous blanchit les tempes. (<i>Au seuil du mystère</i>) (Poncet 1996, 148) | Par nos veillées – tamis de lin – le temps se tamise et une blanche poussière se dépose sur nos tempes. (<i>Au manoir de l'ardente langueur</i>) (Drăgănescu-Vericeanu 1974, 207) |
|--|--|---|

Par le fait qu'elle simplifie l'image d'origine, la suppression du tiret mène, dans un tel cas, à un nivellement stylistique du texte traduit.

Pourtant, les deux traducteurs cités ci-dessus ne suppriment pas de manière systématique les tirets dans leurs versions. Ce n'est pas le cas du traducteur Philippe Loubière se fait remarquer par l'adaptation du texte source aux normes de ponctuation du français : de cette manière, on observe l'omission constante du tiret et, parfois, son remplacement avec un signe plus conforme à l'usage de la langue cible, tel que la virgule, le point-virgule, les deux points ou les points de suspension. À titre de comparaison, nous présentons dans ce qui suit la traduction de Philippe Loubière et celle de Ștefana et Ioan Pop-Curșeu, fidèle au microcontexte typographique source :

| | | | |
|---------------------------------|---|--|---|
| <i>Omission totale du tiret</i> | Nu ți-aș scrie poate nici acum acest rând, dar cocoși au | Peut-être même maintenant Ne t'écrirais-je ces lignes | J'hésiterais encore peut-être à t'écrire ces lignes, mais des coqs ont |
|---------------------------------|---|--|---|

| | | | |
|---|---|---|--|
| | cântat de trei ori în noapte – și a trebuit să strig [...]. (<i>Scrisoare</i>) (Blaga 2010, 118) | Mais des coqs ont chanté par trois fois dans la nuit J'ai dû alors crier [...] (<i>Lettre</i>) (Loubière 2003, 45) | chanté pour la troisième fois – et dans la nuit il m'a fallu crier [...]. (<i>Lettre</i>) (Pop-Curșeu 2003, 75) |
| <i>Remplacement du tiret par une virgule</i> | Ca să nu le sperii – trebuie să te apropii de ele cântând. Vino – încet. (<i>Pluguri</i>) (Blaga 2010, 107) | Pour ne pas les effaroucher, Tu dois t'avancer vers eux en chantant. Viens, doucement. (<i>Charrues</i>) (Loubière 2003, 23) | Pour ne pas les effrayer – il faut t'approcher en chantant. Viens – tout doucement. (<i>Charrues</i>) (Pop-Curșeu 2003, 51) |
| <i>Remplacement du tiret par deux points</i> | Lucruri mici, lucruri mari, lucruri sălbatice – omorâți-mi inima! (<i>Din cer a venit un cântec de lebedă</i>) (Blaga 2010, 115) | Petites choses, Grandes choses, Choses sauvages : percez-moi le cœur ! (<i>Du ciel est descendu un chant du cygne</i>) (Loubière 2003, 39) | Choses petites, choses grandes, choses sauvages – tuez mon cœur ! (<i>Du ciel est descendu un chant de cygne</i>) (Pop-Curșeu 2003, 69) |
| <i>Remplacement du tiret par un point-virgule</i> | Știu că unde nu e moarte nu e nici iubire – și totuși te rog [...]. (<i>Motto</i>) (Blaga 2010, 101) | Je sais que là où la mort n'est pas, l'amour n'est pas non plus ; cependant je T'en prie [...]. (<i>Exergue</i>) (Loubière 2003, 13) | Je sais que là où il n'y a pas de mort, l'amour manque aussi – je t'en conjure, pourtant [...]. (<i>Exergue</i>) (Pop-Curșeu 2003, 41) |
| <i>Remplacement du tiret par des points de suspension</i> | Omule, ți-aș spune mai mult, dar e-n zadar – și-afară de-aceea stele răsar [...]. (<i>Taina inițiatului</i>) (Blaga 2010, 119) | Homme, je t'en dirais bien davantage, Mais c'est en vain... D'ailleurs, des étoiles se lèvent [...]. (<i>Le secret de l'initié</i>) (Loubière 2003, 47) | Homme, je te parlerais davantage, mais c'est en vain – et puis, les étoiles se lèvent [...]. (<i>Le mystère de l'initié</i>) (Pop-Curșeu 2003, 77) |

On peut observer d'ailleurs, dans l'ensemble du recueil traduit par Philippe Loubière, que les tirets sont omis ou adaptés aux rigueurs de la langue cible (de même, le traducteur « corrige » le texte source et fait commencer chaque vers par une majuscule, ce qui n'est pas conforme au rythme typographique de départ) :

| | |
|--|--|
| M-aplec peste margine : nu știu – e-a mării ori a bietului gând ? (<i>Un om s-apleacă peste margine</i>) (Blaga 2010, 109) | Sur le bord je me penche Est-ce le bord de la mer – je ne sais – Ou bien le bord de mes pauvres pensées ? (<i>Un être se penche sur le bord</i>) (Loubière 2003, 27) |
| Flori peste fire de mari îmi luminează în larg – | Des fleurs à la taille irréalée Brillent à la ronde – auréoles |

| | |
|--|--|
| aureole pierdute pe câmp de sfinții trecutului. (<i>Înviere de toate zilele</i>) (Blaga 2010, 112) | Par les saints du passé dans la plaine perdues. (<i>Résurrection de chaque jour</i>) (Loubière 2003, 33) |
|--|--|

La reproduction du tiret est, quand même, un phénomène isolé dans la version de Philippe Loubière, qui est plutôt soucieux d’acclimater le texte source, en opérant, par conséquent, une suppression de l’ineffable poétique créé par le tiret.

Un cas à part est constitué par le remplacement des parenthèses du texte source (une autre de l’idiolecte de Blaga) par des tirets, jugés dans un tel cas plus « naturels », peut-être, par le traducteur :

| | | |
|--|--|--|
| Ești muta, neclintita identitate (<i>rotunjit în sine a este a</i>) nu ceri nimic. Nici rugăciunea mea. (<i>Psalms</i>) (Blaga 2010, 104) | Tu es la muette et immuable identité – <i>Alpha sera toujours alpha</i> – Tu ne demandes rien. Ni même ma prière. (<i>Psaume</i>) (Loubière 2003, 17) | Tu es l’immuable, muette identité (<i>arrondi sur lui-même le a reste a</i>) Tu ne demandes rien. Pas même une prière de moi. (<i>Psaume</i>) (Pop-Curșeu 2003, 45) |
|--|--|--|

Nous considérons, pourtant, que la suppression systématique du tiret et son adaptation aux normes de ponctuation de la langue cible est une perte stylistique dans la traduction. La présence de ce graphème dans le texte source n’est pas accidentelle : pour cette raison, la poésie de Blaga devrait être traduite en gardant, si possible, son étrangeté, y compris au niveau visuel du signifiant poétique.

3.2. Changement de la fonction du tiret

Dans la version de Sanda Stolojan on constate que le graphème change de fonction. Bien que la traductrice s’avère être, en général, conservatrice, dans l’exemple suivant elle ressent le besoin de « se déculpabiliser » pour avoir gardé le tiret dans le texte traduit, en introduisant la conjonction « car » juste après :

| | | |
|--|---|---|
| Eu cânt – semne, semne de plecare sunt. (<i>Semne</i>) (Blaga 2010, 130) | Moi je chante – <i>car dans l’air</i> il y a des signes, des signes de départ. (<i>Signes</i>) (Stolojan 1992, 53) | Je chante – il y a des signes, des signes de départ. (<i>Signes</i>) (Miclău 1978, 305) |
|--|---|---|

La traductrice interprète à sa façon le texte de Blaga ; si l’on compare sa version avec la traduction littérale de Miclău, on observe un ajout sémantique important, qui pourrait être qualifié d’infidélité : en lisant sa version, on comprend qu’entre l’apparition des signes de départ et la chanson du poète il y a une relation du type cause-effet. Pourtant, dans

le texte source, la fonction du tiret est purement ornementale, tandis que Sanda Stolojan lui confère une fonction explicative, ce qui mène à un écart sémantique important. Parfois, il s'agit d'un tiret ajouté :

| | | |
|--|--|--|
| Mocnind sub copaci Dumnezeu se face mai mic să aibă loc ciupercile roșii să crească subt spatele lui. (<i>În munți</i>) (Blaga 2010, 141) | Tapi sous les mélèzes, Dieu se fait tout petit – il attend les champignons rouges qui pousseront à l'abri de son dos. (<i>Dans les montagnes</i>) (Poncet 1996, 122) | Couvant sous les arbres Dieu se fait plus petit pour que les champignons rouges puissent pousser sur son dos. (<i>Dans les montagnes</i>) (Miclău 1978, 327) |
|--|--|--|

Comme nous avons montré dans la seconde partie de l'étude, Blaga ne voyait que rarement dans le tiret un moyen d'introduire une explication dans le discours ; le tiret est, en effet, une marque d'originalité stylistique, dont l'emploi est rarement transparent. Si les traducteurs interprètent parfois le tiret comme le seuil d'une explicitation, cela nous montre que la signification de ce graphème au sein de l'idiostyle leur est parfois méconnue. C'est peut-être justement parce qu'ils ont affaire à un tel écart par rapport aux normes de ponctuation qu'ils choisissent de « justifier » la préservation du graphème, lui attribuant une fonction explicative. En d'autres termes, il vaudrait mieux ne pas choquer le lectorat cible.

3.3. Ajout du tiret

Veturia Drăgănescu-Vericeanu utilise un tiret même si le texte source n'en comporte pas un :

| | | |
|---|---|--|
| Nu-mi presimți văpaia când în brațe îmi tremuri ca <i>un picur de rouă-îmbrățișat</i> de raze de lumină ? (<i>Nu-mi presimți ?</i>) (Blaga 2010, 34) | Ne pressens-tu pas la flamme quand dans mes bras tu es tremblante comme <i>une goutte</i> <i>de rosée – enserrée</i> par des rayons de lumière ? (<i>Ne pressens-tu pas ?</i>) (Drăgănescu-Vericeanu 1974, 69) | Ne pressens-tu pas ma flamme quand tu trembles dans mes bras <i>comme une goutte</i> <i>de rosée qu'embrassent</i> les rayons de lumière ? (<i>Ne pressens-tu pas ?</i>) (Miclău 1978, 159) |
|---|---|--|

On pourrait dire que la traductrice aspire à imiter le style de Blaga ; pourtant, une explication plus plausible est qu'elle confond le simple trait d'union roumain, qui facilite l'élosion des termes « rouă » et « îmbrățișat », avec le tiret proprement-dit, marque de l'idiostyle, ce qui mène au brouillage stylistique.

Par contre, dans les situations commentées ci-dessous, l'intention de la traductrice d'imiter l'idiostyle de Blaga par l'emploi du tiret est évidente :

| | | | |
|---|---|--|--|
| <p>[...] o undă Vrea să te cuprindă și nisipuri prind să fiarbă. (<i>I. Pan cătrecă nimfă</i>) (Blaga 2010, 86)</p> | <p>[...] une onde s'efforce de t'enserrer – prêt à bouillir, le sable s'exacerbe. (<i>I. Pan à la nymphe</i>) (Drăgănescu- Vericeanu 1974, 111)</p> | <p>[...] une onde tend ses bras et les sables bouillonnent. (<i>I Pan à la nymphe</i>) (Miclău 1978, 237)</p> | <p>Le tiret remplace la conjonction « și » (« et ») dans la traduction de Veturia Drăgănescu- Vericeanu. Il convient de remarquer la longueur de cette version par rapport à la traduction de Paul Miclău, plus naturelle, et la présence du néologisme « s'exacerber », qui rend le message poétique trop lourd, à la limite du compréhensible.</p> |
| <p>Rune, pretutindeni rune, Cine vă- nseamnă, cine vă pune ? (<i>Rune</i>) (Blaga 2010, 179)</p> | <p>Runes, partout des runes – <i>là et ici</i> – qui vous appose, qui vous inscrit ? (<i>Runes</i>) (Drăgănescu- Vericeanu 1974, 197)</p> | <p>Runes, partout runes, qui vous trace, qui vous assume ? (<i>Runes</i>) (Stolojan 1992, 99)</p> | <p>La traductrice introduit deux déictiques, « là et ici », encadrés par des tirets, pour des raisons prosodiques (préservation de la rime du texte source). Pourtant, la rime peut être recréée dans la traduction sans faire appel à un tel artifice – comme on peut observer dans la traduction de Sanda Stolojan.</p> |
| <p>Cu linguri de lemn zăbovim lângă blide [...]. (<i>La curțile dorului</i>) (Blaga 2010, 193)</p> | <p>[...] avec des cuillères – <i>en bois</i>, nous nous attardons près des *écueles. (<i>Au manoir de l'ardente langueur</i>) (Drăgănescu- Vericeanu 1974, 207)</p> | <p>Avec nos cuillères de bois nous traînons près des écueles [...] (<i>Au seuil du mystère</i>) (Poncet 1996, 148)</p> | <p>La traductrice sent le besoin d'insérer un hiatus avant le complément du nom. À notre sens, ce choix est bizarre, parce qu'il ne s'agit ni de la restitution d'une figure, ni d'une modulation de la voix du texte. À remarquer aussi la coquille « écueles » (au lieu d'« écuèles »).</p> |

Un autre traducteur, poète à son tour, qui imite parfois l'idiostyle de Blaga, afin de conférer une poéticité plus importante au texte cible est Jean Poncet. Suivant le modèle du poète traduit, le poète-

traducteur recrée dans la langue cible une métaphore du texte source, par l'insertion d'un tiret. À titre de comparaison, nous présentons la version de Paul Miclău, plus conservatrice :

| | | |
|--|---|---|
| <i>Pământu-ntreg e numai lan de grâu și cântec de lăcuste. (Vară) (Blaga 2010, 67)</i> | <i>Terre – champ de blé et stridence de criquets. (Été) (Poncet 1996, 70)</i> | <i>La terre entière est un champ de blé et une symphonie de sauterelles. (Été) (Miclău 1978, 211)</i> |
|--|---|---|

Le verbe *a fi* (« être ») est remplacé par un tiret à fonction créative, à la manière de Blaga, ce qui augmente la poéticité du texte français.

Paul Miclău, un traducteur qui « transcrit » fidèlement les tirets dans le texte cible, surprend parfois par son choix d'introduire dans le texte traduit des tirets à fonction créative :

| | |
|--|--|
| <i>Și truda lor e ruğăciune. (Cariatide) (Blaga, 2010 : 345)</i> | <i>Leur prière – travail ardent. (Cariatides) (Miclău, 1978 : 483)</i> |
|--|--|

Ce choix inédit ne fait qu'augmenter la poéticité, sans porter atteinte à l'idiostyle de l'auteur ; bien au contraire, cette marque typographique est valorisée davantage et la figure d'origine reste intacte, sauf le verbe, qui est effacé.

