

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

Translationes

N° 10 (2018)

What Is a Bad Literary Translation? About Treason and Treachery in Literary Translation
/ Qu'est-ce qu'une mauvaise traduction littéraire ? Sur la trahison et la trahison en
traduction littéraire / Was sind schlechte Übersetzungen ? Zur Problematik der
Verfremdung und des Betrugs im Bereich der Literaturübersetzung / Cosa rende cattiva
una traduzione letteraria ? Sull'inganno e il tradimento nella traduzione letteraria /
¿Qué es una mala traducción literaria ? Sobre lo que es una mala traducción literaria :
traición y falsedad /

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

Georgiana I. Badea
Neli Ileana Eiben

Editura Universității de Vest
Timișoara
2018

Translationes n° 10

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

Michel BALLARD

(Université d'Artois, Arras, France)

AntonioBUENO 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 NETJ (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 I. BADEA

Rédacteurs / Editors / Redaktion / Redattori / Redactores

Iulia COSMA (Université de l'Ouest, Timișoara)

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

Karla LUPȘAN (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)

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

ISSN: 2067 – 2705 (publication imprimée/printed/gedruckte Ausgabe/pubblicazione stampata/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 traductologie/Translation and traductology Studies/ Translationswissenschaft / Studi della traduzione e della traduttologia / Estudios de traducción y traductología /

Éditeur /Couverture: Draguljeb Firulovic/ photo: Cristian Apostu / **Maquette et Mise en page:** Anne Poda

**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 Florianópolis)
- 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 Étrangères de l'Académie Slovaque des
Sciences, Bratislave)
- Luminița VLEJA** (Université de l'Ouest, Timișoara)

**Table of contents/ Table des matières/ Inhaltsverzeichnis/
Sommarrio/ Sumario**

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/ 7

La « mauvaise » traduction de La Mise à mort (1965) de Louis Aragon : un cas de découverte de littérature subversive dans l'Espagne franquiste, Marian PANCHON HIDALGO/ 9

L'énonciation du traducteur dans la traduction du texte de théâtre, Jean-Paul DUFIET/ 25

Vieillesse et oubli : contretemps de la (bonne) traduction (avec Walter Benjamin e Marcel Proust), Marcelo JACQUES DE MORAES/ 45

De la trahison à la translucidation, Inês OSÊKI-DÉPRÉ/ 59

Traduction et retraduction d'Ulysse : le portrait du même en autre, Romain RIVAUX/ 83

Qui est Laura ? Réflexions sur le pouvoir de déformation du transfert d'une langue à une autre, Évaine LE CALVÉ IVIČEVIC, Matea KRPINA/ 95

Ni bonne ni mauvaise : Ferdinand Oyono en traduction allemande, El-Shaddai DEVA/ 113

2. Miscellaneous/ 129

Questions de création poétique dans la traduction des haïkus, Yuya YOKOTA/ 131

Origins and Developments of Translation Theory in Lithuania from 1918 to 1990, Aurelija LEONAVIČIENĖ/ 149

3. Unpublished translations/ Traductions inédites/ Erstmalige Übersetzungen/ Traduzioni inedite/ Traducciones inéditas/ 169

Mihai EMINESCU Poezii/Poèmes (Liliana Cora Foşalău)/ 170

4. Reviews/ Comptes rendus/ Rezensionen/ Recension/ Reseña/ 179

Mariana Pitar et Aurora Bute (éds.), *Esperanto – ponto inter lingvoj kaj kulturoj/esperanto – punte între limbi și culturi* (Adina Tihu)/ 181

Germana Henriques Pereira de Sousa (coord), *História da Tradução. Ensaios de Teoria, Crítica e Tradução literária* (Ioana Simina Frîncu/Ruxandra Indreş)/ 186

Marta Pragana Dantas, Germana Henriques Pereira de Sousa (coord), *História da Tradução. Trajetória, Debates, Deslocamentos. Volume 2* (Ioana Simina Frîncu/Ruxandra Indreş)/ 191

Germana Henriques Pereira, Thiago André Veríssimo (coord), *História e Historiografia da Tradução: Desafios para o século XXI. Volume 3* (Ioana Simina Frîncu/Ruxandra Indreş)/ 194

Henri Awais et Muguraş Constantinescu (Sous la coordination de), *Atelier de traduction* (Neli Ileana Eiben)/ 198

Alfred Loisy, *Sacrificiul. Eseu diacronic* (Georgiana I. Badea)/ 202

**Bibliographical notes/ Notes bio-bibliographiques/
Biobibliographische Daten/ Note bio-bibliografiche/ Notas bio-
bibliográficas/ 207**

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 « mauvaise » traduction de *La Mise à mort* (1965) de Louis Aragon : un cas de découverte de littérature subversive dans l'Espagne franquiste

Marian PANCHON HIDALGO

Universidad de Salamanca

Espagne

Université Toulouse – Jean Jaurès

France

Résumé : *La Mise à mort* (1965) d'Aragon a été traduit pour la première fois en Espagne en 1969, alors que le pays était encore une dictature. Bien que l'œuvre contienne plusieurs erreurs de traduction, le livre a reçu une bonne critique de la revue progressiste *Triunfo* et du journal conservateur *ABC*, ce qui nous permet d'interroger la vision traditionnelle de « bonne » ou de « mauvaise » traduction et l'importance de la situation des traductions dans le système culturel et littéraire d'accueil.

Abstract: Aragon's *La Mise à Mort* (1965) was translated for the first time in Spain in 1969, while the country was still under the Francoist dictatorship. Even though the translated work has several errors, it received a positive review from the progressive magazine *Triunfo* and from the conservative newspaper *ABC*. This leads us to reflect on the traditional view of "good" and "bad" translations as well as the importance of translated works within the cultural and literary systems that host them

Mots-clés : Louis Aragon, censure, traduction, franquisme.

Keywords: Louis Aragon, censorship, translation, Francoism.

Considéré comme un auteur subversif par le régime franquiste, l'écrivain surréaliste et marxiste Louis Aragon n'a commencé à être traduit en Espagne qu'à partir du second franquisme¹ grâce à la légère ouverture de l'appareil censorial de l'époque. Dans cet article, nous

¹ Le premier franquisme (1939-1959) est la première grande étape de la dictature du général Franco. Il s'étend de la fin de la guerre d'Espagne à l'abandon de la politique économique autarcique à la suite de la mise en place du programme de stabilisation de 1959. Cette période fait place au second franquisme (1959-1975) qui prend fin à la mort de Franco.

analyserons la (« mauvaise ») traduction de *La Mise à mort* (1965) afin de constater que, bien que la traduction ne soit pas de bonne qualité, l'œuvre a reçu une bonne critique de la part de la revue progressiste *Triunfo* et du journal conservateur *ABC*. De plus, la nouvelle Loi sur la Presse promulguée en 1966, les mouvements marxistes estudiantins et l'opposition démocratique de gauche ont facilité l'apparition de nouvelles maisons d'édition, plus intéressées par le caractère politique ou culturel de ces livres dissidents que par leur simple attrait économique. Dans ce cas, la qualité de la traduction passait parfois au second plan car la publication de ces traductions était souvent plus perçue comme un acte militant que comme une démarche littéraire.

Cette nouvelle Loi sur la Presse a suscité une grande attente dans les rangs du Parti Communiste d'Espagne (PCE), qui espérait l'arrivée d'un souffle nouveau de modernité et une plus grande liberté pour les groupes éditoriaux du moment. Cette Loi sur la Presse franquiste est restée en vigueur jusqu'en 1978, laissant de côté les trente premières années de dictature, marquées par des normes très rigides.

Sans aucun doute, cette seconde loi prétendait accorder une apparente liberté d'expression à tous les citoyens espagnols, même si la réalité était bien différente. À vrai dire, l'appareil censorial a effectivement expérimenté une plus grande flexibilité lorsqu'il se disposait à évaluer les textes, ce qui impliquait une meilleure position des maisons d'édition dans le système littéraire espagnol de l'époque. Malgré ce faux progrès, la nouvelle Loi sur la Presse, dite Loi Fraga, a continué à censurer et à faire pression sur les maisons d'édition pour qu'elles ne publient pas certains types de textes, situation qui a provoqué l'application de la censure interne de la part des éditeurs, les rendant ainsi complices de la dictature.

Avec cette loi, l'envoi des manuscrits au ministère était désormais un procédé volontaire au lieu de rester obligatoire comme il l'était auparavant. Cependant, cette prétendue consultation volontaire « a obligé les éditeurs à être plus prévoyants qu'auparavant et à censurer en amont manuscrits ou placards afin de ne pas être considérés comme complices des délits qui auraient pu être imputés à l'œuvre publiée »² (Abellán 1982, 173) (notre traduction)³.

² « obligó a que los editores fueran más precavidos que antes y censuraran previamente manuscritos o galeradas so pena de ser considerados cómplices de los delitos en los que la obra publicada pudiera todavía incurrir ».

En prenant ces questions en compte, il s'avère nécessaire de préciser que la Loi Fraga a été conçue pour satisfaire les intérêts propres du régime et de Franco, qui voulaient donner une image plus tolérante de la dictature pour favoriser de cette manière son ouverture vers l'extérieur. Cette loi témoigne donc de la volonté du gouvernement de moderniser le pays, particulièrement à la suite de la signature de différents accords avec les États-Unis dans les années cinquante, et de l'entrée de l'Espagne dans l'ONU au cours de cette même décennie.

De plus, le régime prétendait également remédier au mécontentement généralisé suscité par la première loi. En effet, la Loi sur la Presse de 1938 pêchait par son caractère trop arbitraire, puisqu'il n'existait aucune norme bien définie qui puisse guider correctement les censeurs de l'époque. C'est entre autres pour cette raison que La Loi Fraga a été promulguée.

Quant aux censeurs, ils étaient considérés comme de « simples "pluriempleados"⁴ » (Meseguer Cutillas 2014, 30). Contrairement à la période du premier franquisme, où les censeurs étaient des professionnels hautement qualifiés, les autorités du second franquisme n'exigeaient plus des censeurs autant de connaissances ni de diplômes.

Il convient de rappeler que, pendant cette seconde période du franquisme, la diffusion de certains thèmes « maudits » (Cisquella *et al.* 1977, 73) n'était pas non plus tolérée, à l'instar des références à la Guerre civile, la question religieuse et particulièrement la critique du catholicisme, les apologies du marxisme, du communisme, de l'anarchisme, etc., ou les allusions explicites à la sexualité. Toutefois, dans certains cas, ces thèmes « tabous » n'ont pas été complètement censurés, ce qui montre le caractère très arbitraire du travail des censeurs dans ces dernières années de la dictature.

Selon Abellán (1980, 152), le fait que les éditeurs et les auteurs appliquent la censure interne à cause de la méfiance et de la peur provoquées par l'appareil censorial a entraîné une baisse indéniable du nombre de refus de publication et une augmentation des « silences

³ Sauf mention particulière, toutes les citations en langue étrangère ont été traduites par nos soins.

⁴ Nous avons gardé le terme en espagnol car il n'existe pas de traduction satisfaisante en français. Un « *Pluriempleado* » est une personne qui exerce plusieurs emplois en même temps.

administratifs »⁵.

En revanche, le fait que la Loi Fraga a amélioré le panorama éditorial, puisque de nouvelles maisons d'édition sont apparues en Espagne à cette époque, et que celles-ci étaient désireuses de publier des auteurs étrangers considérés comme dangereux pour le régime, comme c'est le cas de Lumen, qui a voulu publier plusieurs livres de l'auteur marxiste Aragon.

Si nous nous arrêtons sur la publication de la traduction *Tiempo de morir* [*La Mise à mort*, en français], nous observons qu'elle date de 1969, juste après les événements de mai 68. Ce mouvement, tout comme celui qui s'oppose à la guerre du Vietnam, a été très important pour les Espagnols les plus engagés contre le Régime. Toute cette situation a aussi provoqué en Espagne un fort sentiment d'indignation en 1969, qui a impliqué de nombreuses protestations dans plusieurs universités du pays. Par conséquent, le Gouvernement a déclaré l'état d'exception le 24 janvier 1969, limitant plus encore le droit à la liberté d'expression.

En outre, de nouveaux mouvements politiques de tendance marxiste apparaissent, surtout à partir des années soixante. Cette circonstance a sûrement aidé la publication d'ouvrages d'auteurs appartenant à une élite marxiste, comme l'écrivain Aragon :

À partir des années 50 commence le réalisme social, un réalisme « de gauche » qui mimait le roman soviétique ou l'existentialisme français. Ils ont fait très timidement une littérature d'opposition, mais sans aucune critique ouverte du régime à cause bien sûr de la censure. Ils abordaient des thèmes un peu tabous à l'époque : les nouveaux riches, les difficultés de la classe ouvrière... (Juan Benet, cité par Casanova 2008, 283-284)

C'est probablement grâce à ces multiples facteurs que des maisons d'édition telles que Lumen, Plaza & Janés ou Tusquets ont décidé de publier des traductions d'Aragon, puisqu'il représentait dans ses écrits la lutte symbolique contre la dictature franquiste. De plus, à partir de la seconde moitié des années soixante, les intellectuels espagnols ont noué de plus en plus de relations avec les intellectuels

⁵ Cette formule indiquait que les censeurs contestaient le contenu du livre ; ils ne l'autorisaient pas ouvertement mais ne l'interdisaient pas non plus.

français (Barreiro López 2017, 129), ce qui a sûrement facilité l'intérêt pour la production littéraire de ce pays en Espagne et leur souhait de traduire Aragon en espagnol.

Les éditeurs intéressés par la publication de ses livres étaient très différents, même si la maison d'édition Lumen est celle qui a publié le plus d'ouvrages de l'écrivain.

En ce qui concerne la traduction de *La Mise à mort*, c'est justement Lumen qui s'est intéressée à la publication de ce roman en espagnol. Cette maison d'édition a été fondée à Burgos en 1936 par le Catalan Juan Tusquets, un prêtre antimaçonnique et antisémite. L'entreprise s'appelait *Ediciones Antisectarias* mais Tusquets est retourné à Barcelone juste après la guerre et y a changé ce nom pour celui de « Lumen ».

Selon l'hispaniste Paul Preston, « Tusquets a réussi à avoir une grande influence sur la droite espagnole en général et, plus concrètement, sur le général Franco, qui dévorait ses diatribes antimaçonniques et antisémites de manière enthousiaste »⁶ (2010, 262). Cette affirmation permet de corroborer que le prêtre Tusquets est effectivement devenu l'un des ennemis les plus actifs de la Seconde République espagnole⁷.

Vingt ans après sa fondation, en 1959, c'est Esther Tusquets, la nièce du fondateur, qui dirige la maison d'édition. Elle a complètement changé la philosophie de Lumen, qui est devenue l'une des maisons d'édition les plus importantes de l'histoire contemporaine espagnole. Esther Tusquets exprime comme suit sa surprise lorsqu'elle s'est retrouvée à la tête d'une maison d'édition chrétienne et traditionnelle :

Une maison d'édition franquiste et dévote, que certains membres de la famille avaient eu l'étrange idée de créer à Burgos pendant la Guerre civile, était tombée de manière inattendue entre nos mains, ce qui s'avérait un peu contradictoire – parce que nous étions tous les quatre, même ma mère, non seulement libres

⁶ « Tusquets llegó a tener una gran influencia sobre la derecha española en general y, en concreto, sobre el general Franco, que devoraba sus diatribas antimasonicas y antisemitas de forma entusiástica. »

⁷ La Seconde République espagnole a été un régime démocratique proclamé le 14 avril 1931, dont la fin est marquée par la Guerre civile (1936-1939) que la République a perdue contre les troupes nationalistes dirigées par Franco.

penseurs ou francs-maçons, mais résolument athées, et une maison d'édition fondée en 1936 pour défendre les valeurs de l'Espagne chrétienne, réactionnaire et traditionnelle allait se transformer dans les années soixante et soixante-dix en l'une des maisons d'édition formellement engagées en faveur de la lutte contre le franquisme, mais cela ne semblait pas du tout alarmant.⁸ (2014, chapitre II)

C'est ainsi que Lumen s'est complètement transformée à partir des années soixante en se positionnant formellement contre le franquisme. L'autre protagoniste de *Tiempo de morir* était Oriol Durán, son traducteur. Mis à part cette œuvre, Durán avait également traduit d'autres livres d'auteurs francophones comme Lucien Musset, Claude Simon, etc.

Après la publication de *Tiempo de morir*, le journal conservateur *ABC*, même s'il se considérait anticommuniste, a publié un compte-rendu anonyme positif de ce roman le 8 janvier 1970 dans sa section « *LIBROS NUEVOS* » (« nouveaux livres ») :

ARAGON, LOUIS : « TIEMPO DE MORIR », Maison d'édition Lumen. Barcelone. 1969. 452 pages.

Louis Aragon est édité pour la première fois en Espagne. Le grand poète français, guérillero des mouvements dada et surréaliste, post-romantique devenu avant-gardiste, a mis au monde *La Mise à mort* en 1965, dont la traduction espagnole s'intitule *Tiempo de morir*. Aragon lui-même confesse s'être proposé de faire un livre sur le roman, un livre qui soit le roman même, comme s'il se reflétait dans un miroir. Car c'est de miroirs dont il s'agit. Comme Ganet, Aragon aime ce type de labyrinthes dans lesquels se

⁸ « Una editorial franquista y piadosa, que unos parientes habían tenido la peregrina ocurrencia de crear en Burgos durante la Guerra Civil, había caído de modo inesperado en nuestras manos, lo cual resultaba un poco contradictorio – porque los cuatro, incluida mi madre, éramos, no ya librepensadores o masónicos, sino resueltamente ateos, y una editorial fundada en el año 36 para defender los valores de la España cristiana, reaccionaria y tradicional iba a convertirse en la década de los sesenta y de los setenta en una de las editoriales formalmente comprometidas en la lucha contra el franquismo –, pero no parecía en absoluto alarmante. »

reflètent les contradictions humaines, les passions exaltées. Romantique jusqu'à la moelle, Aragon nous offre l'histoire d'un amour jusqu'à en devenir fou. Le binôme amour-jalousie préside tout le récit, où des passages de célèbres œuvres de l'auteur s'insèrent. Fougere⁹-Antoine-Alfred sont seulement nomenclature, un prétexte pour que la personnalité et l'œuvre propres à Aragon y soient reflétées. Et, en même temps, celles [la personnalité et l'œuvre] d'Elsa, son amour dans la vie réelle, sont incarnées dans la chanteuse Ingeborg d'Usher. Réalité et fiction s'entremêlent. Il y a du reportage poétique de grande qualité dans le récit de l'enterrement de Maxime Gorki, par exemple ; auquel s'ajoute de turbulents intimismes comme celui-ci : « Dis-moi que tu m'aimes une fois, une seule triste fois, maintenant que je suis à la fin et que je ne peux supporter plus longtemps ton silence, cette manière de détourner la tête, et toi, tu te tais, mon Dieu, comme tu te tais ! ». Le lyrisme inonde toute cette histoire tourmentée, ce processus intérieur d'un nouvel Othello. Processus dense, difficile à lire, auquel seule une minorité peut avoir accès, malgré son apparente couleur rosée. Avec cette œuvre, Aragon réaffirme, une fois de plus, sa grandeur.¹⁰

Le même journal *ABC* a promu le 27 avril 1975 la publication de ce livre par la maison d'édition Alianza dans la section « ESCAPARATE DE LIBRERÍA » :

ALIANZA : *Josep Torrens Campalans*, de Max Aub ; *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (prologue de Mario Vargas Llosa) ; *Tiempo de morir*, de Louis Aragón ; *Breve historia del socialismo*, de George Lichtheim.

De plus, le 7 juin 1975, ce journal a aussi édité un bref compte-rendu dans la section « LIBROS NUEVOS », où le journaliste a réalisé une évaluation positive de *Tiempo de morir*:

⁹ Nous laissons les fautes typographiques des textes originaux dans l'ensemble de cet article.

¹⁰ Nous indiquons l'original en annexe. (v. Annexe 1)

**ARAGON, LUIS : « TIEMPO DE MORIR », Alianza Lumen, Madrid. 1975.
427 pages**

Ce livre est beaucoup plus qu'un simple roman. La trajectoire de Louis Aragón en tant qu'homme et écrivain est, bien entendu, intéressante, on pourrait presque dire qu'elle est le fidèle reflet d'un siècle rempli d'attitudes variées. Et dans cette œuvre, Aragón a voulu aller au-delà d'un roman avec des touches autobiographiques. Il inclut dans ce gros volume trois « romans courts » « Murmure », « Le cannibale » et « Œdipe » qui mêlent, de la même manière que le reste de l'œuvre, des faits réels avec des personnages inventés. Il y a, pour résumer, une intrigue qui implique deux personnages, un écrivain réaliste qui est Aragón en personne et une célèbre chanteuse, qui est Elsa Triolet. L'histoire de quelques années pleines d'événements turbulents, les sentiments politiques des personnes et du narrateur lui-même, l'ambiance des années qui suivirent la Première Guerre mondiale nagent dans cette grande œuvre, qu'Aragón a écrite en 1965. En plus de ces circonstances, dans ce travail se mêlent des réflexions critiques sur le roman comme genre littéraire, ainsi que des avis que l'auteur émet sur sa propre œuvre en général.¹¹

D'autre part, la revue progressiste *Triunfo* publie le 6 septembre 1975 une très longue critique littéraire de *Tiempo de morir* réalisée par l'écrivaine et journaliste Rosa María Pereda. Cette auteure met en rapport le surréalisme, auquel Aragón appartenait, avec ce nouveau roman, considéré justement comme « réaliste » :

La réalité, bien sûr, s'en tire mal. Tout ce que nous apporte **Tiempo de morir** est **surréalité** : réalité pour moi, où le « en soi » — à propos duquel l'auteur s'interroge constamment — demeure échappé, embrouillé, consciemment et tragiquement inaccessible. Et si la réalité est trop vaste, qu'est-ce que le réalisme ?¹² (souligné dans le texte)

¹¹ Nous indiquons l'original en annexe. (v. Annexe 2)

¹² « La realidad, por supuesto, sale profundamente malparada. Todo lo que nos trae **Tiempo de morir** es **surrealidad** : realidad para mí, donde el "en sí" por el que el autor se pregunta constantemente queda escapado, difuminado,

La critique termine enfin son texte en faisant l'éloge du roman écrit par Aragon et en encourageant le lecteur à le lire :

Un narrateur d'histoires. Celle-ci, très belle, touchante, peut, en plus de nous faire profiter de son langage absolu, de sa structure parfaite peut, dis-je, nous faire **imaginer** ces complexes relations entre la littérature et le monde, entre les personnes et leurs masques, les mystères de l'amour, la vie, le rêve, la mort. C'est cela qui nous mène. Louis Aragon le sait bien. [...] C'est pourquoi, sûrement pour pouvoir s'expliquer toute cette contradiction, Aragon a écrit ce terrible, tardif et beau roman. Lisez-le.¹³ (souligné dans le texte)

Dans toutes ces critiques, nous observons que l'opinion des journalistes vis-à-vis du livre est positive, même si l'on constate que certaines parties de la traduction restent incompréhensibles et mal rédigées. En fait, l'une des particularités de ce roman d'Aragon est que le traducteur – ou la maison d'édition – a décidé d'éliminer 50 fragments de l'œuvre. Il s'agit de suppressions sans contenu censurable ; il semble qu'elles ont été éliminées sans raison apparente.

Mis à part ces suppressions, il existe beaucoup d'erreurs de traduction dans la traduction elle-même. Afin de classifier ces erreurs, nous nous sommes appuyés sur la classification de Hurtado Albir (2001, 290), qui définit l'erreur de traduction comme « une équivalence inadéquate pour la tâche traductrice confiée »¹⁴ et propose de les classifier en inadéquations qui touchent la compréhension du texte original (omission, faux sens, contresens, sans sens, pas le même sens,

consciente y trágicamente inaccesible. Y si la realidad es inabarcable, ¿qué es el realismo ? »

¹³ « Un narrador de historias. Esta, bellísima, conmovedora, puede, además de hacernos disfrutar con su lenguaje absoluto, con su estructura perfecta; puede, digo, hacernos **imaginar** esas complejas relaciones entre la literatura y el mundo, entre las personas y sus máscaras, los misterios del amor, la vida, el sueño, la muerte. Por ahí van los tiros. Louis Aragon lo sabe. O una de sus imágenes. Aunque otra lo haya negado. Por eso, seguramente para poderse explicar toda esa contradicción, Aragon se disparó a sí mismo esta terrible, tardía y hermosa novela. Léanla. »

¹⁴ « una equivalencia inadecuada para la tarea traductora encomendada »

addition, suppression, référence extralinguistique/culturelle mal résolue, et inadéquation de variation linguistique), en inadéquations qui touchent l'expression dans la langue d'arrivée (orthographe et ponctuation, grammaire, lexicale, aspects textuels et rédaction) et inadéquations pragmatiques (la méthode choisie et le genre textuel et ses conventions, etc.). Dans la traduction de *Tiempo de morir*, nous soulignons 126 faux sens, 4 contresens, 34 non-sens, 40 pas le même sens, 28 omissions, 6 additions et 7 inadéquations de variation linguistique.

Après l'analyse de *Tiempo de morir*, nous pouvons tirer quelques conclusions en rapport avec la manière de traduire d'Oriol Durán. Tout d'abord, nous observons que le roman comprend beaucoup d'erreurs de ponctuation en espagnol¹⁵ car le traducteur essaye de calquer les usages français. Il y a également d'autres calques, comme dans « il n'y avait rien de changé »¹⁶ (p. 296 TS) ou « c'est une gentille petite ville »¹⁷ (p. 333 TS). De plus, en ce qui concerne les calques, le traducteur fait un usage abusif de la voix passive, ce qui complique la compréhension du texte, car son utilisation est rare en espagnol. Si nous prenons en considération les multiples erreurs de ponctuation et de syntaxe, nous pouvons en déduire que la maison d'édition n'avait pas de correcteur à l'époque ou que la traduction a été réalisée rapidement sans même avoir le temps d'effectuer une correction exhaustive de la publication.

Au sujet des poèmes qui apparaissent dans *Tiempo de morir*, Oriol Durán ne les traduit pas¹⁸, sauf s'ils sont écrits dans une autre langue. Dans ce cas, Aragon comme le traducteur les traduit dans une note de bas de page. En revanche, Durán ne traduit habituellement pas les titres des livres¹⁹ et garde, par exemple, « L'Inspecteur des Ruines » et « La Semaine Sainte » (p. 440 TC) dans la version espagnole. Il ne traduit pas non plus les paroles des chansons (p. 285 TS /p. 259 TC). Cependant, il garde dans certains cas le terme en français et dans

¹⁵ « Le malheur, c'est qu'il les montre » (p. 292 TS)/« *la lástima, es que los enseña* » (p. 265 TC)

¹⁶ « *No había nada cambiado* » (p. 269 TC)

¹⁷ « *Es una pequeña ciudad simpática* » (p. 302 TC)

¹⁸ À l'exception de « Je est un autre » de Rimbaud (p. 277 TS), qu'il traduit par « *Yo es otro* » (p. 253 TC) ou la citation de Kafka en français (p. 323 TS ; p. 293 TC).

¹⁹ Sauf dans certains cas, où Oriol Durán les traduit, comme « Les Héritiers du Majorat » (p. 284 TS), qui devient « *Los herederos del Mayorazgo* » (p. 258 TC)

d'autres cas il ne le maintient pas, comme dans « le roman courtois » (p. 189 TS)²⁰. Quant aux noms propres, Durán préfère les domestiquer²¹, même si parfois il déroge à cette pratique²² ou décide d'adapter un nom propre une fois mais pas l'autre²³. Cela dénote un procédé arbitraire de la part du traducteur lorsqu'il traduit les noms propres du roman. De plus, dans plusieurs exemples, il les traduit et les copie incorrectement, ce qui empêche la compréhension de certains fragments de l'œuvre en espagnol²⁴.

Il est également important de signaler qu'Aragon emploie toujours le vouvoiement dans le livre, alors que Durán utilise le tutoiement ou le vouvoiement. Nous observons un manque de concordance dans les exemples « Pardonnez-moi, Madame » (p. 229 TS), traduit par « *Perdóname, Señora* » (p. 206 TC), et « Pourquoi vous me racontez ça ? [...] Je mêle tout, mais mettez-vous à ma place ! » (p. 326 TS), traduit par « *¿Por qué me cuenta eso? ¿Cree que me interesa? (...) ¡Lo mezclo todo, pero poneos en mi lugar!* » (p. 295 TC).

À la fin de la lecture de la version espagnole, nous confirmons que la plupart des termes familiers utilisés dans l'œuvre française se sont

²⁰ « Roman courtois » et « *novela cortés* » apparaissent sur la même page (p. 169 TC)

²¹ « Charles d'Anjou » (p. 195 TS) devient « *Carlos de Anjou* » (p. 175 TC) ; « Côte d'Or » (p. 389 TS), « *Costa de Oro* » (p. 294 TC) ; « Guillaume Tringant » (p. 198 TS), « *Guillermo Boqueton* » (p. 178 TC) ; « Murmure » (p. 205 TS), « *Murmullo* » (p. 184 TC), etc.

²² Par exemple : « Le Jouvencel » (p. 173), « Jean-Frédéric » (p. 237), « Fernande » (p. 388), « George » (p. 215), etc.

²³ Par exemple : « Caroline-Mathilde » (p. 225 TS) devient « *Carolina-Mathilde* » (p. 203 TC) ou « *Carolina-Matilde* » (p. 217 TC), ainsi que « Guillaume » (p. 283 TS), qui devient « *Guillermo* » (p. 257 TC) ou « Guillaume » (p. 264 TC, p. 290 TC). Cela arrive aussi avec les noms des rues : il traduit d'abord « Champs-Élysées » (p. 92 TS) par « *Campos Elíseos* » (p. 82 TC) et à la fin du livre il écrit « Champs-Élysées » (p. 437 TC)

²⁴ Cela arrive, par exemple, avec « *Ginebra y Lanzarote* » (p. 233 TC) car c'est « Genièvre et Lancelot » (p. 256 TS) dans la version française. En ce qui concerne la transcription incorrecte, il faudrait citer le nom « Arthur » (p. 256 TS), qui est incorrectement transcrit dans le livre espagnol (« *Arthús* », p. 233 TC).

transformés en neutres dans le livre espagnol²⁵, à l'exception de « toubib » (p. 292 TS), qui s'est traduit par « *matasanos* » (p. 265 TC). Citons aussi deux exemples qui montrent l'incompréhension de la part de Durán des acceptions informelles de « bouille » et d'« être calé », ce qui donne lieu à des traductions surréalistes de ces phrases²⁶.

Il est aussi intéressant de souligner deux omissions en lien avec deux termes péjoratifs qui font allusion aux Allemands. Il s'agit de « boche » et de « Fritz »²⁷. Dans les deux cas, le traducteur a préféré laisser le mot en français, peut-être parce qu'il ignorait la signification de ces deux vocables.

Toutefois, dans plusieurs fragments, Durán n'a pas omis certaines informations et a adapté tant les expressions que les phrases dites qu'Aragon emploie dans le livre. Dans le premier exemple, « Villefranche-en-mords-moi le doigt » (p. 317 TS) devient « *Villefranche-sube-aquí-y-baila* » (p. 288 TC). Probablement, Aragon faisait ici allusion à la formule familière et péjorative « à la mords-moi-le doigt »²⁸, même si Durán l'a traduite sans prendre en compte ce registre, soit parce qu'il ne l'a pas comprise, soit parce qu'il n'a pas voulu la transvaser de cette manière. Le même cas de figure se produit avec l'expression « donner sa

²⁵ « Fourrer » (p. 253 TS) par « *meter* » (p. 230 TC), « picoler » (p. 267 TS) par « *beber* » (p. 243 TC), « croquenot » (p. 289 TS) par « *zapato* » (p. 263 TC), « patelin » (p. 307 TS) par « *lugar* » (p. 278 TC) ou « *aldea* » (p. 288 TC), « filer » (p. 308 TS) par « *marchar* » (p. 279 TC), « flics » (p. 419 TS) par « *guardias* » (p. 381 TC), « livres cochons » (p. 421 TS) par « *libros pornográficos* » (p. 382 TC), « bouffer » (p. 444 TS) par « *comer* » (p. 404 TC), « faire gaffe » (p. 447 TS) par « *vigilar* » (p. 407 TC), « bagnole » (p. 261 TS) par « *coche* » (p. 237 TC), etc.

²⁶ D'une part, la phrase « Une bonne petite bouille, ronde, blonde, à taches de rousseur [...] » (p. 325 TS) est traduite par « *Un pequeño tazón de leche redondo, blanco, con pecas, [...]* » (p. 294 TC). Dans ce cas, « bouille » signifie « visage ». D'autre part, la phrase « Outre qu'Œdipe n'est pas aussi calé pour ce qui touche les Rois de Thrace [...] » (pp. 448-449 TS) est traduite par « *Aparte de que Edipo no está tan empapado en lo que respecta a los reyes de Tracia [...]* » (p. 408 TC). Ici, « être calé » signifie « qui est instruit, qui sait beaucoup de choses ».

²⁷ Par exemple : « Il faut croire que c'est tout boche ! » (p. 284 TS)/« *Habrà que crear que todo es "boche"* » (p. 258 TC)

²⁸ Qualification péjorative, signifiant : fait n'importe comment, stupide (euphémisme pour « à la mords-moi-le-nœud »).

<https://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/à+la+mords-moi-le-doigt>

langue au chat », que Durán a décidé de traduire, mais sans garder son acception originale²⁹.

Malgré la mauvaise traduction du roman *Tiempo de morir*, sa parution a été applaudie par la critique espagnole, tant par le journal conservateur *ABC* que par la revue progressiste *Triunfo*. C'est pour cette raison que nous confirmons ce qu'Inger Enkvist (1990, 397) souligne en rapport avec l'acceptation des traductions lorsque les lecteurs ne connaissent pas bien le texte original :

Un roman est une structure si vaste et si complexe que même avec la déformation subie par l'intervention d'un mauvais traducteur, il s'avère étonnamment intact. Il faut bien connaître le texte original pour pouvoir apprécier si la version traduite est moins dense ou riche en nuances. [...] Même si les lecteurs sont tolérants quand il s'agit d'un contenu incohérent, ils réagissent avec véhémence face à un vocabulaire mal choisi dans leur propre langue.³⁰

De la même manière, ces mêmes lecteurs sont également tolérants quand il s'agit d'auteurs peu connus, voire controversés et difficiles à lire :

Seuls les lecteurs familiarisés avec l'œuvre d'un écrivain de haute catégorie peuvent être déçus par un texte mal traduit, car ils sentent que le roman est loin d'être le chef d'œuvre qu'ils s'attendaient à lire. Les autres, par manque de connaissances sur l'auteur et en absence d'attentes précises, ont tendance à accepter le texte tel quel. Cette tendance à se contenter du texte traduit est susceptible de nuire à tous les écrivains, mais affecte

²⁹ « Je la donne tout de suite. Quoi ? Ma langue. À qui ? Aux chats ». (p. 317 TS). /« *Que vengan en seguida. A qué. A zurzir. A quién. A mí* » (p. 288 TC).