L'analyse du corpus nous a montré que des ajouts tels que ceux analysés ci-dessus ne se constituent pas comme des décisions traductives récurrentes. Par contre, un traducteur qui emploie de manière constante le tiret, même si le graphème n'existe pas dans le texte source, est Paula Romanescu. Dans le cas suivant, la traductrice omet les guillemets du texte source et introduit un tiret pour mettre en valeur le mot « l'Impénétrable » :

| | | |
|---|---|---|
| <i>[...] dat-a un semn <i>Nepătrunsul</i> : « Să fie lumină ! » (Lumina) (Blaga 2010, 20)</i> | <i>[...] Quand <i>Lui</i> – l'<i>Impénétrable</i> – Fit un signe Et la Lumière fut. (Romanescu 1998, 7)</i> | <i>[...] fit un signe l'<i>Impénétrable</i> : « Que la lumière soit ! » (La lumière) (Miclău 1978, 127)</i> |
|---|---|---|

On pourrait considérer qu'il s'agit, à nouveau, d'une ambition d'imiter l'idiostyle source et d'augmenter la poéticité. Pourtant, l'analyse globale du corpus nous montre que cette ambition est manifestée en défaveur de la transposition du sens. Par exemple, la traductrice insère systématiquement dans le texte cible des tirets à fonction créative, donnant naissance à des figures qui n'existent pas dans le texte source. À nouveau, un parallèle entre la traduction de Paula Romanescu et la traduction plus littérale, voire conservatrice, de Paul Miclău, met en évidence la différence entre les philosophies traductives de ces deux traducteurs :

| | | |
|--|---|--|
| Din streășina curat-a veșniciei cad clipele ca picurii de ploaie. (Dar munții – unde-s ?) (Blaa 2010, 32) | Du clair auvent de l'éternité <i>Les secondes</i> tombent – <i>vraies gouttes de pluie.</i> (Et <i>les montagnes où sont- elles ?</i>) (Romanescu 1998, 9) | Comme <i>des gouttes de pluie, les instants</i> tombent de l'auvent pur de l'éternité. (Et <i>les montagnes – où sont- elles ?</i>) (Miclău 1978, 155) |
| [...] și-n pieptu-mi larg <i>crediința</i> mea o sorb puternică din soare. (Dar munții – unde-s ?) (Blaa 2010, 32) | Et dans mon âme s'installe <i>la foi</i> – <i>Lumière venue du saint soleil.</i> (Et <i>les montagnes où sont-elles ?</i>) (Romanescu 1998, 9) | Et ma large poitrine tire du <i>soleil</i> sa puissante <i>foi.</i> (Et <i>les montagnes – où sont- elles ?</i>) (Miclău 1978, 155) |
| Nebun, ca niște limbi de foc eu brațele-mi întind [...]. (Noi și pământul) (Blaa 2010, 27) | Fou de joie, Je tends <i>mes bras</i> – <i>vraies langues de feu</i> – [...]. (<i>Nous et la terre</i>) (Romanescu 1998, 35) | Fou, <i>Comme des langues de feu</i> je tends <i>mes bras</i> [...]. (<i>Nous et la terre</i>) (Miclău 1978, 145) |
| Sufletul lui e în căutare în mută, seculară căutare [...]. (Autoportret) (Blaa 2010, 225) | <i>Son cœur</i> – <i>une quête muette et éternelle</i> [...]. (<i>Autoportrait</i>) (Romanescu 1998, 58) | <i>Son âme</i> est en <i>quête, une quête éternelle et muette</i> [...]. (<i>Autoportrait</i>) (Miclău 1978, 425) |
| Numai sângele meu strigă prin păduri după îndepărtata-i copilărie ca un cerb bătrân după ciuta lui pierdută în moarte. (În marea trecere) (Blaa 2010, 106) | <i>Mon sang</i> seulement – <i>vieux cerf</i> En <i>quête</i> de sa biche Perdue dans la mort, Appelle et crie À travers la forêt Son enfance éloignée. (<i>Dans le grand passage</i>) (Romanescu 1998, 72) | <i>Mon sang</i> brame tout seul à travers le bois Après son enfance en allée, <i>Comme un vieux cerf</i> Après sa biche dans la mort perdue. (<i>Au fil du grand parcours</i>) (Loubière 2003, 21) |
| În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn cum bate ca o inimă un clopot [...]. (Gorumul) (Blaa 2010, 23) | Aux lointains clairs j'entends <i>le glas</i> – <i>Un cœur qui bat dans la poitrine d'une tour</i> – [...]. (<i>Le chêne</i>) (Romanescu 1998, 80) | Dans le clair lointain j'entends sonner <i>une cloche</i> <i>comme un cœur qui bat dans la poitrine d'une tour</i> [...]. (<i>Le chêne</i>) (Miclău 1978, 135) |
| Petale par scoicile [...]. Zeite de mare [...] pe- aici și-au lăsat vestigii, pleoapele. (Scoici) (Blaa 2010, 328) | <i>Des pétales</i> – <i>les coquilles</i> [...]. Les déesses de la mer [...] y laissèrent seuls <i>vestiges</i> – <i>Leurs paupières.</i> (<i>Les coquilles</i>) (Romanescu 1998, 91) | <i>Pétales</i> semblent <i>les coquilles</i> [...]. Déesses marines [...] ont laissé ici <i>comme vestiges, leurs paupières.</i> (<i>Coquilles</i>) (Miclău 1978, 479) |

Au niveau du rythme typographique, on observe que, dans la traduction de Paula Romanescu, les signes de ponctuation sont tous modifiés, déplacés ou abolis, le découpage des vers n'est pas gardé et la création, ou, plutôt, la recréation des figures comporte

systématiquement des tirets. Vu que les contraintes du texte source sont constamment violées et que la traductrice (poétesse à son tour) choisisse d'élaborer un autre poème sur la structure du poème de Blaga, nous pouvons conclure qu'il s'agit d'un cas intéressant de réécriture personnelle. En d'autres mots, Paula Romanescu ne traduit pas, mais crée une tout autre œuvre, qui a comme modèle le texte de Blaga.

Une observation intéressante peut être formulée ici : si la traduction de la poésie est, d'habitude, recreation, cette recreation, au sens restreint du terme (en tant que méthode de traduction), a, à son tour, des limites. Si la recreation est mise en œuvre pour prouver un don artistique, au détriment de la fidélité au sens du texte source, il ne s'agit plus d'une traduction, mais d'une (ré)écriture personnelle.

4. Conclusion

L'analyse que nous avons menée montre que le tiret (à fonction créative, expressive ou décorative) représente une marque de l'idiostyle de Blaga, qui ne doit pas être occultée en traduction. Tout en étant un élément qui relève du microcontexte typographique, le tiret instaure un hiatus et mène le lecteur vers le non-dit et l'implicite. Une décision de supprimer le tiret ou de le remplacer, par exemple, par des virgules ou des points de suspension, afin de « normaliser » la ponctuation du texte (c'est le choix de Philippe Loubière) ne fait qu'altérer la signifiante du poème source, niveler le rythme typographique et modifier la perception du lecteur cible sur le style du poète roumain.

À part la suppression, d'autres « audaces » du traducteur sont représentées par la modification de la fonction du tiret (lui attribuer, par exemple, une fonction explicative, si l'importance stylistique de ce graphème est méconnue) et par l'ajout systématique de tirets, ce qui pourrait transformer la traduction dans une (ré)écriture personnelle (c'est le cas de Paula Romanescu). Un cas intéressant pour la recherche traductologique est constitué par l'influence exercée par un poète traduit (Lucian Blaga) sur un poète-traducteur (Jean Poncet) : parfois, en tant qu'option personnelle, un poète-traducteur choisit d'imiter l'idiostyle du poète traduit, en ajoutant, occasionnellement, des tirets à fonction créative dans son texte-traduction, sans altérer l'image d'origine, ce qui augmente la poéticité.

Vu les multiples valeurs associées au tiret dans la poésie de Blaga, une approche profitable est celle de le récupérer en tant que tel dans la traduction. C'est surtout la suppression des tirets à fonction créative et expressive qui nous semble être le « péché » le plus grave : dans le premier cas, on perd une partie de la signifiante de la figure introduite par le tiret, tandis que, dans le deuxième, on annule une modulation de la voix du texte. En d'autres termes, dans le cas de cette

poésie, le tiret est une contrainte profitable : sa transcription fidèle ne fait que garder la signifiante du poème en traduction.

Références bibliographiques

- ALBRECHT, Jörn. « Rime et traduction ». *Poésie, traduction, retraduction*. Actes des journées d'étude organisées en 2003, textes réunis par Christine Lombez ; cahier coordonné par Roger Sauter, Université Montpellier III. Montpellier : Praxiling, 2004 : 11-27.
- BLAGA, Lucian. *Discobolul*, Bucarest : Publicom, 1945.
- BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Éditions du Seuil, 1995.
- ETKIND, Efim. *Un Art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*. Traduit par Vladimir Troubetzkoy avec la collaboration de l'auteur. Lausanne : l'Âge de l'homme, 1982.
- INDRIES, Alexandra. *Corola de minuni a lumii. Interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga*. Timișoara : Facla, 1975.
- LOUBIERE, Philippe. *Traduire « În marea trecere » de Lucian Blaga (1895-1961)*. Étude déposée. Paris, 2002.
- MESCHONNIC, Henri. « L'enjeu du langage dans la typographie ». *Poétique et poésie*, « Littérature », n° 35, 1979 : 46-56.
- PONCET, Jean (dir.). *Lucian Blaga ou le chant de la terre et des étoiles*. Hors-série de la revue *Sud*, articles de G. Astalos, E. B. Steiciuc et alii. Marseille : Sud, 1996.
- PREVERT, Jacques. *Arbres*. Paris : Gallimard, 1976.
- RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la poésie*. Traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas. Paris : Seuil, 1983.

Corpus

BLAGA, Lucian

- Poèmes*. Traduction et Avant-propos par Veturia Drăgănescu-Vericeanu. București : Editura Minerva, 1974.
- Poemele luminii/Les poèmes de la lumière*. Volume bilingue ; sélection, traduction et avant-propos par Paul Miclău ; préface et note biographique par Romul Munteanu. București : Editura Minerva, 1978.
- L'Étoile la plus triste*. Traduction de Sanda Stolojan. Paris : Orphée, La Différence, 1992.
- 65 poèmes*. Traduit par Paula Romanescu, Timișoara : Helicon, 1995.
- « *Le Grand Passage* », suivi de Nichita Stănescu – « *Une vision des sentiments* ». Marseille : Autres Temps, 2003.
- Au fil du grand parcours*. Traduit par Philippe Loubière. Pitești : Editura Paralela 45, 2003.
- Opera poetică*. București : Humanitas, 2010.

**2. Hommage to translators and traductologists
/ Hommages aux traducteurs et aux
traductologues / Würdigungen von
Übersetzern und Übersetzungstheoretikern /
Omaggio ai traduttori/ Homenajes a los
traductores /**

Portrait d'un interprète d'Ottawa Nikita Kiriloff, la voix des chefs d'État

Jean Delisle, MSRC
Université d'Ottawa
Canada

L'interprétation a transformé la vie de Nikita Kiriloff, que l'on peut certainement qualifier de Franco-Ontarien d'adoption, en une aventure exaltante dépassant de loin tout ce dont un interprète peut rêver d'accomplir au cours de sa carrière. Il est un exemple du degré d'excellence que permettent d'atteindre la détermination et la persévérance lorsque ces qualités sont servies par un talent bien canalisé. Qu'il ait été favorisé par la chance à quelques reprises – il était au bon endroit au bon moment – ne diminue en rien son mérite.

Dans son ouvrage autobiographique *Voix du traducteur? Mais non interprète*¹, le premier du genre publié au Canada, l'interprète retrace l'évolution de sa carrière depuis ses débuts en Suisse et en Belgique. Ce récit vivant, qui se présente sous la forme d'un témoignage personnel, suit les méandres des relations diplomatiques, économiques et politiques entre le Canada et l'URSS, puis la Russie depuis les années 1970.

C'est aussi une expérience de tourisme culturel et une incursion fascinante dans divers domaines technoscientifiques. On y découvre des facettes insoupçonnées du métier d'interprète. Conteur né, doué d'un grand sens de l'humour, Nikita Kiriloff pimente son autobiographie d'innombrables anecdotes. En feuilletant son album de souvenirs, on fait la connaissance d'un homme à la fois modeste, imaginatif, passionné par son travail et d'un grand professionnalisme. Nous tenterons ici de fixer la trame de ce parcours hors du commun.

Quand le hasard fait bien les choses

Né à Bruxelles de parents russes en 1936, Nikita Kiriloff commence ses études primaires en néerlandais dans la province flamande d'Anvers et les termine en français dans deux pensionnats bruxellois. Dès l'âge de huit ans, on lui enseigne la deuxième langue nationale, et

¹ Avant-propos de Jean Chrétien, Ottawa, Chez l'auteur, 2013, 422 p. Nombreuses illustrations couleur.

à onze ans, il commence l'apprentissage de l'anglais et de l'allemand. Ce contexte linguistique particulier a son importance, car il n'est pas étranger au fait que le jeune Belge soit devenu, pour ainsi dire, « naturellement » polyglotte. « De tous les pays européens, dira-t-il, la Belgique est celui où l'on enseigne le mieux les langues étrangères ». Il en est la preuve vivante. Le Canada aurait beaucoup à apprendre de la Belgique à cet égard.

Une année de comptabilité à l'Institut des Hautes Études commerciales d'Anvers et deux autres à étudier les sciences politiques à l'Université de Louvain lui confirment qu'il n'a d'attrance ni pour le commerce ni pour les sciences politiques. Désireux de ne plus être à la charge de ses parents, il trouve un emploi d'ouvrier dans une usine. Ayant amassé un petit pécule, il se rend à Cologne approfondir sa connaissance de l'allemand.

Son orientation professionnelle se dessine peu à peu : ne pourrait-il pas tirer profit de son intérêt pour les langues? L'École Berlitz l'engage comme enseignant de français, de néerlandais et de russe. Outre des travaux de traduction, il se voit confier quelques contrats d'interprétation de l'allemand vers le français et vers l'anglais. Il se prend alors d'un vif intérêt pour cette profession.

Étant donné qu'il possède trois des quatre langues de travail alors en usage au Marché commun (al, fr, it, nl), il envisage d'y faire carrière comme interprète. En 1961, fort de ses diverses expériences linguistiques et de toute la maturité d'un jeune homme de 25 ans, il s'inscrit à l'École d'interprètes de Genève et ajoute le russe à ses combinaisons linguistiques. Sa décision est prise : il sera interprète.

Au cours de ses études, Nikita Kiriloff a l'occasion de se faire la main comme interprète. Son professeur Vassily Chilikin l'envoie en mission en Afrique. Il fait partie d'une délégation qui se rend en Tanzanie, en Somalie, en Éthiopie, en Égypte et en Algérie, où se tiennent, sous l'égide de l'ONU, des réunions sur la décolonisation en Afrique. La mission dure deux mois. La chaleur accablante, la piètre qualité des installations matérielles et les forts accents des témoins s'exprimant en anglais rendent particulièrement pénible le travail des interprètes. Un néophyte hésitant aurait pu perdre la vocation, mais rien ne pouvait détourner notre homme du but qu'il s'était fixé.

Des raisons familiales le forcent à abandonner ses études et à rentrer en Belgique. Même sans détenir de diplôme, il est déterminé plus que jamais à foncer. Mais il ne suffit pas d'avoir de bonnes prédispositions. Encore faut-il que des circonstances favorables permettent au talent d'éclorre. « La profession a eu pitié d'un "bleu" comme moi, dira-t-il, et décida de me donner une chance et au plus haut niveau! »

Un coup de chance

Un ami propriétaire d'un cabinet d'interprétation l'invite à aller servir d'interprète à nul autre qu'au ministre belge des Affaires étrangères qui devait avoir un entretien avec le ministre allemand de la Science et de la Technologie. Terrifié à la pensée de commencer sa carrière à un échelon aussi élevé, le « bleu » accepte l'offre de son ami et se jette à l'eau avec courage... et un soupçon de témérité. Ce test, réussi haut la main, vaut sans doute tous les diplômes du monde. Il est en tout cas révélateur du sang-froid dont Nikita Kiriloff est capable.

Le destin a-t-il voulu le mettre à l'épreuve une autre fois? On peut le croire, car au cours de cette période, il a eu à travailler en simultanée pendant seize heures d'affilée, seul en cabine. « Cabine » est un bien grand mot pour désigner l'isoloir de carton percé d'une ouverture devant laquelle une pellicule de cellophane tenait lieu de vitre. Conséquence de cette séance de torture : un mal de tête carabiné qui a duré plusieurs jours. Il travaille aussi quelque temps au Marché commun – son objectif initial –, avant d'immigrer au Canada en 1967 « pour changer d'air et visiter l'Exposition universelle ».

En sol canadien : Radio-Canada et l'OACI

La chance lui sourit de nouveau. En passant à la Section russe de Radio-Canada International, à Montréal, il apprend qu'un annonceur-réalisateur s'appête à quitter la section. Sur le champ, on lui offre le poste qui allait devenir vacant. Pendant cinq ans, il sera annonceur, réalisateur et lecteur de nouvelles (qu'il traduit lui-même en russe). Parallèlement, entre 1970 et 1972, il interprète régulièrement vers le français des films russes projetés à la Cinémathèque québécoise, ce qui lui permet de garder la main.