³⁰ « Una novela es una estructura tan vasta y tan compleja que incluso con la deformación sufrida por la intervención de un mal traductor, resulta sorprendentemente intacta. Hay que conocer bien el texto original para poder apreciar si la versión traducida es menos densa o rica en matices. (...) Aunque sean tolerantes al tratarse de un contenido incoherente, los lectores reaccionan con vehemencia contra un vocabulario mal elegido en su propio idioma. »

surtout les écrivains des cultures et pays moins connus.³¹ (Enkvist *ibid.*, 400)

Rappelons qu'Aragon était considéré comme un auteur subversif pendant le franquisme car il était marxiste et donc hostile à ce régime. Bien que *Tiempo de morir* contienne beaucoup d'erreurs de traduction, le fait de vouloir faire découvrir cet auteur en Espagne constituait sûrement un acte transgressif de la part de la maison d'édition Lumen. Il s'agissait, par conséquent, d'une décision très appréciée par les lecteurs proches des idées marxistes d'Aragon qui souhaitent lire ce roman. Comme la dictature et l'appareil censorial des années soixante et soixante-dix étaient de plus en plus permissifs sous l'impulsion des mouvements sociaux et du mécontentement des groupes les plus progressistes de la société (intellectuels, étudiants, travailleurs, etc.), la réception de cet écrivain surréaliste et marxiste en Espagne a été facilitée. Cela nous donne l'occasion de nous interroger sur la pertinence de la vision traditionnelle des problèmes traductionnels (Lambert & Van Gorp 1985) et sur la nécessité de les dépasser. Autrement dit, au lieu de questionner la fidélité d'une traduction à l'original, sa qualité — le fait qu'elle soit bonne ou mauvaise — il semble plus opportun de se demander qui traduit et comment, de s'intéresser à la situation des traductions dans un système culturel et littéraire d'accueil donné ou encore de réfléchir au concept de traduction sous-jacent à un texte traduit.

Références bibliographiques

Abellán, Manuel Luis. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona : Península, 1980.

Abellán, Manuel Luis. « Censura y autocensura en la producción literaria española ». *Nuevo Hispanismo*, 1, 1982 : 169-180.

³¹ « Sólo a los lectores familiarizados con la obra de un escritor de alta categoría les puede defraudar un texto mal traducido, ya que sienten que la novela dista de ser la obra maestra que esperaban leer. Los demás, por falta de conocimientos del autor y en ausencia de expectativas precisas, tienen tendencia a aceptar el texto tal como se les presenta. Esa tendencia a conformarse con el texto traducido es capaz de perjudicar a todos los escritores, pero afecta sobre todo a escritores de países y culturas menos conocidos. »

- Barreiro López, Paula. *Avant-garde Art and Criticism in Francoist Spain*. Liverpool : Liverpool University Press, 2017.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris : Seuil, 2008.
- Cisquella, Georgina, Erviti, José Luis, & Sorolla, José Antonio. *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*. Barcelona : Anagrama, 1977.
- Enkvist, Inger. « ¿Qué rasgos caracterizan una buena traducción literaria? ». *ASELE*, 1990, *Actas II* : 395-403.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid : Cátedra, 2001.
- Lambert, José & Van Gorp, Hendrik. « On Describing Translations ». In : Theo Hermans (dir.), *The Manipulation of Literature*. London-Sydney : Croom Helm, 1985 : 42-53.
- Meseguer Cutillas, Purificación. *La Traducción del Discurso Ideológico en la España de Franco*. Murcia : Universidad de Murcia, 2014.
- Preston, Paul. « Una contribución catalana al mito del conturbenio judeo-masónico-bolchevique ». In : Julio Aróstegui & Sergio Gálvez (dir.), *Generaciones y memoria de la represión franquista*. Valencia : Publicacions de la Universitat de València, 2010 : 259-271.
- Ruiz Bautista, Eduardo. *Tiempo de censura: La represión editorial durante el franquismo*. Gijón : TREA, 2008.
- Savater, Fernando (1996). « Ángeles decapitados. La desertización cultural bajo el Franquismo ». *Claves de Razón Práctica*, 1996, 59 : 8-13.
- Tusquets, Esther. *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Barcelona : B.S.A., 2014.

Corpus

- Aragon, Louis. *La Mise à mort*. Paris : Gallimard (Folio), 1973 [1965].
- Aragon, Louis. *Tiempo de morir*. Barcelona : Lumen, 1969.

Annexe 1

ARAGON, LOUIS : *Tiempo de morir*, Ed. Lumen. Barcelona. 1969. 452 páginas.

Por primera vez Louis Aragón es editado en España. El gran poeta francés, guerrillero de los movimientos dada y surrealista, posromántico metido a vanguardista, dio a luz « La Mise á mort » en 1965, que en su traducción castellana se titula « Tiempo de morir ». Confiesa el propio Aragón haberse propuesto hacer un libro sobre la novela, un libro que fuese la novela misma, como reflejada en un espejo. De espejos se trata. Como Ganet, Aragón ama este tipo de laberintos en los que se reflejan las contradicciones humanas, las exaltadas pasiones. Romántico medular, Aragón nos ofrece la historia de un

amor hasta enloquecer. El binomio amor-celos preside todo el relato, en el que se incluyen pasajes de conocidas obras del autor. Fougere-Antoine-Alfredo son sólo nomenclatura, un pretexto para que la personalidad y la obra propias de Aragón queden reflejadas. Ya, al tiempo, las del Elsa, su amor en la vida real, encarnada en la cantante Ingeborg d'Usher. Realidad y ficción se entremezclan. Hay reportaje poético de gran calibre en el relato del entierro de Máximo Gorki, por ejemplo; unido a turbulentos intimismos como éste: « Dime que me quieres una vez, una sola triste vez, ahora, cuando estoy al final, y ya no puedo soportar por más tiempo tu silencio, esta manera de desviar la cabeza, y tú te callas, Dios mío, ¡cómo te callas! » Lo lírico inunda toda esta historia atormentada, este proceso interior de un nuevo Otelo. Proceso denso, difícil de lectura, de accesos minoritarios, pese a su aparente color rosáceo. Con esta obra, Aragón reafirma, una vez más, su grandeza".

Annexe 2

ARAGON, LUIS : *Tiempo de morir*, Alianza Lumen, Madrid, 1975, 427 páginas.

Este libro es mucho más que una simple novela. La trayectoria de Louis Aragón como hombre y como escritor es, desde luego, interesante, casi se podría decir que es fiel reflejo de un siglo lleno de actitudes variantes. Y Aragón, en esta obra, ha pretendido ir más allá de una novela con tintes autobiográficos. Incluye en el grueso volumen tres « novelas cortas » « Murmullo », « El caníbal » y « Edipo » que mezclan, al igual que el resto de la obra, hechos reales y personajes inventados. Básicamente hay una trama que involucra a dos personajes, un escritor realista que viene a ser el mismo Aragón y una famosa cantante, que es Elsa Triolet. La historia de unos años llenos de acontecimientos turbulentos, los sentires políticos de personas y del mismo narrador, el ambiente de los años que siguieron a la I Guerra Mundial nadan en esta gran obra, que Aragón escribió en el año 1965. Amén de estas circunstancias se mezclan en el trabajo reflexiones críticas sobre la novela como género literario, así como enjuiciamientos que el autor hace sobre su propia obra en general.

L'énonciation du traducteur dans la traduction du texte de théâtre

Jean-Paul DUFLET
Université de Trente
Italie

Résumé : L'énonciation du traducteur du texte de théâtre a de fortes conséquences sur la potentielle mise en scène du texte traduit. C'est ce que nous montrons à propos de la traduction italienne de *Roberto Zucco* de B.-M. Koltès. Ce texte dérangent, qui montre un héros maudit et mythique, est altéré par la traduction. Il est banalisé sur plusieurs points : la langue est normalisée, la violence est atténuée, le sens est souvent limité. L'énonciation du traducteur acquiert ainsi une fonction dramaturgique.

Abstract: It is not rare for the voice of a drama translator to heavily impact the potential staging of a translated play. Our case study will be show this in relation to the Italian translation of B.M. Koltès' *Roberto Zucco*. Built around a cursed, mythical hero, this disturbing work has been altered in translation, becoming trivialised on numerous levels: the language has been standardised, the violence toned down, and the scope of meaning often restricted. The translator's style, then, acquires a dramaturgical function.

Mots-clés : traduction, énonciation, traducteur, théâtre, italien, Koltès.

Keywords: translation, voice, translator, theatre, drama, Italian, Koltès.

1. Problématique

En termes linguistiques et sémiotiques, la traduction littéraire se définit d'abord par l'intervention d'une nouvelle énonciation qui se superpose à l'énonciation de l'auteur, et qui transforme, peu ou prou, le texte originel. Cette énonciation du traducteur rencontre quatre types principaux de difficulté : les différences systémiques des langues naturelles (langue1 et langue2)¹, les caractéristiques stylistiques de l'auteur, les transferts d'une culture nationale à une autre et enfin la situation pragmatique du texte originel que la situation pragmatique de la traduction ne répète jamais exactement parce qu'elle dépend de

¹Cette question contient aussi le hiatus, fréquent au théâtre, entre la date d'écriture du texte originel et la date de la traduction.

facteurs très nombreux et variables (Maingueneau 2010, 9-59). Résoudre parfaitement et harmonieusement ces quatre grandes difficultés est quasiment impossible. Toute traduction littéraire est donc par essence imparfaite ; aucune n'est sans résidu sémantique, sans déplacement stylistique et sans gauchissement pragmatique. On ne peut donc dire que « quasi la stessa cosa » pour reprendre la célèbre formule d'Umberto Eco (2003). Le titre de la pièce de Stefano Massini, *Credoinunsolodio*² (2011), en donne un exemple particulièrement éclatant. Pour ses représentations en France, deux traductions différentes ont été utilisées : *O-dieux* (2014) et *Je crois en seul dieu* (2017). Ce sont deux solutions intéressantes, mais incomplètes. La première élimine la foi du croyant (« credo in »), alors que la seconde délaisse le double sens créé par la forme du signifiant italien : « un solo dio » e « un sol odio ». Le premier sens met en cause les effets du monothéisme, et le second associe la religion et la haine. La version française de la pièce a été publiée (2017) sous le titre *O-dieux*, qui privilégie la productivité sémantique des signifiants, mais qui exprime, en français, de la répulsion (« odieux ») et non pas de la haine, comme en italien (« l'odio »). Du côté du signifiant ou du côté du sens, la version française est plus pauvre que le titre originel.

Toutefois, malgré ses approximations, la traduction reste précieuse et indispensable aux échanges culturels et intellectuels, puisqu'elle a la fonction irremplaçable de se substituer à une œuvre originelle qui sans cela resterait inaccessible à de nouveaux destinataires. C'est dans cette optique que se justifient les principes de la traduction littéraire contemporaine : respecter la cohérence du texte et être fidèle à son sens et à sa forme. D'ailleurs, tout en constatant l'imperfection de la traduction, le même U. Eco (1993) déclare, lors d'une conférence en Arles, que la langue de l'Europe « c'est la traduction »³.

C'est donc dans les limites de cette imperfection essentielle et acceptée que se situe toute réflexion sur la traduction et que peut se former un regard critique sur les choix linguistiques, sur les décisions stylistiques, et sur les options pragmatiques mises en œuvre par les traducteurs.

² On reproduit ici l'exacte forme du titre italien.

³ « Assises de la traduction littéraire », Arles, le dimanche 14 novembre 1993.

2. Traduction et théâtre

Toute activité de traduction littéraire répond, entre autres et de fait, aux questions : « Que traduisez-vous ? » et « Pour qui traduisez-vous ? » (Cary 1986). En d'autres termes, le traducteur est confronté au transfert culturel et linguistique de la situation pragmatique d'un genre littéraire. Chaque genre ou sous-genre littéraire possède ses propres caractéristiques qui prédéterminent les choix stylistiques (Larthomas 2016). Comme on le sait, le texte de théâtre n'est pas destiné uniquement à la publication et à la lecture ; il est écrit, très souvent principalement, pour être représenté. De ce point de vue, la pièce en langue2 est dans la même situation que la version originelle. Le texte de théâtre rappelle ainsi, plus que tout autre genre littéraire, que la traduction ne dépend pas exclusivement des équivalences ou des correspondances entre la langue source (langue1) et la langue cible (langue2), mais est soumise également à sa situation de communication directe et immédiate avec un public précis. La traduction du texte dramatique peut donc difficilement ne pas être actuelle (Lupascu Cristescu 2015, 912) et ne pas être en résonance avec son temps. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles les textes de théâtre sont très régulièrement retraduits. Feydeau inscrit dans *La Dame de chez Maxim* (1899) la nécessité d'être en harmonie avec l'époque du spectateur. Quand un personnage qualifie une robe : « ça prouve bien ce que je vous disais : qu'on ne portait que des robes princesse cette année » (*La Dame de chez Maxim* 640), Feydeau met en note : « à modifier au fur et à mesure de la transformation des modes » (640). Il récidive quelques répliques plus loin, toujours à propos des vêtements de ses personnages : « Tout ce dialogue est à modifier au fur et à mesure de la transformation des modes et en tenant compte de la toilette adoptée par l'artiste jouant La Môme » (641). On pourrait donc très facilement en déduire qu'une traduction devrait adapter son lexique vestimentaire non seulement à la mode de l'époque de la représentation mais aussi au prêt-à-porter du pays de la traduction. Ainsi la traduction d'une pièce de théâtre affronte-t-elle un double défi : respecter la lettre et la forme du texte d'origine (exigence sémantico-stylistique) tout en instituant ou en recréant une relation de spectacle – d'art scénique avec le nouveau public auquel la version en langue2 s'adresse directement (exigence pragmatique). Cette condition fait dire, de manière sans doute un peu

trop radicale, « qu’une traduction n’est bonne que pour le public auquel elle est destinée » (Maurin 2013, 56). Paradoxalement, une telle position peut ramener la traduction dans le giron de l’adaptation théâtrale, qui a été la pratique dominante jusqu’au début du XX^e siècle.

Tout comme la pièce originelle, la traduction dépend de l’utilisation scénique qu’on peut en faire, puisque « la scène, n’est pas extérieure au texte » (43). Elle est présente en son sein, c’est-à-dire qu’elle « est l’une des conditions d’écriture du texte » (43) et qu’elle est inscrite dans sa composition. Les structures textuelles constituent donc des chemins vers la représentation et proposent des orientations de mise en scène. Elles se situent aussi bien au niveau macro-textuel (espace, temps, conflit dramatique, enchaînement et ordre des scènes, narration, personnages) qu’au niveau micro textuel (construction du dialogue, répliques, faits de langue etc.). Il n’est donc pas surprenant que dans la traduction, l’intervention de l’énonciation du traducteur transforme « les possibles scéniques du texte théâtral » (17). Dès lors, la traduction du texte dramatique est potentiellement autant une activité dramaturgique que linguistique. D’ailleurs dans certaines créations, la pratique de la traduction et celle de la mise en scène « fusionnent, se recouvrent et se prolongent dans la personne d’un traducteur-dramaturge ou d’un dramaturge-traducteur » (Carré, Métais-Chastanier 2016, 89). Le traducteur peut ainsi être considéré comme un dramaturge en second, au moins potentiellement, parce que ses choix linguistiques ont des conséquences dramaturgiques.

À la lumière de cette réflexion, il est fort légitime de se demander quelles sont les conséquences de la traduction d’une pièce sur les orientations de sa mise en scène potentielle, en particulier lorsque cette traduction opte pour des solutions qui semblent, pour certaines d’entre elles, imparfaites et contestables. Car force est de constater que dans certaines traductions, des transformations significatives du texte originel ne semblent en rien être dues à des difficultés linguistiques et stylistiques ni à des nécessités pragmatiques, mais paraissent dépendre beaucoup plus directement d’une intervention littéraire de l’énonciation du traducteur.

C’est ce que nous allons analyser, en examinant la traduction de *Roberto Zucco* (Koltès 1990) en italien (Brusati 2005)⁴. Il s’agira de voir

⁴ La date de la traduction est 1992.

les conséquences, les effets et les significations dramaturgiques de certains choix du traducteur.

3. Traduire Koltès

Afin de mieux comprendre l'importance des interventions de l'énonciation du traducteur, il convient de rapidement situer la dramaturgie de *Roberto Zucco*, tant au plan stylistique que pragmatique. Sous la plume de Koltès, le monde normal devient totalement étrange (Dufiet 2014). La pièce *Roberto Zucco* s'inspire d'un fait divers célèbre. Elle relate l'histoire de la chute et de la mort d'un assassin. Alors qu'il a déjà tué son père, Zucco s'échappe de la prison où il se trouve, et sans raison apparente ou compréhensible, il tue sa mère, un policier et un enfant dont il avait pris la mère en otage. Toute la pièce est construite autour de la question : « Qu'est-ce qu'un assassin ? ». *Roberto Zucco* « montre non seulement un personnage en armes contre le monde, mais aussi en révolte contre la vie même. Roberto Zucco est en route vers le dehors de l'humain » (Dufiet 2014, 169). Il éprouve au moins trois impossibilités qui évalent l'ontologie humaine de tout être : l'impossibilité d'appartenir à une filiation, l'impossibilité de s'identifier à lui-même, et enfin l'impossibilité de vivre avec autrui, puisqu'il se sent « enfermé au milieu des gens » (Koltès 1990, 79). Tout le théâtre de Koltès, mais plus particulièrement *Roberto Zucco*, montre l'étrangeté du sujet dans le monde réel, le décalage permanent de sa parole par rapport à sa situation. En d'autres termes, le personnage se livre indirectement « derrière les mots » (Koltès 2010, 14), derrière ses mots. Son discours n'est pas une expression intérieure authentique et transparente, mais une reconstruction de soi ou une tentative inaboutie de reconstruction de soi. L'écriture de Koltès repose ainsi sur deux impulsions. D'un côté l'auteur déclare : « j'écris comme j'entends parler les gens », « j'ai l'impression d'écrire des langages concrets » (Koltès 2010, 22) ; et d'un autre côté, il reconnaît « fabriquer du langage » (10), parce que « tout personnage porte en lui une musique que l'on peut exprimer par l'écriture » (28). La langue de Koltès accorde l'expression quotidienne avec l'élaboration rhétorique. Cette langue est donc à la fois très concrète et contemporaine, mais aussi dé-référentialisée et marquée par une forte subjectivité. Koltès procède par accumulation rythmique et sémantique de syntagmes, par la répétition de lexèmes et

d'expressions qui créent des nœuds de sens ambigu et polysémique, dans lesquels se mélangent très souvent des registres linguistiques très différents.

Enfin au plan pragmatique, Roberto Zucco, comme le dit son patronyme, est italien. Pour le public français, le personnage est donc à la fois étrange, en raison de sa personnalité, et étranger en raison de sa nationalité. La nationalité étrangère renforce ici l'étrangeté existentielle. Mais la traduction en italien transforme radicalement les conditions pragmatiques du texte originel puisque si pour un public italien le personnage de Roberto Zucco est certainement étrange, il ne peut pas en revanche être étranger.

4. Les interventions du traducteur dans *Roberto Zucco*⁵

Cette traduction de RZ ne comporte pas de transformations radicales du texte originel. On ne saurait parler ici d'adaptation puisqu'on ne constate pas de modification au niveau macro textuel : aucune suppression importante ou mineure de parties de scènes, aucun bouleversement de l'ordre des scènes, aucune interpolation de texte. Le nombre et la qualité des personnages demeurent. En revanche, au plan micro textuel, on note des phénomènes très significatifs qui affectent certaines orientations scéniques du texte originel.

En règle générale, le lexique italien de la traduction est souvent d'un registre beaucoup plus standard que celui du texte originel de Koltès. La langue de Koltès devient en italien plus familiale et moins brutale. Le registre de langue familier en français, se transforme en registre standard dans la traduction. Par exemple, « flic » est traduit par « poliziotto ». La traduction normalise la langue de Koltès.

Comme les éléments textuels modifiés par l'énonciation du traducteur sont nombreux et variés, nous avons choisi de nous concentrer sur ceux qui sont les plus importants pour la relation entre la traduction et la mise en scène. Ils concernent en particulier : les références culturelles, les didascalies, l'extension sémantique des répliques, les rapports entre les personnages, les énonciations fictionnelles.

⁵ Dorénavant dans la suite de l'article : RZfr pour le texte originel et RZit pour la traduction italienne.

4.1. Le transfert culturel

Dans le transfert de la culture française à la culture italienne, c'est bien évidemment l'italianisation de la pièce et la relation au spectateur italien qui sont en jeu. L'italianité est très peu présente dans la pièce originelle, sauf par de très rares citations de Dante (RZfr, 50)⁶. Il n'y a pas de référence réaliste à l'Italie dans les dialogues. Le personnage de Zucco ne fait aucun récit qui rappelle son origine nationale, sa mère elle-même semble aussi française que tous les autres personnages et la parole qui circule dans la pièce dépend d'expressions qui sont sans connotation italienne. À cette écriture, le traducteur ajoute des interjections dont le sémantisme religieux italianise considérablement le contexte culturel : « santo Dio » (RZit, 88), « ringrazi Dio » (RZit, 88), « Dio, come mi seccava, allora » (RZit, 88), « sia un uomo Santo Dio » (RZit, 94). D'autres expressions, comme « per carità », ou quelques adjectifs du lexique religieux comme « maledette » accentuent la coloration catholique dans la langue². La version italienne rapproche la pièce de la culture religieuse italienne. Ce faisant, elle affadit l'étrangeté du personnage pour le public italien.

Dans la version française, l'italianité est essentiellement concentrée dans le nom de Roberto Zucco. Ce patronyme a une double étrangeté, pour le spectateur français : comme nous l'avons dit, il désigne un Italien, mais il évoque aussi la douceur du goût sucré, alors que le personnage est un assassin qui accumule les homicides les plus scandaleux humainement, deux fois parricide et une fois infanticide, et socialement, tuer un policier. Le nom de Roberto Zucco est le thème central de plusieurs scènes. Le spectateur connaît ce nom depuis la première scène de la pièce, et dans la scène III, ce dernier révèle son nom à La Gamine. Dans la scène IX, La Gamine est interrogée par deux policiers, un Inspecteur et Le Commissaire, qui veulent connaître le nom de cet assassin qui les défie :

TS⁷ : La Gamine : Angelo, Angelo, Dolce, ou quelque chose comme cela.

Inspecteur : Dolce, comme doux ?

⁶ Dante, *La Vita nuova*, « Morte villana, di pietà nemica », Sonnet (VIII 8-11).

⁷ TS=texte source ; TC=texte cible.

La G. : Doux, oui. Il m'a dit que son nom ressemblait à un nom étranger qui voulait dire doux ou *sucré*. (*Elle pleure.*) Il était si doux, si gentil. (RZfr, 55)

TC : La Ragazzina : Angelo. Angelo Dolce o una cosa così.

I. : Come sarebbe... Dolce ? Dolce come ?

La R. : Dolce. M'ha detto che il suo nome, in straniero, voleva dire dolce o zuccherato (*Piange*). Anche lui era così dolce, così gentile. (RZit, 84)

Dans la première partie de la scène, le dialogue avance sur la contradiction entre la douceur du nom et la brutalité du comportement de Zucco. Le mot « dolce » employé en français, et par conséquent intraduisible en italien, est conservé dans la version italienne. L'expression ajoutée « in straniero », sans préciser qu'il s'agit de « l'italien », évoque une langue autre, non spécifiée, qui préserve une idée d'étrangeté et d'altérité. La scène se poursuit ainsi :

TS : I. : Il y a beaucoup de mots pour dire sucré je suppose.

Le Commissaire : Azucarado, *zuccherato*⁸, sweetned, gezuckert, ocukrzony.

I. : Je sais tout cela commissaire

La G. : Zucco. Zucco. Roberto Zucco. (RZfr, 55)

TC : I. : Immagino che ce ne siano parecchi, di nomi per dire zuccherato.

Il C. : Azucarado, *sucré*, sweetned, gezuckert, ocukrzony.

I. : Questi li sappiamo tutti, commissario

La R. : Zucco. Zucco. Roberto Zucco. (RZit, 84)

L'apparition du mot français « sucré » dans la traduction en italien à la place de « zuccherato » est particulièrement frappante. Le sens est conservé mais la disparition du signifiant italien /zuccherato/ efface le lien avec le nom propre du personnage, et le spectateur ne peut comprendre comment La Gamine a pu retrouver le nom de Zucco puisque le signifiant français « sucré » n'a aucun lien formel avec le signifiant Zucco. Il faut donc penser que La Gamine remonte au premier « zuccherato », ce qui rend l'énumération des mots étrangers

⁸ Dans les exemples, l'italique nous appartient et indique les parties retenant notre attention.

(azucarado, sucré, sweetned, gezuckert, ocukrzony) totalement inutile. La traduction élimine donc le fonctionnement de la langue de Koltès dans le dialogue. En fait, ce choix de la traduction, qui consiste à insérer le mot français à la place du mot italien, rappelle l'origine de l'auteur et de la langue du texte mais n'indique pas l'identité du personnage fictionnel. L'énonciation du traducteur fait apparaître l'énonciation française de l'auteur et le lieu de l'action, et non pas l'identité fictionnelle, italienne, du personnage.

4.2. Les didascalies

L'importance des didascalies dans l'écriture dramatique contemporaine n'est plus à démontrer (Petitjean 2012). Nous allons prendre en considération quatre cas de figure.

4.2.1. Suppression de la didascalie

Le premier cas de figure consiste en une pure suppression. Dans la version italienne, les didascalies sont régulièrement traduites, qu'elles aient pour destinataire, le lecteur, le metteur en scène et/ou le comédien. Toutefois, la didascalie de la scène XIII, « Même lieu ; la nuit. La gare est déserte. On entend la pluie tomber. Entre La Sœur » (Koltès 1990, 83) est absente de la version italienne. Dans cette scène, « La Sœur » de la Gamine fait un long monologue qui est pour partie conditionné par le lieu où il est prononcé (la gare) et par le bruit de la pluie. Un réseau lexical très serré crée une isotopie de l'eau et de la saleté à laver. Le monologue se termine par un appel à la pluie, au subjonctif : « Qu'il pleuve, qu'il pleuve encore, que la pluie lave un peu ma petite tourterelle⁹ sur le fumier où elle se trouve » (RZfr, 84-85). Dans la version française, les références réalistes de la didascalie sont préalables au monologue. À la lecture de la version italienne, qui supprime les données concrètes en ignorant la didascalie, on pourrait penser que la pluie est souhaitée par le personnage de La Sœur, et que son souhait n'est pas exaucé. En réalité, Koltès indique bien que la pluie tombe avant le début du monologue. Ce qui est concret chez Koltès acquiert un aspect uniquement optatif et rêvé dans la traduction.

⁹ La Sœur appelle ainsi, très souvent, La Gamine, sa sœur.

4.2.2. Interprétation de la didascalie

La didascalie dont il est maintenant question décrit la manière dont Roberto Zucco tue sa mère :

TS : Il s'approche, la caresse, l'embrasse, *la serre* ; elle gémit. Il la lâche et elle tombe, étranglée. (RZfr, 18)

TC : Si avvicina, la carezza, l'abbraccia, *le serra il collo*. La madre geme. Lui la lascia, e lei cade a terra, strangolata. (RZit, 68)

Le texte français « la serre » est fortement équivoque, surtout après les deux verbes « la caresse, l'embrasse ». Il décrit aussi bien un geste qui exprime l'amour filial qu'un meurtre par étouffement. La traduction en ajoutant « il collo » élimine la duplicité du geste : le double sens de haine et d'amour disparaît et le personnage de Roberto Zucco est réduit à l'unique figure d'un assassin, sans ambiguïté.

4.2.3. Ajout d'une didascalie

Il arrive que la traduction italienne ajoute une didascalie au texte originel et provoque ainsi des conséquences très sensibles sur la potentielle mise en scène :

TS : Un homme : Sacrée stratégie (RZfr, 64)

TC : Terzo uomo (*ironico*) : Sempre grazie alla sua strategia (RZit, 88)

Il y aurait une première remarque à faire sur la traduction de « Un homme » par « Terzo uomo ». Nous y reviendrons. Nous nous concentrons ici sur l'adjectif « ironico » qui n'est en rien justifié par le texte originel. Le sens d'ironie n'est qu'une des possibilités sémantiques de la réplique « sacrée stratégie ». Cette didascalie ajoutée limite et en même temps interprète l'énonciation du personnage. Cette intervention de l'énonciation du traducteur détermine le sens du texte originel et oriente les choix de mise en scène.

4.2.4. Le nom du personnage

Le nom du personnage, on le sait, fait partie des didascalies. En littérature le nom est souvent motivé au plan sémantique. Il ne se contente pas de désigner le personnage : souvent il le qualifie. Il est

d'usage que le traducteur soit fidèle au texte, autant qu'il est possible. La traduction du nom du personnage féminin dans la scène X s'affranchit de cette fidélité :

TS : La Dame : (RZfr, 56)

TC : La Signora elegante : (RZit, 85)

Le traducteur ajoute l'adjectif « elegante » au nom du personnage. Le choix de cet adjectif peut être justifié par une autre didascalie du début de la scène X : « Dans un jardin public en plein jour. Une dame *élégante* est assise sur un banc. Entre Zucco ». (RZfr, 56). Mais en adjoignant l'adjectif au nom du personnage, le traducteur fait de l'élégance un attribut permanent du personnage, alors que dans le texte originel, l'élégance est une caractéristique de la Dame au début de la scène. Rien n'oblige à ce que cette Dame demeure élégante pendant toutes les scènes où elle interviendra.

4.3. Les ajouts et les suppressions dans les répliques

Cette traduction procède beaucoup plus par ajouts que par suppressions. Mais on rencontre les deux cas de figure.

Les ajouts tendent à expliciter et à canaliser le sens du texte. On l'a déjà vu avec des adjectifs : « elegante », comme attribut social du personnage de La Dame, et « ironico » dans « Terzo uomo (ironico) » pour fixer le sens de la réplique. Plus souvent ce sont des adverbes et/ou des conjonctions qui sont ajoutés. Par exemple : « sempre », « perché », « dunque », « come ».

TS : Un homme : Sacrée stratégie (RZfr, 64)

TC : Terzo uomo (ironico) : *Sempre* grazie alla sua strategia (RZit, 88)

L'adverbe « sempre » renforce le sens apparent de compliment, pour faciliter le retournement ironique d'une critique acide.

Dans un autre cas l'ajout de « perché » est accompagné par une transformation du temps verbal qui n'est nullement indispensable.

TS : Premier Gardien : Tu n'entends jamais rien

Deuxième Gardien : tu as entendu quelque chose toi ?

PG : Non, mais j'ai l'impression d'entendre quelque chose (RZfr, 9)

TC : PG: Tu non senti mai niente

SG : *Perché* tu hai sentito qualcosa?

PG : Niente, ma *ho avuto* l'impressione di sentire qualcosa (RZit, 65)

Les deux interventions énonciatives du traducteur (l'adverbe interrogatif et le passé composé) se complètent. Le « perché » explique la réplique, en renforçant son potentiel polémique. Il porte sur l'énonciateur fictionnel et non sur l'énoncé ; ce n'est pas : perché tu hai sentito qualcosa ? (phrase très étrange), mais : Perché tu/(sous entendu : che mi hai appena detto che non sento mai niente)/hai sentito qualcosa ? Le sens potentiel de la réplique du deuxième gardien est réduit à la réponse conflictuelle de celui qui considère qu'il est accusé, à tort, de ne pas entendre et qui pense que le premier gardien qui, prétend tout entendre et tout voir, ne voit ni n'entend rien de plus que lui. En revanche, dans le texte français originel au présent, le fait même d'entendre est contemporain de l'acte locutoire : comme si le premier gardien s'entendait parler ! Dans la version en L2, le passé composé en lieu et place du présent sépare le moment de la perception et le moment de l'acte locutoire, rationalisant ainsi le rapport entre percevoir et dire. Dans un autre exemple, l'ajout de « come » participe lui aussi de la rationalisation du sens.

TS : PG : Tu ne vois pas quelque chose ?

DG : Non rien du tout

PG : Moi non plus, mais j'ai l'idée de voir quelque chose (RZfr, 12)

TC : PG : Non vedi qualcosa ?

SG : No, niente.

PG : Neanch'io. Ma ho *come* l'idea di vedere qualcosa (RZit, 66)

L'étrangeté de cette première scène, qui n'est pas sans rappeler le début d'*Hamlet*, est amoindrie par les ajouts du traducteur. La bizarrerie du texte source « j'ai l'idée de voir quelque chose » est affaiblie par le « come », qui introduit un regard interprétatif du personnage sur sa perception et son expression. Dans la version italienne, le personnage ressent la singularité de sa perception et de son

propos, alors qu'il ne la ressent pas dans la version originelle. Le « come » crée une modalité, un jugement, un éloignement métalinguistique du personnage avec ce qu'il dit. Alors que l'écriture de Koltès impose toujours une inadéquation entre le dialogue et la situation, la traduction, dans le cas présent, normalise le texte ; le personnage devient conscient de l'étrangeté de sa propre phrase : « j'ai l'idée de voir quelque chose ». Dans la version originelle, la phrase, décalée et surprenante, souligne que les deux gardiens de prison qui doivent surveiller, c'est-à-dire qui doivent voir et entendre, ne comprennent guère ce qu'ils voient et ce qu'ils entendent¹⁰.

Dans d'autres cas, ce n'est pas seulement le rapport du personnage avec lui-même qui est affecté par les interventions du traducteur, c'est aussi le rapport entre les personnages. C'est le cas dans l'exemple suivant où la traduction cumule dans le même segment un ajout et une suppression :

TS : Zucco : Vous êtes venue en Taxi ?

La Dame : Ah non je ne supporte pas les *chauffeurs* de taxi. (RZfr, 57)

TC : Zucco : È venuta qua in taxi ?

La Signora elegante : *Non dica schiocchezze*, lo detesto i taxi (RZit, 85)

Dans la traduction, l'ajout de « Non dica schiocchezze » transforme très sensiblement le rapport entre la Dame et Zucco ; la Dame est plus agressive et plus brutale avec Zucco. Dans la version originelle, la brutalité est possible, mais elle n'est obligatoire comme elle l'est dans la version italienne.

L'élimination de « chauffeurs » change également le sens de la réplique : alors que dans la version originelle, la Dame rejette un type de personne, très stéréotypé dans les échanges sociaux ordinaires¹¹, dans la traduction italienne c'est un moyen de transport qu'elle condamne.

¹⁰ Ce n'est pas ici le lieu de développer: mais « voir » et « entendre » sont les deux verbes qui définissent le spectateur de théâtre.

¹¹ Comme on le sait, le chauffeur de taxi a la réputation de parler au nom de la doxa.

4.4. Les transformations de la parole du personnage

L'énonciation du traducteur italien ne se manifeste pas uniquement par les ajouts et les suppressions. Elle agit également sur certaines expressions, au point d'accomplir une véritable transformation rhétorique de la réplique. L'exemple suivant, dans lequel La Sœur s'adresse à son frère, le souligne :

TS : La Sœur : Ne crie pas, ne t'énerve pas. (RZfr, 22)

TC : La Sorella : Non gridare, *ti prego*, non far scene. (RZit, 70)

Comme on l'a vu précédemment (4.1.), l'ajout de « *ti prego* » italianise la réplique, et l'oriente vers la supplique : La Sœur est ainsi moins directe et moins brutale. Mais c'est la modification de l'expression que nous voulons souligner. La formule « *non far scene* » efface le sentiment de peur que contient « *ne t'énerve pas* ». En somme, la version italienne encadre le rapport affectif entre la sœur et le frère, comme si elle voulait éviter que les personnages ne soient violents.

Et pour ce type de transformation de la parole du personnage, l'exemple qui vient, avec le Père de La Gamine, est encore plus frappant :

TS : Le Père : Mais voilà j'ai été négligent et maintenant elle¹² me cache la bière. (RZfr, 43)

TC : Il Padre : *Ma è bastato che io lasciassi perdere qualche volta, un attimo di negligenza, ed eccola lì, che mi nasconde la birra.* (RZit, 79)

Dans la version originelle, le personnage du Père est très frustré. En revanche, l'expansion textuelle de la version italienne lui donne une façon surprenante, qui le transforme. Il jouit du plaisir de s'écouter parler. Il élabore un discours plus complexe qui contredit son attitude grossière. Dans la version originelle, il arrive très vite à la conclusion, « elle me cache la bière », qui est son unique préoccupation. Dans la version italienne, la brutalité de la parole est diminuée, le personnage devient pittoresque, une sorte de bavard plus sympathique.

¹² Il s'agit de La Mère de La Gamine.