En 1972, il passe à l'OACI après avoir réussi les examens de traduction et d'interprétation vers le français et vers le russe. Il fait partie de la Section française, mais il est souvent emprunté par la Section russe et affecté à des tâches d'interprétation.

Recruté par le Bureau des traductions

La carrière de Nikita Kiriloff prend un tournant décisif lorsqu'il quitte l'OACI en 1974 pour intégrer l'équipe permanente de la Section des conférences multilingues que le Bureau des traductions vient de créer. Il s'établit alors à Ottawa, où il vit depuis lors.

Il y est engagé comme interprète-coordonnateur pour le russe. Ses tâches consistent à recruter des *free-lance*, organiser des conférences, préparer les documents de travail et acquérir des

dictionnaires. Sa collection personnelle en compte plus de trois cent cinquante. Ses fonctions exigent aussi qu'il effectue des recherches terminologiques sur de nouveaux sujets. Il a ainsi préparé une soixantaine de bulletins terminologiques, distribués aux interprètes *free-lance*. Vers le milieu des années 1990, il est promu interprète principal.

Interprète au plus haut niveau

Paradoxalement, lui qui, dans sa jeunesse, n'avait aucune inclination pour les sciences politiques a passé presque toute sa vie professionnelle dans les milieux politiques et diplomatiques à prêter sa voix aux parlementaires, ministres, diplomates, ambassadeurs et chefs d'État.

À titre d'interprète officiel canadien pour le russe, il a accompagné les délégations soviétiques ou russes en visite au Canada ou, à l'inverse, les délégations canadiennes se rendant en URSS et en Russie. Il s'agissait tantôt de groupes de spécialistes ou de fonctionnaires s'intéressant aux pâtes et papiers, à la foresterie, aux mines, au pétrole et au gaz, à l'agriculture ou à d'autres secteurs de l'activité économique, tantôt de représentants gouvernementaux de haut rang. Il s'est rendu plus de deux cents fois en URSS et en Russie et a parcouru le Canada d'un océan à l'autre des dizaines de fois.

Il a eu l'honneur et le privilège d'être l'interprète de gouverneurs généraux, dont Ed Schreyer, Jeanne Sauvé et Adrienne Clarkson, de tous les premiers ministres du Canada depuis Pierre Elliott Trudeau (à l'exception de John Turner) et de la plupart des ministres des Affaires étrangères du Canada, dont Allan MacEachan, Don Jamieson, Barbara McDougall, Lloyd Axworthy et Bill Graham. Il a également servi d'interprète à Elena Bonner, épouse du prix Nobel de la Paix, Andreï Sakharov, au chancelier allemand Helmut Kohl, au président Jacques Chirac et même au fondateur du Cirque du Soleil, Guy Laliberté.

Du côté soviétique, on peut citer Nikolaï Podgorny, président du praesidium du Soviet suprême, Mikhaïl Gorbatchev, premier secrétaire du Parti communiste, la plupart des ministres des Affaires étrangères d'URSS et de Russie en commençant par Andreï Gromyko et Édouard Chevardnadze (le meilleur diplomate qu'il ait connu), les présidents de la Fédération de Russie Eltsine et Poutine. À cette liste déjà imposante, s'ajoutent évidemment de multiples conférences internationales, y compris les Sommets du G7, du G8 et du G20. Son expérience professionnelle la plus marquante, il l'a vécue durant les années Gorbatchev, « ce chef d'État qui a changé le cours de l'histoire », dit-il.

La face cachée du travail de l'interprète

On se représente l'interprète officiel vêtu d'un complet-cravate évoluant dans l'ombre de hauts dignitaires et fréquentant de somptueux salons dorés, où les conversations feutrées se déroulent dans une ambiance des plus civilisées. On l'imagine prenant part aux cérémonies protocolaires et aux ballets diplomatiques très médiatisés. Cette vision des choses n'est pas fausse, mais elle ne révèle qu'une partie de la réalité vécue par un interprète officiel.

Plus d'une fois au cours de sa carrière, Nikita Kiriloff a fait l'expérience que l'interprète se rend utile dans tous les environnements possibles et inimaginables, sur terre, sous terre, sur mer et dans les airs, souvent loin des projecteurs et du faste des grands événements solennels.

Ainsi, dans le cadre de ses fonctions, il a été amené à travailler dans les endroits les plus insolites : sur un champ de tir coiffé d'un casque protecteur; dans l'Arctique lors d'une simulation d'accident d'avion; sur une tour de forage dans les contreforts des Rocheuses; dans des fermes soviétiques d'élevage d'animaux à fourrure tués sous ses yeux de manière plus ou moins cruelle; dans des abattoirs où l'on a dépecé devant lui poulets, cochons et vaches. Accompagnant une délégation russe venue visiter trois abattoirs canadiens, il a vu un rabbin égorger un veau et le sang de l'animal a éclaboussé son carnet de notes.

L'interprète a aussi assisté à la dissection de phoques dans un laboratoire. Il s'est rendu en Sibérie dans un camp isolé d'archéologues où il n'y avait aucune commodité et a couché sous une tente à proximité de pâturages grouillant de tiques porteuses d'encéphalite. Il a visité des camps insalubres de réfugiés où la tuberculose sévissait de manière endémique. Il est descendu au fond de cavernes humides, de mines sombres. Il est monté dans des hélicoptères bringuebalants, des coucous de kamikazes et des avions « préhistoriques » aux ailes recouvertes de toile.

Ces exemples de missions donnent un aperçu du « théâtre des opérations » d'un interprète officiel. Elles composent la face cachée de son travail, mais n'en est pas moins exaltante pour un esprit ouvert et aventureux.

Interprétation sur le canal Rideau

Une anecdote montrera jusqu'où peuvent aller les demandes faites aux interprètes. Une conférence internationale sur les loisirs d'hiver organisée à Ottawa en février 1981 avait comme point culminant pour les délégués une sortie en patins sur le canal Rideau. Devant l'impossibilité d'installer cinq cabines d'interprétation chauffées et dotées d'émetteurs (une cabine par langue) sur des traîneaux tirés par des chevaux, les organisateurs ont alors demandé cinq interprètes sachant patiner. Munis d'un porte-voix, ceux-ci

devaient traduire les commentaires d'un guide tout en se déplaçant en patins. Il fallut abandonner l'idée encore une fois, certains interprètes n'ayant jamais chaussé de patins. C'est donc à contrecœur que les organisateurs se sont résignés à tenir leur conférence bien au chaud à l'intérieur. À qui la faute? Aux interprètes qui ne savaient pas patiner...

Une innovation : l'interprétation pendule

Soucieux de fournir un service d'interprétation de la meilleure qualité possible, Nikita Kiriloff a mis au point une technique personnelle d'interprétation qu'il a baptisée « l'interprétation pendule » ou « technique du loup soumis ». Ce mode d'interprétation se pratique entre deux personnes seulement par un « interprète de canapé », c'est-à-dire un interprète officiel de haut niveau travaillant au service de chefs d'État et de hauts dignitaires. Il exige des personnes interprétées une grande tolérance à l'égard de l'interprète. Celui-ci doit, en effet, pénétrer dans le *cocon* invisible qui entoure chaque personne sans qu'elle ait l'impression désagréable d'être envahie. Voici concrètement comment les choses se passent.

Dans un tête-à-tête, lorsque l'un des interlocuteurs se met à parler, l'interprète se penche le plus près possible vers l'oreille de l'autre et lui traduit simultanément à voix basse ce qui est dit. Lorsque le second interlocuteur prend la parole à son tour, l'interprète effectue en douceur un mouvement de pendule pour s'approcher de l'oreille du premier interlocuteur. Les personnes qui s'habituent à ces « intrusions professionnelles » en viennent à oublier complètement la présence de l'interprète, si son interprétation est bonne, bien entendu.

Le premier ministre Jean Chrétien a complimenté un jour Nikita Kiriloff en lui disant : « J'avais l'impression de parler russe. » Vladimir Poutine s'est habitué rapidement lui aussi à cette technique, tout comme Gorbatchev, Mulroney et Paul Martin. L'ancien ministre canadien de l'Agriculture Eugene Whelan, l'homme au chapeau de cowboy, n'y est jamais parvenu.

Nikita Kiriloff est à ce jour le seul à pratiquer l'interprétation pendule, distincte de la chuchotée classique dans laquelle l'interprète, assis ou debout, reste plus ou moins immobile entre deux interlocuteurs.

Un concert d'éloges

À la lecture de son autobiographie, les interprètes en herbe ou en début de carrière découvriront en Nikita Kiriloff un modèle d'interprète accompli. On lui a adressé plus d'une centaine de lettres louant la qualité exceptionnelle de son interprétation, son professionnalisme, l'étendue de ses connaissances, sa discrétion, sa

grande disponibilité, ses conseils avisés, son dévouement, sa souplesse et son entregent.

Pour Nikita Kiriloff, « l'interprétation de conférence est le défi intellectuel maximal », car l'interprète consciencieux « doit être au courant de tout ce qui se passe dans toutes ses langues de travail ». On imagine sans peine tout l'investissement intellectuel que cela exige. Lorsqu'il n'était pas en mission, on pouvait le voir au bureau ou chez lui en train de lire *Der Spiegel*, *Natur und Wissenschaft*, *The Economist*, *Time Magazine*, *Le Monde diplomatique*, *Le Nouvel Observateur*, *Science et Vie*, *Mezhdunarodnaya zhiznj* [Affaires internationales], *Nauka i zhiznj* [Science et vie] ou *Vneshyaya torgovlya* [Commerce extérieur].

Celui qui a prêté sa voix à de nombreux chefs d'État a maîtrisé toutes les techniques d'interprétation, dont la prise de notes en consécutive. En voyant ses notes, le premier ministre Jean Chrétien s'est exclamé : « C'est avec ce gribouillage que vous traduisez vers le russe? »

Durant toute sa carrière et même une fois à la retraite (prise en 2008), Nikita Kiriloff a eu à cœur l'avancement de la profession à laquelle il a donné le meilleur de lui-même. Il possédait au plus haut point la première qualité d'un interprète : le respect absolu du secret professionnel.

À Moscou, dans une limousine où il avait pris place avec son collègue Dmitri Lebedev et le premier ministre Brian Mulroney, celui-ci s'adressa aux deux interprètes et leur dit : « Ce que j'aime de vous, les gars, c'est que vous ne serez jamais la source d'une indiscretion. » Y a-t-il plus bel hommage à rendre à un interprète de haut vol ?

3. Unpublished translations / Traductions inédites/ Erstmalige Übersetzungen / Traduzioni inedite/ Traducciones inéditas

Marin Sorescu, Shakespeare¹

Shakespeare a creat lumea în șapte zile.
În prima zi a făcut cerul, munții și prăpăstiile sufletești.
În ziua a doua a făcut râurile, mările, oceanele
Și celelalte sentimente –
Și le-a dat lui Hamlet, lui Iulius Caesar, lui Antoniu,
Cleopatrei și Ofeliei,
Lui Otello și altora,
Să le stăpânească, ei și urmașii lor,
În vecii vecilor.
În ziua a treia a strâns oamenii
Și i-a învățat gusturile:
Gustul fericirii, al iubirii, al deznădejdiei,
Gustul geloziei, al gloriei și așa mai departe,
Până s-au terminat toate gusturile.
Atunci au sosit și niște indivizi care întârziaseră.
Creatorul i-a mângâiat pe cap cu compătimire,
Și le-a spus că nu le rămâne decât să se facă
Critici literari
Și să-i conteste opera.
Ziua a patra și a cincea le-a rezervat râsului.
A dat drumul clovnilor
Să facă tumbe,
Și i-a lăsat pe regi, pe împărați
Și pe alți nefericiți să se distreze.
În ziua a șasea a rezolvat unele probleme administrative:
A pus la cale o furtună,
Și l-a învățat pe regele Lear
Cum trebuie să poarte coroana de paie.
Mai rămăseseră câteva deșeuri de la facerea lumii
Și l-a creat pe Richard al III-lea.
În ziua a șaptea s-a uitat dacă mai are ceva de făcut.
Directorii de teatru și umpluseră pământul cu afișe,
Și Shakespeare s-a gândit că după atâta trudă
Ar merita să vadă și el un spectacol.
Dar mai întâi, fiindcă era peste măsură de istovit,
S-a dus să moară puțin.

¹ La première traduction en français de ce poème a été faite par Alain Bosquet et publié dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 181 ; 1968 : 178. En 1979, le poème figure dans le recueil intitulé *Cent plus beaux poèmes du monde*, Paris, 1979.

Marin Sorescu, *Shakespeare*

Shakespeare créa le monde en sept jours,
Le premier jour il créa les cieus, les cimes et les abîmes de l'âme,
Le deuxième jour, il fit les rivières, les mers, les océans
Et tous les autres sentiments,
Et les confia/octroya à Hamlet, Jules César, Marc-Antoine,
Cléopâtre et Ophélie ;
À Othello et à bien d'autres,
Afin qu'ils s'en réjouissent, eux et leur postérité,
Pour toujours.
Le troisième jour, il réunit les gens
Et leur fit apprendre les goûts :
Le goût du bonheur, de l'amour, du chagrin,
Le goût de l'envie, de l'éclat et ainsi de suite,
Jusqu'à ce que tous les goûts fussent éprouvés.
À ce moment, des personnes arrivèrent en retard sur les lieux.
Le Créateur leur caressa miséricordieusement la tête
Et leur dit qu'il ne leur restait que de faire
Les critiques littéraires
Et de blâmer son œuvre.
Le quatrième et le cinquième jour, il le consacra au rire.
Il consentit à ce que les clowns
Fassent des culbutes
Et il permit aux rois, aux empereurs
Et aux autres malheureux
De se divertir.
Le sixième jour, il résolut quelques problèmes administratifs :
Il orchestra un orage
Et instruisit le roi Lear
À porter la couronne de paille.
Il restait encore quelques déchets de la genèse du monde
Et il en fit Richard III.
Le septième jour il s'assura qu'il n'y eût plus de travail à faire.
Les directeurs de théâtre avaient déjà tapissé le monde d'affiches
Et Shakespeare envisagea qu'après une pareille besogne,
Il méritât bien d'aller voir un spectacle.
Mais avant cela, parce qu'il était tellement épuisé,
Il alla mourir un peu.

Traduit du roumain par **Anne Poda**

Marin Sorescu, Don Quijote și Sancho Panza

E Sancho Panza, nobil scutier,
Preabunul și-ncercatul meu cuier.
El dimineața-ntinde-o mână,
Din somn mă scoate ca din lână.

Atent m-ajută să mă-mbrac
Întâi c-o platoșă de-oțel, apoi cu una de bumbac:
Să par pe dinafară slab și moale,
Și să induc morile în eroare.

Mă sui apoi pe ziuă ca pe o Rosinantă.
De iureșul meu drumul se face pantă.
Și ca pe-o lance cu-ascuțiș fierbinte
Azvârl cu mine înainte.

Odată m-am înfipt cu capu-n soare
Și, agățându-mi gravitația de picioare,
Pământul m-a întors din nou la sine ;
Chiar când greșesc
Pământul nu se leapădă de mine.

- Vezi, Sancho Panza, nobil scutier,
Tu n-ai luptat și-ai devenit cuier,
Dar inima din mine n-o să moară
Cât mai există-o Moară !

Marin Sorescu, Don Quichotte et Sancho Panza

C'est Sancho Panza, noble écuyer,
Bienbon portemanteau dévoué
Qui, le matin atteint, d'une main sans peine,
Me tire du sommeil comme d'une laine.

Attentionné, il m'aide à m'habiller,
Au-dessous d'une brigandine en coton, une autre en acier,
Feindre ainsi d'être faible et traîneur
Et induire les moulins en erreur.

Je chevauche la journée de même que Rossinante.
Devant mon assaut, le chemin se fait pente.
Et comme une lance à fer incandescent
Je jette mon corps en avant.

Une fois, quand j'ai enfoncé la tête dans le soleil,
M'accrochant aux pieds, la gravitation, merveille !,
La Terre m'a amené de nouveau à soi,
Car, même lorsque je me trompe,
La Terre ne renonce pas à moi.

Vois-tu, Sancho Panza, noble écuyer,
Tu n'as pas pu lutter, tu n'es donc pas chevalier,
Alors que, sur la Terre, mon cœur ne sera jamais mouliné
Autant qu'un Moulin y est !

Traduit du roumain par **Anne Poda**

**Marin Sorescu, O piramidă (Moartea ceasului,
1966)**

Dimineața strâng cu o greblă
Chipurile mele mai vechi
Din oglindă.

Pe plaja asta putred de luminoasă
Bețivana mare,
Toată noaptea.
Clătinându-se, pierde din buzunare
Tot felul de lucruri.

Alge pline de verde,
Bârne și scânduri de la scufundarea
Ultimei zile,
Scoici apucate de durerile facerii.

Din când în când culeg și sticle
În care, destupându-le, găsesc
Bilete scrise cu sânge,
Și toată ziua îi înjur pe proștii de naufragiați
Care cred că eu pot să îi salvez.

Dar mai ales pe chipurile mele vechi
Ce răsar printre toate acestea,
Am teribil necaz.
La sfârșitul fiecărei luni
Fac la marginea oglinzii
O piramidă de capete,
Ca Lăpușneanu.

Marin Sorescu, *Une pyramide (La Mort de l'horloge)*

Le matin, je ramasse à la pelle
Mes visages plus anciens
Du miroir.

Sur la plage pourrie de lumière
La grande ivre,
Durant toute la nuit,
Chancelant, perd de se poches,
Toute sorte de choses.

Algues remplies de vert
Poutres et planches échouées, du naufrage
Du dernier jour,
Des coquilles dans les affres de l'accouchement.

De temps à autre je récolte aussi des bouteilles
Dans lesquelles, on a renfermé des billets
Ecrits au sang.
Et je peste toute la journée contre les naïfs naufragés
Qui espèrent que je peux les sauver.

Mais le plus souvent [je ramasse] mes figures les plus anciens
Qui se lèvent de toutes ces choses.
J'ai un grand ennui.
À la fin de chaque mois,
J'entasse les têtes en pyramide,
À la lisière du miroir.
Comme les Sanson.

Traduit du roumain par **Anne Poda**

Marin Sorescu, Adam (în *Tinerețea lui Don Quijote*, 1968)

Cu toate că se afla în rai,
Adam se plimba pe alei preocupat și trist
Pentru că nu știa ce-i mai lipsește.

Atunci Dumnezeu a confecționat-o pe Eva
Dintr-o coasta a lui Adam.
Și primului om atât de mult i-a plăcut această minune,
Încât chiar în clipa aceea
Și-a pipăit coasta imediat următoare,
Simțindu-și degetele frumos fulgerate
De niște sâni tari și coapse dulci
Ca de contururi de note muzicale.
O nouă Evă răsărise în fața lui.
Tocmai își scosese oglinjoara
Și se ruja pe buze.
„Asta e viața!” a oftat Adam
Și-a mai creat încă una.

Și tot așa, de câte ori Eva oficială
Se întorcea cu spatele
Sau pleca la piață după aur, smirnă și tămâie,
Adam scotea la lumina o nouă cadână
Din haremul lui intercostal.

Dumnezeu a observat
Această creație deșănțată a lui Adam.
L-a chemat la El, l-a sictirit dumnezeiește
Și l-a izgonit din rai
Pentru suprarrealism.

Marin Sorescu, *Adam* (dans [La Jeunesse de Don Quichotte], 1968)

Bien qu'il résidât au paradis,
Songeur et attristé, Adam se baladait dans les allées,
Ne sachant ce qu'il lui manquait.

Adonc, d'une des côtes d'Adam,
Dieu façonna Ève.
Et le premier homme aima tellement cette merveille
Qu'à l'instant,
Se tâtant la côte suivante,
Il sentit ses doigts merveilleusement éclairés
A l'effleurement des seins fermes et des cuisses aussi douces
Que le contour des notes musicales.
Cette Ève nouvelle qui avait ainsi surgi devant lui
Venait de tirer son miroir
Pour mettre du rouge à lèvres.
« C'est la vie ! », soupira Adam,
Et en forgea encore une.

Et ainsi de suite, chaque fois l'Ève officielle
Avait le dos tourné
Ou s'en allait au marché pour acheter de l'or, de la myrrhe et de
l'encens,
Adam faisait venir au monde encore une cadine
De son harem intercostal.

Dieu découvrit
La création dévoyée d'Adam.
Il le fit venir, l'injuria divinement
Et le chassa du paradis
Le condamnant pour surréalisme.

Traduit du roumain par **Anne Poda**

Edmondo DE AMICIS, *Sull'oceano* (Romanzo), Milano, Garzanti, [1889]1996, 259 p

AL VALOROSO COMANDANTE CARLO DE AMEZAGA DEDICO QUESTO
LIBRO IN SEGNO D'AFFETTO E DI GRATITUDINE

L'imbarco degli emigranti

Quando arrivavi, verso sera, l'imbarco degli emigranti era già cominciato da un'ora, e il *Galileo*¹, congiunto alla calata da un piccolo ponte mobile, continuava a insaccar miseria: una processione interminabile di gente che usciva a gruppi dall'edificio dirimpetto, dove un delegato della Questura esaminava i passaporti. La maggior parte, avendo passato una o due notti all'aria aperta, accucciati come cani per le strade di Genova, erano stanchi e pieni di sonno. Operai, contadini, donne con bambini alla mammella, ragazzetti che avevano ancora attaccata al petto la piastrina di latta dell'asilo infantile passavano, portando quasi tutti una seggiola pieghevole sotto il braccio, sacche e valigie d'ogni forma alla mano o sul capo, bracciate di materasse e di coperte, e il biglietto col numero della cuccetta stretto fra le labbra. Delle povere donne che avevano un bambino da ciascuna mano, reggevano i loro grossi fagotti coi denti; delle vecchie contadine in zoccoli, alzando la gonnella per non inciampare nelle traversine del ponte, mostravano le gambe nude e stecchite; molti erano scalzi, e portavano le scarpe appese al collo. Di tratto in tratto passavano tra quella miseria signori vestiti di spolverine eleganti, preti, signore con grandi cappelli piumati, che tenevano in mano o un cagnolino, o una cappelliera, o un fascio di romanzi francesi illustrati, dell'antica edizione Lévy. Poi, improvvisamente, la processione umana era interrotta, e veniva avanti sotto una tempesta di legnate e di bestemmie un branco di bovi e di montoni, i quali, arrivati a bordo, sviandosi di qua o di là, e spaventandosi, confondevano i muggiti e i belati coi nitriti dei cavalli di prua, con le grida dei marinai e dei facchini, con lo strepito assordante della gru a vapore, che sollevava per aria mucchi di bauli e di

¹ Non è il *Galileo* della Società di Navigazione generale.

Edmondo DE AMICIS, *Pe ocean* (Roman)

DESTOINICULUI COMANDANT CARLO DE AMEZAGA ÎI DEDIC
ACEASTĂ CARTE ÎN SEMN DE PREȚUIRE ȘI RECUNOȘTINȚĂ

Îmbarcarea emigranților

Când am ajuns, spre seară, îmbarcarea emigranților începuse de o oră, iar în *Galileo*¹ se îndesa fără oprire, trecând podul înlănțuit de cală, mizeria omenească: o procesiune nesfârșită de oameni ieșiți pâlcuri pâlcuri din clădirea de vizavi, după ce reprezentantul Poliției le controlase pașapoartele. Cei mai mulți erau învinși de somn și oboseală, după una, două nopți petrecute pe străzile din Genova, unde își făcuseră culcușuri precum câinii. Muncitori, țărani, femei cu copii de țâță, prichindei de grădiniță cu plăcuța însemnată de gât înaintau mai toți cu câte un scaunel pliant sub braț, cu traiste și geamantane felurite în mână sau pe cap, saltele și așternuturi în brațe și biletul cu numărul cușetei strâns între buze. Femei sărmane cu câte doi copii de mână își duceau sarsanalele grele în dinți; țărănci bătrâne în saboți își ridicau poalele să nu se împiedice de drugii punții scoțând la iveală picioarele goale și uscate; mulți umblau desculți, cu pantofii atârnați de gât. Din când în când mai zăreai prin gloată domni îmbrăcați cu pardesie elegante, preoți, doamne cu pene la pălăriile largi și cu vreun cățeluș în lesă, cu vreo cutie pentru pălării ori vreun pachetel de romanțuri franțuzești ilustrate din prețioasa ediție Lévy. Apoi, pe nepusă masă, procesiunea umană era oprită pentru ca sub focul ocărilor și al loviturilor de toiag să înainteze o cireadă de boi și o turmă de berbeci, ale căror mugete și behăieli, odată ajunse la bord, sunau a spaimă și descumpănire, amestecându-se cu nechezatul cailor de la proră, strigătele marinarilor și ale hamalilor, zurutul asurzitor al macaralei cu aburi ridicând în aer grămezi de cufere și lăzi.

¹ Nu este vorba de vaporul omonim al Companiei maritime *Società di Navigazione*. (n. a.)

casce. Dopo di che la sfilata degli emigranti ricominciava: visi e vestiti d'ogni parte d'Italia, robusti lavoratori dagli occhi tristi, vecchi cenciosi e sporchi, donne gravide, ragazze allegre, giovanotti brilli, villani in maniche di camicia, e ragazzi dietro ragazzi, che, messo appena il piede in coperta, in mezzo a quella confusione di passeggeri, di camerieri, d'ufficiali, d'impiegati della Società e di guardie di dogana, rimanevano attoniti, o si smarrivano come in una piazza affollata. Due ore dopo che era cominciato l'imbarco, il grande piroscampo, sempre immobile, come un cetaceo enorme che addentasse la riva, succhiava ancora sangue italiano.

Via via che salivano, gli emigranti passavano davanti a un tavolino, a cui era seduto l'ufficiale Commissario; il quale li riuniva in gruppi di mezza dozzina, chiamati *ranci*, inscrivendo i nomi sopra un foglio stampato, che rimetteva al passeggero più anziano, perché andasse con quello a prendere il mangiare in cucina, all'ore dei pasti. Le famiglie minori di sei persone si facevano inscrivere con un conoscente o col primo venuto; e durante quel lavoro dell'iscrizione traspariva in tutti un vivo timore d'essere ingannati nel conto dei mezzi posti e dei quarti di posto per i ragazzi e per i bambini, la diffidenza invincibile che inspira al contadino ogni uomo che tenga la penna in mano e un registro davanti.

După care alaiul emigranților își relua urcarea: chipuri și veșminte de prin toate colțurile Italiei, bărbați în putere, harnici și triști în priviri, moșnegi zdrențoși și soioși, femei însărcinate fetișcane voioase, juni turmentați, moșici cu mânecile suflecate și o mulțime de puști, care unii după alții, de cum puneau piciorul pe punte rămâneau ținuiți locului, se pierdeau ca în zi de târg în toată forfota de pasageri, ospătari, ofițeri, impiegați ai Companiei, gărzi vamale. La două ore de la începerea îmbarcării, la fel de nemișcat, marele vapor, o balenă uriașă mușcând dintr-o halcă de țarm, nu înceta să sugă sânge italian.

Pe măsură ce urcau, emigranții treceau prin fața unei măsuțe la care ședea Comisarul oficial. Acesta îi împărțea în grupuri de câte șase, *ranci* în jargonul marinăresc, le însemna numele pe o foaie bătută la mașină și i-o înmâna apoi pasagerului mai vârstnic pentru a primi mâncare de la bucătărie când avea să vină vremea mesei. Familiile sub șase membri erau înscrise în *ranci* cu un cunoscut sau cu cine se nimerea, răstimp în care se putea citi pe chipul tuturor o puternică teamă de a fi înșelați cu socoata jumătăților sau a sferturilor de pat distribuite copiilor după vârstă. Neîncrederea adâncă a lumii satului față de oricine iscălea într-o condică.

Traducere inedită în limba română de **Iulia Cosma**

4. Reviews /Comptes rendus/ Rezensionen/ Recension/ Reseña

Larisa Schippel and Cornelia Zwischenberger (eds.). *Going East: Discovering New and Alternative Traditions in Translation Studies*. Berlin: Frank & Timme, 2017, 535 p., ISBN: 978-3-7329-0335-1

Going East: Discovering New and Alternative Traditions in Translation Studies is a collection of contributions compiled and edited by Larisa Schippel and Cornelia Zwischenberger, as a follow up of the homonymous symposium organized in Vienna, in December 2014.

As the editors specify in the Introduction to the volume, the reason behind this initiative is to do justice to Translation Studies in Eastern Europe which seem to have been living in the shadow of Western European and North American achievements and approaches, which have for a while been visibly placed at the forefront of the domain (for reasons that are, as this volume demonstrates, not connected to the value of the ideas put forth in Eastern Europe, but rather to the restricted international circulation of the languages in which the materials were produced and, consequently, to their reduced accessibility). It thus very well fits together with and adds significantly to what other recent publications on the topic of Translation Studies in Eastern Europe have brought to the readers' attention (e.g. Baer 2011, Vajdová 2013, Looby 2015, Lungu-Badea 2015, de Bończa Bukowski and Heydel 2015, Ceccherelli et al. 2015, etc.).

What the volume as a whole seeks to highlight (and does successfully) is the national specificity of Translation Studies in various countries in Eastern Europe. To this end, it is divided into two parts: the first – *Nationally-Framed Histories of Translation* – brings together seventeen chapters offering a rather broad perspective of the discipline in the geographical areas targeted. The second – *Pioneers and Trailblazer Thinkers* – contains five contributions in which the perspective is narrowed down and focus is placed on Eastern European individual personalities who “served as role models and who, in most cases, are either relatively unknown in Western translation theory or are simply underrated” (p. 15). Many of them, however, had a say in paving the way to the birth of what is traditionally considered the Translation Studies discipline, in the early 70s.

The first part opens with two contributions which address aspects of Translation Studies in Romania. Magda Jeanrenaud, in *Can We Speak of a Romanian Tradition in Translation Studies?*, attempts, firstly, at establishing whether it is at all possible to speak about a specificity of Translation Studies in Romania and then, if the

answer is affirmative, to pinpoint what defines it. To meet these objectives, the author concentrates on three moments that she considers relevant to Translation Studies in her country: the 1960s, the 1980s and the post 1995 years. In the 1960s, a number of texts written by various scholars as a reaction to George Mounin's *Problèmes théoriques de la traduction*, proved that their main interest was, at that point, in the practice of translating literary texts. Two decades later, when Translation Studies as a discipline had been newly born in Europe, Romanian scholars continued to dedicate most part of their attention to literary translation practice (with subsequent distancing from theoretical approaches) and issues of fidelity of target texts to source texts (so that continuity seems to be what characterized interest in translation in the 1960s to the 1980s Romania). After 1995, however, Romanian scholarship switched, under the pressure of the "center", to embracing the major themes of reflection at a European level in such a way that the focus on translation practice as its previous identifiable specificity disappeared, without leading to the emergence of a new characteristic feature.

Georgiana Lungu-Badea, in *Translation Studies in Romania. Their Synchronic and Deferred Relations with European Translation Studies. A Few Directions of Research*, offers insight into the alignment or non-alignment, as the case may be, of Romanian Translation Studies with Western, Central and Eastern European lines of research. She proceeds by outlining the major types of Translation Studies works produced in her country, in consonance with the Central and Western European tradition: normative studies (rooted in contrastive linguistics and having an obvious didactic dimension), theoretical reflections on the translation phenomenon and on the translator's status, translation criticism, history of translation works (offering both a synchronic and a diachronic approach to translation-related issues), translation theory works (with a special emphasis on some that tackle untranslatability, the limitations of Romanian as a target language as well as its potential to compensate for them, the translator's own limitations and the readers' interpretive ability). More recently, aspects such as un/translatability and inter-culturalism, the metalanguage of Translation Studies, the relation between translation, Translation Studies and cultural studies, the sociology and the recent history of Romanian Translation Studies, difficulties of translating various genres have proved productive areas of investigations for authors of PhD theses, articles and books alike. Scientific events dedicated to Romanian Translation Studies (organized in the country or abroad) have also increased in number and scope. Lungu-Badea rounds off her presentation of research

directions in the field under scrutiny by suggesting that the future of Translation Studies is not one of Western and Central European ideas only, delivered in English, French or German, but one of ideas made known in national languages of peripheral areas of the old continent, as well (Romanian included).