4.5. Simplification sémantique du texte originel

L'énonciation du traducteur se note également par le traitement des images. Dans l'exemple suivant, La Sœur s'adresse à La Gamine, sa sœur, de manière affectueuse et protectrice :

TS : La Sœur : Tandis que le malheur qui s'est abattu sur nous, tu l'oublieras bien vite, mon étourneau, sous le regard de ta sœur, de ton frère et de tes parents. (RZfr, 40)

TC : La Sorella : Mentre la disgrazia che ci è piombata addosso, quella la dimenticherai presto – *come un vago sogno* – sotto gli sguardi di tua sorella, di tuo fratello, dei tuoi genitori (RZit, 78)

Le traducteur remplace l'appellatif métaphorique et ornithologique « mon étourneau », à valeur affective, par une comparaison « come un vago sogno ». La comparaison s'avère très éloignée du sens originel. On peut supposer que le traducteur interprète très probablement « étourneau », en relation avec une autre expression française, tout autant ornithologique, comme « Tête de linotte ». Cette métaphore désigne une personne écervelée et qui agit étourdiment. Mais dans ce cas précis, l'énonciation du traducteur ignore toute une isotopie des appellatifs d'oiseau dont le personnage de La Gamine se plaint à Roberto Zucco : « Moi, je n'ai plus de nom. On m'appelle tout le temps de noms de petites bêtes, poussin, pinson, moineau, alouette, étourneau, colombe, rossignol. » (RZfr, 24). Comme cette isotopie est respectée dans la traduction, le remplacement « d'étourneau » par la comparaison « come un vago sogno » est d'autant plus surprenant. Il est évident que « come un vago sogno » est beaucoup plus banal, puisque l'identité de La Gamine n'est pas mise en cause comme le font les appellatifs ornithologiques ; ajoutons que l'expression « dire des noms d'oiseau » signifie métaphoriquement, en français, « insulter » !

On retrouve le même comportement traductologique avec cet autre exemple, dans lequel La Mère s'adresse à son fils Roberto Zucco :

TS : La Mère : Même les chiens dans ce quartier te regarderont de travers. (RZfr, 14)

TC : La Madre : Perfino i cani in questo quartiere ti *ringhieranno* contro. (RZit, 67)

Le verbe « ringhiare », sémantiquement homogène à son sujet grammatical « i cani », est utilisé pour traduire « regarder de travers ». Il banalise le sens de la réplique originelle de Koltès, qui unit un sujet animal et une expression verbale de comportement humain. Le traducteur rend la réplique conforme à la nature et à la langue commune.

4.6. Modification des énonciations fictionnelles

Dans la réplique qui suit, La Sœur s'adresse à La Gamine avec un mode énonciatif très détaché :

TS : La Sœur : je déteste ton frère et tes parents et cette maison ; il n'y a que toi que j'aime, colombe, colombe ; il n'y a que toi dans toute ma vie. (RZfr, 42)

TC : La Sorella : lo odio *nostro* fratello, *i genitori*, questa casa. Amo solo te, mia bella colomba, solo te non ci sei che tu nella mia vita. (RZit, 79)

On notera la répétition de l'appellatif ornithologique qui confirme ce que nous disions précédemment (4.5.). Mais ce qui nous importe dans cet exemple, c'est comment est transformée la conception des relations familiales du personnage de La Sœur. Dans la réplique originelle, La Sœur, en raison de son énonciation, considère sa propre famille comme si elle était la famille exclusive de sa sœur, La Gamine : « ton frère » « tes parents » « cette maison », dit-elle. Avec ses adjectifs possessifs et démonstratifs, elle désigne ses propres parents comme des étrangers. Ceci est d'ailleurs justifié par la déclaration d'amour plus que sororal : « il n'y a que toi dans toute ma vie ». La traduction modifie fortement l'énonciation du personnage de La Sœur puisqu'elle rétablit ce que l'on peut considérer comme le rapport familial naturel : « *nostro fratello* » et « *i genitori* ». Ce choix est d'autant plus étonnant que d'autres répliques de La Sœur, qui reposent sur le même détachement énonciatif, ne sont pas modifiées (4.5).

Ce type de changement d'énonciation fictionnelle se retrouve dans d'autres passages de la traduction. Dans l'exemple qui suit, L'enfant et sa mère, la Dame élégante, sont retenus en otage par Zucco. L'enfant s'adresse à Roberto Zucco qui le menace et qui le tuera. Jusqu'à

maintenant, L'enfant a vouvoyé Zucco ; mais à cet instant il passe au « tu », en insultant Zucco qui vient de lui ordonner de se taire :

TS : L'enfant : Je ferme tout d'accord. Mais *tu* es un trouillard. C'est à une femme que *tu* fais peur. C'est une femme que *tu* menaces avec ton flingue. (RZfr, 61-62)

TC : Ragazzo : Anche la bocca, d'accordo. Resta però il fatto che *lei* è un fifone. (RZit, 87)

Malgré les trois « tu » contenus dans la réplique, la traduction conserve le « lei », comme une marque de respect, annulant ainsi la transformation du rapport énonciatif entre L'enfant et Zucco. Dans la version originelle Zucco contrôle la situation physiquement, mais c'est l'Enfant qui domine verbalement et psychologiquement. En outre, le traducteur élimine deux phrases qui soulignent la lâcheté de Zucco, « C'est à une femme que tu fais peur. C'est une femme que tu menaces avec ton flingue ». Pourtant ces deux phrases motivent et renforcent le mépris de L'enfant pour Zucco. Elles expliquent qu'il ait abandonné le « vous » trop formel pour parler à un « trouillard » et qu'il soit passé au tutoiement. Là encore, la transformation de l'énonciation fictionnelle est importante, et sans motif apparent.

Enfin, la traduction transforme aussi l'énonciation originelle en modifiant l'attribution des répliques. On reprend ici un exemple qu'on a déjà rencontré :

TS : Un homme : Sacrée stratégie. (RZfr, 64)

TC : Terzo uomo (ironico) : Sempre grazie alla sua strategia. (RZit, 88)

TS : Un homme : Allez savoir. Ils restent à l'écart. (RZfr, 67)

TC : Quarto uomo : Io non ci giurerei. Stanno sempre lì. (RZit, 89)

Koltès ne distingue pas les personnages auxquels il attribue ces deux répliques ; il en va de même pour beaucoup d'autres répliques de cette scène (scène X). Toute la scène recherche un effet de nombre et de *vox populi*. La distinction des voix est seulement fondée sur le genre : homme/femme. Les répliques peuvent donc être attribuées très librement lors de la mise en scène de la version originelle. En revanche,

la traduction distingue et classe les personnages. Elle assigne à chacun d'eux un groupe de répliques, en tentant, de fait, d'en déduire une caractérisation. Le « terzo uomo » est différent du « quarto uomo » : le premier est assuré, le second doute. Rien n'empêche dans la version française que les deux répliques soient dites par le même personnage. Le traducteur utilise ce même système d'attribution des répliques pour les personnages de femme : « une femme » dans le texte originel est traduit par « prima donna », « seconda donna », « terza donna », « quarta donna ». La traduction se livre à une sorte de mise en ordre du texte originel.

Conclusion

Notre analyse de la traduction de F. Brusati est à la fois générique, parce que nous tenons compte du genre littéraire ; discursive, parce qu'elle mesure les effets de l'énonciation du traducteur sur la pièce originelle ; et pragmatique, parce qu'elle met en lumière les orientations ou les inflexions de mise en scène qui sont contenus dans la version italienne.

Comme nous le disions, même si on ne rencontre pas de transformations macrotextuelles, de nombreuses modifications microtextuelles, qui ne sont justifiées par aucune raison linguistique, poétique ou culturelle, encadrent ou déplacent le sens du texte. L'énonciation du traducteur est extrêmement présente dans cette version italienne de *Roberto Zucco*, et elle oriente incontestablement sa potentielle mise en scène. Elle ne se contente pas d'italianiser la pièce. Elle procède en interprétant les didascalies, en ajoutant des marqueurs discursifs, en omettant des syntagmes ou des phrases, et en modifiant la sémantique et l'énonciation des répliques. On a d'ailleurs remarqué qu'une même réplique peut être l'objet de plusieurs modifications et que, de réplique à réplique, toutes les modifications ne sont pas toujours cohérentes entre elles ; on l'a vu avec la transformation de l'énonciation de La Sœur, par exemple.

Le style et la singularité de B.-M. Koltès sont très sensiblement altérés. Cette version italienne banalise le personnage de Zucco, réinsère le sens dans un cadre rationnel, adoucit la violence des rapports familiaux, et interprète de nombreuses répliques. La traduction assagit le texte. Elle lime la radicale singularité du personnage de Zucco, et elle

rabote « l'étrangeté de l'œuvre étrangère » (Berman 1984, 16). Il n'est donc pas illégitime de dire que le traducteur recouvre une fonction dramaturgique.

Comme on le sait, tout texte dramatique est en quelque sorte « inachevé » parce qu'il est destiné à la scène. Pour être mis en scène « incorporé » et « incarné [...] [le texte de théâtre] est troué » incomplet il appelle « à la collaboration d'autres moyens d'expression » (Lupascu Cristescu 2015, 907). C'est l'énonciation scénique, avec toute sa complexité sémiotique, qui comble les manques d'une pièce pour faire sens. La traduction italienne de *Roberto Zucco* tend à exclure certaines possibilités scéniques du texte originel. Elle semble « devancer ou prévoir une mise en scène » et pas seulement « la rendre possible » (Déprats 1987, 62).

Au-delà de certaines altérations qu'elle contient, et qui peuvent être considérées comme des défaillances, cette traduction livre un texte moins ouvert que le texte premier. En quelque sorte, l'énonciation du traducteur confirme que « les significations d'une traduction se présentent comme plus fixes et plus stables que celles de l'original » (Scott 1993, 89). En contre-jour, la traduction fait apparaître la riche polysémie de l'original.

Références bibliographiques

- Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. Paris : Gallimard, 1984.
- Carré, Alice. Métais-Chastanier, Barbara. « Où commence la dramaturgie ? », *Traduire*, 223 (2010). [En ligne] URL : <http://traduire.revues.org/297>.(Consulté le 30 septembre 2016).
- Cary, Edmond. *Comment faut-il traduire ?*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1986 [1985].
- Déprats, Jean-Michel. « Traduire Shakespeare pour le théâtre ». *Palimpsestes* 1 (1987) : 53-65.
- Dufiet, Jean-Paul. « Le comique d'argumentation dans "Roberto Zucco" ». In : André Petitjean (dir.), *Bernard-Marie Koltès. Les registres d'un style*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2014 : 169-187.
- Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano : Bompiani, 2003.
- Feydeau, Georges. *La Dame de chez Maxim*. Paris : Omnibus, 1994.

- Koltès, Bernard-Marie. *Une part de ma vie*. Paris : Les éditions de minuit, 2010.
- Larthomas, Pierre. *Le langage dramatique*. Paris : Presses Universitaires de France, 2016 [1972].
- Lupascu Cristescu, Violettea. « La traduction du discours dramatique ». *Journal of Romanian Literary Studies* 6 (2015) : 906-914.
- Maingueneau, Dominique. *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris : Armand Colin, 2010.
- Mall, Laurence. « Traduction langue-culture et langue corps au XVIII^e siècle : Du Bos sur Virgile, Marivaux sur Thucydide et Diderot sur Térence ». [En ligne]. URL : <<http:// Cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2007-1-page-5.htm>>. (Consulté le 17 octobre 2017).
- Massini, Stefano. *Quattro storie. Balkan burger, credoinunsolodio, Processo a Dio, La fine de Shavuoth*. Pisa : Titivillus, 2013.
- Massini, Stefano. *O-dieux*. (Trad. Olivier Favier, Federica Martucci). Paris : L'Arche, 2017.
- Maurin, Anne. *La traduction théâtrale et ses enjeux dramaturgiques*. Mémoire de recherche master 2, directrice Marie Bernanoce, 2012-2013, Université Stendhal, UFR Lettres et Art, Département Lettres et Art du spectacle.
- Petitjean, André. *Études linguistiques des didascalies*. Limoges : Lambert-Lucas, 2012.
- Scott, Joan Wallach. « La traduction infidèle ». *Vacarme*, 3, n°9 (1993) : 89-94.

Corpus

- Koltès, Bernard-Marie. *Roberto Zucco*. Paris : Les éditions de minuit, 1990.
- Koltès, Bernard-Marie. *Roberto Zucco*. (trad. Franco Brusati). In : Franco Quadri (a cura di). *Da Sallinger a Robert Zucco con l'aggiunta di Le amerezze e L'eredità*. Milano : Ubu Libri, 2005.

Vieillesse et oubli : contretemps de la (bonne) traduction (avec Walter Benjamin e Marcel Proust)

Marcelo JACQUES DE MORAES

Université Fédérale de Rio de Janeiro

Brésil

Résumé : À partir des réflexions de Walter Benjamin sur l'œuvre de Marcel Proust, nous avons l'intention de revenir sur la façon dont elles permettent de penser les rapports entre la littérature et la traduction, les « corrélations de vie » entre elles, visant à spéculer plus spécialement sur la dimension productive du vieillissement et de l'oubli, pris en tant que contretemps critiques inhérents à toute œuvre – original ou traduction –, et qui les vouent tous les deux, nécessairement et inexorablement, à l'inachèvement et à la « vie continuée », à la fois « à l'intérieur du massif forestier » de chacune des langues en jeu et à la frontière entre elles.

Abstract: Starting from Walter Benjamin's reflections on the work of Marcel Proust, we intend to go back to the way they allow us to think the relations between literature and translation, the "life connections" between them. We aim to speculate more specifically on the productive dimension of aging and oblivion taken as critical setbacks, that are natural to every work - original or translation -, and that predestine, necessarily and inexorably, within the "internal forest" of each of the languages involved and the border between them, to incompleteness and "continued life".

Mots-clés : Walter Benjamin, Marcel Proust, traduction littéraire, vieillissement, oubli.

Keywords: Walter Benjamin, Marcel Proust, literary translation, aging, oblivion.

Comme chacun le sait, les souvenirs qui font la trame du *temps retrouvé* dans l'œuvre de Marcel Proust portent toujours l'empreinte d'une double temporalité : ils constituent le trait de la fugacité, du vieillissement, de la disparition, de la destruction définitive de cela même – de la vie – qu'ils évoquent, et, simultanément, le trait de l'inscription de cette vie dans un réseau de sens qui se configure au-delà de tout « événement vécu » (Benjamin 2000b, 137), en une *survie* où il devient finalement possible de vivre tout ce qu'on n'aura pas vécu de la vie qu'on a vécue, justement parce qu'enfermé dans une sorte

d'*oubli original*, déterminé par les oscillations inconscientes du désir et du sentiment qui, selon l'écrivain, filtrent à chaque fois, pour chacun, la perception de ce qu'on vit (Benjamin 2000c, 337).

Comme le dit Benjamin, en mentionnant, dans un « petit discours sur Proust »¹, les « images » de la mémoire involontaire et en explicitant l'expérience paradoxale du temps qu'elles impliquent, « il s'agit [...] d'images que nous n'avions jamais vues, avant de nous en souvenir » (2015a, 150). Images donc d'un passé qui devient présent dans le présent sans jamais avoir été présent dans le passé. Images de ce qui aurait eu lieu sans avoir eu lieu, images d'une « vérité qui [aurait] oublié d'avoir lieu », pour évoquer ici un peu de travers une formule du poète Mário Quintana, premier traducteur de Proust au Brésil. Le passé à retrouver chez Proust relève donc d'un souvenir toujours encore à venir pour pouvoir enfin, ce passé, avoir été pleinement présent, et ainsi survenir et, d'une quelconque façon, survivre à sa propre disparition.

C'est au milieu d'un développement temporel analogue entre vie consumée et vie continuée que se tisse la *survivance* d'une œuvre dans son historicité propre², et, plus précisément pour ce qui nous intéresse ici, c'est au milieu d'un tel développement temporel que se tissent les « corrélations de vie » (Benjamin 2000a, 247) – impliquées elles aussi dans cette survivance – qu'une œuvre entretient avec ses traductions, telles que les conçoit Benjamin dans ses réflexions sur la « tâche du traducteur ».

Car de même que l'œuvre de Proust, instable par cette complexité temporelle inscrite dans sa propre nature, se trouve condamnée par sa virtualité intrinsèque à se réécrire à l'infini, de même une traduction, telle que Benjamin nous permet de la penser, est par définition, on le sait, inachevée et inachevable : entre le saut dans le « temps de maintenant » dans laquelle elle survient – et survit –

¹ « D'un petit discours sur Proust, prononcé lors de mon quarantième anniversaire » (1932). Il s'agit d'une note manuscrite recueillie par Robert Kahn dans les Archives Benjamin de Berlin et traduite en français en 2015.

² On reconnaîtra ici les termes dont se sert Benjamin dans « La tâche du traducteur » pour discuter des rapports entre original et traduction autour d'une sémantique de la vie (« *Nachleben* », « *Fortleben* », « *Überleben* ») (2000a, 244-262). La traduction de ces termes oscille beaucoup dans les traductions françaises.

en dépit de l'original et de sa langue, entre ce saut et la fatidique retrouvaille d'un temps et d'un sens perdus que cet original et cette langue, dans « leur mutation et renouveau » propres (2000a, 249), s'acharnent à chercher, entre la hantise contraignante de la propriété des langues – de la propre et de l'étrangère – et les lueurs de sens virtualisées par les transformations de ces langues et par leur contact entre elles, entre ces deux temps intriqués qui reflètent les oublis qui la constituent, la traduction, et le vieillissement qui l'a toujours déjà atteinte, entre ces deux temps, elle, la traduction, ne cesse de solliciter, en contretemps, et en même temps, son propre achèvement et celui de l'original, sa propre métamorphose et celle de l'original, sa propre « croissance » (2000a, 252) et celle de l'original. C'est-à-dire qu'à la limite la traduction ne cesse de solliciter une autre traduction, une retraduction, si l'on veut, qui rouvre et réinterroge, du même coup, l'original et ses précédentes traductions, aussi bien que « le rapport le plus intime entre les langues » (2000a, 248), lesquelles se remettent ainsi en contact – c'est-à-dire en confluence et en conflit.

C'est donc en partant du contrepoint proustien que je voudrais revenir sur la pensée de Benjamin sur la littérature et la traduction, sur leurs « corrélations de vie », pour réfléchir plus spécialement sur la dimension productive du vieillissement et de l'oubli, pris ici en tant que contretemps critiques inhérents à toute œuvre – original ou traduction –, et qui les vouent tous les deux – original et traduction –, de façon nécessaire et inexorable, à l'inachèvement et à la « vie continuée ». Cela aussi bien « à l'intérieur du massif forestier » (2000a, 254) de chacune des langues en jeu – comme l'exemplifie magistralement l'œuvre de Proust elle-même – qu'à la frontière entre elles, toujours en quelque sorte retracée par une traduction.

Pour commencer avec Proust, je voudrais évoquer deux morceaux assez connus, très cités, dans les contextes les plus variés, mais que, curieusement, je n'ai pas souvent trouvés associés dans une réflexion sur la traduction. Et qui ne peuvent pas laisser indifférents ceux qui s'intéressent aux rapports entre une écriture dite originale, créatrice, et une écriture proprement traductrice.

Le premier morceau, extrait des fragments de *Contre Sainte-Beuve*, a beaucoup circulé, et circule toujours, à partir de Gilles Deleuze, qui s'est servi de sa première phrase comme épigraphe de *Critique et clinique* :

Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. [C'est la phrase citée par Deleuze, mais Proust poursuit :] Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux. (Proust 1954a, 297-298)

Et ensuite, Proust donne des exemples de ses soi-disant « contresens » à lui en tant que lecteur en mentionnant un roman de Barbey d'Aurevilly ou un poème de Baudelaire.

Le deuxième morceau se trouve dans la dernière partie du *Temps retrouvé*, au moment où le narrateur commence à se rendre compte du sens possible de son œuvre à venir et de l'accomplissement enfin entrevu de sa vocation d'écrivain :

Si j'essayais de me rendre compte de ce qui se passe, en effet, en nous au moment où une chose nous fait une certaine impression [et Proust nous donne alors une dizaine de lignes d'exemples d'impressions dispersément développés le long de tout le roman...], je m'apercevais que, pour exprimer ces impressions, pour écrire ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur. (1954b v.3, 890)

Parmi les quelques articulations que j'ai rencontrés réunissant ces deux morceaux pourtant si communicants, je soulignerai celle qui est proposée par Julia Kristeva. Dans une réflexion sur l'expérience de « l'amour de l'autre langue », comme elle le dit, Kristeva formule, à mes yeux, l'essentiel, ou presque, sur le sens que ces morceaux pourraient avoir chez Proust. Dans l'extrait qui suit, elle part justement de l'usage abusif et détourné qu'on fait souvent du premier morceau cité pour arriver aux rapports entre écrivain et traducteur :

Ce qu'on oublie cependant de dire, c'est que la langue que Proust traduisait en français n'était pas un autre idiome déjà fait : tel l'anglais par exemple, ou le bulgare pour moi. Ce que

l'écrivain — et l'étranger, ce traducteur — transfère dans la langue de sa communauté, c'est la langue singulière de sa « mémoire involontaire » et de ses « sensations ». [...] Cette « langue » sensible n'est pas une langue de signes : elle est une « langue » entre guillemets, un chaos et un ordre de battements, d'impressions, de douleurs et d'extases aux frontières de l'informulable biologique. Cette « langue »-là est une véritable « étrangeté » — plus étrangère que tout idiome déjà constitué — que l'écrivain espère formuler. (Kristeva 1998, 391-392)

Mais je voudrais souligner aussi, à propos de ces deux passages, quelque chose que Kristeva n'explore pas ici, et qui concerne plutôt la prise en compte implicite du lecteur — et non seulement de l'auteur, qu'elle privilégie ici — en tant que traducteur. Lorsque Proust écrit que, « sous chaque mot » de ladite langue étrangère qui constitue une œuvre, « chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens », pour ensuite parler de soi-même en tant que lecteur, il finit par peupler le monde de la lecture aussi, et je répète les mots de Kristeva, avec « une "langue" entre guillemets, un chaos et un ordre de battements, d'impressions, de douleurs et d'extases aux frontières de l'informulable biologique »...

Or, si nous pensons à l'expérience de ce lecteur qui nous intéresse qu'est le traducteur *stricto sensu*, traduire impliquerait aussi, sous ce point de vue, qu'on se trouve face à une étrange langue étrangère, elle aussi « entre guillemets », faite, pourquoi pas ?, de « mémoires » et de « sensations », d'« impressions », ou d'« images », et qui hanterait la langue propre à partir d'une autre langue étrangère, cette fois-ci sans guillemets, une langue pas tout à fait étrangère au lecteur-traducteur en question, une langue plus ou moins établie, faite de « signes » qui lui sont, à lui traducteur, plus ou moins familiers...

Une belle image d'une telle expérience est donnée par Benjamin lui-même lorsqu'il décrit le « régime » qu'il avait « découvert » pour accomplir sa propre traduction de Proust. À guise de rappel : Benjamin avait commencé à lire Proust en 1919. En 1925/26 il traduit avec Franz Hessel *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et *Du côté de Guermantes*, publiés respectivement en 1927 et en 1930. Le manuscrit de *Sodome et Gomorrhe*, dans lequel ils travaillaient tous les

deux depuis 1926 a complètement disparu. Eh bien, voici ce qu'écrit Benjamin dans une lettre à Julia Radt où il parle dudit « régime » de traduction :

[Q]uand je me lève le matin, sans m'habiller, sans non plus qu'une goutte d'eau ne touche mes mains ni mon corps, sans même boire, je me mets au travail et ne fais rien tant que le pensum du jour n'est pas terminé – sans même parler de petit déjeuner. (cf. Weidner 2015, 30-31)

Comme le dit le critique allemand Daniel Weidner, dans un texte assez intéressant sur les rapports entre les deux auteurs, c'est comme si Benjamin aspirait à traduire Proust « dans une sorte de transe artificielle, dans un état recherché de demi-éveil », dans une sorte d'« écriture automatique » (2015, 31). Weidner évoque alors le texte « Chambre avec petit déjeuner », de *Rue à sens unique*, où Benjamin associe le « petit déjeuner » à « la fracture entre le monde de la nuit et le monde du jour », interrompant ainsi « le cercle enchanté du rêve », son « obscurité grise » (Benjamin 2015b, 10-11). Mais si Weidner veut mettre ici en relief un certain désir « mimétique » de Benjamin par rapport à Proust, qui s'exprimerait à travers l'« imitation spontanée d'un style » (Weidner 2015, 31) qu'un tel « régime » favoriserait, ce qui me semble le plus intéressant à souligner dans cette image que Benjamin propose de son propre travail comme traducteur, c'est l'intuition de la traduction comme une sorte de « récit » de l'original « du sein [du] sommeil » – « L'homme à jeun parle du rêve comme s'il parlait du sein de son sommeil », dit Benjamin à la fin de son fragment (2015b, 11) –, un récit donc où règnerait le principe de la « ressemblance » et non celui de l'« identité ». Comme chez Proust, qui exerce dans son écriture, selon l'expression de Benjamin dans « L'image proustienne », « son culte passionné de la ressemblance ». « Ressemblance » que lui, Benjamin, dans ce même article, définit dans les termes suivants :

La ressemblance que nous escomptons entre deux êtres, celle qui nous occupe à l'état de veille, ne touche que superficiellement celle, plus profonde, du monde onirique, dans lequel les événements surgissent, jamais identiques mais

semblables : impénétrablement semblables à eux-mêmes.
(2000b, 140)

D'où la description du manuscrit de la traduction de *Sodome et Gomorrhe* par l'éditeur allemand Reinhard Piper (qui finalement a refusé de la publier), dans une image qui n'est pas sans rappeler les manuscrits de la *Recherche* proustienne (dont le premier volume, on le sait, la NRF avait refusé de publier en 1912). Voici ce qu'en dit l'éditeur dans une lettre à Franz Hessel :

La traduction n'est pas dactylographiée, mais manuscrite, d'une écriture serrée et désordonnée. Il y manque de plus toute une série de mots, qui doivent encore être ajoutées. De nombreux mots français sont notés en marge, ce qui semble indiquer que la traduction de ces mots reste à vérifier. Cette traduction ne semble en tout cas prête à imprimer, et il est permis de penser qu'il faille faire taper cette traduction, et à cette occasion la vérifier. (cf. Weidner 2015, 30)

Cette description – d'une mauvaise traduction, au moins aux yeux de l'éditeur – corrobore le rapprochement, d'un point de vue aussi bien conceptuel que pratique, entre l'expérience benjaminienne de la traduction et l'expérience proustienne de la lecture du « beau livre », toutes les deux échappant, comme le monde des rêves freudien, au principe de la non-contradiction (souvenons-nous des « beaux contresens » évoqués par Proust), et échappant aussi au crible du savoir constitué du traducteur/lecteur concernant les « propriétés » des langues en jeu, si on peut le dire, savoir qui reflète les conformités plus ou moins établies entre ces langues beaucoup plus selon le principe des « identités » que selon celui des « ressemblances », dans la mesure où elles sont censées s'épuiser et se stabiliser, ces conformités, dans le cadre pragmatique-communicatif des sens socialement partageables à un moment historique donné. Conformités qui, au moins pour un certain sens commun, partagé d'ailleurs par l'éditeur en question, orienteraient la « bonne traduction ».

À tout ce processus onirique, appelons-le ainsi, de lecture et de traduction, renvoie aussi ce que Benjamin, en signalant la productivité propre à la mémoire involontaire proustienne, décrit au début de

« L'image proustienne » comme un « travail de Pénélope de l'oubli », travail « de la nuit » qui défait et refait « la tapisserie du vécu » (2000b, 136) dans la mesure où il « [remet] en lumière un passé saturé de toutes les réminiscences dont l'avait imprégné un séjour dans l'inconscient » (2000c, 370).

[I]ci [dit Benjamin définissant ce qui se trouve en jeu dans un tel travail] c'est le jour qui défait ce qu'a fait la nuit. Chaque matin, lorsque nous nous réveillons, nous ne tenons en main, en général faibles et lâches, que quelques franges de la tapisserie du vécu que l'oubli a tissée en nous. Mais chaque jour, avec nos actions orientées vers des fins précises et, davantage encore, avec notre mémoire captive de ces fins, nous défaisons les entrelacs, les ornements de l'oubli. C'est pourquoi, à la fin de sa vie, Proust avait changé le jour en nuit : dans une chambre obscure, à la lumière artificielle, sans être dérangé, il pouvait consacrer toutes ses heures à son travail et ne laisser échapper aucune des arabesques entrelacées. (2000b, 136-137)

Et Benjamin explicitera dans la dernière partie de son article la façon dont cette « traductibilité » de la vie liée à l'oubli relève aussi chez Proust du vieillissement, faisant des deux – de l'oubli et du vieillissement – des contretemps critiques de l'expérience vécue du présent, grâce, précisément, à leur paradoxal « pouvoir rajeunissant » – pouvoir que Goethe reconnaissait à la traduction... Et Proust à cet exercice de « traduction » de la vie que l'œuvre aspire toujours à être, ce que le Narrateur ne découvrira qu'à la fin de sa *recherche*... Le passage de Benjamin en question synthétise en quelque sorte le problème :

Suivre le contrepoint de la mémoire et du vieillissement, c'est pénétrer au cœur du monde proustien, dans l'univers de l'entrecroisement. C'est le monde en état de ressemblance, là où règnent les « correspondances » [...] C'est l'œuvre de la mémoire involontaire, de ce pouvoir rajeunissant capable de se mesurer à l'inexorable vieillissement. Là où le passé se reflète dans le miroir auroral de l'« instant », le choc douloureux du rajeunissement le rassemble une fois encore aussi

irrésistiblement que se croisaient pour Proust le côté de chez Swann et le côté de Guermantes lorsque, évoquant une dernière fois (au treizième volume) les environs de Combray, il découvre l'enchevêtrement des chemins. (2000b, 149-150)

Pour commencer à conclure, je voudrais mettre en avant un autre élément essentiel concernant les rapports entre la mémoire involontaire et la traduction de la vie chez Proust, élément signalé par Benjamin notamment dans l'avant-dernier paragraphe de « L'image proustienne ». Il s'agit des « souvenirs olfactifs », lesquels, plus que les « images visuelles » qui colorent le plus souvent les souvenirs du narrateur proustien, conservent, dans leur « particulière ténacité », le poids et le vague qui font vibrer énigmatiquement, en « battements » et « impressions », de tels souvenirs exprimés par des « phrases », potentialisant, de la sorte, des sens et des contresens de lecture :

[...] si l'on veut s'en remettre en connaissance de cause à la plus secrète vibration de cette œuvre, il faut pénétrer jusqu'à une couche particulière, la plus profonde, de cette mémoire involontaire, là où les éléments du souvenir nous renseignent sur un tout, non plus de façon isolée, sous forme d'images, mais sans image et forme, comme le poids du filet avertit le pêcheur de la prise. L'odeur est le sens du poids pour qui jette son filet dans l'océan du *temps perdu*. Et ses phrases sont tout le jeu musculaire du corps intelligible, contiennent tout l'indicible effort pour soulever cette prise. (2000b, 154)

Comme l'on peut lire ici, la prévalence plus indéfinie de l'odeur dans l'économie du souvenir, en mettant en question le paradigme de la visualité, expose la dimension en quelque sorte étrangère et intraduisible – « indicible », comme le dit Benjamin – de l'« effort » du sens inhérent à l'écriture proustienne. Ainsi, si la conscience tragique de la puissance destructrice du temps avait poussé Baudelaire – auteur aussi décisif pour Proust que pour Benjamin – à constater que « le Printemps adorable [avait] perdu son odeur » et à se demander nostalgiquement « où [étaient] les parfums enivrants des fleurs

disparues » (Baudelaire 1975 v.I, 77 et 386)³, c'est par le truchement de l'odeur, justement, « où la mémoire involontaire s'est réfugiée », et qui est capable d'« [assoupir] profondément la conscience de l'écoulement du temps » (Benjamin 2000c, 375), c'est par là que Proust condense et traduit ce qu'est pour lui l'expérience jouissive⁴ par excellence de l'écriture, c'est-à-dire de la traduction de soi : il s'agit, comme le résume une formule qui apparaît dans le dernier volume de la *Recherche*, de « s'affranchir de l'ordre du temps »⁵.

En ce sens, je voudrais proposer une image conceptuelle de ce qui permettrait de distinguer, à partir de là, la bonne traduction de la mauvaise, et qui n'aurait certes pas plu à l'éditeur des traductions de Benjamin : ce serait une *traduction odorante*, une traduction qui exhalerait, dans son « filet », pour le « retrouver », le vague « souffle du temps perdu » (381⁶) se dégageant de l'original dans cette phase, disons, onirique de l'expérience de traduction. Comme un mot qui exhalerait le « non-mot » entrevu à partir de la lecture de l'original,

³ Il s'agit, respectivement, du vers le plus célèbre du poème « Le goût du néant », des *Fleurs du mal*, et d'une phrase extraite de l'essai « Du vin et du haschisch ».

⁴ Proust, à travers ses « résurrections de la mémoire », « se présente à lui-même », le dit Benjamin, « comme le remplaçant des pauvres et des déshérités de la jouissance », « entièrement pénétré par l'obligation [...] de ne pas seulement vivre la jouissance pour tous, mais à chaque endroit et pour toute chose qui la rend possible ». Benjamin mentionne encore « le projet inconditionné de sauver la jouissance, de la justifier », comme « une passion proustienne qui va beaucoup plus loin que ses analyses désillusionnées » (2015, 150-151).

⁵ « Mais qu'un bruit déjà entendu, qu'une odeur respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas autrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps. » (Proust 1954b v.4, 451)

⁶ Il s'agit d'une note de Benjamin : « Toute l'œuvre de Proust est bâtie là-dessus : chacune des situations où le narrateur sent passer le souffle du temps perdu devient, par là même, incomparable et se trouve détachée de la suite des jours. » (2000c, 381)

l'« interligne » qui « mordrait l'appât », comme l'a dit l'écrivaine brésilienne Clarice Lispector pour définir sa propre expérience d'écriture⁷. Expérience analogue, à mon sens, à celle que, un peu énigmatiquement à la fin de sa *Tâche*, Benjamin nomme « traduction virtuelle » ou « version interlinéaire du texte sacré » (2000a, 262), laquelle renverrait, dans la perspective que je propose ici, à une « pure langue » musculairement flairée, si on peut le dire, par le traducteur-pêcheur à partir du « poids du sens » qui se constitue, dans le temps toujours déjà arrivé et toujours encore à venir de la traduction, par sa mêlée avec les phrases à s'escrimer⁸ entre deux « langues de signes », d'un côté, et, de l'autre, avec « la langue sensible, entre guillemets », dans les termes de Kristeva, ou la *langue odorante*, comme je propose, que de telles phrases inévitablement déchaînent dans l'imminence de la traduction et la résistance à elle.

« Ce n'est qu'en quittant la chose que nous la nommons », a dit André Gide dans une conversation avec Benjamin au moment où il parlait précisément de son rapport aux langues étrangères (2015a, 142). En ce sens, me semble-t-il, nommer, c'est toujours aussi oublier et vieillir un peu, et traduire, qui est renommer, implique forcément, fait sentir – et je pense ici au parfum de la langue –, à l'intérieur de la « *selva oscura* » entre l'original et la traduction, où la « *diritta via* » è sempre già « *smarrita* »⁹ [et je détourne un peu ici, on le voit, Roland Barthes évoquant Dante pour parler de son désir de roman à partir de Proust], traduire, disais-je, fait sentir, « *nel mezzo del cammin* » entre l'original et la traduction¹⁰, le « choc douloureux », mais pour un

⁷ « Écrire, c'est le moyen de celui qui se sert du mot comme appât : le mot pêchant ce qui n'est pas le mot. Lorsque ce non-mot – l'interligne – mord l'appât, quelque chose s'est écrit. » (Lispector 1990, 45)

⁸ Je pense ici à la « fantasque escrime » du poète mis en scène par Baudelaire dans le poème « Le soleil » (1975 v.l, 83).