The next two contributions bring Czechoslovak Translation Studies to the fore. Jaroslav Spirk's *Czechoslovak Translation Studies: Depreciated Legacy or Inspiration for Today?* contextualizes the 20th century Czechoslovak Translation Studies against the mainstream paradigms of the field, more specifically, against Descriptive Translation Studies, the Manipulation School and Skopos Theory. Particular attention is dedicated to the works of Jiri Levý and Anton Popovič who, by integrating in their early conception of Translation Studies aspects that did not pass unnoticed in research in any of these directions, anticipated future developments in the field, both in the Czechoslovak space and beyond it.

Jiri Levý's writings are also at the core of Zuzana Jettmarová's *Czech Translation Theory and the Western Mainstream*. The author insists on his contribution – overlooked or underrated by many and not always correctly understood and interpreted – to the growth of Western mainstream Translation Studies. In particular, she details on and clarifies some of the ideas that Levý shares with Russian formalism, Western positivist descriptivism and functionalism.

Translation Studies in Latvia in the 80s and from that decade on are Jānis Silis' concern in *Paradigm Shift in Latvian Translation Studies (1984-1993): on the Background of Seventy Years of Translatological Research in Latvia*. The author emphasizes the switch, in the early 90s, from research heavily influenced by the ideology of the epoch and therefore, drawing almost exclusively on ideas promoted in the “socialist camp”, to opening towards Western opinions, made possible, after the fall of the Iron Curtain, by the Latvian scholars' now having access to materials in libraries across Europe and working in international research teams. The change of paradigm in Latvian Translation Studies also presupposed, according to Silis, a movement away from approaching translation problems from either a linguistic or a literary theory perspective to discussing, most of the times, in an applied rather than theoretical manner, much more varied topics such as translation methods as determined by the source text type, intercultural aspects of the translation process, methods of training translators and interpreters, etc.

Ideas promoted in former socialist countries are present in the next two contributions as well. In *The Semiotic School of Tartu-Moscow: the Cultural 'Circuit' of Translation*, reference is made to notions such as cultural act, text, semiotic system, translation, intersemiosis, autocommunication, used by representatives of the

Tartu-Moscow school. The author, Evangelos Kourdis, discusses the relevance of these concepts in the process of translating culturally-loaded utterances from Greek into Peruvian Spanish and from Mexican Spanish into Greek.

The reception in Italy of Mikhail Bakhtin, one of the resounding names associated with the Tartu-Moscow school, is the topic addressed by Emilia di Martino and Antonio Perri in *The Westernization of an (Academic) Hero. Bakhtin, Translation Ethics and the Loss of 'Easternness'*. The authors' expressed opinion is that, on the one hand, Bakhtin's reception lies in between the North-American academia praising him as "the hero of dialogism and autonomy, the man who promoted such concepts as creolization and polyphony" (p. 170) and the French semioticians and philosophers criticizing him for being "a conservative, monologic and essentialist thinker" (p.170). On the other hand, the way his ideas are interpreted in Italy – a multifaceted and sometimes contradictory conciliatory association of the two Bakhtinian (or maybe pseudo-Bakhtinian, possibly Voloshinov's) topics of individual ethics and historical, social dialogic interchange supposedly identifiable in any translation process – are the consequence of the fact that the Italian academia represent a buffer zone between the European center and the peripheral Eastern tradition in which Bakhtin lived and developed his thinking.

A number of the following chapters are dedicated to Translation Studies in Russia. In *Going Criss-Cross: After the Cross-Cultural Perspective in Russian Translation Studies*, Natalya Reinhold starts from the assumption that, in a country whose official language is very dynamic and shows "stylistic, historic and social openness" (p. 192), Translation Studies are themselves challenging. So is talking about this field. As the author demonstrates, the angles from which it may be approached vary quite widely. Of these variety of perspectives, she attempts a development of the following (the ideas are not exhaustive, but surely represent a valuable starting point for anybody interested in knowing more about these topics): the peculiarities of the study of translation and translation theories in Russian universities (with an obvious tendency of the Russian academics to take on a semiotic and (post)structuralist approach to Translation Studies); the limited access of the Russian readership to foreign (mostly Western European) Translation Studies literature and its being facilitated via PhD theses on works in the USA, France, Canada, and Great Britain; current Translation Studies projects in Russia; topics discussed at recent scientific events focusing on the history of translation (reasoning) (from which she draws conclusions on the current state of research in Russian Translation Studies); the

setting up of the Institute of Translation in Moscow, serving as a supporter of advanced, pioneering research.

Nune Ayvazyan and Athony Pym, in *West Enters East: A Strange Case of Unequal Equivalences in Soviet Translation Theory*, discuss concepts such as “adequacy”, “exactness” and “full value” which fueled debates on how literary texts should be translated, in the Soviet Union, during the first half of the 20th century. These are paralleled to the general concept of “equivalence” (and some of the forms it may take), as it was understood and used by Western Translation Studies scholars, primarily during the second half of last century. The conclusion is drawn that the East – West terminological differences in terms of correspondence between the original and the translated texts were leveled in the early 70s, seemingly facilitated by the development of machine translation in the Soviet Union.

Larisa Schippel’s *Translation as Estrangement: Andrei Fedorov and Russian Formalists* puts under the lens preconditions in the Soviet space of the 1920s and 1930s that represented fertile ground for the later development of modern Russian Translation Studies. She discusses such preconditions as: the translation activity at the two very active publishing houses Academia and Vsemirnaya Literatura (whose editorial plans included the translation into Russian of a great number of foreign texts), the translator training workshops organized at the request of the publishing houses (as a consequence of their dissatisfaction with some of the translations they were planning to print), the activity of translators’ professional associations within the Union of Soviet Writers, intensive debates on principles and criteria for assessing the quality of literary translations, and the debut of translation-related scholarly reflection and research. In connection to the last, Schippel reviews some of Andrei Fedorov’s main ideas, grounded in the theoretical premises of the Formal School. Prominence is given to topics such as means/methods in the translation of poetry, accuracy/ precision vs. imprecision in translation, the relationship between the various translation techniques used for rendering a text from one language into another, the necessary components of a linguistically-grounded translation theory, etc.

More details about the history (unfortunately not very long) of the two Russian publishing houses – Vsemirnaya Literatura and Academia (only touched upon by Schippel in the previous article) – are provided by Tatiana Bedson and Maxim Schultz, in their contribution titled *Translation Strategies in the Soviet Union in the 1920s and 1930s*. The authors highlight the landmarks in the life of these institutions, paying attention to the work of their founders (with special emphasis on Maxim Gorky’s) and main decision makers, to the editorial plans and, most importantly, to the views on

translation (expressed at meetings, workshops and in the guide books for translators some of those affiliated with the publishing houses produced) that ultimately influenced the content of the books published.

Tatiana Yudina's interest lies in instruments translation cannot do without – dictionaries. In *Zweisprachige Wörterbücher in der russischen translatorischen Tradition*, she discusses the importance of bilingual dictionaries in the field of Translation Studies, focusing on both the Soviet and the current Russian space. The link between the social advancement of certain segments of the Russian population, a general decrease of the Russians' language skills and the subsequent growing demand for translation and interpretation services on the one hand, and the obvious need for bilingual dictionaries, on the other, represents the scaffolding of her contribution.

The readers' attention is kept in the area of the former Soviet Union in the following two contributions. As the title indicates, in *History of Ukrainian Thinking (from the 1920s to the 1950s)*, Oleksandr Kalnychenko takes them on a three decades journey through translation-oriented preoccupations in Ukraine. He starts from the 1920s and early 1930s, when attempts at developing a translation theory proper were first made in the country and when the wealth of translation reviews and translation criticism helped elucidate quite a number of translation problems (Derzhavyn's functionalist approach to translation and Finkel's thoughts on self-translation are paid special attention to). He moves on with the period between the early 1930s and the mid-1950s, marked by a decline in translation practice and criticism and dominated by literalism, to conclude with the years between the mid-1950s and the early 1970s, characterized by a revival of translation activities and of critical thinking around translation issues (Mykola Lukash, with his theory of "unique items" of the target language is chosen as worthy of attention in this last period).

Part of such critical thinking was oriented towards translations from Russian into Ukrainian, a topic developed in Philipp Hofeneder's *Sowjetische Translationskultur*. In particular, the author speaks about the translation strategies imposed by the Soviets so as to "construct the Ukrainian culture and language as fragmentary, incomplete and heterogeneous when compared to Russian via translations" (p. 15).

The section continues with two chapters devoted to smaller translation cultures – the Slovene and the Polish ones. In the first, *Reflection on Translation in a Translation-Oriented Culture*, Martina Ožbot refers to various periods in the Slovene history when reflections on translation crystallized: the Reformation, when

debates, of a non-theoretical or pseudo-theoretical nature, were carried on around the problems translators encountered in the translation process (especially of religious texts); the 19th century, when the initial reserved attitude towards the translation of literary texts as barriers to the development of original, creative literature was compensated for by translation having come to be viewed as “necessary elements of culture and an indicator of cultural development and connectedness to the wider literary world” (p. 372); and the 20th and 21st centuries, when a variety of mainly applied, descriptive aspects of translation have been tackled either in individual works or in proceedings and journals published under the auspices of professional translators’ associations.

In the second chapter, *Children’s Literature and the Theory of Translation in Poland*, Monika Woźniak talks about the translation of children’s literature, an endeavor which has enjoyed a much more central role and better reputation in Poland than in a lot of other countries (as the author explains, firstly, because Poland has had a very long and solid tradition of adapting foreign children’s literature to the audience at home and secondly, because well-known “adult” writers have turned towards children’s literature as well and translated in the field). The extension of translation in the area under scrutiny has, quite naturally, given birth to broad discussions on the process. Though, as Woźniak points out, few original interpretations and theories have come out of these discussions, quite a number of topics have been covered: from wide-ranging ones such as fidelity to the source texts or their lexical-semantic, cultural and aesthetic transformations in the process of translation to much narrower matters such as the translation of proper names, pronouns, diminutives or culture-related items. The author enlarges on some of these.

The first section of the book closes with Christina Schäffner’s *Socialist Translation Studies – Theoretical Justification and Implications for Training*. She speaks about the system of “language mediation” (as translation was called) in the German Democratic Republic, starting from the observation that this system was made up of people, institutions, and publications in charge of shaping the translation profession in close connection with the only ideology considered valid at the time – Marxism-Leninism. To this end, translation theory (here illustrated with examples pertaining to the Leipzig school of translation) was conceived in a way that viewed translation as embedded in a superordinate communicative act, determined by social class and ideology. The translators’ job was, consequently, besides finding linguistic equivalences (and more importantly than this), applying *Parteilichkeit* in their work, i.e. openly showing their commitment to the socialist ideology and

making it clear that they were adjusting their discourse to an audience that had political convictions similar to theirs. Translator training was planned and provided accordingly.

The second part of the volume, dedicated to prominent figures in Eastern European Translation Studies, opens with three contributions focusing on Polish scholars. Thus, Piotr de Bóncza Bukowski, in *Roman Ingarden and Polish Translation Studies*, explains how the echoes of Polish philosopher Ingarden's phenomenological approach to literary works reached into his views on translation (expressed in the essay "On Translation", whose content is discussed here) as well as into a number of later works produced in the area of Translation Studies in Poland. De Bóncza Bukowski details on some examples of the latter.

Kasia Szymańska's *Stanisław Barańczak: Between Autonomy and Support* sheds light on the interconnectedness of Barańczak's theories of translation and his literary translation practice, insisting especially upon the ideas contained in his first theoretical text on literary translation, misunderstood and consequently, misinterpreted and underrated by academic criticism as analytically unhelpful and believed to be revisiting some elements of what had already become clichés in Translation Studies (e.g. domestication and foreignisation, fidelity or infidelity of translation in relation to the source text, etc.), though praised by some (for, for instance, the suggested "new interesting line of study oh [his] translations as "meta-utterances" that are created in order to comment on the original poetics" (p.453)).

Adrian Wojtasiewicz's work as a translation theoretician, enlarged upon in Małgorzata Tryuk's *Olgierd Adrian Wojtasiewicz*, has also been received with mixed criticism – positive at the time his *Introduction to the Theory of Translation* (1957) was published, as the first academic work produced in the field, in Poland and reserved half a century after its publication, for reasons of "timeliness of the postulates and theoretical assumptions" (p. 481) he made. However, despite the latter, Wojtasiewicz's pioneering work in Polish Translation Studies (for example, his views on language, his opinions about natural and artificial languages and the translation types that arise from the difference between the two, about linguistic and cultural untranslatability) as well as his having laid the foundations of translator and interpreter institutionalized training cannot be but praised. This is what Tryuk does in her chapter.

The contribution brought to Translation Studies by the Slovak scholar Dionýz Ďurišin is discussed by Libuša Vajdová in *Are There Some Small "Chinas" and "Indias" in Europe?* She speaks about his points of view by paralleling them to suggestions made in mainstream Translation Studies. Some of the aspects she insists on

are: his rejection of the hypothesis that translation is a kind of transfer and his seeing it instead as the result of meta-creation – the re-creation of the original; consequently, his view of the translation as “an independent expression of the original work” (p. 491); his challenging the source – target (text, culture, readership, etc.) unidirectionality and the importance he places on the target texts and the translators themselves in the process of meaning creation; his emphasis of the needs that have to be considered in this process as being those of the receiving context; his understanding of domestication in translation as being due to the fact that translated texts “substitute literary works missing in the receiving context and bring aesthetic and ideatic messages from abroad” (p.503), etc. The chapter concludes with some observations of interliterary communities, created on the basis of shared elements which very frequently transcend geographical delineations and bring together elements from spaces most distant from each other (hence, the title of Vajdová’s contribution).

Ukrainian scholar Viktor Koptilov’s academic portrait, as sketched by Iryna Odrekhivska in *In the Realm of Translation Studies in Ukraine: Re-visiting Viktor Koptilov’s Translation Concept*, rounds off this section and the volume itself. Undeniably the founder of Translation Studies in Ukraine, in the mid-1960s, Koptilov mapped the discipline into five interdependent areas (general translation theory, partial translation theories, typological translation theories, translation criticism and translation history) and theoretically framed each of them. At the methodological core of his theory, there is the concept of “translational analysis” and the notion of “translateme”, which he elaborated on. From among other issues which Koptilov tackled, defining the object of literary Translation Studies, translation pedagogy and the translator’s identity made visible in his/her stylization of the target texts produced stood out. Odrekhivska provides details of all these aspects of Ukrainian Translation Studies that Koptilov’s name is tightly connected to.

The wealth of ideas succinctly hinted at above recommend *Going East* as a volume whose range is quite wide: not only does it cover a multitude of Translation Studies aspects, but it also brings together discussions of these aspects in quite a number of Eastern European countries. Moreover, diachronic perspectives combine with synchronic ones to provide a pretty minute description of relevant phenomena, theories, approaches and personalities.

Talking about a diversity of topics inevitably goes hand in hand with making reference to significant published work in the domain investigated. The collection edited by Schippel and Zwischenberger is thus a rich and valuable bibliographic resource for

scholars interested in the main theme of their volume (since, in many of the contributions, links between research rooted in Eastern Europe and in other parts of the world are established, the book is also useful in providing bibliography circumscribed to the latter as well).

The resources described or just hinted at are, nevertheless, difficult to access by novices in the domain of Translation Studies. It takes a background in it (and in some adjacent fields, such as semantics, semiotics, aesthetics, the philosophy of language, etc.) for one to be able to take full academic advantage of all the content of the chapters. If this prerequisite is met, reading this book is illuminating and enjoyable.