⁹ Pour évoquer Barthes qui évoque Dante lorsqu'il parle, Barthes, de son désir de roman à partir de Proust dans son texte célèbre « Longtemps je me suis couché de bonne heure » (Barthes 1984, 341-342). Voici pour les premiers vers du *Chant I* de *l'Enfer* de Dante : « Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura/ché la diritta via era smarrita. »

¹⁰ L'essayiste brésilienne Susana Kampff Lages synthétise dans les termes suivants la trame temporelle sous-jacente aux rapports entre original et traduction : « L'original, qui est l'objet empirique qui abrite en lui, dans sa traductibilité, la loi de la forme, du genre traduction, ne se trouve pas au début

moment rajeunissant, avec ces deux implacables contretemps du « mouvement inodorant du temps »¹¹.

Références bibliographiques

- Barthes, Roland. « Longtemps je me suis couché de bonne heure ». *Le bruissement de la langue*. Paris : Le Seuil, 1984.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, 2 vol. Paris : Gallimard, 1975.
- Benjamin, Walter. « La tâche du traducteur ». *Œuvres I*. Trad. par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, 2000a, p.244-262.
- Benjamin, Walter. « L'image proustienne ». *Œuvres II*. Trad. par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, 2000b, p.135-155.
- Benjamin, Walter. « Sur quelques thèmes baudelairiens ». *Œuvres III*. Trad. par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, 2000c, p.329-390.
- Benjamin, Walter. *Sur Proust*. Trad. par Robert Kahn. Caen : Nous, 2015a.
- Benjamin, Walter. *Rue à sens unique*. Trad. par Anne Longuet Marx. Paris : Allia, 2015b.
- Kristeva, Julia. « L'autre langue où traduire le sensible ». *French Studies* [En ligne] LII (4), 1998. URL : (<http://fs.oxfordjournals.org/content/LII/4.toc>). (Consulté le 20 juillet 2018)
- Lages, Susana Kampff. *Walter Benjamin : tradução e melancholia* [*Walter Benjamin : traduction et mélancolie*]. São Paulo : Edusp, 2002.
- Lispector, Clarice. *Água viva* [*Méduse*]. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1990.
- Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard, 1954a.

d'une chaîne temporelle chronologiquement déterminée, mais présentifiable au **milieu**, entre le passé de sa production dans l'œuvre et l'avenir de ses reproductions sous la forme de multiples traductions possibles. » (Lages 2002, 203, la traduction est mienne)

¹¹ Avec cette formule, je rends hommage au poète français contemporain Christian Prigent, qui conclut par là son en quelque sorte proustien roman *Une phrase pour ma mère* (1996), dans la traduction duquel j'ai récemment travaillé.

Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, Bibl. de la Pléiade, 4 vol.
Paris : Gallimard, 1954b.

Weidner, Daniel. *Traduction et survie. Walter Benjamin lit Marcel Proust*.
Trad. par Guillaume Burnod et Aurélia Kalisky. Paris : Éditions de
l'éclat, 2015.

De la trahîrise à la translucifération

Inês OSÊKI-DÉPRÉ

Université Aix-Marseille (CIELAM)

France

Résumé : Puisque la question a été abondamment étudiée, que l'on trouve des propos aussi bien en faveur de la bonne traduction qui serait « fidèle » au mot par mot (Derrida), ou d'une certaine façon littérale (Benjamin, Berman) que du côté de la création et de la présence du sujet traduisant (auteur) (Meschonnic), on tentera ici de montrer que toute traduction traîtresse n'est pas forcément mauvaise à condition qu'on définisse au préalable ce qu'on entend par trahison et par traîtresse. Car, si dans toute traduction il y a une part inhérente et inévitable de « trahison » (= infidélité), il n'en va pas de même pour la « traîtresse », qui possède une connotation plus forte (= perfidie) liée à un comportement, à une attitude.

Abstract: The issue has been studied extensively, so we can find positions both in favour of a "faithful", word by word translation (Derrida), or literal (Benjamin, Berman), and in favour of the creation and presence of a translating subject (author) (Meschonnic). The present paper will try to show that a betraying translation is not necessarily a bad translation, as long as we define beforehand what is understood by betrayal and treachery. For, while in every translation there is an inherent and inevitable part of "betrayal" (= infidelity), it is not the same for "treachery", which has a stronger connotation (= perfidy) linked to a behavior, to an attitude.

Mots-clés : bonne traduction, mauvaise traduction, fidélité, littérale, auteur, trahison, traîtresse.

Keywords: good translation, bad translation, fidelity, literal, author, betrayal, treachery.

A- Trahison et traîtresse : *Mon oncle le Jaguar*

1) La métamorphose

Mon oncle le jaguar [*Meu tio o lauaretê*] est un récit qui date de 1961 et son auteur, João Guimarães Rosa, est sans doute le plus grand prosateur que le Brésil a connu au XX^e siècle.

La diégèse, ou l'histoire, est très connue aujourd'hui du public brésilien : il s'agit d'un monologue/dialogue, les tribulations d'un chasseur d'onces qui reçoit chez lui, dans sa bicoque, probablement dans quelque contrée lointaine du Sertão brésilien, un voyageur égaré, séparé de ses hommes et de ses bêtes, mais armé d'un revolver.

Réchauffé par l'eau de vie que l'étranger lui propose généreusement, l'homme narre ses aventures : comment il a tué des onces et on l'a désigné chasseur d'onces jusqu'à ce qu'il en rencontre une, Maria Maria, et qu'il décide de les protéger, devenant de plus en plus apparenté à l'espèce.

Dans son monologue, le lecteur et le visiteur silencieux apprennent de façon sibylline que le chasseur a éliminé plusieurs fermiers et employés, noirs surtout mais aussi l'un ou l'autre cheval, en d'autres termes, a fait montre de cannibalisme.

À la fin de ce long monologue, non seulement le chasseur a opéré sa métamorphose en once (tout en faisant du déni) mais son langage devient particulièrement étrange, avec un mélange grandissant de mots tupis que le lecteur et sûrement le visiteur prennent pour des onomatopées, miaulements, grognements d'once. À tel point que, en se sentant menacé et non sans raison, le visiteur finit par tirer sur le chasseur supprimant ainsi l'homme et sa parole, comme un Thésée venu pour exterminer cet étrange Minotaure.

En somme, il s'agit d'un texte « isomorphique » dans lequel langage et réalité se transforment progressivement et engendrent un véritable et génial monstre littéraire : Guimarães Rosa opère dans le sens de la motivation du signe, le mot se laissant saisir dans sa forme et force matérielles aboutissant à une métamorphose en acte.

L'écrivain poursuit ainsi, à sa façon, la tradition inaugurée par le Modernisme brésilien (1922), la tradition de la métamorphose, inaugurée par le *Macounaïma*¹ de Mário de Andrade, dont « l'absence de caractère » lui permet de se transformer en permanence, dans une presque allégorie de ce jeune pays où tout pouvait se transformer en tout.

Or, si Macounaïma se transforme en étoile de la Grande Ourse, le personnage de Rosa, très complexe, connaît une métamorphose différente. De bougre (indien) blanc et chasseur d'onces, il devient, au

¹ Nom du personnage éponyme du chef d'œuvre de Mário de Andrade.

fur et à mesure qu'il raconte les évènements de sa vie, une bête tueuse d'hommes. Il est aussi l'étoile d'une constellation d'après sa mère : comme Macounaïma, il est étoile de la constellation « sejuçu » [« séjouçu »], de la cosmogonie tupiguarani (Guimarães Rosa 1976, 148) (nous traduisons)².

Mais c'est surtout dans le langage que se retrouve la métamorphose : le portugais, ou plutôt le sociolecte du Minas, se mêle au parler africain (yorouba) et le tupi-guarani produisant, à l'image d'*Iracema*³, une œuvre métisse.

Le récit suscite l'intérêt des chercheurs en sciences humaines (anthropologie, linguistique, psychanalyse) : la métamorphose fait objet de recherches de fameux anthropologues brésiliens Viveiros de Castro et Suzi Frankl Sperber⁴ (1992) ainsi que le cannibalisme, autre héritage de la tradition moderniste.

Poursuivant le travail de Viveiros, Suzi Frankl Sperber (1992) rappelle que la diégèse de *Mon oncle* a bien des points ressemblants aux mythes indigènes de la tribu des Araweté pour lesquels le jaguar est un animal sacré. Elle souligne l'importance de la lignée matrilineaire pour les Indiens ; l'oncle Iauaretê est l'autorité patriarcale du chasseur : Jaguaretê est parent : « Mais je suis jaguar. Jaguaretê est mon oncle, frère de ma mère, tutira... Mes parents ! Mes parents »⁵... (Guimarães Rosa/Dosse 2016, 113).

Ce sont ses parents qui lui ont donné un nom ou plusieurs : « Ma mère m'a donné : Bacuriquirepa, Breo, Bero aussi. Père m'a amené chez le missionnaire. Il m'a baptisé, baptisé. Du nom de Tonico, joli ? Antonio de Eiesus... Après on m'appelait Macuncozo⁶... [...] Maintenant je n'ai aucun nom, pas besoin [...] »⁷ (Guimarães Rosa/Dosse 2016, 112).

² Sauf mention particulière, les traductions en français nous appartiennent.

³ *Iracema*, de José de Alencar, œuvre précurseure du XIX^e siècle qui contient les prémisses du Modernisme (langage métisse, prosodie, etc.)

⁴ « A virtude do jaguar : mitologia grega e indígena no sertão roseano », *Remate de Males*, Campinas, 12, 1992 : 89-94.

⁵ « Mas eu sou onça. Jaguaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes ! Meus parentes » (Guimarães Rosa 1976, 145).

⁶ À noter que de nom, le mot deviendra un attribut à la fin du récit.

⁷ « (Nome meu) Minha mãe pôs : Bacuriquirepa, Breó, também. Pai meu me levou pra o missionário. Batisou, batiou. Nome de Tonico ; bonito, será ?

Ce chasseur d'onces, qui, au fond en est une, finit par les connaître toutes par leurs noms : Mopoca (Guimarães Rosa 1976, 140), Maramonhangara, Taticica, Uinhua, Rapa-Rapa, Mpu, Nha-a, Tititaba, Coema-Piranga, Pusuuêra, Suu-Suu, Mopoca, Uitauêra (141). Parfois, rares, les onces ont un nom humain, comme Pé de Panela (Pied de Casserole, 146). Seule Maria-Maria, pour laquelle il nourrit une grande passion, a un nom chrétien, rappelant celui de sa mère (143). Il explique :

Hein-ien ? Moi ? C'est vous qui demandez. Mais je sais pourquoi vous demandez. Hum. An-han, pasque j'ai les cheveux comme ça, des p'tits yeux... Oui. Mon père, non. Il était blanc, c'était pas un homme indien. Ma mère, oui, elle l'était, elle l'était très bonne. Pas une Carao. Une Peua, ma mère, de la tribu des Tacounapéoua, très loin d'ici. Pas une Caraó : les Caraós sont très peureux, ils avaient quajiment tous peur de l'once. Ma mère s'appelait Mar'lara Maria, une Indienne... (Guimarães Rosa/Dosse 2016, 110).

2) Le langage

Le plus grand intérêt du récit de João Guimarães Rosa, comme le dit Haroldo de Campos, est « sa manière de considérer le problème du langage » (1992, 57). Dans ce sens *Mon Oncle le Jaguar* représente « le stage le plus avancé de son expérimentation avec la prose » car « dans ce lauretê, la prose incorpore “le moment magique de la métamorphose”, comme le souhaitait Ezra Pound, elle se fait dans le cadre ovidien où s'accomplit la métamorphose en acte » (Campos 1992, 59).

En réalité, le personnage principal de ce récit est le mot, mot hybride, mélange de portugais régional et de « tupinismes » (tupy or not tupy)⁸ dans lequel les phrases sont ponctuées de termes différents tels que « gnem » (interjection assimilable à « hein ? »), provenant du nhengatu, langue indienne, signifiant « parler » (question de traduction).

Guimarães Rosa se rapproche du langage du *Finnegans Wake* joycien, lorsqu'il invente le verbe « gnenguer » (« dans les nuits de lune

Antonio de Eiesus... Depois me chamavam de Macuncozo... Agora, tenho nome nenhum, não careço... » (Guimarães Rosa 1976, 144)

⁸ Formule d'Oswald de Andrade en faveur de la langue indigène.

incertaine il criait n'importe quoi, il criait, il gnenguaît... »). Néanmoins, il va plus loin, en associant « jaguaretê » (jaguar) à des préfixes lexicaux, créant des mots-valises : jaguanhenhem, jaguanhem (Guimarães Rosa/Thiériot 1998, 46).

Haroldo de Campos ajoute : « un procédé prévaut, à la fonction pas seulement stylistique mais narrative : la “tupinisation”, à intervalles, du langage » (1992, 60), portant au paroxysme le procédé employé par José de Alencar dans *Iracéma*...

Depuis le début de la tirade du chasseur (« Hum ? Eh-eh »... Ã-hã... Hum, hum... Hum-hum, n't, n't, ?? Ixe ! ... Axi... Hã-hã »), Guimarães Rosa parsème son texte d'interjections et d'onomatopées qui se résoudront en termes du vocabulaire tupi.

Alors que la pensée de l'once est simple et claire :

Je savais aussi ce que l'once pensait. M'sieur sait ce que l'once pense ? Vous savez pas ? Eh, alors apprenez : l'once, elle pense qu'une chose – que tout est très beau, bon, beau, bon, sans arrêt. Elle pense que ça, tout le temps, tout le long, toujours la même chose, et elle pense ça pendant qu'elle marche, qu'elle mange, qu'elle dort, pendant qu'elle fait n'importe quoi... (Guimarães Rosa/Dosse 2016, 122),

on ne pourrait en dire autant de la syntaxe du texte brésilien : « L'hybridisme du phrasé est accentué à chaque fois que le référent contextuel fait signe à l'once et à ses attributs : “Eh, catu, bon, beau, porá-poranga” » (Campos 1992, 61). À la fin du texte, on assiste à la métamorphose ultime, le chasseur ou plutôt sa parole se transforme en rugissements, miaulements, devant le voyageur et le lecteur :

Ouille, ouille, vous êtes bon, me faites pas ça, me tuez pas... Moi – Macouncôzo... Faites pas ça... Gnengngem... Heeeeé !...
Hé...Aar-rran...Aaanh...
M'avezarrouhé...Rérouaci...Rérouaanacé...Araaan...
Uhm...Aïe...APie...Ouh..ouh...ééé..éé..é...é... »⁹ (Guimarães Rosa/Dosse 2016, 139)

⁹ Suzi Frankl-Sperber (1992) propose comme traduction de ce fragment : « Oui (c'est). Salut (aar-rrâ : soleil). Je (A). Tu m'as fait tomber-naître. Tu t'es vexé (remuaci, se vexer ; pour JT : demi-frère). On doit chasser/tuer l'indien (Rêi : on

Houah! houah, z'êtes bon, me faites pas ça, me tuez pas... Moi – Macuncozo... Faites pas ça, non, non... Nienniennem... Héhéhé! Rhé...Anhang-rrang...Aharr... M'avez aharrhoué...Rêmuaci... Rêioucàanacê... Harahahang...Rhoum...Rhouh...Rouh... Hou...ou...héhéhéhê...hêhê...hê...hê... (Guimarães Rosa/Thiériot 1998, 105)

Haroldo ajoute une note sur Macouncozo, deux fois présent dans le texte, selon l'explication de Guimarães Rosa :

Le macouncozo est une note africaine, élaboussée dans le final. Une contrenote. Comme une tentative d'identification (consciemment selon une astuce primitive, naïve ?) Inconsciemment par la culmination d'un sentiment de remords ? vis-à-vis des noirs assassinés, en feignant de ne pas être un indien (once) et luttant pour ne pas être once (indien), dans une contradiction flagrante... (Campos 1992, 62, note 5)

3) Traduction/retraduction/traîtrise.

Par la traduction des derniers mots de la fin du récit on peut observer l'importance des difficultés voire des obstacles que le texte présente aux traductions. Les deux traducteurs résolvent les problèmes de manière différente : Thiériot opte pour l'aspect onomatopéique des mots, Dosse tente de maintenir les « tupinismes » en français en adaptant leur prononciation à une possible lisibilité. On verra plus loin les conséquences de tels choix.

Deux questions se posent ici.

Pourquoi deux traductions si proches dans le temps et apparemment si diverses dans leur projet traductif ? Autrement dit, pourquoi la traduction de Jacques Thiériot (1998), bien accueillie par la critique qui la considère novatrice et roséenne, a-t-elle induit une re-traduction 18 ans plus tard ? Pourrait-on penser que Mathieu Dosse

doit ; iuca : tuer ; anacê : indien). Salut. Oh. Oh non. Oh non. Oh Oh. Oui oui oui oui. Oui oui oui oui (Ehê, ê, eh-eh).». Disponible en ligne. URL : <https://www.revistas.usp.br/ls/article/download/107390/105848> (consulté le 23 juillet 2018)

retraduit le conte roséen *contre* la traduction de Thiériot ? (cf. Berman 1995).

La traduction de Mathieu Dosse témoigne-t-elle d'un nouveau regard herméneutique, d'une nouvelle perspective philologique en relation au texte original ? Souhaite-t-elle placer l'original traduit sur un autre temps de lecture ? ou bien prétend-elle atteindre un public différent ?

Si c'est vrai, quelles sont les stratégies employées par les deux traducteurs pour rendre le texte français en même temps lisible, accessible au lecteur français et conserver « l'obscurité du mystère, qu'est le monde » (sic) du projet roséen ?

En effet, ces deux traductions très récentes se placent dans la même épistémé. Aucune théorie de traduction, aucune révolution traductive n'a vu le jour les environ vingt ans qui séparent les deux traductions. On a pu constater l'intérêt de la traductologie pour des questions interculturelles, postcoloniales, génériques. Par conséquent, on s'interroge sur les raisons de cette retraduction, ou bien, comme l'aurait dit Benjamin : « une fois ne suffit pas. »¹⁰.

Il est certain que la re-traduction se situe dans une configuration particulière, dans un « espace de traduction », selon qu'elle manifeste le désir de trouver quelque chose qui de l'original échappe en permanence (cf. Berman 1995).

La question est intéressante car ce qui s'observe dans la lecture de *Mon Oncle le Jaguar* de Jacques Thiériot est le désir de *faire œuvre*, de se substituer en français d'une certaine façon à l'original, de perdurer. Sa préface résume parfaitement les caractéristiques du texte roséen¹¹. Elle se termine par « Lecteurs amis, un conseil : lisez ce livre à voix haute et peut-être, à votre tour, vous en sortirez transformés » (1998, 10). Thiériot¹² semble comprendre parfaitement l'original, ce qui n'est pas

¹⁰ V. préface de Robert Khan à « La Tâche du traducteur », En ligne. URL : <https://journals.openedition.org/noesis/1864> (consulté le 29 juillet 2018).

¹¹ « Texte hybride, métissé, sauvage, barbare dans lequel s'entremêlent des interjections, des onomatopées [...], des mots portugais déformés, des mots tupis (très nasalisés et traduits à la suite). Un texte marqué par ailleurs par des effets réitératifs [...] en même temps propres à la langue tupi et à un parler rural. » (Thiériot 1998, 9).

¹² Traducteur professionnel, ancien directeur du Collège International des Traducteurs en Arles.

étonnant dans la mesure où sa bibliographie compte sur plus de 60 titres parmi lesquels les plus difficiles et hardis de la littérature brésilienne¹³. Par conséquent, son expérience du texte « difficile » se remarque de façon très claire dans la traduction du *lauaretê*.

Sa traduction « tient debout » (Berman 1995), et la raison en est qu'il a assimilé et reproduit le rythme de l'original. Elle séduit le lecteur par le ton et par la rapidité de son discours. On se rend compte que le traducteur jubile en traduisant ce qui est illustré par le choix d'un registre de langue : populaire, maintenu durant tout le conte. La traduction des expressions populaires produit un plaisir certain chez le lecteur qui est invité à devenir complice de l'auteur et du traducteur. Le texte peut être lu comme se transformant en original de l'original, poussé par la « hybris » du traducteur (Campos 1981).

Bien que moins « spectaculaire », la traduction de Mathieu Dosse¹⁴, possède toutefois ses qualités. Sa traduction de *Meu tio o luaretê* fait partie de l'œuvre *Estas historias* traduites intégralement par les éditions Chandeigne. En retraduisant le conte, son intention est d'offrir au lecteur une lecture plus proche de l'original, plus « ouverte », moins « répressive » (cf. Eco 1965) que celle de Thiériot dans le respect du rythme et des tupinismes qu'il maintient. Selon lui, la traduction de Thiériot est surchargée, l'oralité – dans le cas, du registre populaire – est forcée alors que dans l'original elle est naturelle (Dosse/Oseki-Dépré 2017)¹⁵. Il la considère parfois « vulgaire », proche du parler de San Antonio¹⁶, le détective qui s'exprime en argot (par exemple, dans l'emploi de « negro », « se pointer », « macho », « cul »).

¹³ Mário de Andrade (*Macunaíma*, Paris : Flammarion, 1979), Oswald de Andrade (*Anthropophagies*, Paris : Flammarion, 1982), Clarice Lispector (*Liens de famille*, Jacques et Teresa Thiériot / Paris : des Femmes-A. Fouque, 1989, cop. 1960), João Ubaldo Ribeiro (*Vive le peuple brésilien*, Paris : P. Belfond, 1989) et de Guimarães Rosa (*Toutaméia*, glossaire de Francis Uteza. Paris : Éd. du Seuil, 1994 ; *Sagarana*, Paris, 1999 : 10-18).

¹⁴ Universitaire bi ou trilingue, auteur d'une thèse sur « la lecture de la traduction », consacrée entre autres à Guimarães Rosa.

¹⁵ Dans un entretien épistolaire que nous avons réalisé avec Mathieu Dosse.

¹⁶ Héros d'une série de romans de Frédéric Dard, qui s'exprime dans un langage vert et argotique... La citation complète est : « Il existe une différence fondamentale entre les traductions d'Inês Oseki-Dépré et celles de Jacques Thiériot : les premières sont écrites dans un registre élevé, en accord avec le registre utilisé par l'auteur dans l'original ; les traductions de Jacques Thiériot,

Si l'on compare l'incipit des deux traductions, on peut d'emblée observer ce qui les distingue :

- les deux traductions sont « pertinentes » dans le sens derridien (mot pour mot) ;
- Thiériot remplace les « tupinismes » monosyllabiques par des interjections ou des onomatopées : Eh-eh : hé-hé ; ã-hã : Harhan ; n't, n't : tsst, tsst ; Axi : Beuh ;
- Dosse les maintient autant que peut se faire : Eh-eh ; An-han ; n't, n't ; Axi : Chiste.
- Thiériot respecte l'organisation du phrasé et choisit des termes structurellement pareils à l'original : « quer entrar, pode entrar » : « vous voulez entrer, pouvez entrer » (avec omission du pronom sujet, exceptionnelle en français) ; Dosse maintient le pronom personnel : « vous voulez entrer, vous pouvez entrer » – qui est la forme correcte.
- Pour le segment « Mecê sabia que eu moro aqui ? como é que sabia ? », Thiériot traduit : « Saviez que j'habite ici », tandis que Dosse traduit par : « M'sieu savait que j'habite ici ? » utilisant la troisième personne, en traduction littérale de l'original.
- Thiériot utilise la forme populaire : « z'avez vu mon p'tit feu, de loin ? », tandis que Dosse préfère « Vous avez vu mon petit feu de loin ? »
- Thiériot utilise systématiquement la forme « z'avez », 'z'êtes », populaire. « Ainsi que l'boite... 'l'est ».

En ce qui concerne les « tupinismes », ils demeurent opaques y compris aux lecteurs brésiliens et s'il est vrai que leur traduction est parfois consécutive dans le texte, elle ne l'est pas toujours : « munhamunha : bêtise » (Guimarães Rosa, 126) ; « popoama, mopoca, peteca : » (Guimarães Rosa, 132) ; « Eu nhum : tout seul » (Guimarães

de leur côté, le sont dans une langue hétérogène dans laquelle néologismes et archaïsmes voisinent des mots d'argot. La syntaxe, de son côté, tente de reproduire une sorte de langage paysan ou populaire... Ainsi, Guimarães Rosa, dans son écrit, parle constamment comme San Antonio ». Dans un entretien, Mathieu Dosse évoque les effets de rupture brutale de registre ou de niveau de langue, « comme si nous lisions, deux auteurs différents ».

Rosa, 133) ; « avalant tout : mucunando » (Guimarães Rosa, 133) ; « elle glisse, ciririca : force (p. 135) ; « Eh catu, bom bonito, pora, poranga : Eh, catu, bon, beau » (Guimarães Rosa, 138) ; « Elle se balance, joliment : jerereba » (Guimarães Rosa, 139) ; « mimbauamnhanacaçara : ce genre de vachers » (Guimarães Rosa, 140) ; « tagoiaba : fantôme » (Guimarães Rosa, 143) ; « tout mou, tout mou : membeca (Guimarães Rosa, 149) ; « Eu tapijara, sapijara : moi, je trouvais les bêtes » (Guimarães Rosa, 155).

On pourrait poursuivre cette comparaison mais on se contente de faire trois remarques :

1. Les deux traductions présentent des incohérences, d'un côté Thiériot par son choix de niveau de langue, de lexique, par son aveuglement eu égard aux mots d'origine tupi (le *nhengatu*) qu'il traduit comme des onomatopées ; de l'autre côté, Mathieu Dosse emploie des formules standard (français correct), parfois ennoblies qui alternent avec des expressions orales. Les deux traducteurs, toutefois, semblent partager une jubilation du langage : « traduire non pas ce que les mots disent mais ce qu'ils font » (Meschonnic 1995).
2. Or, si les deux traducteurs ont pris du plaisir en traduisant le *lauaretê*, tout en commettant des trahisons (la trahison est inhérente à la traduction (Berman, 1995), pour un lecteur bilingue (comme Mathieu Dosse), la traduction de Jacques Thiériot est « tendancieuse », elle est traîtresse dans le sens de la trahison.

Sous la plume de Thiériot, en effet, non seulement l'Indien parle argot, ce qui dénature le personnage, mais il est grossier et agressif. De cette manière le personnage est perçu comme asocial, délinquant urbain, méchant.

Et la raison provient d'une mésinterprétation de ce langage, qu'il n'arrive pas à comprendre : pour ce traducteur le chasseur d'onces n'est pas un malheureux bougre qui ne trouve pas d'affection parmi les humains ; pour Jacques Thiériot, du fait d'être chasseur, l'Indien Boré, l'étoile de séjouçou, est un chasseur, donc un « fasciste » (sic), d'être un chasseur. Le traducteur projette l'image du chasseur français, qui

appartient au groupe Chasse & Pêche, regroupant souvent des individus de droite ou d'extrême droite...

3 Par rapport aux « tupinismes » ou l'emploi du « nhengatou », la plupart des termes restent opaques à la signification, ou tout au moins au sens, mais on peut dire que c'est intentionnel de la part de Guimarães Rosa :

Mais le plus important, toujours, c'est que nous fuyions les formes statiques, éculées, inertes, stéréotypées, des lieux communs. Mes livres sont faits, ou souhaitent au moins, à base d'une dynamique osée qui, faute d'être maintenue, le résultat sera pauvre et inefficace. Je ne cherche pas un langage transparent. Au contraire, le lecteur doit être choqué, réveillé de son inertie mentale, de sa paresse et de ses habitudes. Il doit prendre conscience vivante de l'écrit à tout moment. Il doit presque apprendre des nouvelles manières de sentir et de penser. Non pas celle disciplinée – mais la force élémentaire, sauvage. Non pas la clarté – mais la poésie, l'obscurité du mystère qu'est le monde. Et c'est dans les détails, apparemment sans importance, que ces effets s'obtiennent. La façon de dire doit fonctionner, en plus, par elle-même. Le rythme, la rime, les allitérations ou assonances, la musique sous-jacente au sens – valent pour une plus grande expressivité. » (Lettre à HO, 05/07/1965).

Ce sont des formes que Walter Benjamin aurait appelés allégoriques, des mots totémiques, totems qui parcourent le texte, dont la fonction est double : transcender et résister à toute appropriation.

4) La translucifération

La traduction créative, possédée par le démonisme, n'est ni pieuse ni mémorielle : elle vise, à la limite, la rature de l'origine, l'oblitération de l'original. Cette amnésie parricide, je l'appellerai "translucifération"

(Haroldo de Campos, O Fausto de Goethe,...).

La dernière partie de cette étude nous la consacrons à un autre aspect de traduction relatif à la théorie et à la pratique de traduction du grand poète essayiste et traducteur brésilien Haroldo de Campos. Cela nous permettra de dépasser le couple « trahison/traîtrise ».

En ce qui concerne la traduction, Haroldo de Campos corrobore l'affirmation jakobsonienne pour qui « la poésie, par définition est intraduisible. Seule est possible la transposition créative » (1963, 86). À cet égard, il ajoute :

Plus elle est intraduisible sur le référent, plus elle sera “transcréable” poétiquement. De cette façon la limite de la traduction créative est la non-limite et la dernière hybris du traducteur, son objectif et mirage utopique, c’est faire de l’original, ne serait-ce qu’un instant, la traduction de sa traduction. (Campos 1996)

On va évoquer ici le long chemin parcouru, dans un travail initialement à quatre mains, de la traduction des *Galáxias*, de Haroldo de Campos, initiée à la fin des années 60 et terminée vingt ans plus tard. On va analyser la façon dont la traductrice que je suis devient peu à peu un « transcréateur » essayant d’obtenir un résultat isomorphe de l’original. Notre traduction a été enrichie par la contribution théorique et critique de l’auteur, entre autres, de « [l]a traduction comme création et comme critique » (Campos 1992, 31-38) et dont l’œuvre poétique est aujourd’hui connue au niveau planétaire.

- (a) Haroldo de Campos et la traduction
- (b) Traduction et transcréation : translucifération
- (c) Un laboratoire à quatre mains : *Les Galaxies*

(a) La tâche du traducteur selon Haroldo de Campos est rattachée à deux nécessités dont la première est de construire un *paideuma* poétique en langue luso-brésilienne, en réponse au mot d’ordre d’Oswald de Andrade sur l’anthropophagie. Haroldo de Campos fonde sa démonstration sur la définition moderniste qu’Oswald de Andrade donne à la poésie (1922, v. Andrade 1982, 255). L’expression étrangère, assimilée par l’espace brésilien, est réinventée dans des termes nationaux et avec les « qualités locales qui donnent au produit un

caractère autonome en lui conférant la possibilité de fonctionner à son tour dans une confrontation internationale comme produit d'exportation ». (Campos 1974, 32

En fait, à partir de la réhabilitation du baroque (De Campos, 1989) comme origine de la koiné brésilienne, de Campos propose un paradigme qui révolutionne les canons diachroniques traditionnels : allant de Gregório de Mattos Guerra (« notre premier anthropophage ») à Caetano Veloso, pour le domaine luso-brésilien, et de Homère, de la Bible, des poètes de la Chine ancienne et du Japon ancien à Dante, Cavalcanti, Mallarmé, Joyce, Pound, Cummings, en passant par les Brésiliens José de Alencar, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, revisités...

La deuxième motivation de l'acte de traduire pour le poète est associée à l'exercice poétique en lui-même. En effet, la traduction remplit selon le poète deux fonctions complémentaires, celle de la création et celle de la critique, inséparables : « L'information esthétique transcende la sémantique par rapport à l'imprévisibilité, à la surprise, à l'improbabilité de l'articulation des signes. Autrement dit, dans un texte poétique, ce qui est dit est dit : l'information esthétique est inséparable de sa réalisation » (Campos 2018, 33).

Mais justement, « une fois admise la thèse de l'impossibilité en principe de la traduction¹⁷ de textes créatifs, il nous semble qu'elle engendre le corollaire de la possibilité, aussi en principe, de la recréation de ces textes. » (Campos 2018, 34). La traduction re-création se propose par conséquent de recréer dans une autre langue une nouvelle information esthétique, en même temps autonome mais liée à l'original par une relation d'isomorphisme, c'est-à-dire, appartenant à un même système et sur lequel nous reviendrons.

Il s'agit donc de traduire le signe lui-même, en d'autres termes, sa « tangibilité », sa matérialité (propriétés sonores, propriétés graphico-visuelles), enfin, tout ce qui constitue selon Charles Morris, l'iconicité du signe esthétique, entendu comme « signe iconique », celui qui « d'une certaine manière est semblable à ce qui dénote ». Une certaine forme de

¹⁷ Il énumère des œuvres qui seraient a priori considérées comme intraduisibles : *Finnegans Wake* de James Joyce ; *Memórias Sentimentais de João Miramar* et *Serafim Ponte Grande* de Oswald ; *Macunaíma*, de Mário de Andrade ; *Grande Sertão : Veredas*, de João Guimarães Rosa, pour n'en citer que quelques exemples.

littéralité en fin de comptes, exprimée dans le mode de visée (*der Meinens*) terme benjaminien.

(b) traduction/ transcréation/ translucifération

Selon Haroldo de Campos, le plus grand exemple de traducteur-recréateur a été incarné par Ezra Pound et, paradoxalement, le théoricien qui lui a paru le mieux articuler ses positions traductives a été le Walter Benjamin dans « La tâche du traducteur » (Benjamin 2000).

Pour Walter Benjamin (2000), la dichotomie traditionnelle entre « source » et « cible », aboutissant à une traduction soit littérale, soit libre, ne doit pas être prise en compte par le traducteur dans la mesure où la première, copie de l'original, perdra de son efficacité en diachronie et la seconde, caractéristique des mauvais traducteurs, préoccupée par le « contenu », par le « message », n'est pas pertinente pour le philosophe allemand car la traduction « est une forme » (Campos 1981, 180)

Autrement dit, il s'agit de produire une traduction isomorphe où la relation intime et réciproque entre les langues vise à des-occulter... sous la couleur d'une affinité élective, sa forme sémiotique essentielle sans impliquer, pour la poésie, des restrictions (contraintes) métriques ou des « jeux parcimonieux de rimes terminales à compulsion métrique. » (Campos 1981, 180)

La question de l'isomorphisme est de la plus haute importance.

Traduire la forme d'une œuvre le « mode d'intentionnalité » (*Art des Meinens*), forme signifiante et intracode sémiotique – veut dire parcourir le parcours configurateur de la fonction poétique en le reconnaissant dans le texte de départ et en le re-inscrivant en tant que dispositif d'engendrement textuel, dans la langue du traducteur, pour arriver au poème transcréé comme re-projet isomorphe du poème original.¹⁸(Campos 1981, 180)

La valeur est ici attribuée à la forme de l'original qui détermine la forme de la traduction. Haroldo de Campos développe la pensée de Walter Benjamin, considérée par certains critiques (Eco, par exemple), comme étant de la métaphysique ou de la pragmatique de la traduction. Cette pragmatique consisterait ironiquement à « diaboliser » le traducteur faisant de lui un « usurpateur », un « translucifer », dans un

¹⁸ Voir « Post-scriptum, transluciferação mefistofáustica », in *Deus e o Diabo*, op. cit ., p. 180.

élan ultime de l'*hybris* par conséquent à l'origine d'une double révolution : les traductions « monstrueuses » (comme celles de Hölderlin) qui deviennent ironiquement des originaux de nouvelles traductions (Campos 1981, 180).

Nous sommes loin de la traîtrise.

Ayant beaucoup hésité sur le choix des exemples de traduction, j'ai finalement opté pour la traduction des *Galaxies*, œuvre majeure du poète, que nous (le poète et moi-même) avons traduite intégralement en français, commencé en 1963 et terminée dix années plus tard.

Cette traduction illustre bien le principe du « laboratoire de traduction » auquel le poète était attaché¹⁹. Nous avons traduit les 50 fragments durant plusieurs années, en raison de notre éloignement spatial, lui au Brésil, moi en France et sans les moyens contemporains de contact immédiat (*face time, skype, messenger, etc.*), à travers des lettres (manuscrites) et plus tard des télécopies...

Les premiers fragments ont été traduits dès 1967, à mon arrivée en France, à la demande de Jean-Pierre Faye, responsable de la revue d'avant-garde, *Change*, qui accueillait ce qui se faisait de plus novateur à l'époque que ce soit du point de vue de la critique que du point de vue de la création.

Le fragment numéro 2, composé en 9/11/1963 et teinté d'hispanismes, c'est le premier que nous avons traduit : *reza calla y trabaja em um muro de granada trabaja y calla y reza y*.

On remarquera qu'à partir d'une traduction littérale, l'auteur ajoute quelques modifications apparemment infimes ou anodines qui changent ou bien le rythme, ou bien la sonorité.

o: reza calla y trabaja em um muro de granada trabaja y calla y reza y

(t.l.: *reza calla y trabaja en un mur de granade trabaja y calla y reza y*)

t.r.: *reza calla y trabaja à granada dans une muraille trabaja y calla y reza y*

¹⁹ Haroldo de Campos était un habitué de la traduction à deux voire à quatre voix (avec Augusto de Campos, Décio Pignatari, Boris Schneidermann, Trajano Vieira...)

o: calla y trabaja y reza em granada um muro da casa del chapiz ningún

(t.l.: calla y trabaja y reza à granade un mur de la maison del chapiz ningún)

t.r.: se taire y trabaja y reza à grenade une muraille de la maison del chapiz ningún

o: holgazán ganhará el cielo olhando para baixo um muro interno la educación

(t.l.: holgazán ganhará el cielo regardant en bas un mur interne la educación)

t.r.: holgazán ganhará el cielo regardant en bas un mur interne la educación

o: es obra de todos ave maria em granada mirad en su granada e aquele

(t.l.: es obra de todos ave maria à granade mirad en su granade et ce jour-là)

t.r.: c'est l'oeuvre de tous ave maria à granade mirad en su granada ce jour-là

t.r.bis: est l'oeuvre de tous ave marie à grenade mirad en su granada et ce jour-là

o: dia a casa del chapiz deserta nenhum arabista para os arabescos

(t.l.: jour-là la maison del chapiz déserte aucun arabiste* pour les arabesques)

t.r.: personne à la maison del chapiz aucun arabisant pour les arabesques

t.r.bis: la maison del chapiz déserte aucun arabisant pour les arabesques

Durant nos échanges épistolaires, le texte a subi plusieurs modifications, lues et approuvées par l'auteur en vue de la publication finale. Par exemple, « um grito de cal », traduit par Haroldo par « un seau de chaux » (pour l'assonance) et re-transformée en traduction en « un cri de chaux » (plus proche de l'original).

On note qu'Haroldo de Campos essaye de faciliter l'accès du public français à son texte et traduit des expressions espagnoles dans cette langue, y compris le nom de Grenade.

Plus tard, lorsque j'ai réalisé une anthologie de ses poèmes en français, publiée peu de temps après sa mort en 2006, j'ai procédé à des changements plus importants sur certains poèmes, dont nous parlerons plus loin.

Le poète propose des changements plutôt importants. C'est bien le cas dans le fragment 4 (jan jul/64), « au journalaire » :

no jornalário no horáriodiário
semanáriomensárioanuário
jornalário
moscas pousam moscas iguais e foscas feito moscas iguais e
foscas feito
foscas iguais e moscas no jornalário o tododia entope como um
esgoto
e desentope como um exgoto e renova mas não é outro o
tododia tododiário
ostra crescendo dentro da ostra crosta fechando dentro da crosta
ovo gorando dentro do ovo e assim reitero zero com zero o mero
mero

qui se termine par:

mas a paragem mas a mensagem mas a visagem mas a viragem
mas a viagem

tr. f. :

au journalaire à
l'horairejournalierbedomadairemensuairannuaire journalier
des mouches s'aplatissent des mouches *mates et plates* comme
des **mouches plates**
et mates comme *des mates plates* et mouches au journalaire le
toulejour bouche
comme un égout et débouche comme un ex-goût et **replâtre**
mais ce n'est pas un
autre le toulejour toujournalier l'huître qui croît dedans une
huître croûte qui

clôt dans autre croûte l'œuf dans l'œuf échouant et *ainsi je reitere zér'et*

...

mais le parage mais le message mais le visage mais *le paysage*
mais le voyage

Ici l'assonance originale, « moscas foscas » (mouches ternes) disparaît laissant à leur place « mouches mates et plates », qu'il va renforcer par « replâtre », en écho avec « plates » à la place de « renova » (renouvelle) en portugais. Ce procédé, que Du Bellay pratiquait déjà au XVI^e siècle, est la loi de la « compensation », nécessaire à la pratique isomorphique. Nous avons aussi remplacé « a viragem » (le virage) par « le paysage » en raison de la rime interne du dernier vers.

En plus de ces deux fragments, la revue a publié (numéro 6, 1970) quatre autres fragments : « et ici je commence », (18/11/1963) ; « Multitudinous seas » (19/11/63) ; « zafran » (3-5/8/1964) ; « vista dall'interno » (20-21/3/1970). À partir de là, plusieurs revues nous ont demandé des textes et, lentement, nous avons entrepris de traduire ce qui allait être la totalité.

Le fragment²⁰ que nous avons toujours considéré comme « fétiche », est le fragment 45, daté de 9/8/70, que nous avons eu l'occasion de lire (lecture bilingue) en diverses occasions (festivals de poésie, lectures publiques, lectures du cipM).

²⁰ Notre analyse formelle de type Jakobsonien a été publiée par Marcelo Jacques de Moraes dans l'un des numéros de la revue *Alea*. Un exemplaire a été envoyé au poète qui commente : « J'ai apprécié le fait que tu aies focalisé dans mon texte le travail socio-contextuel, la lessive de la culture par le langage, du capital accumulé par le travail signifiant » (lettre du 24/04/76). Il poursuit : afin de corroborer cette lecture, je peux t'indiquer d'autres pistes (au niveau allusif/parodique, du chant « parallèle », ou du retissage infini du texte à partir de pré-textes : Polúphoisbos (comme tu l'as vu) est un mot emprunté à Homère, qui fonctionne comme une pierre-de-touche via Ezra Pound (qui la ré-utilise dans ses textes poétiques et critiques), et, en plus, à travers les successives traductions du même mot (y compris par moi « polifluxbórboro », « polivozbárboro », des pseudo-traductions paraphoniques ; par Joyce (*Finnegans Wake* : « polufissyboisterous ») ; par Voss (trad. allemande d'Homère « weitaufschend ») et par notre Odorico Mendes (fluctissonante) une traduction de traducteurs-inventeurs...

La transcréation s'appuie sur un travail critique.

On remarquera les transformations réalisées en faveur de l'isomorphisme qui renforcent de façon métalinguistique la référence entre « sonnent » et « consonnent », reprise à la fin de l'extrait « signes-sons » et les mots valises assez heureux : balbucilente balbusilencieux et sololetreando (sololettriste, avec une triple signification : « solo », « lettre », « triste », absents dans l'original. La traduction est devenue plus polysémique que l'original :

“mais uma vez junto ao mar polifluxbórboro polivozbárbaro
polúphloisbos
polyfizziboisterous weitaufrauschend fluctissonante esse mar
esse mar
esse mar esse martexto por quem os signos dobram marujando
num estuário
de papel num mortuário num monstruário de papel murmur-
rumor-remurmunhante
escribalbuciendo você converte estes signos-sinos num dobre
numa dobra
de finados enfim nada de papel estes signos você os ergue contra
tuas
ruínas ou tuas ruínas contra estes signos balbucilente
sololetreando a

en français:

une fois de plus vers la mer plifluxborborante polivocobarbare
polúphloisbos
polyfizzyboisterous weitaufrauchend fluctissonante vers la mer
vers la mer
mertexte pour *qui consonnent les glas* cette mer matelotante
dans son estuaire
de papier mortuairemonstruaire de papier murmur-rumeur-
ruante
toi scribalbutiant tu convertis ces signes *qui sonnent en chant en
plein chant*
de jourdesmorts *funivresse* du papier ces signes tu les dresses
contre tes

ruines ou tes ruines contre ces signes-sous balbusilencieux
sololettriste

De Campos poursuit son explication du texte :

« Pour qui sonnent les glas » [« Fro whom the bell tolls »] est à la fois le vers de Donne et le titre que Hemingway a donné à son roman de 1943, transformé ensuite en technicolor hollywoodien. De même « ces signes tu les dresses contre tes ruines » est une paraphrase du vers d'Eliot (à la fin de *The Waste Land*) : “ These fragments I have shored against my ruins (à qui Pound répond en contrepoint dans le Canto VIII : « These fragments you have shelved (shored) »).

Le commentaire du texte (v. *Annexe*) contient des éléments de critique littéraire dans une démonstration géniale du plaisir intertextuel, une illustration incomparable du principe anthropophage oswaldien.

Il est arrivé un moment où j'ai dû traduire sans Haroldo. Dans « faim de forme », extrait de *Xadrez de Estrelas*²¹, publié initialement dans *Servidão de Passagem* (1951), on trouve des poèmes magnifiques de facture « cabraline » (référence au poète João Cabral, dont certains vers sont « secs », « martelés » comme dans « Vie et Mort Séverine »²²) qui témoignent de l'engagement social d'Haroldo et dont j'ai dû assumer seule mes choix. Ma traduction la littéralité littéraire – prend en compte la prosodie, le rythme, les paronomases, l'aspect sonore du texte sans oublier évidemment la signification du poème.

Dans la section « poème » de « forme de faim », la partie la plus « séverine » du poème, des transformations ont été introduites dans la traduction française. On notera qu'à chaque vers indiquant la richesse du maître répond un vers contraire, illustrant l'exploitation de l'homme par l'homme.

²¹ Publié aux Éditions Perspectiva en 1976, réunissant des poèmes composés entre 1949 e 1974 : le titre est une citation du Sermon de la Sexagésime, du grand prêcheur baroque Antônio Vieira (« Dieu n'a pas fait le ciel en damier d'étoiles comme les prêcheurs font le sermon en damier de mots “...”, dit l'auteur de manière aporétique).

²² Séverine est un prénom répandu dans le Sertão du Brésil...

Ainsi :

de lucro a lucro	d'avantage en avantage
logrado	vanné
de logro a logro	de vanne en vanne
lucrado	gagné
de lado a lado	de berge en berge
lanhado	dévasté
de lodo a todo	de vase en vase
largado	vidé

Le poème d'Haroldo de Campos qui alterne des quadrisyllabes et des dissyllabes joue sur des sonorités labiales – l – ou –r – et des voyelles fermées – o – et – u. La traduction allongée et hétérométrique part du lexème : bénéfice, avantage (« lucro ») et le reste s'ensuit. Les sonorités en français sont nasales et les voyelles, ouvertes (-a- et -e). Le choix de « dévasté » au lieu de « berné » se justifie (ou non) par la coloration naturelle de « berge » et de « vase ».

Le long poème, tout en distiques, façon archaïque, populaire, se poursuit en oppositions réunies par l'antonymie, paronomase et cadence. Il se termine par l'expression « servitude de passage », terme juridique signifiant le droit de passer par le chemin d'un tiers. La traduction a tenté, dans une aventure solitaire, d'atteindre le niveau, l'aura de l'original.

Conclusion

Pour conclure, nous pouvons dire que notre expérience de traductrice d'Haroldo de Campos a été l'équivalent d'une École de traducteurs, tant du point de vue d'une lecture critique que du point de vue du faire poétique. Ou pour le citer : « Tout cela devient jus de culture pour le langage dans son permanent labeur re-inventif, multivolant, dans son alambique-cloaque toujours fermentant de lie et de bagasse là où le futur se distille infiniment à partir du passé par le filtre du présent. »(Lettre du 24/04/1976).

Références bibliographiques

- Andrade, Oswald de. « Poésie Bois-Brésil ». In : *Anthropophagies*, Paris, Flammarion, 1982.
- Benjamin, Walter, « La tâche du traducteur ». *Œuvres I*. Paris : Gallimard, 2000.
- Berman, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Éditions Gallimard, 1995.
- Campos, Haroldo de. « Uma poética da radicalidade », préface aux *Œuvres complètes* (vol. 7) de Oswald de Andrade. R.J. : Civilização brasileira, 1974.
- Campos, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo : Perspectiva, 1981.
- Campos, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Bahia: Ed. Casa da Fundação Jorge Amado, 1989.
- Campos, Haroldo de. « A Linguagem do Iauaretê ». In Haroldo de Campos, *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo : Ed. Perspectiva, 1992 : 57-64.
- Campos, Haroldo de, « Limites da Traduzibilidade » (« Limites de la traductibilité »), conférence en Salvador Edufba, 1996.
- Campos, Haroldo de. « De la traduction comme création et comme critique ». In Haroldo de Campos, *De la raison anthropophage et autres textes* [traduit du portugais par Inês Oséki-Dépré]. Caen : Éditions Nous, Coll. Now, 2018 : 17-38.
- Eco, Umberto. *L'Œuvre ouverte* [Traduit de l'italien par C. Roux de Bézieux avec le concours de A. Boucourechliev]. Paris : Seuil, 1965.
- Frankl Sperber, Suzy. « A virtude do jaguar : mitologia grega e indígena no sertão roseano », *Remate de Males*, Campinas, 12, 1992 : 89-94.
- Guimarães Rosa, João. « Meu tio o Iauaretê », in *Estas Estorias*, Sao Paulo, Brasiliense, 1976, p.126-159.
- Jakobson, Roman. *Essais de Linguistique Générale*. Paris : Minuit, 1963.
- Meschonnic, Henri, « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font ». *Meta* vol. 40, n° 3 (1995) : 514-517. En ligne. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1995-v40-n3-meta182/003640ar.pdf> (consulté le 25 juillet 2018)

Oseki-Dépré, Inês. *De Walter Benjamin à nos jours*. Paris : Honoré Champion, 2007

Oseki-Dépré, Inês. « Leitura finita de um texto infinito: Galáxias de Haroldo de Campos ». *Alea*, vol. 13, n° 1, 2011 : 128-153

Corpus

Guimarães Rosa, João. « Meu tio o lauretê », in *Estas Estorias*, R. J., Livraria José Olympio Editora, 1976.

Guimarães Rosa, João. *Mon oncle le jaguar* [traduit du portugais par Thiériot Jacques]. Paris, Albin Michel, 1998.

Guimarães Rosa, João. *Mon oncle le jaguar & autres histoires*, [traduit du portugais par Dosse Mathieu] Paris, Éditions Chandeigne, 2016.

Annexe

Suggestions du poète :

Strophe 2 : « aurore » à la place d'« aura ».

Strophe 5 : à la place de « tenue » qu'il trouve lâche, il propose « ténuité », pour éviter la confusion avec le participe passé « tenue ». Son option est plus heureuse du point de vue phonique.

Strophe 7 : j'ai un doute sur le verbe « *rugitar* » dont il m'explique qu'il s'agit d'un verbe inventé par José de Alencar dans *Iracéma* et qu'il faut traduire par « froisser, frôler », d'où « un ultime froissement de neurones/bruissants »

Strophe 7 : pour « *alumbrado/sensório : pala d'oro* », avec une assonance interne, il propose la traduction « *sensorium* » (« à l'origine du mot français « *sensoire* » utilisé en 1541 qui signifiait en bas latin : « organe d'un sens », d'où : « *sensorium palle d'or* »).

Dernière strophe : Haroldo propose « une commotion », je préfère : « un émouvoir de harpe éonienne ». Le problème a surgi du dernier mot du poème : le mot « *primavera* » employé comme verbe (*prima-vera*), qui n'existe pas en tant que tel mais plus suggestif que le français « printemps ». La solution que nous avons trouvée a été d'introduire le verbe « primer » avant « printemps ». Ce qui donne : « un émouvoir de harpe éonienne/ un rire où la dissoute entéléchie/ (nœud défait dans l'après-la-poudre/ prime/ printemps ».

Traduction et retraduction d'*Ulysse* : le portrait du même en autre

Romain RIVAUX
Florida Atlantic University
États-Unis

Résumé : Dans quelle mesure la traduction d'*Ulysse* de 1929 pourrait être envisagée comme mauvaise ? Nous tentons de répondre à cette question par le contrepoint offert par la retraduction de 2004, qui offre au lecteur un nouveau regard sur les choix parfois discutables effectués par les traducteurs d'origine. Le détail des annotations manuscrites de Joyce sur la traduction de l'œuvre permet également de comprendre certains de ces choix. Destruction des rythmes, ennoblissement syntaxique et destruction des réseaux intertextuels figurent parmi les types de déformation les plus prononcés dans ce chef d'œuvre de la traduction.

Abstract: To what extent can the 1929 French translation of *Ulysses* be conceived of as poor ? We attempt to answer this question by looking at the 2004 retranslation, which provides the reader with a new perspective on the sometimes-debatable decisions made by the original translators. The detail of Joyce's own annotations on the translated material also facilitates the understanding of some of these decisions. Destruction of rhythms, syntactic ennoblement, and destruction of intertextual networks count among the most obvious types of deformation that can be observed in this masterpiece of translation.

Mots-clés : *Ulysse*, traduction, retraduction, Joyce, tendances déformantes, anglais-français.

Keywords: *Ulysses*, translation, retranslation, Joyce, deforming tendencies, English-French.

Il semble *a priori* inadéquat d'envisager l'*Ulysse* de 1929, traduit de l'anglais par Auguste Morel, lui-même assisté par Stuart Gilbert, et revu par Valery Larbaud et l'auteur, comme une mauvaise traduction. Monument de la littérature mondiale du vingtième siècle, *Ulysse* se profile comme le réceptacle de la textualité universelle et de l'innovation, et a acquis ses lettres de noblesse dans une version française bien connue, à laquelle nous sommes tant attachés. Mais avant de s'interroger sur le caractère possiblement mauvais de cette

traduction, il convient de se demander si ce texte de langue française correspond bien à la définition de ce que l'on appelle communément une traduction. En effet, la version originale, parue en 1922, a été remaniée par l'auteur jusqu'en 1932, date de sa réédition par *The Odyssey Press*, et il a fallu attendre l'édition Garland de 1984 pour aboutir au texte final incluant toutes les listes d'errata (i.e. plus de cinq mille fautes allant de simples erreurs de ponctuation, à des mots et phrases entières manquantes¹). Le fait reste donc indiscutable, « les traducteurs ont dû travailler sur un texte imparfait aux yeux mêmes de l'auteur » (*Œuvres II* 1032). Il convient également de souligner que le premier texte pour la réception de l'œuvre a été la version française et non la version anglaise, puisque ce n'est qu'en 1933 qu'un tribunal américain a levé l'accusation de « pornographie » qui pesait alors sur *Ulysse*. Ce jugement a rendu possible l'édition américaine de 1934 et l'édition anglaise de 1936, respectivement cinq et sept ans après la sortie de la version française. Enfin, la participation de Joyce à l'entreprise de traduction peut à la fois être perçue comme un outil de compréhension de l'œuvre originale, mais aussi comme un deuxième espace de composition pour l'auteur, forçant par là même le traducteur à se déroger à sa mission. On remarquera à ce sujet le souhait initial de Joyce de retirer tous les accents et apostrophes dans le chapitre « Pénélope », souhait qui ne trouve évidemment aucune sorte d'équivalence dans le texte original. Mais faisons fi un instant des considérations portant sur l'intégrité du texte, la langue initiale de réception du texte et le rôle compositionnel de l'auteur s'immisçant au sein même du processus de traduction, et acceptons pleinement le fait qu'*Ulysse* est, dans une très large proportion, la traduction d'une œuvre rédigée en anglais. Sous au moins trois aspects, la traduction d'*Ulysse* présente certaines tendances négatives qui contribuent à déformer le portrait de cette œuvre magistrale.

Tout d'abord, le positionnement « hypertextuel » (Genette 1982, 13) de la retraduction de 2004 fait bénéficier ce récent texte d'une

¹ On notera par exemple le mot valise « moomb » dans le chapitre « Protée », unifiant les mots « mouth » et « womb », qui fut malencontreusement corrigé et initialement publié sous la forme « womb », version sur laquelle les traducteurs travaillèrent.

exégèse de près d'un siècle, donnant aux traducteurs² une fine compréhension de l'œuvre. On peut donc envisager cette nouvelle version comme un instrument d'évaluation potentiel de la première traduction. Passant au crible chaque choix terminologique, stylistique ou idéologique, cette retraduction semble avoir su distinguer le bon du mauvais, et opter pour des solutions optimales. On soulignera notamment son effort à réduire, voire éliminer, la portée de ce que Berman appelle les « tendances déformantes » (Berman 2012, 242-244), particulièrement représentées dans la traduction de 1929. En effet, lorsque Aubert opte, dans le cadre de la retraduction de 2004, pour le maintien de l'ordre des mots le plus fidèle, ou le plus « servile » (Vinay et Darbelnet 2004, 86), au nom d'une certaine « phénoménologie de la perception » (*Ulysse* 973) recherchée par Joyce dans le texte original, il y a bien là un effort de contrôle actif de la « destruction des rythmes » (Berman 2012, 248) et de « l'ennoblissement » syntaxique (Berman 2012, 246-247).

À ce titre, divers procédés ont été utilisés pour systématiquement refondre la traduction avec méthode. Dès la première phrase de l'œuvre, le fameux « bol mousseux sur lequel reposaient en croix rasoir et glace à main » (*Œuvres II* 3) devient un « bol de mousse à raser sur lequel un miroir et un rasoir reposaient en croix » (*Ulysse* 11) afin d'adhérer à la typologie syntaxique SVO figurant dans la version anglaise et pour désennoblir l'expression « bol mousseux » qui, quoique poétique, ne parvient pas à restituer le réalisme de la simple image d'un « bol de mousse à raser ».

Au fil des pages, le lecteur retrouvera quantités d'exemples de ce type mêlant l'élimination des ennoblissements et la restitution de la syntaxe d'origine, comme au début du chapitre « Nestor » où le renversement syntaxique dans la phrase « Armstrong se profilait sot et réjouit faisant des yeux le tour de ses camarades » (*Œuvres II* 27) a été tout simplement rétabli pour suivre littéralement l'original avec « Armstrong se retourna vers ses camarades, le profil sottement hilare » (*Ulysse* 37) tout en conservant le nom commun « profil » qui avait

² Une large et diverse équipe a pris part à ce travail, avec la collaboration de Tiphaine Samoyault, Patrick Drevet, Sylvie Doizelet, Bernard Hoëpffner, Marie-Danièle Vors, Pascal Bataillard, Michel Cusin et Jacques Aubert, lequel était aussi chargé de la direction et de l'harmonisation de l'intégralité de la retraduction.

initialement été rehaussé par le verbe pronominal « se profiler ». Ce phénomène d’ennoblissement exacerbé qui imprègne la version de 1929 avait même parfois dénaturé l’expérience sensible du monde d’*Ulysse*, comme dans l’épisode « Protée » où la ballade de Stephen sur la plage de Sandymount, faisant résonner le craquement des coquillages par des allitérations en [k] dans « boots crush crackling wrack » (*Ulysses* 37), avait été rendue par les allitérations en [b] dans « broyer bruyamment » (*Œuvres II* 41). Non seulement la version de 2004 a rétabli la relation iconique au « monde d’origine » par le son [k] dans « varech et coquillages s’écrasant craquant » (*Ulysse* 52), mais elle a également restitué dans cette même phrase l’approche perceptive vive du monde dans « Stephen ferma les yeux pour entendre » (*Ulysse* 52), qui avait initialement été faussée par « Stephen ferma les yeux pour écouter » (*Œuvres II* 41), version qui portait alors l’accent sur le cognitif, ou en quelque sorte l’interprétation des perceptions humaines.

Dans le cas d’*Ulysse*, ne pas détruire les rythmes ou ne pas céder à l’ennoblissement c’est préserver l’appréhension brute du monde proposée par l’œuvre. Le problème de l’ennoblissement est peut-être des plus frappants dans la version de 1929 lorsqu’il interfère avec l’expérience du monde faite par Bloom, personnage dont l’instinct primaire le conduit notamment à affectionner particulièrement les abats et leur odeur d’urine. En effet, le lecteur du vieil *Ulysse* se rappellera le début inoubliable du chapitre « Calypso » où l’on apprend que Bloom « aimait les rognons de mouton au grill qui flattaient ses papilles gustatives d’une belle saveur au léger parfum d’urine » (*Œuvres II* 59). Or, les termes « flatter », « belle saveur » et « papilles gustatives » posent non seulement un problème de registre, mais ils se posent en entrave à la représentation du personnage de Bloom et au fonctionnement de la technique du monologue intérieur. En effet, la représentation de Bloom ressort bien plus fidèlement dans une narration approximant la voix même d’un personnage apte à déclarer qu’il « aimait les rognons de mouton grillés qui lui laissaient sur le palais la saveur légèrement acidulée d’un délicat goût d’urine » (*Ulysse* 73). Certes les nombreux ennoblissements de la version de 1929 faussent l’appréhension du monde réel proposée par l’œuvre originale, mais ils semblent encore plus désastreux au regard des néologismes joyciens laissés pour compte au profit d’une langue plus idiomatique. Pensons notamment à l’extravagance du chapeau de Martin Cunningham dans le

chapitre « Hadès » qui requiert de l’auteur l’invention du mot-valise « silkhatted head » (*Ulysses* 84) et qui avait été rendue par un banal « haut-de-forme » (*Œuvres II* 97) en 1929 pour être dûment restituée en 2004 par l’image surprenante d’une « tête claquchapeauté » (*Ulysse* 114). Ainsi, en fonctionnant telle une sorte de *tertium comparationis*, la retraduction de 2004 montre que la première version aurait pu mieux se fidéliser à l’œuvre source en suivant l’ordre syntaxique, en utilisant un lexique et un registre plus communs, à l’instar du tutoiement prescrit entre Buck Mulligan et Stephen, en promouvant une sensibilité accrue aux sonorités et allitérations, en privilégiant les calques morphosyntaxiques, et en imitant la dimension iconique de la langue source.

L’intervention de Joyce au sein du processus de traduction peut être envisagée comme un second facteur ayant contribué à plusieurs « mauvaises » décisions au sein de la traduction de 1929. La critique la plus évidente semble tenir au fait que l’auteur n’a pas révisé le texte traduit dans son intégralité. Ce fut Stuart Gilbert qui parcourut la traduction d’Auguste Morel mot à mot et soumit ses remarques à l’auteur, lequel opina à même ces notes manuscrites, compilées aujourd’hui dans un document de 161 pages (*Series II*). On pourra ainsi reprocher à la révision de l’auteur de s’être limitée aux remarques et doutes émis par Stuart Gilbert et de ne pas avoir bénéficié d’une vue d’ensemble sur le matériel traduit. Bien souvent, ces remarques ne sont pas commentées par Joyce. On pourrait donc dire que la révision de l’auteur fonctionne très largement par approbation implicite. Or les remarques de Stuart Gilbert ont largement contribué à divers types d’amélioration de la traduction, notamment à la restitution des registres de langue. Par exemple, il signale dans ses notes manuscrites la phrase « It must have fell down, she said » (*Ulysses* 61) dans « Calypso » pour insister sur l’importance du langage parlé représenté par l’erreur colloquiale liée à l’utilisation inappropriée du verbe « fall » en tant que participe passé : « 18 [...] tomber [...] fell [...] bad English » (*Series II* 23). Joyce n’ayant pas commenté cette remarque de Gilbert, la version finale retenue par Valéry Larbaud fut « Il a peut-être tombé, dit-elle » (*Œuvres II* 69), version qui reflète un français populaire par l’utilisation de l’auxiliaire « avoir » avec le verbe « tomber ».

Mises à part ces nombreuses approbations implicites, « le détail des notes fait apparaître clairement les questions de Stuart Gilbert et les

réponses [occasionnelles] de James Joyce [...] dûment intégrées à la traduction » (*Œuvres II* 1032), fournissant ainsi un outil de compréhension extraordinaire pour élucider nombre de problèmes ponctuant cette traduction.

On peut ainsi remarquer que certaines expressions idiomatiques dans le texte source ont été converties par l'auteur en des innovations zélées ou peu communes. Par exemple, la description de Stephen scrutant un miroir le cheveu dressé sur la tête dans le chapitre « Télémaque », rendue en anglais par l'idiome « hair on end » (*Ulysses* 6), a été troquée pour une formulation surprenante, celle du « cheveu pointe en l'air » (*Series II* 17), elle-même assortie d'un croquis³ de l'auteur faisant figurer deux cheveux électrifés. Il est clair que Joyce ne recherchait pas dans cet exemple à traduire par équivalence, mais par une sorte de traduction littérale qui transforme la langue cible même et qui « amène le lecteur vers le texte source » (Schleiermacher 2012, 49), notion qui rejoint « anachroniquement » celle de « dépaysement » chez des spécialistes comme Berman et Venuti. Or le lecteur d'*Ulysse* a souvent du mal à différencier les cas de dépaysement où il est simplement amené vers la langue anglaise, comme dans l'exemple précédent, et ceux où il est amené vers une langue source tout simplement étrange. Il n'est d'ailleurs pas rare de voir dans les notes manuscrites de Stuart Gilbert des interrogations sur la signification de l'anglais. Par exemple, la phrase « I will not sleep there when this night comes » (*Ulysses* 44) dans le chapitre « Protée » se voit qualifiée par Gilbert de « phrase bizarre » (*Series II* 21) pour finalement être étayée par l'auteur, Joyce recommandant comme traduction « Je ne dormirai pas là quand viendra/tombera cette nuit » (*Series II* 21). Cette implication de l'auteur manque quelque peu d'explicitation car aucune rationalisation n'est donnée par Joyce pour avoir conservé le groupe nominal « cette nuit » dans la traduction. Ce fut finalement Valery Larbaud qui trancha pour une « modulation » (Vinay et Darbelnet 2004, 89), sorte de permutation de point de vue, afin de se débarrasser du terme « nuit » relevé par Gilbert : « Je ne dormirai pas là à la fin de ce jour » (*Œuvres II* 50). Si cette modulation paraît anodine, car elle

³ Le manuscrit contient nombre de croquis et autres petits dessins qui montrent la recherche extrême de la figuration et de l'image poétique qui obsédait les divers collaborateurs de la traduction et plus largement les mouvements symboliste et surréaliste dont ils étaient contemporains.

n'atteint pas proprement dit le flux de la prose, elle pose en fait un énorme problème structurel car c'est toute la dialectique du chapitre « Protée », opposant l'originel au terminal, ou la naissance à la mort (Ellmann 1972, 23-26), qui semble s'effondrer.

Notons que dès le début de « Protée » Stephen tente de reconstruire la réalité du monde depuis l'obscurité⁴, approche du réel qui apparaît pleinement dans « Fermons les yeux pour voir » et « Je m'arrange très bien d'être comme ça dans le noir » (*Œuvres II* 41), et que l'on retrouve aussi dans la formulation « Inéluctable modalité du visible » (*Œuvres II* 41) qui débute le chapitre et qui devient quelques lignes plus loin « Inéluctable modalité de l'ouïe » comme pour retrancher le visuel de la perception de Stephen. Le remplacement du mot « nuit » par « jour » dans la traduction, probablement dû à l'intervention non explicite de l'auteur, pose un problème à la fois symbolique et structurel au niveau du chapitre, mais aussi de celui du paragraphe. En effet, c'est aussi tout le champ lexical de l'obscurité, représenté par les mots « ombre [...] crépuscule [...] tombée de nuit [...] nuit bleu profond [...] voûte obscure [...] corps de mort [...] ensevelis [...] lune [...] veilles nocturnes » (*Œuvres II* 50) qui se voit brisé par l'intrusion du mot « jour ». Un autre type de problème que l'on rencontre occasionnellement dans la traduction, suite à l'intervention de l'auteur, est celui des incohérences terminologiques. Ainsi, le chapitre « Hadès », qui met en scène un cortège funèbre franchissant la Dodder, le Grand Canal, la Liffey et le Canal-Royal, verra le terme « barrow » traduit de trois manières différentes. En effet, bien que Joyce ait initialement formulé une demande d'uniformisation terminologique dans le manuscrit, « Same word needed » (*Series II* 29), en réponse à Gilbert qui remarqua « 38 [...] chariot [...] barrow », la version finale fit paraître les termes « voiture » (*Œuvres II* 113), « charreton » (118, 120, 123) et « chariot » (126) qui minimisent le fait que le convoi funèbre est le point à la fois central et focal du chapitre. C'est effectivement son mouvement à travers les rues de Dublin qui finit par influencer un imaginaire mortifère chez Bloom, notamment par la résurgence de son fils mort au

⁴ Aubert remarque ainsi : « Au début de sa marche, Stephen essaie de revenir aux catégories élémentaires de l'espace et du temps pour les mettre à l'épreuve, se donnant ainsi le rôle du créateur d'un monde *ex nihilo*. En fermant les yeux, il tente de se fermer au monde extérieur de l'espace et de ne vivre que dans le monde intérieur du temps » (*Œuvres II* 1112).

fil de la marche. Mais d'une manière générale, mis à part ces types de problèmes, gardons à l'esprit que la collaboration entre Gilbert et Joyce a eu trois grands objectifs : l'extrême précision des images et détails, la grande attention aux niveaux de langue et la préservation de la nouveauté du style qui crée souvent un double dépaysement pour le lecteur.

Enfin, une « mauvaise » traduction peut aussi se définir par son incapacité à restituer le plus grand nombre d'intertextes. Roman moderniste par excellence, *Ulysse* se voulait le réceptacle des savoirs universels, comme si Joyce avait voulu y réunir la plus grande des bibliothèques du monde.

Le « *skopos* » (Vermeer 2004, 231-232) du texte d'*Ulysse* était possiblement cet universalisme culturel et linguistique qui était en train de germer et qui encapsulait déjà *Finnegans Wake*. L'ultime critère de distinction en matière de « bonne » ou « mauvaise » traduction chez Joyce tiendrait donc peut-être à la capacité du texte traduit à rester à la fois pluriel et illisible, c'est-à-dire à privilégier ce que Lambert et van Gorp appellent le « contexte systémique » (2006, 46-47), ou plus simplement les relations aux autres œuvres. Or les intertextes ont souvent tendance à devenir peu apparents dans l'*Ulysse* de 1929 pour au moins deux raisons. Certains intertextes ont été découverts bien après cette date du fait de la lente et complexe exégèse de l'œuvre, tandis que d'autres intertextes décelés par les premiers traducteurs n'ont pu être restitués, faute d'équivalence ou de compatibilité du contexte systémique. C'est notamment le cas de l'intertexte shakespearien qui s'estompe dans la traduction au tout début de la « Télémachie », lorsque l'allusion à « Romeo, come forth. Come forth, thou fearful man » (*Romeo and Juliet* 119), reprise par Joyce dans « Come up, Kinch. Come up, you fearful Jesuit » (*Ulysses* 3), ne peut que vaguement ressortir dans « Montez, Kinch. Montez, abominable jésuite » (*Œuvres II* 3).