Loredana PUNGĂ

References

- Baer, Brian James. *Contexts, Subtexts and Pretexts. Literary Translation in Eastern Europe and Russia*. Amsterdam: John Benjamins, 2011.
- Ceccherelli, Andrea, Lorenzo Costantino and Cristiano Diddi (eds.). *Translation Theory in the Slavic Countries*. (special issue of *Europa Orientalis*, vol. 25). Salerno: Università di Salerno, 2015.
- De Boncza Bukowski, Piotr and Magda Heydel. «Polish Translation Studies 21: Toward a Transdisciplinary Research». In: *Europa Orientalis*, vol. 25: 143-158. Salerno: Università di Salerno, 2015.
- Looby, Robert. *Censorship, Translation and English Language Fiction in People's Poland*. Leiden: Brill/Rodopi, 2015.
- Lungu-Badea, Georgiana. *Idei și metaidei traductive românești (secolele al XVI-lea –al XXI-lea)*, ediția a doua. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2015.
- Vajdová, Libuša (ed.). *Present State of Translation Studies in Slovakia*. Bratislava: Slovak Academic Press, 2013.

Marin Bucă, Mariana Cernicova, Dicționar de câmpuri frazeologice [Dictionary Of Phraseological Fields], București, Ed. Pescăruș, 2015, 403 p. ISBN 978-606-8379-86-9.

Phrases undoubtedly constitute the most expressive and colourful category in the lexicon of any language, but also a stumbling block in foreign language learning. Nonetheless, the systematic study of this fascinating lexical micro-system has acquired a scientific basis and analytic tools only over the past several decades, during which the principles of lexicographical recording of phrases have also been developed. In Romanian linguistics, a practical solution in this respect is offered by the recently compiled *Dictionary*

of *Phraseological Fields* [*Dicționar de câmpuri frazeologice*], a work of high standard by two linguists from Timișoara, Marin Bucă and Mariana Cernicova. A well-reputed lexicologist and lexicographer, Professor Marin Bucă is the author of an impressive lexicographical work, encompassing 50 volumes, among which *The Great Dictionary of Romanian Phrases* [*Marele dicționar de expresii românești*], București, Meteor Press, 551 pages, and the monumental *Encyclopaedia of Romanian Aphoristic Thought* [*Enciclopedie a gândirii aforistice românești*], București, Editura Tehnică, 1453 pages. His latest achievement stands out through its considerable scope, high quality and originality in the manner of selecting and presenting a most diverse linguistic material.

The *Dictionary of Phraseological Fields* proposes a new angle, the result of an up-to-date reworking of the ideas put forward in the two anthropocentric dictionaries (the extensive *Encyclopaedia of Romanian Aphoristic Thought* and the related dictionary, *The Great Dictionary of Romanian Phrases*).

The dictionary aims to systematize Romanian phrases, *i.e.* those multi-word units that generally prove hard to group into categories, by using semantic criteria, and to present a wide range of idiomatic means of expressing fundamental notions. Every dictionary entry can be correlated with a conceptual domain. The phraseological fields consist of clusters of phrases, conveying notions that are introduced by headwords (typed in bold, underlined block letters), usually alongside various spatial, temporal, causal, circumstantial, etc. qualifiers. Phrases and idioms are italicised, in the Romanian lexicographical tradition. Their meaning is explained through a synonym or a paraphrase, typed in regular letters.

At the heart of the dictionary are the phraseological fields built around the concept of *human being*, which are given prominence in the presentation: life, the stages of life, main events, moral, intellectual, behavioural and temperamental traits, sentiments and emotions, relationships among people, main activities, etc. Extremely interesting semantic fields are formed in this way, including, in fact, some of the most authentic Romanian phrases¹, such as: “*a iubi*”/ “*to love*” (“*a iubi la nebunie*”/ “*to be crazy in love with somebody*”, “*a da inima cuiva*”/ “*to give one’s heart to somebody*”, “*a se prăpădi după cineva*”/ “*to be dead gone on somebody*”, “*a sorbi pe cineva din ochi*”/ “*not to take one’s eyes off somebody*”), “*a se certa*”/ “*to quarrel*” (“*a fi pus pe arțag*”/ “*to be ill-tempered*”, “*a semăna neghină*”/ “*to make mischief between*”, “*a umbla cu țâfna*”/ “*to have a worm in one’s tongue*”), or sets of very

¹The English translation of the phrases or idioms used for illustration renders the Romanian meanings only partially.

expressive phrases (“*bani*” (pl.)/ “*money*” (sg.) – “*bani gata*”/ “*ready cash/ money*”, “*man-about-town*” (approximately), “*bani grei*”/ “*top dollar*”, “*bani peşin*”/ “*ready cash/ money*”, “*a lua mălai*”/ “*to hit the jackpot*”, “*a nu avea nicio para sau lescaie*”/ “*not to have two pennies/ nickels to rub together*”, etc.).

The phrases are presented in a systematic, accessible manner, by taking into consideration the grammatical and lexical structures used by native speakers and recorded in existing dictionaries. The explanations, simple and concise, are taken from dictionaries or formulated starting from dictionary definitions. Different semantic overtones are marked off by semicolons. Definitions are often followed by a synonymous phrase. Variants are introduced by the words *sau* and *ori/ or* and *also*: “*a se învărti pe lângă cineva (sau în jurul, împrejurul cuiva)*”/ “*to butter up or play up to someone*”, “*a-şi pune pirostriile pe cap (în sau pe cap)*”/ “*to tie the knot, also tie the wedding knot*”, “*a fi (sau a rămâne, ori a sta) stâlp (de cremene ori piatră)*”/ “*to stand like a statue, also to stand stone-still*”, “*umblă vorba ori merge vorba că...*”/ “*rumour has it that or the story goes that...*”. Most idioms are defined analytically, the definition coming after the ‘equal’ sign. When the situation does not allow for such definitions, the authors offer explanations of the contexts in which the idioms are used. They start with “*se spune*”, “*se zice*”/ “[is said] about”: “*toacă de vătraî, se spune despre un om care a sărăcit*”/ “*poverty-stricken, about someone who has grown poor*”, “*se îmbină ziua cu noaptea, se spune când începe să se facă lumină*”/ “*at the crack of dawn, about the time when the sun first appears*”, “*a dat prea mult de pomană, se zice când unui zgârcit îi tremură mâinile*”/ “*he/she has outdone him/herself in generosity, about a miser whose hands are shaking after giving alms*”.

Phraseological units are ordered according to semantic filiation, ‘phrase’ being sometimes mentioned in brackets. Information about the stylistic register is also given in brackets (*e.g.* regional, folklore, archaic, everyday, slang, ironic, vulgar, scholastic, etc.). For this purpose, abbreviations are used; a list thereof is provided at the beginning of the dictionary. The lexicographical explanation often ends with a series of synonyms, separated by commas, and their equivalents: “*a sta pe gânduri*”/ “*to be in two minds*” (“*a ezita*”/ “*to hesitate*”, “*a şovăi*”/ “*to falter*”), “*a nu-l mai încăpea cămaşa pe cineva*”/ “*to get too big for one’s boots*” (“*a fi înfumurat*”/ “*to be haughty*”, “*fudul*”/ “*smug*”, “*plin de sine*”/ “*full of oneself*”), “*a fi un pachet de nervi*”/ “*to be ready to fly off the handle*” (“*a fi enervat*”/ “*to be annoyed*”, “*iritat*”/ “*irritated*”, “*înfuriat*”/ “*enraged*”). In order to find a phraseological unit, one has to do an alphabetical search of one of its main constituent words, which will then bring up the entire semantic field.

Through the *Dictionary of Phraseological Fields*, the authors provide those interested in the expressive resources of the Romanian language with an effective work and information tool, as well as a means of becoming acquainted with a significant part of the vast Romanian language thesaurus. The dictionary may turn out to be useful not only to students, teachers and translators, but also to anyone with an interest in the Romanian language and its richness of expression.

Mața ȚARAN ANDREICI

Translation from Romanian by **Irina Diana Mădroane**

Jean Delisle, Alain Otis, *Les douaniers des langues. Grandeur et misère de la traduction à Ottawa (1867-1967)*. Laval, Presses de l'Université de Laval, 2016, 491 p. ISBN978-2-7637-3117-9.

Dans *Les Douaniers du langage. Grandeur et misère de la traduction*, Jean Delisle et Alain Otis retracent l'histoire d'un siècle d'activité de traduction, de 1867 à 1967¹. Grâce aux portraits des ceux qui, durant cette période, ont exercé la profession de traducteur, sans qu'ils soient préalablement promis à la pratiquer, les auteurs brossent une rétrospective des relations qui s'établissent aussi bien entre les traducteurs, d'autres professions libérales et acteurs sociaux – représentants des différents niveaux et domaines de la société (politique, culturel, éducatif, législatif, etc.) –, qu'entre les traducteurs mêmes qui œuvrent, d'une part, pour la reconnaissance de leur statut et, d'autre part, pour l'organisation dans des associations professionnelles. L'histoire des traducteurs fédéraux au Canada se diviserait en deux périodes : avant et après 1967, année qui marque la fin de l'âge d'or de la traduction (p. 5).

Parce que l'histoire ne conserve pas la mémoire des traducteurs, sauf sans doute et « paradoxalement » celle des écrivains, pour lesquels « la traduction n'a été qu'une occupation connexe » (p. 1), dans *Les Douaniers du langage. Grandeur et misère de la traduction*, Delisle et Otis confirment que « c'est dans la petite histoire que se nouent les événements humbles et cachés qui dans le silence font lentement la grande histoire » (Brault 1942, 13) Ainsi les auteurs se décident à faire une incursion dans les annales pour faire valoir les traducteurs qui, se plaisant au jeu de « courtiser » les muses, ont contribué à la création des premières

¹ 15 traducteurs en titre sont recensés en 1867, environ 100 en 1934 et 250 en 1967.

associations de traducteurs (p. 3). Partant de ce premier objectif de recherche, le second objectif poursuivi dans l'ouvrage concerne la création des services de traduction visant notamment la correspondance, services assurés par les *commis* ou les *sténographes bilingues* – traducteurs qui proviennent d'horizons des plus divers. La reconstitution historique, méthode de recherche qui est le bienfondé de cette « sociologie du traducteur » (p. 5), détermine les auteurs à inscrire leur réflexion dans « les études sur le traducteur » (cf. Chesterman, *Translator Studies*), dont l'intérêt porte sur la scolarité du traducteur, ensuite sur son statut social et professionnel et, enfin, sur le domaine de traduction.

Agissant avec détermination, les auteurs rendent justice aux traducteurs, contraints à obéir aux autorités qui leur imposent souvent des significations, sens ou syntagmes dont la légitimité ne sera reconnue et acceptée que quelques décennies plus tard (voir la traduction sémantique de l'anglais *dominion* par « puissance », p. 9-17, dont la révision deviendra la bête noire des traducteurs qui devaient faire disparaître « Dominion » et « Puissance » de la *Loi des élections fédérales* de 1938 (p. 291). Selon Delisle et Otis, la pénurie de traducteurs de langue française – « spécialisés », on dirait aujourd'hui – serait à l'origine de la reconversion professionnelle, des licenciés en droit notamment (à comparer avec le nombre de traducteurs d'anglais, p. 20 *et passim*). Plus qu'une typologie des traducteurs, c'est une hiérarchie des catégories qu'on élabore : les commis traducteurs (p. 21), les traducteurs fédéraux (p. 22 *et passim*), le cumul de fonctions de traducteur et de secrétaire. Le niveau d'exigence à l'examen varie selon la catégorie visée, de quelques heures pour les traducteurs ou commis bilingues (p. 23) à deux jours et cinq épreuves, pour les traducteurs parlementaires. Six catégories de traducteurs sont recensées durant la deuxième décennie du XX^e siècle, dont les quatre premières – 1) le traducteur en chef ; 2) premier traducteur ; 3) traducteur principal ; 4) traducteur senior – travaillent auprès des Services de l'État ; alors que les deux dernières – 5) traducteur et 6) traducteur junior composent la « caste » des commis bilingues (p. 24). La diminution du nombre de traducteurs d'anglais dans l'intervalle 1867-1967 est due au fait que, durant les années de transition et jusqu'en 1920, dans l'administration fédérale, il n'y avait qu'une langue de travail : l'anglais. Bien que langue officielle, le français était massivement réduit (p. 33, 43) parce que l'on considérait qu'il était dans l'intérêt du Canada que le pays fût unilingue (cf. L. Richter 1933, p. 51)

« Travailleurs intellectuels », les traducteurs, pour la plupart des journalistes et des écrivains, ont constitué une « aristocratie » parmi les fonctionnaires d'Ottawa (p. 33) et bénéficié des privilèges

(tels que le « congé sessionnel »² leur permettant de rejoindre les familles ou d'aller sur la Côte d'Azur, etc. –p. 45-48 –, l'« immunité », etc.) qui « suscitaient [...] l'envie des autres traducteurs fédéraux » (p. 37), ou des « nègres » qui devaient les remplaçaient, au cas d'urgence, dans les Chambres (p. 46). *La loi du service civil de 1918*, qui garantissait ces privilèges, préconisait également des interdictions (p. 35-36 et *passim*). Cependant, favoritisme, népotisme et nominations partisans des traducteurs furent également enregistrés (p. 50-52, 96-118).

Les privilèges, tout comme les exigences découlant du recrutement des traducteurs des Débats (« des têtes fortes ») et des traducteurs de service sont à l'origine des « relations de travail parfois houleuses » (p. 40). Afin d'« améliorer la qualité des traductions », un guide pour la rédaction des débats est publié en 1914 (2^e édition en 1994) et, en 1938, paraît un *Formulaire pour la traduction des débats*. « La qualité douteuse des traductions » s'explique(-rait) par le favoritisme, la méconnaissance des langues, les traducteurs non qualifiés, l'insuffisance de personnel et, en conséquence, le surmenage qui a mené même à la mort de huit traducteurs fédéraux (p. 52-53, 63). D'autres méfaits sont retenus, desquels les conditions de travail sont responsables (p. 56-62, 64-65).

À l'époque, la presse canadienne – la presse de partout, d'ailleurs : la presse roumaine a connu un destin pareil, par exemple (Ciuchindel 1956, Lungu-Badea 2008) – était un produit de traduction. Pour les francophones, minoritaires au Canada, la traduction est un instrument de représailles de l'isolement, un impératif donc (p. 69) ; alors que d'aucuns diplômés en droit en font, surtout, un tremplin politique –P. Bruchési, L.-O. David, R. Girard, W. Gascon, etc. (p. 67-68, 70-71). « Professions sœurs », vaguement délimitées, les métiers de journaliste et de traducteur permettent aussi la consécration dans le domaine de la littérature, tel fût le cas de William Chapman, Joseph Tassé, Jules Fournier, Jean-Marc Poliquin, etc. (p. 71-73).

Deux portraits de ces « soldats de la plume » viennent compléter le tableau des traducteurs : celui de Rémi Tremblay (p. 119-126), esprit indépendant « traducteur à pourvoir », et celui de Sylva Clapin, bibliophile, lexicographe novateur, polémiquant contre les puristes, qui élabore le *Dictionnaire canadien-français* et le *Nouveau dictionnaire français-anglais-anglais-français* (p. 127-132).

² Ce congé leur sera nonobstant retiré en 1935, après l'organisation du Bureau des traductions (p. 208).