En effet, la simple répétition du verbe « monter » ne correspond pas au verbe « avancer » parfois utilisé dans les diverses traductions françaises de l'acte III. Le problème étant ici que le processus de traduction crée une « hétéroglossie » (Berman 2012, 251-252) dans le texte cible qui accentue « l'effacement » de l'intertexte. Le problème inverse se crée d'ailleurs lorsque le texte anglais du chapitre « Télémaque », qui sous-tend l'intertexte flaubertien de *La Tentation de Saint Antoine* dans « [...] *et unam sanclam catholicam et apostolicam*

ecclesiam [...] heresiarchs [...] A horde of heresies fleeing with mitres awry » (*Ulysses* 20), semble par son hétéroglossie privilégier un lien avec le crédo de Nicée, en latin, comme intertexte lattant. Mais, comme le remarque Scarlett Baron (2012, 136-143), c'est bien ce même intertexte que l'on retrouve chez Flaubert dans « Et tous les hérésiarques font un cercle autour d'Antoine [...] et à une seule sainte Église catholique » (*Œuvres I* 74, 129) lors de l'épisode des hérésiarques et de la mention du crédo de Nicée qu'il fait en français. Or lorsque les traducteurs d'*Ulysse* conservèrent le latin dans « [...] *et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* [...] les hérésiarques [...] Une horde d'hérésies en fuite la mitre de travers » (*Œuvres II* 23) il semble que l'intertexte flaubertien ait là aussi été relégué au second plan. Mais l'œuvre intégrale de Joyce n'est pas tentaculaire qu'au niveau intertextuel, elle l'est aussi au niveau intratextuel car elle ne cesse d'être imprégnée d'elle-même. Là encore, la traduction a parfois manqué quelques renvois à l'œuvre fluide et auto-perméable de l'auteur. Par exemple, lorsque l'acronyme dans « [...] you have g. p. i. » (*Ulysses* 6), qui renvoie plus loin à l'expression « general paralysis of the insane », est traduit par « [...] vous êtes un P. G. » (*Œuvres II* 7), le lien avec l'expression « Paralyse générale des déments » qui suit ne semble pas clair dans la version française. En effet, ni n'y a-t-il correspondance formelle entre l'acronyme et l'expression complète, ni n'est-il compréhensible que Joyce fait ici référence à la syphilis, maladie très répandue à l'époque et qui avait été largement représentée dans la littérature d'Ibsen, un autre maître à penser de Joyce⁵. Ce problème a d'ailleurs un impact intratextuel conséquent puisque le passage renvoie en fait à la description du prêtre syphilitique et probablement pédophile de la nouvelle « The Sisters » où l'on retrouve le terme « paralysie » assorti des termes « gnomon » et « simonie » : « [...] I said softly to myself the word *paralysis*. It had always sounded strangely in my ears, like the word *gnomon* in the Euclid and the word *simony* in the Catechism » (*Dubliners* 3). De plus, sur le plan intertextuel, cette triade renvoie à son tour au péché de simonie dépeint par Flaubert dans « Hérodiade », conte où l'on retrouve le personnage simoniaque de Simon de Gittoï, une jeune paralytique et une référence au gnomon dans un même paragraphe

⁵ Joyce lui avait d'ailleurs consacré un essai de jeunesse, cf. James Joyce. *Occasional, Critical, and Political Writing*. New York : Oxford University Press, 2000 : 30-49.

(*Œuvres II* 670). On comprend ainsi que l'utilisation par Joyce de l'acronyme « g. p. i. » dans *Ulysse* ressasse toute une critique de la société irlandaise et du corps ecclésiastique abordée dès ses écrits de jeunesse et traitée à la fois par le prisme du naturalisme norvégien d'Ibsen et par le biais du style et de thèmes purement flaubertiens. Telle est l'envergure du contexte systémique écarté par les traducteurs dans cet exemple.

Néanmoins, l'offense commise par la traduction doit être nuancée. En effet, il convient de distinguer au moins deux types de contextes systémiques chez Joyce. Il y a ceux où l'intertexte produit du sens et ceux où l'intertexte n'est là que par ludisme intellectuel. On opposera ainsi la référence shakespearienne à *Julius Caesar* dans « Télémaque »⁶, qui sous-tend le thème central du matricide développé dans le chapitre, aux intertextes de garniture que représentent les titres obscurs de la bibliothèque de Bloom (*Ulysses* 660-662) et qui ne font que guider le lecteur sur de fausses pistes. Mais l'incapacité de la traduction de 1929 à restituer le contexte systémique de l'œuvre source n'est pas un problème propre à ce texte. Il s'agit en fait d'un problème universel de « décontextualisation », pour reprendre l'expression de Venuti (2006), qui est propre à toute traduction et que l'on retrouvera aussi dans la retraduction de 2004. Mais l'*Ulysse* diffère des autres œuvres au sens où il est avant tout un réceptacle de l'intertextualité universelle, *skopos* qui ne peut que partiellement ou imparfaitement être rendu.

Les efforts d'Auguste Morel, Stuart Gilbert, Valéry Larbaud et James Joyce à nous offrir une œuvre traduite à la fois riche de sens, massive et innovante doivent être salués. *Ulysse*, dans sa version française, ne se présente pas uniquement comme une porte d'accès à un texte anglais mais fait système avec une myriade de textes, sorte

⁶ Mulligan dit à Stephen qu'il est « le plus séduisant de tous les baladins » (*Œuvres II* 6), phrase qui ne rend pas la proximité entre « the noblest Roman of them all » (*Julius Caesar* 5.5.74) et « the loveliest mummer of them all » (*Ulysses* 5). Là encore, les traducteurs n'ont pu saisir par le mot « baladin » la dimension créative de la langue de Joyce que l'on peut déceler dans le mot « mummer ». Ce néologisme ou mot-valise fait converger « mum » et « murderer », soit « maman » et « meurtrier », et place le thème du matricide en miroir de celui du parricide chez le personnage shakespearien de Brutus. En effet, n'oublions pas cette dimension présentée dans *Henry VI* : « Brutus' bastard hand/Stabb'd Julius Caesar » (4.1.136-137).

d'épicentre de la littérature au sens le plus universel. Il modifie à la fois le regard que nous portons à l'original et conditionne plus largement l'acte de lire et celui d'écrire à l'échelle francophone et au-delà. Héritière du style d'Edouard Dujardin et œuvre charnière dans le développement du monologue intérieur, la traduction d'*Ulysse* est une pièce maîtresse pour comprendre toute la production du second vingtième siècle et est autrement un outil de référence dans le domaine de la traduction pour résoudre les innovations littéraires les plus diverses, qu'il s'agisse des sons, des néologismes ou de la structure phrastique. Certes on pourra reprocher à la traduction ses asymétries morphosyntaxiques et ennoblissements systématiques, son incapacité à fonctionner dans le contexte systémique par l'effacement d'innombrables intertextes productifs, ainsi que le rôle contestable de l'implication de l'auteur. Mais ne s'agit-il pas là de l'essence de la traduction que de s'accommoder de paradoxes irrésolubles et de tirer nécessairement le portrait du même en autre ?

Références bibliographiques

- Baron, Scarlett. *Strandentwining Cable: Joyce, Flaubert, and Intertextuality*. New York : Oxford University Press, 2012.
- Berman, Antoine. « Translation and the Trials of the Foreign ». In : Lawrence Venuti. *The Translation Studies Reader*. 3^{ème} éd. New York : Routledge, 2012 [2000] : 240-253.
- Ellmann, Richard. *Ulysses on the Liffey*, Londres : Faber, 1972.
- Flaubert, Gustave. *Œuvres I*. éd. établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil. Paris : Gallimard (Pléiade), 1951.
- Flaubert, Gustave. *Œuvres II*. éd. établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil. Paris : Gallimard (Pléiade), 1952.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- Lambert, J.-R. et H. van Gorp. « On Describing Translations ». In : J. Lambert, D. Delabastita, L. d'Hulst et R. Meylaerts. *Functional Approaches to Translation and Culture: Selected Papers by José Lambert*. Philadelphia : John Benjamins, 2006 : 37-47.
- Schleiermacher, Friedrich. « On the Different Methods of Translating ». In : Lawrence Venuti. *The Translation Studies Reader*. 3^{ème} éd. New York : Routledge, 2012 [2000] : 43-63.

- Shakespeare, William. *Romeo and Juliet*. New York : Penguin Books, 1996.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility : A History of Translation*. New York : Routledge, 2008.
- Venuti, Lawrence. « Traduction, intertextualité, interprétation ». *Palimpsestes* 18 (2006) : 17-42.
- Vermeer, Hans. J. « Skopos and Commission in Translational Action ». In : Lawrence Venuti. *The Translation Studies Reader*. 2^{ème} éd. New York : Routledge, 2004 [2000] : 221-232.
- Vinay, Jean-Paul et Jean Darbelnet. « A Methodology for Translation ». In : Lawrence Venuti. *The Translation Studies Reader*. 2^{ème} éd. New York : Routledge, 2004 [2000] : 84-93.

Corpus

- Joyce, James. *Dubliners*. Oxford : Oxford University Press, 2000.
- Joyce, James. *Œuvres II*. éd. établie par J. Aubert avec la collaboration de M. Cusin, D. Ferrer, J. M. Rabaté, A. Topia et M. D. Vors, Traduction d'*Ulysse* par A. Morel assisté de S. Gilbert, entièrement révisée par V. Larbaud et l'auteur. Paris : Gallimard (Pléiade), 1995.
- Joyce, James. *Series II. Materials About Joyce and His Works, 1902-1968* C-E Gilbert, *Stuart Notes sent during translation of Ulysses into French to M. August Morel, nd*. Harry Ransom Center : The University of Texas at Austin, Collection 1899-1968, Box/Folder 7.1.
- Joyce, James. *Ulysse*. Paris : Gallimard, 2004.
- Joyce, James. *Ulysses*. New York : Oxford University Press, 2008.

Qui est Laura ? Réflexions sur le pouvoir de déformation du transfert d'une langue à une autre

Évaine LE CALVÉ IVIČEVIĆ

Université de Zagreb

Croatie

Matea KRPINA

Université de Zadar

Croatie

Résumé : Posant que le rendu psychologique des personnages est un « élément objectif » essentiel pour évaluer une traduction, nous verrons que le pouvoir de déformation de cette dernière peut aller jusqu'à la défiguration. Ainsi le personnage de Laura des *Bains de Kiraly* de Jean Mattern sort-elle méconnaissable de la traduction croate. Nous montrerons que les distorsions observées sont autant de « tendances déformantes » (Berman 1999) aux niveaux microstructurel et macrostructurel, dans les choix lexicaux et aspectuels.

Abstract: Posing that the psychological rendering of the characters is an essential “objective element” in evaluating a translation, we will see that the distorting process of translation can result in disfigurement. That is what happens in Jean Mattern’s *Les Bains de Kiraly* with Laura, who is unrecognizable in the Croatian translation. We will show that the observed distortions correspond with “distorting tendencies” (Berman) at microstructural and macrostructural levels, in the lexical and aspectual choices.

Mots clés : *Les Bains de Kiraly*, traduction, croate, aspect verbal, tendances déformantes.

Keywords: *Les Bains de Kiraly*, translation, Croatian, verbal aspect, distorting tendencies.

Introduction

Le roman est un cadre privilégié où se croisent des personnages dont les échanges nous révèlent l'étoffe psychologique. La trame psychologique sous-tend le récit bien au-delà de la vraisemblance narrative : elle le nourrit et participe de « ce que contient une œuvre

littéraire en dehors de la communication – et même le mauvais traducteur conviendra que c'est l'essentiel – [...] l'insaisissable, le mystérieux, le "poétique" » (Benjamin 2000, 245). Glissée dans les événements racontés mais les sublimant, l'épaisseur psychologique recèle les diverses strates de l'œuvre. En cela elle réclame du traducteur une attention et une interprétation aiguës, aussi posons-nous comme prémisses que le bon rendu de la psychologie des personnages est un des « éléments objectifs » essentiels pour juger de la réussite d'une traduction. Cette épaisseur psychologique s'exprime, outre par la voix du narrateur, dans la communication entre les personnages, or, remarque Steiner (1998), toute unité de communication comporte une part de contenu personnel et tient de l'idiolecte. Il suffit de peu de chose au cours du processus traductif pour que le traducteur, qu'il soit peu compétent, distrait ou trop occupé à « raconter l'histoire », échoue à détecter les réseaux de signification et idiolectaux qui s'y croisent, à interpréter les liens unissant les acteurs du récit. Le résultat de son travail nous met alors en présence du pouvoir de déformation du transfert d'une langue à une autre.

Redoutable lorsqu'il s'exerce sur le portrait psychologique des personnages et leurs relations, le pouvoir de déformation est susceptible d'altérer les uns comme les autres au point de les rendre méconnaissables, de rendre opaque la nature et les motivations de leurs émotions, nous proposant ainsi une copie faussée du texte original. Parmi ses mécanismes figurent les « décalages de l'équivalence », dont nous pourrions tenter, à l'instar de Michel Ballard, de dresser une typologie organisée selon la « visibilité apparente du décalage » (Ballard 2004, 18). Toutefois, à cette idée, qui renvoie à un manque de concordance que le traducteur peut manier à bon escient, veillant à ce que le processus traductif « s'accomod[e] de certains décalages naturels » (Ballard 2004, 29), nous préférons ici celle de distorsion. Cette dernière, qui suppose une altération, agit tel un prisme déformant et a, entre autres effets, de briser l'univers du texte source. Il serait plus juste de dire les *distorsions*, puisqu'elles surgissent à divers niveaux. Leur impact au niveau microstructurel est ponctuel et, considéré isolément, semblera parfois peu perceptible. Cependant, au niveau macrostructurel leurs myriades en viennent à susciter un infléchissement du sens qui brouille les portraits des personnages, les sentiments qui les animent, voire même la narration. Tel est le cas pour *Les Bains de Kiraly* de Jean

Mattern, dont un personnage en particulier sort défiguré de la traduction croate : Laura y est devenue méconnaissable, et avec elle la relation qui la lie à Gabriel, son époux et personnage central du roman. Notre propos sera de décrire par quelles distorsions sémantiques la Laura croate se voit dépossédée de sa personnalité et comment ces distorsions s'inscrivent dans les « tendances déformantes » (Berman). Une telle étude réclame deux perspectives simultanées : aux niveaux microstructurel et macrostructurel. Quant à la microstructure, l'analyse des distorsions sémantiques suscitées par certains choix lexicaux constitue une approche prévisible, mais nous lui donnerons un prolongement innovant en considérant également celles dues aux choix aspectuels. La portée traductologique de l'aspect, qui en croate est une catégorie verbale et morphologique relevant de la grammaire et du lexique, mais qui a aussi à voir avec la sémantique et la représentation que l'énonciateur se fait du procès, est en effet le plus souvent méconnue. Quant au niveau macrostructurel, nous tenterons de montrer comment l'ensemble des distorsions conduit à un fléchissement du sens contribuant à fausser les personnalités de Laura et Gabriel et les liens qui les unissent. Nous tenterons finalement de trouver dans le texte en croate la réponse à la question initiale : Qui est Laura?

Laura : espoir d'un bonheur impossible

Les bains de Kiraly est le premier roman d'une trilogie dont les deux derniers volets n'ont pas (encore) été traduits en croate. Dans ce récit, Jean Mattern donne vie à Gabriel, personnage principal qui présente à la première personne un récit où surgissent les multiples facettes de ses relations avec son entourage. Enfant, Gabriel est marqué par la mort accidentelle de sa sœur Marianne, et se trouve dès lors muré dans le silence. Celui où est enfoui le décès de sa sœur, tabou familial scellé par les mots du père : « Dieu a donné, Dieu a repris », mais aussi celui qui entoure ses origines. Enfant d'exilés et héritier de leur déracinement, Gabriel constate : « Je n'ai plus de langue maternelle, je n'en ai jamais eu » (BK 21) et son « identité juridique – nationalité, lieu de naissance, etc. , linguistique et religieuse restent un mystère pour le lecteur » (Soto Cano 2016, 120). Ainsi Gabriel est-il le sujet d'une triple recherche : identitaire, de ses origines et des mots. Plus tard, il rencontrera et épousera Laura, « caractérisée par son expression du

bonheur, à travers le rire de ses lèvres et de ses yeux, et son caractère intrépide » (Soto Cano 2016, 123). Cependant, il ne lui confiera pas le secret de la mort de Marianne, pas plus qu'il ne s'ouvrira sur les brumes qui entourent son passé : « Laura ne connaît pas mes entraves » (BK 25). Pour Gabriel, le mariage avec Laura laisse espérer un « dépassement qui l'aurait conduit à vivre cette vie sans mémoire, sans complication, tournée vers le bonheur de leur couple » (Engel 2010, 157), une vie portant la promesse pour Gabriel de s'entourer d'une identité insouciante : « Je riais avec elle. J'étais enfin sorti de la salle d'attente de ma propre vie » (BK 15). Cependant, en dépit de sa quête continue, il se trouve dans l'incapacité de se défaire de son passé lourd à porter et surtout de se protéger dans le futur. Ainsi, lorsqu'il apprend que Laura attend un enfant, son fils, Gabriel prend la fuite :

« Dieu a donné, Dieu a repris. »

J'ai quitté Laura parce que ces six mots ne me permettent pas de vivre, d'être un père pour notre enfant. Ni un mari pour elle. Six mots ne suffisent pas pour aimer, et tous mes traités de stylistique ne m'aident pas à lui parler. » (BK 21–22)¹

Lorsque Laura apparaît à la troisième page du roman, nous apprenons qu'en prenant la fuite, Gabriel a brisé son couple sans trouver pour autant d'issue plus heureuse : « Abandonner Laura et laisser Léo sans nouvelles me parut la seule solution pour sortir de l'impasse. Ce fut une erreur. Je suis plus que jamais pris à mon propre piège » (BK 13). Néanmoins, Laura demeure présente tout au long du livre comme le personnage auquel Gabriel s'était arrimé pour connaître le bonheur : « Cette femme pour qui il n'existait rien de plus important que de me raconter des histoires d'ogres volant dans le ciel était un miracle. Mon miracle à moi. » (BK 14). Evoquant Laura, Gabriel dresse le portrait d'une femme chaleureuse au caractère enjoué : « J'ai aimé Laura dès l'instant où j'ai entendu son rire » (BK 49), « Un rire cristallin, qui se déployait dans une ligne ascendante, magnifique, au son argenté, [...]. Un rire sans complexes, élégant néanmoins, et plein de vie. » (BK 48). Laura est aussi

¹ Les références de page précédées des initiales BK renvoient à : Jean Mattern, *Les Bains de Kiraly*, Sabine Wespieser, Paris, 2008. Les références précédées des initiales KT renvoient à : Jean Mattern, *Királyeve toplice*, trad. Mihaela Vekarić, Fraktura, Zagreb, 2010.

charmante pour sa fantaisie et son goût de la vie : « Pour Laura les choses valaient la peine d'être tentées. Sa curiosité rebondissait à chaque découverte » (BK 14). Elle sait également se montrer attentionnée et aimante : « Laura remarqua mon désarroi. [...] Laura prit ma main, sans rien dire, et je lui étais reconnaissant pour ce silence, sa compréhension muette » (BK 17), et fait volontiers preuve d'une délicate sensibilité « ...un peu plus loin, *La Fiancée juive*. Laura était émue par la tendresse des fiancés, leurs doigts qui se touchent » (BK 17).

Tel est le portrait de Laura qui ressort du texte signé par Jean Mattern. Découvrons ce personnage tel qu'il apparaît dans la version croate du roman, après avoir affronté l'épreuve de la traduction.

L'épreuve de la traduction

Le roman de Jean Mattern n'a pas en croate de « visée différente de celle du texte original, ou un nouveau public cible, autre que celui de l'original » (Reiss 2002, 41) et présente ce que Reiss qualifie de « traduction normale ». Nous nous accordons avec Reiss pour dire qu'il convient en l'occurrence d'appliquer le modèle canonique qu'elle définit en établissant qu'une telle traduction se donne pour objectif « d'élaborer en langue-cible un texte équivalent au texte-source sans rien retrancher, sans rien ajouter ni distordre » (Reiss 2002, 33), et notons que ces critères n'ont rien de nouveau puisque dès 1635 Bachet de Méziriac les formule, établissant que le traducteur doit « observe[r] exactement ces trois points ; qu'il n'ajoute rien à ce que dit son auteur, qu'il n'en retranche rien, et qu'il n'y rapporte aucun changement qui puisse altérer le sens » (*De la traduction* 8).

Ne « rien retrancher », ne « rien ajouter », ne pas « distordre », d'autant plus que rien dans le texte original ne relève de l'intraduisible, semble une attente raisonnable. Pourtant, la traduction sous étude ne parvient pas à la satisfaire, comme l'illustre l'extrait (1)² où Gabriel pénètre dans l'édifice des célèbres bains Király :

(1) En entrant, je compris très vite qu'on s'y baignait *dans le plus simple appareil* et je manquai faire demi-tour. Exposer ma nudité aux autres me met toujours mal à l'aise, et j'appréciais *mon club*

² Dans les exemples, les italiques indiquent les parties retenant notre attention.

de gym à Chelsea autant pour sa belle piscine de cinquante mètres que pour ses cabines de douches fermées, si rares sur le *continent*. (BK 112)

Odmah sam s ulaza shvatio da je to zapravo *obična velika kada*, ali *nisam bio dovoljno brz da se okrenem i otiđem*. Uvijek mi je bilo neugodno pokazivati svoju golotinju, zato sam i volio *svoj* bazen, jer ne samo što je dug pedeset metara, nego ima i zatvorene tuševe, što je na *kontinentu* jako rijetko. (KT 100)

Rétrotraduction : Tout de suite à l'entrée je compris que c'était en fait *une grande baignoire ordinaire*, mais *je ne fus pas assez rapide pour me retourner et partir*. Il m'a toujours été désagréable de montrer ma nudité, c'est pour cela que j'aimais *ma* piscine, non seulement parce qu'elle est longue de cinquante mètres, mais aussi [parce qu']elle a des douches fermées, ce qui sur le *continent* est très rare.

Aucune des trois requêtes n'est satisfaite, ainsi qu'en témoigne la rétrotraduction : en omettant l'élément d'information « mon club de gym à Chelsea », la traduction fait de la piscine de cinquante mètres la propriété de Gabriel, ce qui est parfaitement saugrenu ; en introduisant l'idée que Gabriel n'a pas réagi assez rapidement pour se retourner et partir, la traduction suscite l'impression qu'il est pris au piège, contraint par une force extérieure à pénétrer dans les bains ; en commettant une faute de compréhension au niveau de l'expression « dans le plus simple appareil », la traduction nous fait croire un instant que les thermes, dont Gabriel lui-même évoque quelques lignes plus loin la « majestueuse coupole », ne sont qu'une « baignoire », image absurde et perturbante pour le lecteur. Ce dernier en effet suit son « bon sens », ce que n'a pas fait le traducteur : n'ayant pas détecté l'unité phraséologique et ignorant son figement, il n'a pu éviter le faux-sens, dédaignant l'invitation qui lui était faite « à se servir du réel et à tenir compte de la situation de communication » (Léchauguette 2013, 49). Enfin, en évoquant un « continent », la traduction commet une distorsion car ce mot est employé ici dans l'acception qu'il a outre-Manche, or en l'absence de l'allusion au club de gym de Chelsea cette acception se perd en croate. Ainsi les distorsions se succèdent, s'enchaînent, s'accumulent. À l'issue du processus traductif, on est frappé dans (1) par un effet d'incohérence.

« Le lecteur/correcteur déplore l'absence de bon sens après avoir éprouvé un choc. Le contenu d'une phrase surprend par son manque de logique ou de cohérence interne » (Léchaugette 2013, 48). Le lecteur croatophone attribuera la responsabilité de cette incohérence à Gabriel, qui sera perçu comme confus, suscitant un effet bien différent de l'original. La « visée » (Berman) de la traduction est faussée par ces distorsions qui amènent à une véritable trahison de l'intention de l'auteur, à la destruction de la lettre.

La traduction sous étude n'est pas avare en exemples tels que ceux exposés dans (1). Cependant, le décompte linéaire des fautes de compréhension, parfois si criantes que le lecteur peut pressentir une défaillance du traducteur, n'aboutit guère qu'à une statistique. Pour dépasser ce stade, tournons-nous maintenant vers la présence de distorsions sémantiques beaucoup plus subtiles, et tentons d'en dresser une typologie raisonnée, illustrée par une dizaine d'exemples pertinents, focalisés autour du personnage de Laura. Son portrait est, dès la troisième page du récit, très vite esquissé. Cette jeune femme, dont Gabriel déclare qu'elle est son « miracle » (BK 14), apparaît tout de suite riante. Autour d'elle se déploie un des « réseaux signifiants sous-jacents » (Berman 1999, 61) du roman, tracé par un champ lexical reflétant son caractère chaleureux et enjoué :

(2) Quand elle vit qu'il existait des distributeurs automatiques de croquettes – ces sortes de boulettes de viande ou de crabe chaudes que les Néerlandais mangent à toute heure de la journée – *elle fut prise d'un tel fou rire* qu'elle faillit tomber de vélo. (BK 14)

(3) Nous étions néanmoins passés plusieurs fois sous le porche du Rijksmuseum, et à chaque fois, Laura *s'était amusée* à faire tinter son dring-dring pour obtenir un écho de ces voûtes néogothiques. (BK 15)

Dans le reflet tendu par la traduction croate, l'entrain est perdu, laissant place à la nervosité :

(2') Kad je vidjela da postoje automati s kroketima – onim vrućim okruglicama od mesa ili rakova koje Nizozemci jedu u svako doba

dana – *uhvatio ju je napad luđačkog smijeha, umalo je pala s bicikla. (KT, 12)*

rétrotraduction : Quand elle vit qu’il existait des distributeurs automatiques de croquettes – ces sortes de boulettes de viande ou de crabe chaudes que les Néerlandais mangent à toute heure de la journée – *elle fut prise d’une crise d’un rire fou*, elle faillit tomber de vélo.

(3’) Ipak smo više puta prošli kroz trijem Rijksmuseuma i Laura bi svaki put zazvonila, samo da čuje jeku pod tim neogotičkim svodovima. (KT, 12)

rétrotraduction : Nous sommes néanmoins passés plusieurs fois sous le porche du Rijksmuseum, et à chaque fois Laura faisait tinter [sa sonnette] seulement pour entendre l’écho de ces voûtes néogothiques.

La distorsion survient d’une absence d’« adéquation entre le sens compris du traducteur et le sens voulu d’origine » (Pop 2002, 50) et agit en (2’) par décomposition fautive du mot composé *fou rire* et attribution à l’adjectif *fou* de son sémantisme plein, amplifié par l’ajout du mot « crise » (*napad*), faisant basculer la gaieté initiale de Laura dans une frénésie inquiétante. Ce décalage (Ballard) va beaucoup plus loin qu’un « appauvrissement qualitatif » (Berman), car il ne s’agit pas d’une « perte de richesse signifiante » (Berman) mais plutôt de la fâcheuse irruption d’un sens inopportun. En revanche, c’est par omission que la déformation s’opère dans (3’), avec un « appauvrissement quantitatif », « déperdition lexicale » (Berman 1999, 59) suscitée par la disparition de l’élément sémantique *amusée*, laissant place à un acte itératif (l’actionnement de la sonnette) sans joie. Dès lors, le comportement de Laura devient inintelligible, voire malplaisant car sans mesure.

Le récit de Gabriel multiplie les allers-retours entre le présent et le passé, pour livrer aux pages de son cahier l’histoire qu’il n’a su confier à Laura. Dans cette rétrospective, le choix du temps verbal n’est pas fortuit mais participe de la structuration du récit. Cet emploi des temps, outre qu’il est porteur de sens, représente donc un des systématismes du roman et relève des éléments dont le non respect suscite « un pot-pourri de divers types d’écritures » (Berman 1999, 63). Tel est le cas ici, où le changement de temps verbal dans (4’) efface un repère essentiel

pour saisir la subtilité des sentiments de Gabriel quant à la promesse de bonheur qu'il a laissé lui échapper et à sa renonciation à Laura :

(4) Pour Laura *les choses valaient* la peine d'être tentées. Sa curiosité *rebondissait* à chaque nouvelle découverte. (BK 14)

Les distorsions se superposent ici au niveau sémantique et verbal :

(4') Za Lauru, *sve vrijedi* pokušati. Sa svakim novim otkrićem njezina znatiželja *raste*. (KT, 12)

rétrotraduction : Pour Laura, *tout mérite* d'être tenté. À chaque nouvelle découverte sa curiosité *grandit*.

Evoquée à l'imparfait en français, mais au présent en croate Laura devient littéralement « prête à tout », et à l'attrayante vastitude contenue dans *les choses* le croate oppose l'écrasante finitude de *sve* (tout), imposant une clarification par choix du défini « là où l'original se meut sans problème (et avec une nécessité propre) dans l'indéfini » (Berman 1999, 55). Ceci est confirmé dans la suite où *rebondir* (relevant du champ lexical du jeu, dont nous avons mentionné qu'il représente un des « réseaux signifiants sous-jacents » (Berman 1999, 61) rythmant le texte) est déformé en croate par un équivalent sémantiquement inadéquat : *rasti* (croître), étranger au champ lexical du jeu. En outre, là où *rebondir* exprime une série séquentielle de microprocès, suscitant l'image empreinte de dynamisme d'une curiosité bougeante comme un ballon, le verbe *rasti* introduit une imperfectivité peu plausible car excessive dans son illimitation. Quant au temps verbal, le choix du présent en croate gomme la distance creusée en français par l'imparfait entre Gabriel et l'épouse aimée, mais abandonnée au moment de la narration. Cela venant se greffer aux choix lexicaux, voilà le joyeux appétit de vivre de Laura déformé en une avidité démesurée.

Pour le récit-confession qu'entreprend Gabriel aux prises avec son désarroi, ce traducteur, qui maîtrise à merveille la langue, compose avec sensibilité des portraits tracés par petites touches avec des accents justes et mesurés, où affleure sa tendresse pour Laura. Jean Mattern offre à son personnage une plume toute de subtilité. Ainsi le « courroux » (5) que Gabriel dit percevoir chez Laura n'a-t-il évidemment rien de profondément sérieux, quant à ses « agacements » ou

« contrariétés » (6) ils dénotent un registre nuancé de réactions pondérées, compatibles avec sa nature aimante :

(5) Je m'en fichais, je la voulais, elle, son rire, ses bavardages ininterrompus, son regard *amusé ou courroucé pour un rien*, et le reste aussi, toutes les nuits. (BK, 51)

(6) Ses *agacements* ou ses *contrariétés* devant les petites *difficultés* de son existence ne dureraient jamais longtemps [...]. (BK, 59)

Le recours presque systématique à des équivalents hyperonymiques apporte une clarification, corollaire de la rationalisation effaçant les subtilités au profit de notions tranchées :

(5') Meni nije bilo važno, htio sam nju, njezin smijeh, njezino neprekidno čavrljanje, njezin pogled, *bez razloga veseo ili ljut*, i ono drugo, svake noći. (KT, 44)

rétrotraduction : Cela ne m'importait pas, je la voulais, elle, son rire, ses bavardages ininterrompus, son regard *joyeux ou fâché sans raison*, et le reste aussi, chaque nuit.

(6') Nikada nije bila dugo *ljuta* ili *zlovoljna* zbog sitnih svakodnevnih *problema*[...]. (KT, 52-53)

rétrotraduction : Elle n'était jamais longtemps *en colère* ou *de mauvaise humeur* à cause des petits *problèmes* quotidiens [...].

Nous voyons se préciser le portrait d'une Laura imprévisible et autoritaire, tracé par le choix d'équivalents introduisant des distorsions de sens : suite à une lecture fautive de l'unité phraséologique, au concept de cause, si ténue soit-elle (*pour un rien*) dans (5), se substitue dans (5') l'absence de cause (*bez razloga*, « sans raison »). Nous notons également une forte déperdition lexicale : aux sentiments nuancés d'« agacement » et de « contrariété » suscités par les « difficultés » dans (6), font écho en (6') ceux plus tranchés de « colère » et de « mauvaise humeur » face aux « problèmes ». Ainsi la palette chromatique du récit s'appauvrit-elle notablement : atteinte portée au tissu lexical de l'œuvre, la perte sémantique est aussi néfaste pour le personnage de Laura.

Il en va de même de la palette psychologique de Laura, que Gabriel décrit comme une compagne prévenante qui « écoutait toujours attentivement [s]es monologues » (BK, 19-20), « respectait aussi [s]es silences » (BK, 59). Entourant Gabriel de son enjouement chaleureux, « [s]ans y réfléchir, Laura voulait [l]e convertir au bonheur » (BK, 60). Elle est donc fondamentalement spontanée :

(7) Elle jouait à saute-mouton avec la logique, et il était souvent impossible de la suivre dans ses récits, et encore moins dans ses colères. (BK, 59)

(8) Le téléphone sonna. Je n'eus pas le temps de poursuivre, et Laura n'eut pas le réflexe de reprendre le fil de notre discussion. (BK, 71)

Laura n'est certes pas très cartésienne et passe aisément d'un sujet à l'autre. Son attitude en croate est profondément différente :

(7') *Mudro je preskakivala preko prepona, a ja često nisam razumio njezine priče, još manje njezinu ljutnju.* (KT, 51)

rétrotraduction : Elle sautait judicieusement par-dessus les obstacles, et souvent je ne comprenais pas ses récits, encore moins sa colère.

(8') *Zazvonio je telefon. Nisam uspio dovršiti, a Laura nije pokazala zanimanje za nastavak razgovora.* (KT, 62)

rétrotraduction : Le téléphone sonna. Je n'eus pas le temps d'achever, et Laura ne manifesta pas d'intérêt pour continuer la discussion.

Faute de recevoir un équivalent phraséologique, l'expression « saute-mouton » dans (7') est décomposée et resémantisée. La signification de « saute-mouton » et l'iconocité de l'expression ont entièrement disparu, et avec elles « la vérité sonore et signifiante de ce mot » (Berman 1999, 59). Il s'ensuit un effet domino : 1) perte du champ lexical du jeu avec omission du verbe « jouer » au profit du verbe « sauter », créant une nouvelle image relevant du sport avec l'idée d'une course de haies, d'où 2) la substitution du concept d'« obstacle » (*prepona*) à celui, initial, de « logique », suscitant une perte de sens (rien

ne permettant de comprendre en quoi consistent lesdits « obstacles » par-dessus lesquels « saute » Laura) d'où 3) l'ajout de l'adverbe « judicieusement » (*mudro*), vraisemblablement censé suggérer que l'image de la course de haies doit être interprétée au figuré. Cet ajout s'inscrit dans la tendance de l'allongement, qui « ne fait qu'accroître la masse brute du texte, sans du tout augmenter sa parlance ou sa signifiante » (Berman 1999, 56). Chaque étape produisant une distorsion, on aboutit finalement à un énoncé opaque et à l'impression que Laura est une fine calculatrice qui développe des stratégies de contournement. Cette interprétation est confortée par (8'), où l'absence de « réflexe » de Laura est indûment présentée comme une absence d'« intérêt ».

La réaction des interlocuteurs de Laura, encadrée dans (7) par un impersonnel (« *il était souvent impossible de la suivre* ») bascule dans (7') sur Gabriel seul (souvent je ne comprenais pas). Cette focalisation sur l'incompréhension au sein du couple constitue une nouvelle distorsion, renforcée par le passage du pluriel *colères* dans (7) au singulier « colère » (*ljutnja*) dans (7'). Là où le pluriel de (7) suggère que Laura réagit ponctuellement par des indignations indéfinies et implicitement passagères, voire anodines, le singulier de (7') dépeint une personne animée d'une colère constante, dont nous déduisons qu'elle est profonde, mais qui demeure, et pour cause, parfaitement incompréhensible, pour le lecteur comme pour Gabriel. La visée de la traduction est à nouveau faussée par ce passage du pluriel au singulier qui s'apparente à un recours à la clarification – tendance à préciser ou définir l'indéfini.

Les distorsions survenues au cours du processus traductif altèrent la teneur de la relation qui unit Laura à Gabriel. Celui-ci a tenté de croire au bonheur en s'arrimant au rire et au caractère sémillant de Laura : « Je riais avec elle. J'étais enfin sorti de la salle d'attente de ma propre vie » (*BK*, 15). Ainsi se laisse-t-il « envelopper » (9) dans une relation de confiance et guider par Laura, dont les initiatives (10) lui conviennent.

(9) Mais son rire s'était emparé de moi. J'étais *saisi*. *Enveloppé* par les débordements de gaîté, par les cascades de sons *désordonnés* et joyeux sortant de sa bouche, hypnotisé par ses yeux, rieurs eux aussi. (*BK*, 20)

(10) Une de ses initiatives auxquelles *je n'avais rien à opposer* – Laura *décidait, je suivais*. (BK, 13-14)

Le texte croate établit en revanche un rapport de domination, où Gabriel évolue entre résignation et soumission :

(9') Osvojio me njezin smijeh. *Zarobio*. *Vezala* me ta bujica radosti, te kaskade *razuzdanih* i veselih zvukova što su izlazili iz njezinih usta, hipnotizirale su me njezine oči, i one nasmijane. (KT, 17)

rétrotraduction : Mais son rire m'avait conquis. *Emprisonné*. *J'étais lié* par ce torrent de gaîté, par les cascades de sons *débridés* et joyeux sortant de sa bouche, hypnotisé par ses yeux, rieurs eux aussi.

(10') Jedna od njezinih inicijativa koju sam *bez pogovora prihvatio* – Laura *bi odlučila*, ja sam *slušao*. (KT, 11)

rétrotraduction : Une de ses initiatives auxquelles *j'acquiesçai sans protestation* – Laura *prenait une décision, j'obéissais*.

Le choix lexical abrupt présente dans (9') Gabriel tombant sous le charme du rire de Laura comme un prisonnier immobilisé par un flot excessif (*razuzdan*, débridé) de rires et de mots. Gabriel, satisfait de pouvoir se laisser guider par Laura dans (10) devient dans (10') un être soumis. La distorsion située au niveau des valeurs aspectuelles contribue à souligner cette impression. En effet, « [l]e systématisme d'une œuvre dépasse le niveau des signifiants : il s'étend au type de phrases, de constructions utilisées. L'emploi des temps est l'un de ces systématismes [...] » (Berman 1999, 63), or les choix aspectuels en font également partie et doivent absolument être pris en compte. En l'occurrence, là où le français présente une narration à l'imparfait (*je n'avais rien à opposer* – *Laura décidait, je suivais*) marquant des procès inaccomplis situés dans une continuité dépeignant l'accord harmonieux des protagonistes, le croate propose deux perfectifs passés (*bez pogovora prihvatio* – *Laura bi odlučila*) exprimant une succession de procès achevés et conçus dans leur unicité. L'effet « photographique » que véhicule cette valeur aspectuelle du perfectif contribue à broser le portrait d'une Laura despotique, assenant ses décisions comme autant de sentences.

L'impact du choix aspectuel est aussi considérable que celui des temps verbaux, dans la mesure où l'aspect marque la représentation que l'énonciateur se fait du procès. Ainsi le déroulement continu suggéré par (10) fait-il place dans (10') à une suite discontinue, exprimée par le perfectif. Le récit de Gabriel subit de multiples distorsions aspectuelles, dont nous livrons quelques exemples :

(11) Notre bonheur *était fait* de rien, ou de pas grand-chose. (BK, 59)

(11') Naša je sreća *nastala* iz ničega, ili iz sitnice. (KT, 51)

rétrotraduction : Notre bonheur *naquit* de rien, ou d'une bagatelle.

(12) Pendant que *je déballais* mes valises, Laura *parlait sans interruption*. Oubliée, la mauvaise humeur *affichée* à l'aéroport. (BK, 68)

(12') Dok *sam raspakirao* kovčege Laura *nije prestala pričati*. Nije bilo traga neraspoloženju koje *je pokazala* na aerodromu. (KT, 60)

rétrotraduction : Pendant que *j'ai déballé* les valises, Laura *n'a pas arrêté de parler*. Il n'y avait plus trace de la mauvaise humeur qu'elle *avait manifestée* à l'aéroport.

Pour plus de commodité, mais aussi parce qu'ils illustrent une tendance sensible dans cette traduction, nous avons rassemblé les exemples (10) à (12) car ils présentent une même situation : le passage d'un aspect inaccompli, exprimé par l'imparfait, à un aspect perfectif conjugué pareillement au passé avec un *perfekt*. L'emploi de l'imparfait par Mattern est loin d'être anodin, il s'inscrit dans les systématismes de l'œuvre. Dans (11) et (12), nous avons affaire à des procès passés, encadrés par des bornes temporelles : dans (11), évocation du bonheur du couple avec pour borne finale implicite le départ de Gabriel ; dans (12) scène de conversation avec pour bornage explicite le déballage des valises. L'imparfait choisi par le narrateur place ces procès sous le signe de la durativité. Par son écriture, Gabriel revit et fait revivre à son lecteur ces moments dans toute leur intensité émotionnelle, qu'ils aient été heureux (11) ou pénibles (12). La traduction présente au contraire ces procès au perfectif, avec pour résultat une version « plus hétérogène et

plus inconsistant[e] » (Berman 1999, 63) que l'original. De fait, le perfectif ne permet pas de concevoir la durée, tourné qu'il est vers le dépassement de la borne finale du procès, son achèvement, et privilégiant la prise en compte de son résultat. Ainsi (11') ne nous fait-il savoir du bonheur de Laura et Gabriel qu'une seule chose : la façon dont il est apparu, mais on nous tait le fait qu'il a duré, et à plus forte raison ce qui lui permettait de durer. De même (12') nous présente trois actions fragmentées et « fermées » : nous prenons note que Laura a manifesté son mécontentement, que Gabriel a déballé ses valises, que Laura a péroré. Autant de situations où la traduction croate nous interdit d'accompagner le narrateur dans son souvenir, dont le déroulement est escamoté. Le choix aspectuel dans (11') et (12') détruit un des systématismes du texte et nous impose une perception « photographique » de l'action, privilégiant sa dimension factuelle, là où Gabriel s'efforce au contraire, « [u]n pas devant l'autre » (BK, 11, 133), de mettre enfin des mots sur sa vie de silence.

Conclusion

Le traducteur a failli à sa mission, « travail sur la lettre : ni calque, ni (problématique) reproduction mais attention portée au jeu des signifiants. » (Berman 1999, 14). Faute d'avoir pu percer ce jeu et su en j(a)uger les pièces et leurs rapports, il n'a pas su épouser le perpétuel mouvement qui s'opère entre sa créativité et les contraintes qu'il ne peut éviter. Dès lors, le traducteur n'a pas su composer avec l'autre jeu survenant au cours du processus traductif, à savoir le « jeu des forces déformantes » (Berman 1999, 49).

Les distorsions suscitées au niveau microstructurel par les lectures fautives et les choix malheureux ont, au niveau macrostructurel, considérablement modifié la trame psychologique du roman. Qui est Laura ? Loin de la compagne aimante et compréhensive de l'original, le texte croate dépeint une femme sans mesure, nerveuse, hystérique à ses heures. Laura dépossédée d'elle-même fait place à une figure imprévisible et autoritaire, à l'affût de coups calculés. La relation qui la liait à Gabriel perd sa qualité et le roman entier s'en trouve dénaturé.

« La phrase que nous examinons est un texte, et, pour comprendre un texte – a fortiori pour le traduire – il faut faire une hypothèse sur le *monde possible* qu'il représente » (Eco 2006, 54). Cette

tâche n'a pas été menée à bien ici : l'hypothèse est bancaire et nous avons été fourvoyés. Force est de constater que le « monde possible » de Gabriel et Laura reste à découvrir en croate.

Références bibliographiques

- Bachet de Méziriac, Claude-Gaspar. *De la traduction*. Arras : Artois Presses Université, Presses de l'Université d'Ottawa, 1998 [1635].
- Ballard, Michel. « Les décalages de l'équivalence ». In : Michel Ballard/Lance Hewson (éds.). *Correct/Incorrect*. Arras : Artois Presses Université, 2004 : 17–31.
- Benjamin, Walter. « La tâche du traducteur ». *Œuvres I. Traduction Maurice de Gandillac*. Paris : Gallimard, 2000 : 244–262.
- Berman, Antoine. *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil, 1999.
- Eco, Umberto. *Dire presque la même chose*. Traduction Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 2006.
- Engel, Vincent. « “Donner, reprendre” : les mots qui tuent les mots ». *Interférences littéraires, Indicible et littérarité*, Lauriane Sable (dir.), Louvain : Université catholique de Louvain, mai 2010, n°4 : 155–162.
- Léchauguette, Sophie. « Du sens de l'absence de bon sens ». In : Jean-Yves Le Dizé/Winibert Segers. *Le bon sens en traduction*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013 : 47–56.
- Pop, Mirela. « L'équivalence comme adéquation – essai de définition du concept ». *Buletinul Științific al Universității Politehnica din Timișoara, Seria Limbi moderne*, Timisoara : Editura Politehnica, vol. 1, n° 1, 2002 : 46–53.
- Reiss, Katharina. *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*. Traduction Catherine Bocquet. Cahiers de l'Université d'Artois 23/2002. Arras : Artois Presses Université, 2002.
- Soto Cano, Ana Belén. « La construction identitaire du “soi” à travers “l'autre” dans un roman de Jean Mattern : *Les bains de Kiraly* ». In : Ana Clara Santos/José Domingues de Almeida (éds.). *Variations sur l'étranger*. Porto : Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2016 : 116–129.
- Steiner, George. *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*. Traduction Lucienne Lotringer. Paris : Albin Michel, 1998.

Corpus

Mattern, Jean. *Les Bains de Kiraly*. Paris : Sabine Wespierer éditeur, 2008.

Mattern, Jean. *Királyeve toplice*. Traduction Mihaela Vekarić. Zagreb : Fraktura, 2010.

Ni bonne ni mauvaise : Ferdinand Oyono en traduction allemande

El-Shaddai DEVA

Université Louis-et-Maximilien de Munich

Allemagne

Université de Maroua

Cameroun

Résumé : Le présent article fait une analyse de la traduction allemande de deux romans du Camerounais Ferdinand Oyono et prend le contre-pied des approches normatives si fréquemment appliquées dans la critique des traductions de textes littéraires africains. Il défend que si la traduction allemande de Ferdinand Oyono est mauvaise au sens bermanien, elle l'est surtout parce qu'elle est une bonne traduction d'une écriture qui se veut traduction. Elle n'est, en conclusion, ni bonne ni mauvaise.

Abstract: This paper examines the German translation of two novels by the Cameroonian author Ferdinand Oyono and goes against the normative approach adopted by so many critics of translations of African literary texts. It argues that if the German translation of Ferdinand Oyono is bad in the Bermanian conception, it is mainly because it is a good translation of an original text which means to be read as translation. Hence it is neither good, nor bad.

Mots clés : mauvaise traduction, bonne traduction, glocal, écriture-comme-traduction.

Keywords: bad translation, good translation, glocal, writing-as-translation

L'étude de la traduction des littératures africaines en allemand occupe une place marginale, aussi bien dans le domaine de la germanistique interculturelle que dans la pratique de la germanistique dans les pays d'Afrique au Sud du Sahara. Dans les différents numéros de *Publikationen der Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik* [Publications de l'Association de germanistique interculturelle] – dont certaines contiennent des sections consacrées à l'étude des traductions littéraires – un seul article de la germaniste sénégalaise Khadi Fall s'intéresse à la traduction d'un auteur africain. Très peu de départements d'études germaniques inscrivent la traduction littéraire dans leur curriculum, et même les cours d'introduction à la littérature

comparée n'abordent que très rarement le sujet. Néanmoins, quelques ouvrages et articles ont paru au cours des vingt dernières années qui, bien que développant des analyses aussi intéressantes les unes que les autres, commettent le péché de se poser en juges des traducteurs allemands. La présente contribution est une tentative de révision de la critique normative telle qu'entreprise jusqu'ici dans l'étude des traductions des textes africains en allemand. Elle postule que si les traductions sont mauvaises dans le sens bermanien, en ce qu'elles tentent de dépouiller le texte africain de son étrangeté pour le rendre transparent et fluide, il n'en demeure pas moins que pour diverses raisons, cette étrangeté est conservée à certains moments de la traduction. Il s'ensuit que la traduction n'est ni bonne ni mauvaise, ou plutôt à la fois bonne et mauvaise, s'inscrivant dans une interaction entre le global et le local qui produit des textes hybrides et glocaux¹.

Revue de littérature

La thèse d'habilitation de Khadi Fall, publiée en 1996, peut être considérée comme le tout premier ouvrage majeur traitant de la traduction de la littérature francophone d'Afrique subsaharienne en allemand. Dans son livre, Fall s'intéresse à la traduction du roman *Les bouts de bois de Dieu* de son compatriote Ousmane Sembène et arrive à la conclusion que toute traduction d'une littérature africaine est « Übersetzung aus zweiter Hand » [« traduction de seconde main »] (Fall 1996, 3) (c'est nous qui traduisons)². Elle déplore que le traducteur allemand de Sembène ne soit pas attentif au texte oral africain dont les traces indélébiles seraient lisibles derrière le texte francophone. La traduction allemande des *Bouts de bois de Dieu* serait donc, à l'en croire, une mauvaise traduction :

Qu'une littérature empreinte de la culture africaine ne soit pas considérée comme telle par beaucoup d'Européens, mais plutôt reniée sous le prétexte qu'elle serait une simple description

¹ Le sociologue britannique Roland Robertson est considéré comme le premier à avoir introduit, dans le domaine des sciences sociales, le concept de glocalisation par lequel il entend l'interpénétration et la simultanéité du global et du glocal (Robertson 1995, 30).

² Toutes les traductions, sauf mention particulière, nous appartiennent.

ethnographique des pays africains, montre que l'exclusion, la dévalorisation et la destruction de l'Autre, parce qu'il est autre et pense autrement, sont des éléments constitutifs d'un eurocentrisme aveugle auquel même le monde de la littérature n'échappe pas³. (Fall 1996, 196)

Comme Khadi Fall, Emmanuel Kamgang (2009, 198) dénonce, en citant Berman, les « tendances déformantes » de la traduction assimilatrice des littératures africaines en langues européennes en général, et spécifiquement en allemand. Il déplore que celles-ci n'aient « pas toujours » été conscientes des enjeux liés à la particularité de « l'écriture plurielle » de la littérature africaine. Dans le même sillage, Shaban Mayanja (1999) regrette que les traducteurs allemands ne rendent pas justice aux spécificités et aux particularités du palimpseste africain – qu'il désigne d'ailleurs par « texte tiers »⁴ (14-15) – qui serait lisible dans toute littérature africaine en langue européenne. Selon lui, le péché du traducteur allemand serait lié à l'insuffisance de ses compétences professionnelles en traduction littéraire, ainsi qu'au manque de sensibilité pour l'arrière-plan culturel de l'écriture africaine (93). Albert Gouaffo (1998, 327) note pour sa part que la traduction et la réception de la littérature francophone africaine en allemand ne se sont pas produites sans l'influence d'un certain nombre de clichés et de préjugés sur l'Afrique, dont les origines remonteraient, pour la plupart, aux récits de voyage et textes ethnologiques européens du dix-neuvième siècle. Il affirme que le processus de transfert du texte africain serait commandé par les besoins du public cible et de la culture traductrice, de telle sorte que le texte de départ est sommé de s'accommoder non seulement aux normes linguistiques, mais aussi et surtout aux principes idéologiques de la culture d'arrivée.

³ « Daß aber eine von der afrikanischen Kultur geprägte Literatur von vielen Europäern nicht anerkannt oder sogar verworfen wird, etwa mit der Begründung, es handele sich dabei um eine "ethnographische Zustandbeschreibung" der afrikanischen Länder, zeigt, daß Ausschließung, Entwertung und Zerstörung des anderen, weil er anders ist und anders denkt, Bestandteile eines blinden Eurozentrismus sind, der auch die Welt der Literatur nicht schont ». (Fall 1996, 196)

⁴ « dritter Text ».

En résumé, la critique de la traduction des littératures africaines se veut très sévère à l'égard des traducteurs allemands qui réaliseraient de mauvaises traductions. Cette mauvaise qualité de la traduction résiderait dans le gommage des spécificités esthétiques, non seulement de l'original écrit, mais aussi d'un prétendu hypo-texte oral africain, qui se trouverait à la base de n'importe quel texte europhone africain. Pour Khadi Fall notamment, la littérature africaine écrite en langue européenne ne serait qu'une simple traduction d'un texte non-écrit en langue africaine auquel le traducteur devrait prêter plus d'attention.

Les analyses susmentionnées se basent sur des approches normatives de la traductologie. Emmanuel Kamgang se réfère régulièrement à Antoine Berman, pour qui une mauvaise traduction est celle qui « opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère » (Berman 1984, 17). En effet, chaque traducteur serait confronté à un dilemme, que Berman appelle « le drame du traducteur », et qui consisterait à servir deux maîtres à la fois : « l'œuvre, l'auteur, la langue étrangère » d'une part, « le public et la langue propre » d'autre part (1984, 15). La mauvaise traduction consisterait à trahir l'auteur et le texte étranger pour se plier aux exigences du public cible et de la langue et culture d'arrivée, exigences que Lawrence Venuti (2008) résume par les concepts de transparence et de fluidité. Un texte fluide est, d'après Venuti, tout texte qui réécrit l'archaïque dans une langue moderne, préfère un langage largement employé au jargon, le standard au familier. Il est débarrassé des mots et expressions étrangers, ainsi que des constructions hybrides issues de la contamination de la langue propre par une autre langue (2008, 4-5). La pratique d'écriture de textes fluides est une longue tradition dont les origines en Grande Bretagne remonteraient, selon le traductologue américain, aux dix-septième et dix-huitième siècles. La traduction ethnocentrique et domestiquante, celle qui privilégie l'homogénéisation linguistique (2008, 66) et élude les différences linguistiques et culturelles (2008, 64), aurait été canonisée en Grande Bretagne sous l'influence des critiques et auteurs tels que John Denham, John Dryden, John Hookham Frere et Alexander Fraser Tytler. Frere, par exemple, considère comme bonne traduction celle dont le langage est pur, invisible, impalpable, qui n'attire pas l'attention sur elle-même et ne se lit pas comme traduction. Elle évite, autant que possible, toute importation de citations et d'expressions des langues étrangères (2008, 85). Dans le même sillage,

Tyler attend d'une bonne traduction qu'elle transfuse complètement l'original dans une langue étrangère, de façon à présenter au lecteur non un texte traduit, mais l'original même dans une autre langue (2008, 58).

À l'inverse, une bonne traduction est, pour Berman comme pour Venuti, celle qui « maintient la spécificité » de l'œuvre tout en la rendant accessible au lecteur de la langue d'arrivée. La traduction est « le mode d'existence par lequel une œuvre étrangère parvient jusqu'à nous en tant qu'étrangère » (Berman 1984, 249). Une bonne traduction n'est donc pas celle qui ne sent pas la traduction ; bien au contraire, elle est « un mode d'écriture qui accueille dans sa langue propre l'écriture d'une autre langue, et qui ne peut, sous peine d'imposture, faire oublier qu'elle est cette opération » (249).

Tendances déformantes dans la traduction de Ferdinand Oyono

Le roman *Le vieux nègre et la médaille*⁵ du Camerounais Ferdinand Oyono, publié chez Julliard en 1956, fut traduit en allemand un an après par le couple Katharina et Heinrich Arndt. La traduction parut d'abord chez Progress Verlag en République Fédérale d'Allemagne, avant d'être rééditée par Volk und Welt en République Démocratique d'Allemagne en 1972, puis en 1981. Cette dernière version⁶, tout comme les premières d'ailleurs, présente un degré de transparence élevé, le texte ayant été nettoyé de tout ce qui compliquerait la lecture par le public allemand. Dans la présente contribution, je me limite à la traduction des énonciations en français petit nègre, de l'esthétique du vulgaire, ainsi que des lexèmes désignant les personnages africains dans le texte.

Le petit nègre

Le *Vieux Nègre et la Médaille* laisse parler, à quelques rares moments, certains personnages dans le registre petit nègre, la variante du français en Afrique coloniale. Ce type d'énonciation est intraduisible en allemand, la langue allemande n'ayant pas eu une histoire aussi

⁵ Dans le corps de l'article, les citations tirées de ce roman seront suivies de *VNM* et du numéro de la page.

⁶ Le corpus de cet article se limite à la dernière édition du roman, parue sous le titre *Der alte Mann und die Medaille*.

longue en Afrique Subsaharienne que le français. La traduction, devant le défi que lui pose ce registre particulier, corrige simplement et purement ses déviations grammaticales et lexicales, le rendant transparent et lisible au lecteur allemand⁷.

Le Vieux Nègre et la Médaille	Der alte Mann und die Medaille
Ça du vin, déclara-t-il. Comment dit-on en français : « J'ai mangé une orange ? » <i>Moi sucé d'orange</i> , répondit quelqu'un <i>D'orange moi sucé</i> , répéta Meka (18)	Das ist ein Weinchen, verkündete er. Wie sagt man <i>richtig</i> : Ich habe eine Orange gegessen ? <i>Ich habe Orange gelutscht</i> , antwortete einer. <i>Ich habe Orange gelutscht</i> , wiederholte Meka (14)

On observe donc dans ce passage une clarification du français petit nègre, rendu dans un allemand complètement lisible et transparent pour le lecteur allemand. Les déviations suivantes sont à constater : (1) il se produit une correction grammaticale à travers la traduction du « moi » comme sujet en français petit nègre par « ich » (j') en allemand ; (2) la traduction allemande insère un verbe (« habe ») qui n'existe pas dans l'énoncé original ; (3) elle corrige également l'ordre des constituants dans la phrase répétée par Meka, en l'écrivant d'après le modèle grammatical classique sujet-verbe-complément. Mais l'indice le plus remarquable d'une traduction domestiquante se trouve dans la traduction de l'énoncé « Comment dit-on en français » par « Wie sagt man richtig », qui veut dire « Comment dit-on correctement ». Par cette pratique la traduction fait disparaître les traces du français et se présente comme si elle était le texte original.

À un autre endroit dans le texte, la traduction allemande corrige les déviations lexicales de certains mots français prononcés en petit nègre, comme dans la phrase suivante :

Le vieux nègre et la médaille	Der alte Mann und die Medaille
Ouais ! Ces blancs-là n'ont pas fini de nous créer des ennuis... Après le « <i>kanon</i> » et la « <i>mistayette</i> », la	Potztausend ! Diese Weißen haben also noch immer nicht aufgehört, uns Verdruß zu machen. Nach der

⁷ Sauf mention particulière, tous les italiques dans les tableaux et les autres exemples sont de nous.

<i>bombe à fumée</i> ! (34)	<i>Kanone</i> und nach dem <i>Maschinengewehr</i> , jetzt die <i>Atombombe</i> . (30)
-----------------------------	---

Il est impossible de trouver dans la traduction des mots allemands « Kanone » (canon), « Maschinengewehr » (mitrailleuse) et « Atombombe » (bombe nucléaire) les particularités lexicales du petit nègre local.

La désignation des personnages locaux

Ferdinand Oyono n’hésite pas à employer, non sans ironie, les mots et termes par lesquels les administrateurs coloniaux désignaient leurs sujets administrés, tels que les vocables « noirs », « indigènes » et « nègres ». La traduction allemande refuse, à seulement deux exceptions près, de rendre fidèlement ces désignatifs :

Le vieux nègre et la médaille	Der alte Mann und die Medaille
La Crève des <i>Nègres</i> (13)	<i>Krankenhaus</i> (9)
Le quartier <i>indigène</i> (13)	<i>Afrikanerviertel</i> (9)
Les <i>Noirs</i> l’appelaient ainsi à cause de son cou interminable (18)	Die <i>Afrikaner</i> nannten ihn so wegen seines langen Halses (14)
Cette liqueur qu’on ne vendait jamais aux <i>indigènes</i> (55)	Diesen Likör, der niemals an <i>Afrikaner</i> verkauft wurde (49)
Il serait le seul <i>indigène</i> capable de passer devant le bureau du commandant avec son casque à l’oreille (55)	Er würde der einzige <i>Afrikaner</i> sein, der am Amtssitz des Kommandanten vorbeigehen durfte, ohne den Helm vom Ohr zu nehmen (49)
La guerre est revenue ! La guerre est revenue ! se murmuraient avec effroi les <i>indigènes</i> (62)	„Der Krieg ist wieder da ! Der Krieg ist wieder da!“ murmelten die <i>Leute</i> erschreckt vor sich hin ! (56)
Il vivait avec une <i>femme indigène</i> qu’il cachait dans le magasin aux fournitures (64)	Er lebte mit einer <i>Afrikanerin</i> zusammen, die er im Erdgeschoß des Vorratslagers versteckte (58)
Le <i>noir</i> qui avait frappé à la porte (65)	Der <i>Mann</i> , der an die Tür geklopft hatte (59)
En rangs par deux, quinze <i>indigènes</i> [...] titubaient au pied de l’escalier (64-65)	Am Fuß der Treppe schwankten vierzehn <i>Afrikaner</i> in Zweierreihen heran. (59)
Le <i>noir</i> qui conduisait les porteurs	Der <i>Mann</i> , der die Träger anführte

(66)	(60)
Les <i>indigènes</i> , massés dans la rue (66)	Die <i>Afrikaner</i> , die in Haufen auf den Straßen standen (61)
que les <i>noirs</i> avaient surnommé « l'à-côté-presque-femme » (115)	Den die <i>Afrikaner</i> mit dem Spitznamen Frauenarsch bedacht hatten (102)
Le seul <i>indigène</i> de Doum que soit venu décorer le Chef des blancs (118)	Der <i>einzig</i> <i>Afrikaner</i> in Doum, zu dem der Chef der Weißen gekommen war, um ihn zu dekorieren (109)
Le <i>brigadier indigène</i> de service (158)	Der <i>afrikanische Wachtmeister</i> vom Dienst (145)

Le terme « indigène », malgré son apparente neutralité, est chargé d'une connotation particulièrement négative dans le contexte historique de la colonisation en Afrique. Il fait, en effet, référence au fameux Code de l'indigénat introduit par l'administration coloniale française, et appliqué à partir de 1881 d'abord en Algérie, avant d'être étendu en 1887 à l'ensemble des colonies françaises. Le Code de l'Indigénat repose sur la distinction entre citoyens français, jouissant de tous les droits et de toutes les libertés garanties par la Déclaration des Droits de l'homme et du citoyen, et les sujets français ou « indigènes » qui, de par leur « infériorité » raciale, sont soumis à un régime d'exception et à un certain nombre de restrictions dont la violation était passible d'emprisonnement ou de déportation. Le terme « indigène » caractérise ainsi le sujet colonial de race inférieure et dépourvu des capacités qui font un être humain. La traduction allemande semble à l'évidence consciente de la signification négative des deux désignatifs et les rend soit par le substantif « *Afrikaner* » ou l'adjectif « *afrikanisch* », soit par les hyperonymes « *Mann* » (homme) ou « *Leute* » (les gens). Le texte allemand, en évitant de heurter la sensibilité de son lecteur, corrige donc le texte et le dépouille de son esthétique de l'ironie.

L'esthétique du vulgaire

La traduction allemande reconfigure le texte en le nettoyant des éléments de ce que Paul Bandia appelle « the aesthetics of vulgarity » [« esthétique du vulgaire »] (2014a, S. 91) qu'on retrouve, d'après lui, dans bon nombre d'œuvres littéraires africaines qui intègrent dans leur

écriture des éléments esthétiques de la littérature orale traditionnelle africaine :

Dans certaines sociétés traditionnelles africaines, il y a une certaine licence quant à l'utilisation du langage "vulgaire" (tel que la désignation de parties intimes du corps, le langage explicitement sexuel ainsi que le langage généralement considéré comme assez indécent pour être tenu en public) lorsqu'il s'agit de formuler des aspects du discours considéré comme artistique dans la tradition orale, tels que les proverbes, expressions idiomatiques et aphorismes⁸. (Bandia 2014a, 91-92)

Si la mention des parties intimes du corps et l'usage d'un langage obscène en public sont tabous, ils sont abondants dans les formes littéraires telles que les contes, les proverbes et aphorismes. Oyono se sert de cette esthétique pour accentuer l'ironie avec laquelle il présente non seulement les administrateurs coloniaux, mais aussi les personnages noirs. La traduction allemande, cherchant visiblement à épargner la pudeur de ses lecteurs, fait disparaître certains éléments du vulgaire et prive le texte de son ironie. Par exemple, l'effet indécent du mot « fesses », qui apparaît à plus d'une dizaine de reprises dans l'original, est atténué dans la traduction qui propose plutôt les mots « Oberschenkel » ou « Schenkel » (cuisse) ou tout simplement le terme métonymique « Hintern » (derrière).

Le vieux nègre et la médaille	Der arme Mann und die Medaille
Quelques-uns, ayant retroussé leur pagne pour ne pas le salir, s'étaient assis, <i>les fesses nues</i> à même le sol (30)	Einige hatten ihren Lendenschurz hochgestreift, um ihn nicht zu beschmutzen, und saßen <i>mit nackten Oberschenkeln</i> auf dem Boden (25)
Mbogsi [...] laissa <i>ses fesses</i> choir lourdement sur le sol (45)	Mbogsi [...] ließ <i>seine schwarzen Oberschenkel</i> schwer auf den Boden fallen. (40)

⁸ « In some traditional African societies there is a form of license to use "vulgar" language (such as language referring to private body parts, sexually explicit language and language generally considered too indecent to be mentioned in public) when formulating aspects of discourse considered to be highly artistic in the oral tradition, such as proverbs, sayings and aphorisms. »

Le premier pas détendit le pagne qui avait pénétré <i>entre ses fesses</i> (61)	Der erste Schritt, den er tat, verschob seinen Lendenschurz, der ihm <i>zwischen die Oberschenkel</i> geriet (56)
Ils ont <i>les fesses</i> dehors (67)	<i>Die Schenkel</i> gucken raus (61)
Ce qui me fait mal au cœur, c'est de voir un blanc passer devant moi sur cette route que tu vois, <i>les fesses dehors</i> (68)	Es tut mir richtig weh, eine Weißen vor mir her gehen zu sehen, hier auf der Straße, die du da siehst, und sein <i>Hintern</i> guckt aus (62)
Il fit tourner Meka contre le mur et lui ordonna de joindre les talons, <i>de serrer les fesses</i> et de bomber le torse (68)	Er forderte Meka auf, sich zur Wand zu drehen, befahl ihm, die Fersen aneinanderzupressen, <i>die Oberschenkel zusammenzupressen</i> und die Brust vorzuwölben. (62)
Mvondô souleva son pagne et vint s'asseoir, <i>les fesses nues</i> , à côté de la lampe (96)	Mvondô hob seinen Lendenschurz hoch und setzte sich <i>mit bloßen Schenkeln</i> neben der Lampe nieder. (89)
[le] tonnerre qui le suivit fit trembler la terre <i>sous les fesses de Meka</i> (147)	Und das folgende Donnerrollen ließ die Erde <i>unter Meka</i> erbeben. (135)

La traduction allemande du *Vieux Nègre et la Médaille* présente donc des tendances déformantes qui violentent le texte et l'oblige à se conformer aux exigences de transparence et de lisibilité, ainsi qu'au sens de la pudeur et à l'idéologie de la culture cible. Dans cette mesure, elle peut être considérée comme mauvaise. Cependant, il serait erroné de considérer Katharina et Heinrich Arndt comme de mauvais traducteurs. En effet, la responsabilité de la mauvaise traduction d'Oyono est partagée entre les traducteurs, l'éditeur et l'auteur lui-même.

L'édition traduite qui fait l'objet de la présente analyse étant publiée en République Démocratique d'Allemagne, il est impossible que l'acte de traduction n'ait pas subi l'influence non seulement de la politique éditoriale de Volk und Welt, mais aussi de la politique est-allemande en matière de littérature. En effet, l'institution de la littérature était contrôlée et censurée par l'État, qui attendait des auteurs qu'ils participent à l'éducation sociale de la population. Quant à la maison d'édition Volk und Welt, elle fut fondée en 1947 par Michael Tschesno-Hell et Wilhelm Ferdinand Hermann Beier. La mission initiale de la maison était de traduire la littérature soviétique en allemand, ainsi que de faire la promotion de la littérature antifasciste allemande. Plus

tard, la maison s'est engagée dans la diffusion en Allemagne de la littérature internationale contemporaine, avec un intérêt particulier pour les littératures des régions du monde jadis encore colonisées, l'objectif étant de monter le lien entre le capitalisme, l'impérialisme et le racisme. Il est fortement probable – c'est du moins ce que nous soutenons – que la traduction des désignatifs « noirs », « nègres » et « indigènes » par « Afrikaner » et « afrikanisch » soit décidée plutôt par l'éditeur que par les traducteurs. Pour preuve, le mot « Neger » (nègre) apparaît dans le titre de la première édition publiée en République Fédérale (*Der alte Neger und die Medaille*). Et même dans le texte, on décèle, tel un palimpseste, les traces d'une traduction initiale, que la re-traduction éditoriale n'a pas réussi à effacer complètement, comme dans les exemples ci-après:

Le vieux nègre et la médaille	Der arme Mann und die Medaille
Le <i>fonctionnaire indigène</i> , casque bas, courut vers Meka (119)	Der <i>einheimische Beamte</i> lief mit dem Helm in der Hand zu Meka (109)
Un <i>indigène</i> , le casque bas, s'inclina (64)	Ein <i>Neger</i> , der Helm in der Hand, verneigte sich (65)
La musique militaire [...] électrisait les <i>indigènes</i> (63)	Die <i>Militärmusik</i> elektrisierte die <i>Einheimischen</i> (57)

Ferdinand Oyono, le traducteur

Le texte original du *Vieux Nègre et la Médaille* est écrit dans un français classique et dans un registre standard. On y lit l'effort que déploie l'auteur pour produire un texte qui ne pose aucune difficulté au lecteur n'appartenant pas au même espace culturel que lui. Comme tout écrivain d'Afrique subsaharienne de son époque, Oyono écrit à l'intention du public francophone global. À l'heure où la majorité de ses compatriotes ne pouvait ni lire ni écrire (et encore moins en français), l'auteur écrivain s'attèle à réviser et à contrer les discours racistes et coloniaux que l'ethnologie et la littérature européennes ont construit au fil de trois siècles sur le Noir, et à dénoncer les pratiques inhumaines d'une mission prétendument civilisatrice, fondée sur la négation systématique de l'humanité de l'autre. Pour ce faire, il était nécessaire de produire une littérature qui soit accessible au lecteur étranger, l'essentielle partie du lectorat se trouvant non en Afrique mais bien

plutôt à Paris. D'autre part, les écrivains africains devaient se soumettre aux exigences des éditeurs parisiens qui n'acceptaient pas de textes écrits dans un français imparfait. L'écriture d'Oyono, tout comme celle des auteurs africains des années 1950 et 1960, est donc une écriture globale : elle met en scène un univers local à l'intention d'un public global, s'approprie et réadapte localement un médium littéraire global, fait porter à une langue globale le poids des spécificités littéraires, linguistiques et esthétiques locales, tout en y permettant un accès facile au lecteur international. Cet effort de produire un texte transparent se traduit par l'emploi d'un certain nombre de procédés qu'on rencontrerait chez les traducteurs : explications infrapaginales, calques, contextualisations d'ordre culturel, géographique ou ethnologique, traductions intratextuelles, glossaires, avant-propos, postfaces, etc. *Le vieux nègre et la médaille* peut ainsi être lu également comme traduction. Il est un lieu de rencontre et de croisement de multiples niveaux de traduction et de transposition. La plupart des personnages indigènes sont présentés comme ne parlant ou ne maîtrisant pas la langue française. Meka, le personnage principal, est décrit comme un vieil homme qui n'a aucune connaissance du français, comme le témoigne ce passage du roman

M. Fouconi alla au groupe des fonctionnaires indigènes puis à celui des chefs. Il repassa devant Meka.

Il fait chaud, n'est-ce pas ! lui dit-il

Oui, oui, fit Meka

C'était tout ce qu'il pouvait dire en français. (VNM, 114)

Les conversations entre Meka et les représentants de l'administration coloniale, notamment le commandant (VNM, 31) et le commissaire de police, ne sont possibles que par l'intermédiaire d'un interprète (VNM, 171-172). Comme lui, ses congénères présents à la réception au Foyer africain ne peuvent communiquer avec les officiels et les invités expatriés que par le biais d'un traducteur (VNM, 133-136). Cependant les propos de tous les personnages sont reportés en français, ce qui laisse supposer un travail de traduction de la part du narrateur et/ou de l'auteur.