L'institutionnalisation de la profession se réalise grâce à la première *Loi sur la fonction publique du Canada* (1868) qui a mené à la création d'un Bureau du service civil, chargé d'organiser les examens et de délivrer les attestations de « capacité » et de « moralité » (p. 133-170). Néanmoins, le statut du traducteur est au gré des hommes politiques : au cas où les traducteurs-journalistes publient des articles critiques sur les députés faisant preuve d'incompétence, les traducteurs sont destitués (E. Tassé, B. de Saint-Aubin, R. Tremblay, E. Tremblay, E. Poirier, Bouchard, McLeod, Pelland, Neuspiel), immolés « sur l'autel de la partisanerie politique » (p. 139), accusés de calomnie (p. 147-148). Ces controverses n'affaiblissent point la passion des traducteurs francophones tenus de défendre la langue française face aux partisans des thèses eugéniques qui, comme R. J. Wicksteed, s'estimaient en droit « d'éradiquer le français et de combattre le bilinguisme au Canada » (p. 155), comme il était prévu dans l'article 41 de *l'Acte d'Union* (1840) qui « proscrit l'usage du français et consacre l'anglais comme seule langue officielle du législatif et de l'administration » (p. 171). Cet article place la traduction administrative sous de sombres auspices : bien qu'elle ne soit pas interdite, le législateur n'est plus tenu de conserver les versions françaises. La nouvelle loi, adoptée en 1841, poursuivait « à faire contrepoids à l'unilinguisme institutionnel anglo-saxon », réglant la possibilité de publier et de traduire les lois en français. À partir de 1867, la rhétorique officielle proclame que la traduction est indissociable de la réalité canadienne, tout comme de « l'unité nationale » et de la « dualité linguistique ». (p. 174), alors qu'au début du XX^e siècle, elle recommande aux ministères d'embaucher des traducteurs spécialisés. On assiste ainsi à la décentralisation des services de traduction, ce qui encourage inévitablement la spécialisation des traducteurs (p. 179-181). Bien que le vent soit pour la décentralisation, la centralisation ne cédera pas sans combattre. Des essais (échoués) de faire fusionner les services de traduction sont enregistrés en 1920, 1924. Ces tentatives des hommes politiques – qui se connaissaient en traduction autant qu'en chinois ou qu'en hindoustan[i] » (p. 202), envisageaient de « mettre un frein au développement 'anarchique' des services de traduction. » (p. 195). L'impopulaire projet de loi n°4 *Loi concernant le Bureau des traductions* a été perçu comme « une attaque pernicieuse contre le bilinguisme » (p. 191), la centralisation étant considérée moins comme remède et plus comme piège (p. 193), un moyen de « diminuer la part faite à la langue française dans les différents ministères fédéraux » (p. 209). Le spectre de la centralisation a failli revenir en 1966, mais heureusement le projet impopulaire de 1934 restera la seule bataille (p. 211).

Dès 1934, on instaure le travail/la traduction de nuit, dans le but d'éviter le décalage de parution, en anglais et en français, des délibérations des deux Chambres (p. 219-220). À l'initiative des surintendants, on doit de surcroît : la création des services de terminologie, dans les années '50 (p. 230-231) ; la réforme linguistique qui mènera à l'adoption, en 1968, de la *Loi sur les langues officielles* et l'inauguration de l'interprétation simultanée à la Chambre des Communes, en 1959, et au Sénat, en 1961 (p. 232-233). Le Bureau fédéral des traductions exténuaient les traducteurs. La responsabilité qui leur était assignée et le volume immense de travail seraient à l'origine de certains décès. Raison pour laquelle Omer Chaput a comparé le Bureau des traductions à un « camp de mort » et la traduction à un « instrument de torture » (p. 247), rappelant amèrement le dicton en vogue à la fin du XIX^e siècle : « le travail n'a jamais tué personne » (p. 248).

Renouant avec un intérêt antérieur, illustré dans *Les Portraits de traductrices* (2002) et s'inscrivant dans une préoccupation nationale, *Le métier du double: portraits de traductrices et traducteurs littéraire* (2005), Delisle et Otis n'oublie pas les traductrices, embauchées dans les ministères à peine à l'aube du XX^e siècle. Ainsi, Marie-Angéline Lamouche, travaille pour le Ministère de la Marine depuis 1879, est devenue titulaire en 1906, 7 ans avant de prendre sa retraite (p. 249-250). Nous mentionnons quelques noms de traductrices : Eleanor Mercer, Irène Arnould, Ottavienne Gabrielle Saint-Denis, Yvonne Sénécal, Malvina Tremblay, Maria Pouliot, Eva Sénécal, Evelyne Bolduc, Marie-Blanche Fontaine, Irène de Buisseret. La discrimination à l'embauche est doublée d'une discrimination salariale – confirmée par *La Loi du service civil* de 1906 –, et d'une compétition avec les hommes qui empêchent les femmes à obtenir des postes de direction bien rémunérés (p. 251).

Au Canada, le français n'est pas une langue morte, mais une langue qui vit immortellement (p. 289), d'où l'axiome « foi et langue » (p. 277-278). En conséquence, les grands *Congrès de la langue française au Canada* (1912, 1937, 1952) et l'enseignement de la traduction à l'université, qui commence à se distinguer de l'apprentissage des langues, auraient dû contribuer à consolider le statut des traducteurs de langue française, et parallèlement à faire oublier le désaveu public, intenté par J.-Fr. Pouliot, la veille du 3^e *Congrès de la langue française au Canada*, juin 1952 (p. 289-299).

Dans un pays bilingue où le contact quotidien du français et de l'anglais est « propice » aux interférences (p. 304), il était nécessaire de distinguer entre l'apprentissage des langues et la formation des traducteurs. L'origine de l'enseignement de la traduction remonte à 1936. C'est ainsi que l'université vient « à la

rescousse du recrutement » de bons traducteurs, car « l'art de bien traduire s'acquiert par l'étude réfléchie des langues et des techniques de traduction jumelée à une pratique constante de l'écriture. » (p. 303). Le premier cours de traduction est donné le 1^{er} octobre 1936, à l'Université d'Ottawa, par Pierre Daviault qui restera titulaire jusqu'en 1964. D'autres cours de traduction assurent Clément Beauchamp et Denys Goulet. La formation et le recrutement des traducteurs étant « intimement liés », les exigences nouvelles de la profession rendaient invalide la dite « formation » antérieure à 1950, lorsque des traducteurs recrutés des professions libérales apprenaient sur le tas (p. 311). Parce que les traducteurs et les sténographes refusaient de déménager à Ottawa, ville monolingue, le Bureau fédéral des traductions crée un satellite à Montréal, division inaugurée en 1964 (p. 313). Le volume croissant de traductions à faire et le nombre réduit de traducteurs spécialisés légitime l'idée de monter un Ministère de la Traduction (p. 315).

Dans les années '50, les interprètes se spécialisent et sont de plus en plus sollicités pour les Débats (p. 341). Cependant, les professions de traducteur et d'interprète restent indistinctes pour la majorité des bénéficiaires et de la population (p. 337). Les interprètes qui travaillaient parfois quatre-vingts heures par semaine, arrivaient à ne se faire plus remarquer parce qu'on les identifiait aux orateurs interprétés (p. 342-343, 348). Le débat des sénateurs sur la pertinence du service d'interprétation fut doublé d'un amendement approuvé par la Chambre des communes par lequel on prévoyait que toute personne « a droit à un interprète » dans des situations juridiques qui se déroulent dans une langue qu'elle ne parle/comprend pas (p. 345). L'interprétation simultanée est inaugurée au Sénat, le 14 septembre 1961. D'ailleurs, les services d'interprétation parlementaires ont été considérés comme « une nécessité constitutionnelle » (p. 351) qui renforçait le statut bilingue de l'État canadien.

Durant la période recensée, les traducteurs fédéraux ont contribué à la vie culturelle (littéraire, artistique, musicale), scientifique, sportive (p. 354-361 ; 366-383, 403-424). Ils se sont également consacrés à la défense de la langue française de référence ou universelle, d'aucuns rejetant l'idée d'un français canadien (p. 363). C'est ainsi que les traducteurs et les interprètes parviennent à refléter la réalité et l'histoire d'un pays, d'une langue (v. K. Spicer). Par « cette plongée dans l'histoire », Jean Delisle et Alain Otis nous font découvrir qu'au Canada et notamment à Ottawa, capitale de la traduction, la valeur de la traduction n'est pas que symbolique. Elle « a suivi l'évolution des institutions, des mœurs et des courants sociaux » (p. 426) et « proclamé », avec la *Loi constitutionnelle de*

1867, le « bilinguisme » comme l'« une des valeurs fondatrices et distinctives du Canada » (p. 431).

Par ce devoir de mémoire, Jean Delisle et Alain Otis font un éclairage sur les traducteurs grâce auquel ceux-ci arrivent à se soustraire à l'ingratitude de l'histoire et des lecteurs.

Références bibliographiques

CIUCHINDEL, C. « Despre începuturile presei românești : Courier de Moldavie ». In : *Limba și literatura*, II, 1956 : 353.

DELISLE, J. (dir.). *Portraits de traductrices*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2002.

LUNGU-BADEA, G. « Despre formarea unei conștiințe traductive și încercarea de standardizare a procesului de traducere ». In : G. Lungu-Badea (dir.). *Un capitol de traductologie. Studii de istorie a traducerii* (III). Timisoara : Editura Universității de Vest, 2008 : 23-78.

WHITFIELD, A. (dir.). *Le métier du double : portraits de traductrices et traducteurs littéraires*. « Nouvelles études québécoises ». Éditions Fides, 2005.

Georgiana Lungu-Badea

Bruno Osimo, *Manuale di traduzione di Roman Jakobson*, Blonk Editore, 2016, 54 p., ISBN: 9788897604525.

Bruno Osimo, una delle voci più autorevoli della traduttologia italiana, studioso, docente di traduzione e ammiratore di Jakobson, si propone di portare alla luce il contributo “inestimabile” del linguista russo alla scienza della traduzione (39) attraverso una lettura attenta di numerosi suoi testi concernenti la traduzione che non hanno ricevuto l'attenzione dovuta in quanto scritti negli anni '50, “periodo in cui la traduzione era considerata una branca secondaria della linguistica lessicale, e la semiotica, nel cosiddetto «Occidente», era ignorata dalla maggior parte dei ricercatori.” (38-39) La modalità in cui Osimo porta alla luce l'essenza del pensiero jakobsoniano è a sua volta da manuale, nel senso che permette anche al lettore meno esperto di farsi un'idea su come si articola un lavoro scientifico deontologicamente ineccepibile. Inanzitutto si comincia dall'espone in modo chiaro e concreto i propri obiettivi, senza pretendere di far passare le proprie idee per quelle dell'autore studiato ed evidenziando scrupolosamente il criterio seguito nella scelta e nella disposizione dei brani commentati: “Questo libro si basa sul principio che sia possibile creare un testo dalle opere di un autore, concentrandosi su un argomento che non era necessariamente stato considerato centrale o fondamentale

dall'autore originario.” (4) Poi si continua con una esposizione chiara dell'argomento trattato e la dimostrazione della rilevanza del proprio approccio a livello traduttologico, per arrivare alla rivelazione finale dell'arguzia della definizione jakobsoniana sulla traduzione. E Osimo fa tutto questo senza mai perdere di vista l'enciclopedia e l'orizzonte d'attesa del suo lettore potenziale, sia esso uno studente di traduzione in genere e nello specifico suo allievo alla Civica Scuola Interpreti e Traduttori «Altiero Spinelli» (5), oppure uno studioso o ancora una persona interessata alla traduzione

Il primo capitolo, dal titolo “Jakobson e le fasi mentali della traduzione” è dedicato ai collegamenti fatti da Jakobson tra il «discorso interno» di Vygotskij e la semiotica di Peirce (10). Grazie a questo, si arriva a capire che il passaggio continuo dalla verbalizzazione alla deverbalizzazione e viceversa non si verifica soltanto nel processo traduttivo, ma anche nella comunicazione quotidiana orale e scritta (5). E la famosa definizione del 1959 del linguista russo acquista un nuovo significato: “Se siamo d'accordo che la scrittura e la lettura, l'ascolto e il parlare sono immancabilmente processi di traduzione intersemiotica, abbiamo necessariamente alcune conseguenze. [...] l'articolo di Jakobson nel 1959 è stato parzialmente frainteso dagli studiosi che hanno interpretato la sua suddivisione dei processi di traduzione come una partizione. Dato che la scrittura e la lettura sono processi traduttivi, la traduzione interlinguistica consiste in una serie di processi traduttivi intersemiotici e di processi di traduzione intralinguistica, se chiamiamo in questo modo il lavoro di revisione del traduttore, interrelati. I tre tipi di traduzione sono, pertanto, tre tipi di uno stesso processo.” (18)

Nel secondo capitolo, “Jakobson: traduzione come somiglianza attribuita”, Osimo si concentra su come il linguista russo abbia applicato il metodo dei tratti distintivi alla traduzione (5) e delinea il suo debito nei confronti della semiotica di Peirce, sia per quanto riguarda le dicotomie fattuale/attribuito e somiglianza/contiguità (20), sia per il “prendere in considerazione una componente fondamentale del discorso, ossia la differenza principale tra discorso e linguaggio: il contesto.” (34)

Il titolo dell'ultimo capitolo, “Tre tipi di traduzione o tre fasi del processo traduttivo” esprime sinteticamente l'essenza della definizione di Jakobson, incompresa a causa di una conoscenza approssimativa da parte degli studiosi del contesto biografico e ideologico ai tempi della pubblicazione delle sue opere il cui carattere interdisciplinare rende necessaria una preparazione all'altezza del compito interpretativo: “il concetto di «traduzione intersemiotica» non è più solo una proiezione esotica, divertente, futuristica verso cinema, arti visive, musica. Molto più importante, è il passaggio

principale di qualsiasi atto di significazione (e traduzione).” (52) Questo nuovo modo di leggere la definizione di Jakobson ha una grande rilevanza a livello traduttologico perché contribuisce in modo determinante a “riposizionare la traduzione all’interno della scienza, dandole il giusto peso come centro della semiotica e disciplina di tutti i segni, all’interno della quale la linguistica svolge un ruolo importante ma non esclusivo.”(46)

Nella premessa, l’autore si augura che la sua ricerca contribuisca a generare nuove idee (5), cioè che non si riveli sterile o fine a se stessa come troppo spesso accade nell’ambiente accademico. In questo senso, il suo saggio produce vera conoscenza soprattutto in un campo, come quello dello studio della traduzione, che negli ultimi anni ha riscontrato un forte interesse da parte di ricercatori di varie discipline, entusiasti, ma spesso privi di una preparazione traduttologica adeguata, i quali non ritornano alle fonti, ma si accontentano di riprendere formule e definizioni famose come segno di appartenenza a una certa comunità scientifica.

Iulia Cosma

Epaminondas I. Stamatiades, Biografiile marilor dragomani (interpreți) greci din imperiul otoman [*The Lives of the Great Greek Dragomans (Interpreters) in the Ottoman Empire*], translation from Greek and translator’s foreword by Constantin Erbiceanu, preface by Ioan-Aurel Pop, edition supervised, afterword and notes by Rodica Baconsky and Alina Pelea, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2016, ISBN 978-606-17-0970-0, 146 pages.

Biografiile marilor dragomani (interpreți) greci din imperiul otoman has been reprinted, over a century after its initial publication, thanks to the efforts of two academics (Rodica Baconsky and Alina Pelea) from the Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca. Erbiceanu’s skilful translation dating from 1897 has been modernised for the benefit of the contemporary reader. Notable in this sense is the contribution of several specialists who have facilitated access either to the Greek original (Ebru Diriker from the Department of Translation and Interpretation at the Bogazici University in Istanbul) or to the Romanian text (Bogdan Onofraș), carefully transcribed by Mrs. Gabriela Vaida. Professor Stela Zdrengea, in her capacity as a Greekophone expert, compared the Greek and the Romanian versions and provided invaluable support to the editors in clarifying problematic passages and making the text accessible to the public.

The book plunges present-day Romanian readers into the universe of the sultan's seraglio between the second half of the 17th century and the beginning of the 19th century. It is a journey that gives an insight into the great dragomans' role in building relationships and settling various conflicts that the Sublime Porte had with other peoples. As interpreters and authors, they left their mark on their age as well as on the next generations. As political personalities, they had an important part to play in the history of the Romanian people, given that most of them were rulers in Moldavia and Wallachia. Epaminondas I. Stamatiades draws a fascinating portrait of their lives, which stays in the readers' minds, crossing the barriers of space and time.

First and foremost, the dragoman was wise, well-read and polyglot, qualities that attracted respect and recognition. For example, due to his linguistic competence and not only, Nicholas Mavrocordatos was said "to resemble his father [...] in the knowledge of many languages, especially of Greek and of the national language, as well as of Latin and Turkish, which he came to master so completely in a relatively short time, without even being sent abroad for this purpose, but while he was living in his parents' home, that the Romans themselves were astonished at how well he spoke Latin, and the Turks their language" (p. 75); he was held in high esteem "not only by ordinary people, but also by important people and even the Emperor" (p. 75). It was not uncommon for the dragomans to be appointed at the head of the Romanian Principalities. They became good or not so good rulers of Moldavia (Alexander Mavrocordatos, Constantine Alexander Ypsilantis) and/or Wallachia (Nicholas Mavrocordatos, Gregory Ghica, Alexander Ypsilantis, Constantine Alexander Ypsilantis, Alexander Nicholas Soutzos). Sometimes, they were so influential that they occupied political positions generally open only to the Ottomans. Michael Soutzos was highly regarded by the Sultan Mahmut, who, "upon setting up a secret State Council, which, under his rule, would judge and take all the decisions that were then sent to the council of ministers for implementation, appointed Michael to be the eighth councillor, and bestowed upon him the same honours that the other seven Ottoman councillors enjoyed" (p. 120).

Well-versed in debates and excellent diplomats, these interpreters made an essential contribution to the resolution of certain conflicts and the signing of certain treaties. For example, Alexander Mavrocordatos mediated the signing of the Karlowitz Peace Treaty; John Mavrocordatos participated in the peace discussions of Passarowitz, and Alexander Constantine Mourouzi was instrumental in "signing the peace treaty that ended the bloody war between the Turks and the Russo-Austrians" (p. 105).

The mastery of several languages allowed the dragomans to be not only interpreters, but also translators, as can be seen from various books in Greek (*An Endeavour to Write about Mores and the Spirit of Peoples. The Century of Louis XIV* and *The History of the Spanish Conspiracy against Venice*, by Nicolas Caradja) or in Turkish (Constantine Alexander Ypsilantis translated Vauban's books).

Their scholarly concerns resulted in books of reference written in Latin, Greek or Turkish, in the fields of medicine, linguistics, law, history and philosophy. Some of these books were printed abroad (Italy, Belgium, Germany) and were translated into several languages. Alexander Mavrocordatos authored a rare specialised study on the circulation of blood, *De instrumento respirationis et circulatione sanguinis*, which apparently earned him the reputation of a magician among the Turks, who were unable to understand it. His son, who followed in his footsteps, wrote *On Sermons, Parallel Views on Holy and General Archaeology, Dialogue about the Soul, Various Frontismata (Reflections)*, a treaty about the Ottoman Empire and a study titled *On the Old and the New Dacia*. Some of his writings (*On Sermons*) were considered fundamental to Hellenic philology (p. 81), while others remained in manuscript form only. Nicolas Caradja composed a *French Grammar, Successful Learning*, as well as a prose work, *On the Customs of the Sublime Porte*, and Alexander Ypsilantis, while he was the ruler of Wallachia, edited a codex mostly on the basis of Greek laws (p. 98).

The dragomans often dedicated their knowledge to a patriotic cause: the revival of the Greek people. These men had to serve the Sublime Porte, but they never forgot their origin, and managed, many a time by deceit, to harness all the energies necessary for the regeneration of modern Greece. Because their fate was shaped by fleeting interests and friendships, they often met with tragic ends: exile, decapitation, death by poisoning.

In spite of the dragomans' flaws, present-day interpreters and translators should see in them "illustrious predecessors [...] who are still intellectual role-models" (p. 139), as Rodica Baconsky and Alina Pelea point out. This brings us to the question of the relevance of their editorial project in the context of our third millennium. We could list a number of reasons why this book makes a compelling and useful read, but we will confine ourselves to three, which are in fact interrelated.

First, by its very nature, translation is a point of convergence for several disciplines. The history of translation is tightly bound up with the history of peoples, great empires, cultures, religions, and literatures.

Second, by focusing on a particular category of interpreters, i.e. the dragomans, the book “casts light on an entire age, it urges us to reflect” (Pop, p. 7), so as to gain better knowledge of epochs long gone and a finer understanding of an “entire universe, quasi-unknown in the West and even in Romania” (Pop, p. 7). Paradoxically, the dragomans “connected or reconnected us [...] with Western Europe, with the civilised world, with the Enlightenment and enlightened absolutism”, opening up our world to cultural confluences and setting “a foundation stone in the process of bringing closer the two halves of our continent” (Pop, pp. 10-11).

Third, given the universals of interpretation, the intellectual profile of the interpreter has changed very little over time. Just like the dragomans, contemporary translators are, in the editors’ words, “exceptional users of their mother tongue, subtle connoisseurs of the languages they work with and of the world they live in, people who are always open-minded and ready to exert their ‘power’ from behind the orator” (Baconsky and Pelea, p. 134).

If Constantin Erbiceanu directed his translation at historians, Rodica Baconsky and Alina Pelea bring it to the attention of readers with a passion for translation and interpretation. The moderate “actualisation” of the text and its rich paratext, based on specialised bibliography, turn this work into a point of reference in the history of translation and interpretation, within the space marked by the former borders of the Ottoman Empire.

Eiben Ileana Neli and Irina Diana Mădroane

**Bibliographical notes / Notes bio-bibliographiques /
Biobibliographische Daten/ Note bio-bibliografiche/ Notas
bio-bibliográficas /**

Gerardo ACERENZA est enseignant-chercheur à la Faculté des Lettres et Philosophie de l'Università degli Studi di Trento (Italie). De 2003 à 2005, il a enseigné le français et l'italien au Département d'Études françaises et italiennes de St. Jerome's University, à Waterloo (Ontario, Canada), où il a organisé un colloque international ayant pour thème la présence des dictionnaires français dans les littératures québécoise et canadienne-française (*Dictionnaires français et littératures québécoise et canadienne-française*, sous la direction de Gerardo Acerenza, Ottawa, Editions David, coll. « Voix savantes », 2005). Il a publié plusieurs articles sur le débat linguistique au Québec, sur la traduction des canadianismes en italien et sur l'œuvre de l'écrivain québécois Jacques Ferron, dont l'ouvrage *Des voix superposées : plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, Trento, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Studi Letterari, linguistici e Filologici, coll. « Labirinti », 2010.

Carmen Ecaterina CIOBÎCA est chargée de cours à la Faculté de Droit, Université « Alexandru Ioan Cuza », Iași, Roumanie, où elle enseigne le français juridique. En 2012, elle a défendu la thèse de doctorat intitulée « Lucian Blaga et ses versions en français : figures de style et traduction », élaborée en cotutelle, sous la direction de Marina Mureșanu (professeur, Université « Alexandru Ioan Cuza », Iași, Roumanie) et de Jean Peeters (professeur, Université de Bretagne-Sud, Lorient, France). La thèse a reçu la mention très honorable avec félicitations du jury. Ses domaines de recherche sont la traductologie et la terminologie juridique.

Iulia COSMA, ricercatore presso la Facoltà di Lettere, Storia e Teologia dell'Università dell'Ovest di Timișoara, ha conseguito il dottorato di ricerca con una tesi sulle protagoniste femminili del Morgante di Luigi Pulci, dell'Orlando innamorato di Matteo Maria Boiardo e dell'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto, traducendo per la prima volta in rumeno numerosi frammenti dai rispettivi poemi. Insegna storia della letteratura italiana e storia della traduzione. Interessata alla storia e alla critica della traduzione, fa parte dell'Associazione Isttrarom-Translationes funzionante presso l'Università dell'Ovest di Timișoara ed è membro della redazione della rivista *Translationes*.

Greta DANILAVICIENE – MA graduate of Translation and Localization of Technical Texts at the Faculty of Social Sciences, Arts and Humanities, Kaunas University of Technology (2016). The main areas of scientific interest: audiovisual translation, translation studies.

Jean DELISLE, tra. a., term.a., est MSRC, Professeur émérite de l'École de traduction et d'interprétation de l'Université d'Ottawa, où il a enseigné depuis 1974. Il a été directeur de cette École de 2000 à 2006. Il est l'auteur d'ouvrages sur la pédagogie et l'histoire de la traduction, dont *L'Analyse du discours comme méthode de traduction* (1980), *Au coeur du dialogue canadien* (1984), *La Traduction au Canada, 1534-1984* (1987), *Les Alchimistes des langues* (1990), *La Traduction raisonnée* (1993 ; 2^e éd. 2003), *L'Enseignement pratique de la traduction* (2005) et du dictionnaire *La Traduction en citations* (2007). Il a aussi assuré la direction de *Portraits de traducteurs* (1999), *Portraits de traductrices* (2002, Prix de l'Association canadienne de traductologie pour le meilleur ouvrage publié en 2001-

2002) et la codirection des collectifs *Les Traducteurs dans l'histoire* (1995 ; 2^e éd., 2007), *Enseignement de la traduction et traduction dans l'enseignement* (1998) et *Terminologie de la traduction* (1999) et *Traduction: La formation, les spécialisations et la profession* (2004). Il est aussi l'auteur d'un cd-rom sur *l'Histoire de la traduction* (Didak). Aux Presses de l'Université d'Ottawa, il a dirigé de 1979 à 2006 trois collections d'ouvrages sur la traduction : « Cahiers de traductologie », « Regards sur la traduction » et « Pédagogie de la traduction ». Certaines de ses publications ont été traduites en allemand, en anglais, en arabe, en chinois, en coréen, en espagnol, en finnois, en galicien, en italien, en néerlandais, en persan, en polonais, en portugais, en roumain, en russe et en turc. Il est membre de l'Association canadienne de traductologie, dont il a été président (1991-1993), et il a présidé le Comité pour l'histoire de la traduction (1990-1999) de la Fédération internationale des traducteurs (FIT).

Ileana Neli EIBEN est assistant à l'Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie. Elle enseigne le français dans le cadre du Département des langues romanes de la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie. Ses principales lignes de recherche sont : l'autotraduction, les études québécoises, la littérature migrante et l'écriture féminine. Elle est membre fondateur des associations : *Asociația de studii francofone DF* et *ISTTRAROM-Translationes* ; membre du Conseil International d'Études Francophones, de l'Association Internationale des Études Québécoises et de l'Association d'études canadiennes en Europe Centrale. Secrétaire de rédaction de la revue *Dialogues francophones*, elle a publié plusieurs articles dans des revues de spécialité.

Jolita HORBACAUSKIENE – associate professor at Faculty of Social Sciences, Arts and Humanities, Kaunas University of Technology with a degree in educational science (KTU, 2011). The main areas of scientific interest: linguistics, translation studies, audiovisual translation, discourse analysis issues. Currently leading BA and MA courses: Modern English Lexicology, English as Foreign Language (level C1), Research Methodology, Research Project, Statistical Linguistic Methods.

Ramune KASPERAVICIENE – associate professor at Faculty of Social Sciences, Arts and Humanities, Kaunas University of Technology with a degree in philology (Vilnius University, 2009). Research interests cover translation studies, contrastive linguistics, corpus studies and studies in style. She has been teaching at KTU since 2000 and is currently involved in the BA and MA study programmes of Translation. She is also a freelance translator and interpreter.

Georgiana LUNGU-BADEA, professeur titulaire au Département de langues et littératures romanes, Faculté des Lettres, Histoire et Théologie, Université de l'Ouest, Timișoara (Roumanie) ; est directeur de l'École d'études doctorales, rédacteur en chef des revues *Dialogues francophones* et *Translationes*, fondateur et directeur du centre de recherche ISTTRAROM-Translationes (Histoire de la traduction roumaine, www.translationes.uvt.ro), organisateur de colloques sur la traduction et l'histoire de la traduction roumaine, sur la littérature et les problèmes de la traduction littéraire ; membre dans les comités scientifiques (collection « Traductologie ») des éditions Artois Universités Presses, Arras, ZetaBooks, București, Eurostampa Timișoara. Elle a publié plusieurs ouvrages, études et articles en roumain et en français.

Veronica MANOLE – Doutora em Estudos Portugueses, Brasileiros e da África Lusófona pela Universidade Paris 8. Docente de língua e cultura portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Babeș-Bolyai, responsável pelo Centro de Língua Portuguesa / Camões I. P. de Cluj. Áreas de interesse: análise do discurso,

ensino do português como língua estrangeira, tradução literária (português > romeno), interpretação de conferências.

Irina Diana Mădroane is a Senior Lecturer in applied linguistics and cultural studies at the Department of Modern Languages and Literatures of the West University of Timișoara. She holds a PhD in philology from the West University of Timișoara and an MA in sociology from Lancaster University. Her main specializations are critical discourse analysis and the study of media discourse, and her research interests fall largely within two areas: cultural representation and the construction of identity in public discourses (national, ethnic and diasporic identity); argumentation and public knowledge in the context of policy-making (with a focus on social policies and media advocacy campaigns). She is the author of a book, *Romanians in the Right-Wing British Press: A Critical Discourse Analysis Approach* (Editura Universității de Vest, Timișoara, 2014) and of numerous studies published in peer-reviewed, national and international journals and volumes (Routledge, Sage, Taylor & Francis).

Anne PODA est traductrice généraliste et littéraire *free-lance*. Elle a fait partie de l'équipe de traduction du livre *Le Nom propre en traduction* de Michel Ballard (2011).

Simona POLLICINO a été boursière post-doc à l'Université de Palerme et à l'Université de Padoue, où elle a travaillé autour de la traduction de la poésie. Elle est actuellement enseignant-chercheur en Langue française à l'Université de Roma Tre. Parmi ses travaux consacrés à Yves Bonnefoy et à Philippe Jaccottet poètes et traducteurs : « Bonnefoy traducteur de Yeats : le cas d'*Among School Children* » ; « La notion de rythme entre poésie et musique » ; « "Le lieu propre de l'infini" ovvero dall'altra parte del nulla. Bonnefoy e Jaccottet all'ascolto di Leopardi » ; « Traduire le rythme de la danse ou l'expérience de l'unité : Y. Bonnefoy traduit *To a Child Dancing in the Wind* de W. B. Yeats » ; « Traduire la poésie pour Philippe Jaccottet ou l'idéal de la transparence ».

Valentina RĂDULESCU. Après une licence à l'Université de Craiova, Valentina Rădulescu a obtenu un Diplôme d'Études Approfondies en littérature française à l'Université « François Rabelais » de Tours et un diplôme de doctorat à l'Université de Craiova. À présent elle est chargée de cours au Département de langue et de littérature françaises de la Faculté des Lettres de Craiova et elle travaille notamment sur les théories de la fiction, le roman français contemporain, le roman maghrébin contemporain et la traduction littéraire. Elle est l'auteur des livres : *Marguerite Yourcenar et « l'alchimie » de la création* (2005) et *Repères pour l'analyse du récit* (2008), ainsi que d'une trentaine d'articles sur la littérature française et maghrébine.

Mața ȚARAN ANDREICI is a teacher at West University of Timișoara. She obtained a philology PhD in 2007. Since 2006 is a lecturer at Slavic Languages Department of Letters, History and Theology Faculty where she teaches special courses of Phraseology and Translology, as well as Serbian Literature, Russian Literature and Russian Culture and Civilization. In parallel with the teaching activity, she has a significant researching activity which is materialized in 30 scientific articles published in specialized volumes and magazines from Romania and abroad, numerous translations and reviews and scientific papers communicated at national and international conferences. In addition, she is the author of three books in the field, namely *Aspecte semantice, pragmatice și culturale ale frazeologiei limbilor rusă și sârbă* [Semantic, Pragmatic and Cultural Aspects of Russian and Serbian Phraseology] (2009), *Codurile și limbajele culturale în studiul confruntativă a idiomaticeii limbilor rusă și sârbă* [Codes and Cultural Languages in

Comparative Research of Russian and Serbian Idiomaticity] (2010), and Introducere în teoria și practica traducerii, aplicată la studiul comparativ al limbilor sârbă și română [Introduction into Theory and Practice of Translation Applied to the Serbian and Romanian Languages] (2014).

Élodie WEBER, normalienne, agrégée d'espagnol, docteur en linguistique, Maître de Conférences en linguistique hispanique à l'Université Paris IV-Sorbonne. Ses recherches portent sur la morphosyntaxe des langues romanes et sur la traductologie qui, dans divers articles et communications, est mise en lien avec les enseignements de la linguistique.

Imprimat la
Tipografia Universității de Vest
Str. Paris, nr. 1
300003, Timișoara
România