Dans *Le vieux nègre et la médaille* abondent des notes de bas de page où sont expliqués des éléments relevant du contexte local, et

susceptibles de poser des problèmes de compréhension au lecteur international. Elles sont, de par leur nature et leur origine, disparates et peuvent être classifiées en plusieurs catégories :

(a) des unités lexicales de langues locales camerounaises

« Arki » (13) « alcool indigène » (13)

« bila » (206) « cache-sexe » (206)

(b) des mots étrangers (notamment anglais et français) ayant subi un glissement sémantique

« Catéchiste américain » (32) « Catéchiste protestant indigène » (32)

(c) des désignations de pratiques et institutions relevant du contexte colonial, ainsi que des noms propres étrangers mal prononcés par les personnages africains

« La Crève des Nègres » (13) « L'hôpital » (13)

« Bertaut » (21)

« Célèbre administrateur des colonies » (21)

« bouteille de Berger » (22)

« Apéritif qu'il était interdit de vendre aux noirs » (22)

« Kobbingôlom » (32)

« Krominopoulos » (32)

« Pipinis » (192)

« Pipiniakis » (192)

(d) des mots français décrivant une réalité tropicale

« pian crabe » (100) « Pian : maladie infectieuse qui se manifeste par une éruption des boutons. Pian crabe : pian qui atteint la plante des pieds » (100)

« rat-panthère » (16) « Espèce de rat zébré qu'on ne trouve nulle part ailleurs que sur les pistes des hommes » (16)

« rat-panthère » « Espèce de rat zébré » (176)
(176)

(e) des expressions et tournures littéralement traduites de langues locales

« rat-panthère » (16)	« Espèce de rat zébré qu'on ne trouve nulle part ailleurs que sur les pistes des hommes » (16)
« rat-panthère » (176)	« Espèce de rat zébré » (176)
« Bombe à fumée » (34)	« Bombe atomique » (34)
« briser les pattes de l'antilope » (53)	« Expression indigène correspondant au français "lune de miel" » (53)
« Je mets une braise sur ta pipe » (206)	« Je te reprends ta parole » (206)

En plus de ces traductions péritextuelles, on retrouve chez Ferdinand Oyono aussi des formes de traductions intralinguales, notamment lorsque le narrateur insère dans son récit des commentaires pour expliquer des propos, faits et gestes ayant une connotation particulière dans le contexte culturel local. Ainsi, dans *Le vieux Nègre et la médaille*, le narrateur explique et contextualise un geste banal d'Engamba, beau-frère de Meka ; geste qui n'aurait jamais attiré l'attention d'un lecteur non initié : « Il lui tendit le gobelet et s'essuya les lèvres du revers de la main. Il rota encore, mais cette fois-ci en se grattant le ventre avec l'auriculaire. *C'était signe qu'il avait bien mangé* » (VNM 40).

Les moments de traduction comme ceux présentés ci-haut permettent de créer un texte glocal. En effet, la traduction des propos des personnages en français, et l'ajout des notes et commentaires explicatifs dans le texte et en bas de page, permet à l'auteur de communiquer avec un lectorat plus ou moins global. Ferdinand Oyono se soucie de permettre aux lecteurs francophones de tous bords d'avoir accès au contenu de ses écrits. Ce souci de lisibilité et de clarté témoigne du fait que l'auteur est conscient de la nécessité de communiquer avec le lectorat francophone au-delà des barrières géographiques et culturelles. Ainsi, si la traduction allemande du *Vieux nègre et la médaille*

est mauvaise, elle est avant une bonne traduction d'une écriture qui s'offre au lecteur, se soumet à ses exigences, se présente à lui comme étranger non résistant à l'asservissement, mais qui accepte la servitude comme mal nécessaire. L'écriture d'Oyono rentre dans ce que Marwan Kraidy (2009, 461) appelle « native ethnology » [« ethnologie indigène »] : l'Autre y apparaît non comme objet de la recherche, mais comme interlocuteur. C'est précisément cette position d'Autre-comme-Interlocuteur qui lui confère le statut de traducteur (*ibid.*) et lui permet de produire un texte glocal, c'est-à-dire hybride (*ibid.*).

En définitive, si le drame du traducteur consiste, selon Berman (1984, 15), à servir deux maîtres, celui du traducteur du texte europhone africain est aggravé par le fait que le texte et la langue source ne sont pas nécessairement liés à la culture de départ. Le traducteur de la littérature francophone africaine est par conséquent soumis non à deux, mais à trois maîtres. Et le traducteur allemand n'a pas affaire à un étranger, mais à deux : l'hypertexte francophone et le palimpseste africain présent dans le texte. Dans tous les cas, il lui est impossible de présenter l'étranger comme il est. Dans le cas du roman *Le Vieux nègre et la médaille*, l'étranger qui se présente au lecteur allemand est l'étranger recadré et dompté, un étranger tel que le présenterait un texte ethnologique. La traduction du texte europhone africain est donc, comme le dirait Jean Paul Bandia (2014b, 359), à la fois « domesticating » et « foreignizing ». En d'autres mots, elle est à la fois bonne et mauvaise, ou plutôt ni bonne ni mauvaise.

Références bibliographiques

- Bandia, Paul. *Translation as Reparation: Writing and Translation in Postcolonial Africa*. Hoboken : Taylor and Francis, 2014a.
- Bandia, Paul, « African European-Language Literature and Writing as Translation : some ethical issues ». In : Hermans, Theo (dir.). *Translating Others*. Hoboken : Taylor and Francis, 2014b : 349-361.
- Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris : Gallimard, 1984.
- Fall, Khadi. *Ousmane Sembènes Roman Les bouts de bois de Dieu. Ungeschriebener Wolof-Text, französische Fassung, deutsche*

Übersetzung: Eine Untersuchung zu Problemen einer literarischen Kommunikation zwischen Schwarz-Afrika und dem deutschen Sprachraum. Francfort-sur-le-Main : IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1996.

Gouaffo, Albert. *Fremdheitserfahrung und literarischer Rezeptionsprozeß : Zur Rezeption der frankophonen Literatur des subsaharischen Africa im deutschen Sprach und Kulturraum (unter besonderer Berücksichtigung der Bundesrepublik Deutschland und der DDR 1949-1990).* Francfort-sur-le-Main : IKO Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1998.

Kamgang, Emmanuel. « La littérature africaine face à la globalisation: Une approche traductologique ». In : Kasereka Kavwahirehi et Vincent Simedoh (dir.). *Imaginaire africain et mondialisation : Littérature et cinéma.* Paris : L'Harmattan, 2009 : 183-209.

Kraidy, Marwan. « The global, the local, and the hybrid: a native ethnography of glocalization ». *Critical Studies in Mass Communication* 16.4 (2009) : 456-476.

Mayanja, Shaban. *"Pthwoh ! Geschichte, bleibe ein Zwerg, während ich wachse!" : Untersuchungen zum Problem der Übersetzung afrikanischer Literatur ins Deutsche.* Coll. Schrifstücke, vol. 9. Hannover : Revonnah, 2009.

Robertson, Roland. « Glocalization : Timespace and homogeneity-heterogeneity ». In : Featherstone, Mike ; Lash, Scott et Robertson, Roland (dir.). *Global modernities.* Londres : SAGE, 1995: 25-54.

Venuti, Lawrence. *The translator's invisibility : A history of translation.* 2^e édition, Londres : Routledge, 2008 [1995].

Corpus

Oyono, Ferdinand. *Le vieux nègre et la médaille.* Coll. *Les Lettres nouvelles*, 695. Paris : Julliard, 1956.

Oyono, Ferdinand. *Der alte Mann und die Medaille* [Trad. Katharina et Heinrich Arndt, 1^{ère} édition]. Berlin : Volk u. Welt, 1972.

Oyono, Ferdinand. *Der alte Mann und die Medaille.* [Trad. Katharina et Heinrich Arndt, 2^{ème} édition]. Berlin : Ex libris Volk und Welt, 1981.

2. Miscellaneous

Questions de création poétique dans la traduction des haïkus

Yuya Yokota

Université Paris Diderot

France

Résumé : Traduire des haïkus nécessite la reconnaissance d'un certain contexte. Cet article analyse trois éléments de ce contexte : les mots de saison, les réunions de poètes lors desquelles des haïkus sont composés, et le texte de prose (journal intime ou nouvelle) dans lequel ils s'insèrent parfois. Par ces éléments contextuels, le haïku découvre une signification qui dépasse le sens littéral. La reconnaissance de ces éléments contribue à une meilleure traduction.

Abstract: Translating haiku requires some sense of context. This article examines three elements of that context: seasonal words, the society in which haiku are produced, and prose (such as journal or short story). Behind the haiku there is a particular community in which poet and reader are close to each other, allowing the haiku to communicate more than their literal meaning. Taking this into consideration facilitates their translation.

Mots-clés : traduction poétique, haïku, mots de saison, co-crédation, poésie et prose

Keywords: poetic translation, haiku, seasonal words, co-creation, poetry and prose

Introduction

L'instantanéité semble considérée comme l'essence même du haïku. Paul-Louis Couchoud (1916, 62), par exemple, l'a caractérisé ainsi : « Un bref étonnement ! C'est la définition même du haïkaï »¹. Maurice Coyaud lui a consacré un chapitre intitulé « Moments » dans

¹ Le haïku tient son origine du *hokku*, les dix-sept premières syllabes du *haïkaï* (abréviation de *haïkaï no renga*), forme poétique qui s'est répandue à l'époque d'Edo. Plusieurs poètes improvisaient ou composaient ensemble un long poème dont le rythme alternait en 5-7-5 et 7-7 syllabes. Déjà, la notion de dialogue était au centre de la création du haïku (voir *infra*, deuxième partie). Dans l'occurrence citée, cependant, le mot « haïkaï » prend le sens de « haïku ».

son *Fourmis sans ombre* (1978) ; quant à *Haïku* (1990), traduit par Roger Munier et préfacé par Yves Bonnefoy, la quatrième de couverture avertit le lecteur en ces termes : « Le haïku est beaucoup plus qu'un poème sur un instant privilégié. Il n'est pas excessif de dire que ce que propose un haïku achevé est une expérience qui s'identifie peu ou prou à celle du *satori*, de l'illumination. »

Il est vrai que l'instantanéité est l'un des éléments capitaux du haïku et que certains des *haijin* [créateurs de haïku] japonais eux-mêmes recherchent cet effet dans leurs pratiques. Cependant, quand on est tenté de traduire un haïku, les dix-sept syllabes ne seraient-elles pas trop courtes pour saisir pleinement la portée du poème ? Autrement dit, ne serait-il pas nécessaire de tenir compte d'un certain contexte (historique ou culturel) pour traduire un poème, comme il le faut dans la traduction de la prose ?

Pour répondre à ces questions, dégageons trois éléments qui constituent proprement ce « contexte » du haïku, à savoir les mots de saison, la composition en réunion dans le monde du haïku, il existe une communauté de *haijin* dans laquelle auteur et lecteur se confondent, ainsi que les éléments de prose dans lesquels les haïkus peuvent s'intégrer comme c'est le cas dans un journal intime ou une nouvelle. À nos yeux, il est important pour le traducteur de comprendre les processus de création et de réception du haïku. Une meilleure connaissance de ces processus nous amènera à réfléchir sur la traduction des haïkus composés en japonais, ou sur la création de haïku dans des langues autres que le japonais.

Mots de saison

Le haïku est avant tout le poème d'une saison. En effet, le mot qui symbolise la saison, le « mot de saison », y occupe une place importante. Traditionnellement, il est nécessaire que chaque haïku comporte un seul *kigo* [mot de saison] qui est souvent le mot le plus important du poème.

Ainsi que l'explique Yamashita Kazumi (Yamashita, Inahata, *et al.* 2005, 173–174), il existe trois types de *kigo*². Le premier décrit une réalité ou un fait réel comme le « cerisier » qui s'épanouit au

² Nous nous conformons ici à l'usage japonais qui place traditionnellement le patronyme devant le prénom.

printemps ou la « neige » qui tombe en hiver. Le deuxième est le *kigo* indiquant une qualité comme le « vent d'automne », c'est-à-dire que grammaticalement le mois ou la saison fonctionne comme un adjectif ou un complément du nom. Le troisième constitue un terme conventionnel. Ainsi la « lune » est un mot de saison de l'automne bien qu'elle se voie à toutes les saisons, et le « champ de fleurs » correspond à l'été si l'on écrit « *ohanabata(ke)* », mais à l'automne si c'est « *hanabatake* ». Plus le lien entre le mot de saison et le sentiment qu'il inspire est indirect, plus il semble complexe ou même trompeur de traduire ce *kigo* littéralement, puisque le sentiment des saisons lui-même est « difficile à saisir pleinement »³.

Meigetsu Ya...

Prenons pour exemple un poème de Takaraï Kikaku, un des brillants disciples de Matsuo Bashô : « *Meigetsu ya tatami no ue ni matsu no kage.* » Il est à noter que le mot « *meigetsu* » appartient à la troisième catégorie : celle du *kigo* conventionnel, et qu'il signifie bien davantage que ne le suggère sa traduction : la « pleine lune ». Au fur et à mesure que le mot de saison s'établit et s'inscrit dans le *saijiki* [glossaire des mots de saison avec des exemples variés de haïku], se cristallisent également ce que l'on appelle *hoï* [le sens essentiel d'un mot de saison] et *honjô* [le sentiment qu'il est censé évoquer]. Dans le cas du *meigetsu*, le *hoï* est la plus belle lune de l'année, et le *honjô* est l'attachement sentimental pour la beauté et la sérénité d'une scène, auquel s'ajoute peut-être un sentiment presque religieux, car le

³ Takahama Kyoshi raconte sa découverte de la question de la saison en France dans « *Haïku no gojûnen* » [« Cinquante ans de haïku »] : « De fait en France, nous avons un peu discuté de ce problème du *ki* [saison], mais il semble que ce *ki* soit difficile à saisir pleinement dans un lieu tel que la France » (Takahama 1973, 127), (notre traduction). Lors de son voyage en Europe, on était bien au printemps, mais celui-ci était loin de ressembler à celui du Japon, même si Takahama Kyoshi a aperçu quelques fleurs d'abricotier, de pommier, de cerisier, etc. À travers cette expérience, il s'est rendu compte qu'il existe une grande différence de perception des saisons entre l'Europe et le Japon, et que les Japonais sont plus sensibles aux changements de saison.

meigetsu fait penser à l'ancienne prière agricole⁴. De plus, il est intéressant de constater que la perception du *meigetsu* rappelle d'autres mots de saison (les fleurs ou les herbes d'automne, la rosée ou les petites bêtes, etc.). Ainsi, les *kigo* se lient étroitement les uns aux autres et l'univers du *kigo* sert à concrétiser le sentiment des saisons. Le poète et le lecteur peuvent partager, par l'intermédiaire du *saijiki*, un horizon commun, et par conséquent les dix-sept syllabes évoquent bien davantage que ce que les mots signifient littéralement.

Observons certains haïkus traduits par Augustin Berque, spécialiste de mésologie, dont l'argument porte sur le milieu humain qui intègre la poésie et l'écologie⁵.

Clair de lune ah
sur le tatami
l'ombre du pin (Berque 1986, 41)

⁴ L'article « *meigetsu* », dans le grand saisonnier des éditions Kadokawa, explique que « *meigetsu* — la lune du 15 août de l'année lunaire, pleine et pure, brille dans le ciel nocturne et limpide. Des fleurs ou des herbes d'automne, mouillées par la rosée, poussent partout où de petites bêtes chantent et rivalisent de beauté. [...] On célèbre la lune en lui dédiant des pommes de terre nouvelles, des *dango* [boulettes de pâte de riz], des *edamame* [haricots de soja], des herbes des pampas, etc. [...] C'est aussi un moment important dans le monde agricole où l'on prie pour une récolte abondante » (*Kadokawa haïku daisaijiki : aki* [Kadokawa grand saisonnier : automne], 2006, 93), (notre traduction).

⁵ Selon Berque, le sujet élabore une réalité dans l'interaction avec son environnement. Cette réalité du milieu humain est, selon lui, « trajective », et il la saisit sous la forme d'une fonction qui se représente par « S en tant que P ». « S (le sujet logique, ce dont il s'agit) est interprété en tant que P (en logique le prédicat, ce qui est dit de S) » (Berque 2015, 3) et ce « S en tant que P » forme des « chaînes trajectives » par les sens, par l'action, par la pensée et par le langage, « (((S/P)/P')/P'')/P''' et ainsi de suite, indéfiniment » (*ibid.*). Ce qu'il appelle « trajection » est la modalité d'une réalité qui n'est ni complètement objective ni complètement subjective, ni complètement collective ni complètement individuelle, mais qui synthétise ces dualités. Ce dernier point n'est pas anodin, si l'on admet avec Berque qu'un poème impose cette réalité.

Lune des moissons
trace sur le tatami
une ombre de pin (Berque 2015, 6)

Voici deux traductions différentes du haïku. D'une part, il existe un changement par rapport au *meigetsu*, de « clair de lune » en « lune des moissons », qui est plus proche de notre interprétation ; d'autre part, le « ah » de la première version est peut-être plus (ou trop) fidèle à « ya », mot-coupure qui distingue clairement deux éléments assemblés dans un haïku, en mettant en valeur le mot qui le précède et qui représente l'impression la plus forte du poète. Il y a effectivement d'autres différences : le verbe « trace » est-il nécessaire, alors que l'emploi du verbe est souvent évité dans la pratique du haïku ? Ou encore : l'expression « *matsu no kage* » signifie-t-elle « l'ombre du pin », « une ombre de pin » ou bien « l'ombre d'un pin », traduction pour laquelle a opté Roland Barthes⁶ ?

Tous ces points suscitent des réflexions ; toutefois, nous allons plutôt nous intéresser ici à la manière dont le haïku est présenté dans un texte. Pour revenir au haïku cité plus haut, Berque donne la seconde version dans un de ses articles sans ajouter aucune explication, au contraire de la première version qui intervient dans le contexte suivant :

Des périodes de temps tiède et sec, dues au passage de masses d'air très mobiles venues du continent chinois, viennent agréablement couper la suite des journées de pluie de la mousson. Avec un peu de chance, on peut donc observer la pleine lune de la « quinzième nuit » (la quinzième, bien sûr, du huitième mois lunaire) ; deux années sur trois, le ciel est dégagé. La mi-automne soit entre le 9 septembre et le 8 octobre dans le calendrier actuel est en effet par excellence le temps de « regarder la lune ». Les cloisons repoussées, toute embrasure offerte, on laisse entrer le clair de lune dans les maisons :

⁶ Dans le contexte barthésien qui n'est pas le nôtre, la nécessité du haïku tient à ce que l'« exemption du sens s'accomplit à travers un discours parfaitement lisible » (Barthes 2005, 112). Il cite le même haïku dans la version suivante : « Pleine lune/Et sur les nattes/L'ombre d'un pin » (*ibid.*).

*Meigetsu ya
tatami no ue ni
matsu no kage*

Clair de lune ah
sur le tatami
l'ombre du pin

Pour le cas où la quinzième nuit serait nuageuse, on commence à regarder la lune la veille, la « veillée d'attente » ; ou bien l'on recommence à la « seizième veillée », et au besoin l'on persévère les nuits suivantes : c'est l'« attente debout », puis l'« attente assis », enfin l'« attente couché » après, cela ne vaut plus la peine, et la lune se lève de plus en plus tard ! Certaines années, il faut bien recourir au mot de saison « mi-automne sans lune »... (Berque 1986, 40–41).

Typographiquement, le haïku est inséré dans le contexte explicatif, sans que sa traduction ne soit dégradée. C'est une manière pour ainsi dire classique de présenter des haïkus, car Reginald Horace Blyth et Couchoud ont également présenté leurs traductions de haïku accompagnées de notes explicatives. Certes, dans ce chapitre intitulé « Des météores », le but de Berque est d'analyser le milieu japonais à travers son climat. Mais grâce à cette disposition, le décalage entre *meigetsu* et « clair de lune » n'est-il pas comblé dans une large mesure ?

Étant donné que le mot de saison nous renvoie à un horizon plus riche que ce qu'il signifie littéralement, il ne pourrait pas être remplacé par un autre mot dans une autre langue. Quel que soit le moyen, il nous paraît nécessaire de faire sentir (ou au moins imaginer) au lecteur de la traduction ce que partagent le poète et le lecteur de l'original : le *saijiki* lui-même, ou alors, plus justement, la scène de la réalité qu'il fait surgir devant l'esprit du lecteur et que les haïkistes japonais appellent *kei*.

Composition de haïku en réunion

Les *haijin* doivent, dans l'élaboration de leurs poèmes, éliminer un certain nombre d'éléments pourtant linguistiquement nécessaires. Cependant, à cause de cette concision, il arrive que l'effet produit sur les lecteurs ne soit pas toujours celui que le poète avait visé, même s'il s'efforce de suggérer son sentiment dans le haïku. C'est pour cela que,

lorsqu'on fabrique des haïkus, appartenir à un groupe littéraire peut être un des meilleurs moyens pour en vérifier l'effet sur les autres, ainsi que pour améliorer ses œuvres.

Le *kukai* désigne cette réunion où plusieurs poètes présentent leurs haïkus, qui sont ensuite jugés selon un système de votation, et quelquefois par un maître présent. Ces réunions permettent aussi de créer une atmosphère d'émulation. Le processus du *kukai* ordinaire est le suivant (Yamashita, Inahata, *et al.* 2005, 196–198) :

1) Écriture. Au début de la séance, chacun reçoit de petites cartes longilignes dont le nombre est déterminé à l'avance, et écrit ses haïku de manière anonyme ; ils peuvent soit être créés sur place, soit avoir été produits avant. Dans la majorité des cas, on emploie dans le haïku des mots de saison correspondant à la saison dans la réalité.

2) Transcription. Une fois que tout le monde est prêt, les haïkus sont ramassés et mélangés. Ensuite, chaque participant reçoit au hasard un nombre de haïku égal à celui qu'il a lui-même écrits. Puis, chacun transcrit sur une autre fiche les haïkus qu'il a reçus pour que personne ne puisse deviner l'auteur à partir de son écriture.

3) Choix. Maintenant, chacun a une fiche où figurent plusieurs haïkus dont les auteurs restent inconnus. S'ensuit un temps de lecture en silence des haïkus, chaque participant s'échangeant les fiches l'une après l'autre autour de la table. Au fur et à mesure que les fiches circulent, chacun sélectionne les haïkus qu'il trouve bons pour ensuite voter à l'étape suivante.

4) Lecture et révélation du poète. Chaque participant choisit ses haïkus préférés selon un nombre défini à l'avance. Ces haïkus sont ensuite une nouvelle fois transcrits sur une autre fiche qui sera passée à un participant expérimenté qui présentera à voix haute les haïkus choisis. L'auteur du haïku choisi se désigne tout de suite après que son haïku est lu. Il arrive aussi que l'auteur ne réponde pas tout de suite, mais seulement après que tout le monde a discuté des haïkus présentés, notamment de ceux ayant reçu beaucoup de points.

5) Commentaire et/ou critique. Si un maître est présent à la réunion, il indiquera lui aussi ses choix, effectuera des

commentaires sur les points positifs et négatifs de quelques (ou bien de tous les) haïkus, et pourra parfois les corriger. Si le maître n'est pas présent, les participants le font eux-mêmes.

Le groupe auquel un poète appartient influence d'une manière directe ou indirecte sa pensée du haïku, voire ses haïkus tout court. Comme on le voit, le *kukai* est une communauté particulière où les poètes à la fois auteurs et lecteurs sont tellement proches qu'ils sont libres de se conseiller mutuellement.

Si l'on ouvre le rapport du *kukai* de Masaoka Shiki nous l'appellerons désormais Shiki⁷, rénovateur du haïku moderne, on remarque que les changements proposés portent principalement sur l'enclitique⁸, l'ordre des mots ou l'utilisation du mot-coupure, tout en gardant l'essence du poème. Dans la pratique du *kukai* en général, il est aussi possible que les *haijin* s'interrogent sur la pertinence de l'emploi du mot de saison ou sur la scène évoquée par le poème. Si l'auteur accepte une correction proposée par un autre, il a le droit de l'adopter comme étant sa propre création.

Daibutsu no...

Le 20 janvier 1895, Shiki a participé à un *kukai* avec Takahama Kyoshi, Kawahigashi Hekigotô, Naitô Meisetsu et quatre autres auteurs. Une partie du rapport de ce jour donne l'information suivante :

Meisetsu, Hekigotô Daibutsu no katahada yuki ni [no (Meisetsu)] toke ni keru (Masaoka 1977a, 381)

Cela signifie que Shiki a donné anonymement son haïku « *daibutsu no katahada yuki ni toke ni keru* » et que Meisetsu et Hekigotô l'ont choisi comme leur haïku préféré. « *Daibutsu* » est une grande statue du Bouddha et « *katahada* » signifie l'une de ses épaules, ou plus généralement la partie du corps qui entoure son épaule.

⁷ Dans le cas où il s'agit d'un écrivain célèbre dont l'œuvre est familière à tous les Japonais, il est de coutume de désigner cet auteur uniquement par son prénom.

⁸ En japonais, l'enclitique est à peu près l'équivalent des prépositions dans la langue française.

« *Yuki* » veut dire la neige et « *toke(ru)* », fondre. L'auxiliaire « *keri* », qui fonctionne comme le mot-coupure, montre à la fois que c'est un événement du passé et que le noyau de ce poème réside dans le verbe « fondre », qui se trouve juste avant.

Or, il est à noter que Meisetsu a proposé le remplacement de l'enclitique « *ni* » par celui de « *no* ». Dans la version originale, ce qui a fondu au moins littéralement est l'épaule du Bouddha, ou bien le sujet fondu est omis ; tandis qu'avec l'enclitique « *no* », cette scène où la neige a fondu devient plus claire et, en plus, il apparaît une petite césure entre la figure du Bouddha et la neige qui a fondu. La première version est peut-être plus poétique, mais plus énigmatique. La deuxième permet, grâce à cette césure, de créer un suspens riche dans ce haïku, et de donner plus d'étendue spatio-temporelle à ce que décrit le mot « *katahada* ». C'est peut-être pour cette raison que Shiki a accepté cette proposition. Dans son recueil, il a opté pour la deuxième version (Masaoka 1975, 371).

Revenons à notre question : comment traduire ce haïku ? Voici quatre réponses différentes :

La neige a fondu
sur une épaule
du Grand Bouddha (Munier 1978, 4)

sur l'épaule nue
du grand bouddha
la neige a fondu (Cheng et Collet 1992, 33)

Sur l'épaule
du grand Bouddha
la neige a fondu (Atlan et Bianu 2002, 36)

Le Grand Bouddha —
la neige sur son épaule
s'est décrochée (Titus-Carmel 2002, 11)

Il faut d'abord signaler que, curieusement, les traducteurs pensaient que la version japonaise était « *daibutsu no katahada no yuki*

toke ni keri »⁹. Mais ce malentendu mis à part, ce changement du « *ni* » en « *no* » importe toujours. Étant donné que Shiki a consciemment rejeté l'enclitique « *ni* », la préposition « sur » qui fait voir l'épaule du Bouddha au contact direct de la neige ne semble pas idéale. Le qualificatif « nue » attribué à l'épaule et l'emploi du verbe « se décrocher » ne correspondent pas non plus à l'intention du poète. Ce qui est essentiel ici, c'est d'abord la description d'une épaule du Bouddha, ensuite le fait que la neige a fondu, et enfin la distance tantôt proche, tantôt éloignée, entre les deux.

Certes, il faut admettre que cet argument concernant la réunion de *haijin* est à double tranchant. D'abord, il est difficile sinon impossible de suivre le fil des changements de tous les haïkus à traduire, et puis, même si les rapports du *kukai* existent, ils sont souvent conservés par les participants et leur publication est rare. Le *kukai* est au fond un espace fermé où s'établit une sorte de connivence tacite, et c'est pour cela qu'il n'est pas anodin de connaître le groupe auquel un *haijin* participe. Après avoir admis que le caractère dialogique du *haikai* se perd au fur et à mesure que le haïku s'établit en tant que tel, Yamamoto Kenkichi (1960, 101), critique littéraire spécialiste du haïku, nous avertit : « Avancer sur le chemin du monologue, c'est aboutir à l'impasse du haïku. [...] Il faut surmonter le mur du monologue et rouvrir un lieu de rencontre avec les autres. Juger arbitrairement est le plus grand tabou du haïku. » (notre traduction)

Le *kukai* est un « lieu de rencontre avec les autres » au sens fort du terme. Ce qui s'y déroule semble d'autant plus important pour la traduction du haïku que cette communauté où l'auteur et le lecteur se trouvent face à face est difficilement saisissable mais particulièrement féconde.

Intégration des haïkus dans des textes de prose

Waga inochi...

En général, le haïku n'est pas isolé. Il s'insère dans un récit, ou

⁹ Dans les livres de Titus-Carmel et de Cheng et Collet, cette version fautive apparaît sur la page accompagnée de sa traduction. Dans les ouvrages d'Atlan et Bianu et de Munier, l'original japonais n'est pas mentionné. Cette erreur de transcription provient peut-être d'un livre de Blyth dans lequel le poème a été présenté ainsi : « *Daibutsu no katahada no yuki toke ni keri* The snow has melted/On one shoulder/Of the Great Buddha » (Blyth 1950, 121).

bien se lit par rapport à sa relation avec d'autres haïkus, lesquels produisent un certain contexte. Quand on s'intéresse à la traduction des haïkus, il est donc indispensable d'en tenir compte.

Ma vie
combien en reste-t-il encore ?
la nuit est brève (Munier 1978, 63)

ma vie
combien de temps encore ?
courte est la nuit (Cheng et Collet 1992, 24)

Nuit brève
combien de jours
encore à vivre ? (Atlan et Bianu 2002, 72)

On voit ici trois traductions différentes d'un haïku de Shiki : « *Waga inochi ikubaku ka aru yo mijikashi.* » Ce haïku a été publié pour la première fois le 24 juillet 1897 dans le quotidien *Nippon* avec d'autres haïkus, sous le titre de « *Byô chû ku gin* » [Poèmes dans la souffrance de la maladie]. Le mot de saison « *yo mijikashi* » communique en général un sentiment de regret vis-à-vis de la nuit courte de l'été.

Au premier abord, les première et deuxième versions semblent plus proches de l'original que la troisième, même si elle est accompagnée d'une note¹⁰, parce que d'une part « ma vie » est le sujet même de ce poème (le titre des ouvrages nous oriente déjà vers cette lecture et surtout l'adjectif possessif, rarement employé dans le haïku, marque la subjectivité), et d'autre part « combien de jours/encore à vivre » transmet moins l'envie de vivre que « combien en reste-t-il encore ? » ou « combien de temps encore ? ».

Mais veut-il vraiment vivre ? Ou bien souffre-t-il au point de vouloir mourir, si l'on pense à sa tuberculose ? On ne saurait le dire, parce que « *ikubaku ka aru* » reste une expression interrogative neutre. C'est donc le traducteur qui choisit de montrer le degré d'attachement de Shiki à la vie. D'où, peut-être, la différence des traductions :

¹⁰ Dans une note correspondant à ce haïku, Atlan et Bianu (2002, 220) indiquent : « Masaoka Shiki mourut de la tuberculose à trente-cinq ans. ».

« combien de jours/encore à vivre », où la volonté de vivre n'apparaît pas très forte ; « combien en reste-t-il encore ? », où l'on sent vraiment cette volonté ; « combien de temps encore ? », qui semble être un compromis.

En fait, avant de paraître dans le journal, ce haïku a été écrit dans une lettre de Shiki à Natsume Sôseki, le 16 juin 1897. Dans sa lettre, Shiki évoque sa condition physique en écrivant : « Je n'ai jamais senti une si affreuse douleur », tandis qu'à la ligne suivante, il exprime sa joie vive de manger quand la fièvre tombe et que l'appétit revient.

La pluie de tous les jours me fait éprouver une sorte de rancune. Quand il fait beau et que la fièvre est basse, je me sens parfaitement joyeux, cependant il n'y a aucun espoir, et mon esprit est ainsi pris entre les joies et les peines de chaque jour. Très franchement, mon seul espoir est la mort. (Masaoka 1977b, 168) (notre traduction)

On déduit de cette lecture que la conscience de Shiki oscille entre la joie et le désespoir. Voulant tantôt vivre, tantôt mourir, il paraît s'être résigné à son sort. Comment interpréter cette information dans la perspective de la traduction ? Dans le poème concerné, l'expression « *ikubaku ka aru* » constitue une question existentielle qui n'a au fond pas de réponse. Si l'on n'a pas de « preuve » que Shiki voulait vivre ou mourir (peut-être souhaitait-il les deux en même temps), n'est-il pas plus prudent de garder un ton neutre lors de la traduction ? On voit ainsi que le contexte de la composition peut être utile pour considérer la portée interprétative d'un haïku.

Niji tachite...

Dans le même ordre d'idées, la traduction de « *niji tachite tachimachi kimi no aru gotoshi* » (littéralement traduit : « dès l'apparition d'un arc-en-ciel, il se voit comme si tu étais là ») présente un intérêt pour notre étude.

L'arc-en-ciel apparaît
comme si soudain
tu étais là (Kervern 2013, 25)

La traduction n'est peut-être pas mauvaise. Cependant, il faut noter que ce haïku se trouve dans un conte de Kyoshi intitulé *Niji* [L'Arc-en-ciel]¹¹. Le protagoniste (la première personne du singulier) est dans le train qui l'amène à Tsuruga avec Tatsuko, Hokusui, Aiko et sa mère¹². Pendant le voyage, le narrateur (« je ») découvre un bel arc-en-ciel dans la direction de Mikuni, où habite Aiko.

[...] Alors Aiko entama comme un monologue.

« Je vais aller à Kamakura par le pont de l'arc-en-ciel, la prochaine fois qu'il apparaîtra... »

Je ne crois pas qu'elle ait dit cela en toute conscience. [...] Moi aussi, en regardant cet arc-en-ciel, j'ai imaginé Aiko le traversant.

« Viens. Avec une canne peut-être... »

« Oui, avec une canne... »

Aiko s'est tue, absorbée par ses pensées (Takahama 1975a, 188–189) (notre traduction).

À la fin de cette histoire, à Komoro, le narrateur voit de nouveau un arc-en-ciel vers le mont Asama, qui se trouve entre Mikuni et Kamakura, où il habite. Cela lui inspire ces trois haïkus :

Asama kakete niji no tachitaru kimi shiru ya

Niji tachite tachimachi kimi no aru gotoshi

Niji kiete tachimachi kimi no naki gotoshi (ibid., p. 194)

Ici, « *kimi* » [tu] (qui désigne souvent, dans le poème, l'être aimé) désigne Aiko, et ces trois poèmes expriment la tendresse du poète envers son disciple qui ne peut quitter Mikuni à cause de sa maladie. Le premier signifie littéralement « l'arc-en-ciel apparaît à travers le mont Asama, le sais-tu ? », mais nous nous intéresserons surtout aux deux derniers. Comme on le voit, côte à côte, ils ont treize syllabes communes. Il est donc préférable que ces deux poèmes qui

¹¹ Ainsi que nous l'avons déjà indiqué dans la note 7 *supra*, nous désignons par son prénom, Kyoshi, le grand poète Takahama Kyoshi.

¹² Hoshino Tatsuko, Itô Hokusui et Morita Aiko sont tous disciples de Kyoshi. Hoshino Tatsuko est sa fille. Morita Aiko a contracté la tuberculose comme Itô Hokusui et en est morte à l'âge de 29 ans.

partagent la même structure puissent se lire ensemble, sans présenter seulement le deuxième poème, comme l'a fait Kervern.

Or, remarquons ici également que ce conte reflète le monde réel et que les trois haïkus en font partie. Kyoshi a écrit dans une lettre à Julien Vocance que *Niji* est une « histoire vraie »¹³. Si c'est le cas, ces haïkus devraient être traduits en fonction du contexte dans lequel ils s'insèrent. Ainsi, Aiko déclare : « Je vais aller à Kamakura par le pont de l'arc-en-ciel, la prochaine fois qu'il apparaîtra... » Dans ce contexte, on voit bien que l'arc-en-ciel n'apparaît pas « comme si soudain/tu étais là ». C'est plutôt le poète qui aperçoit l'arc-en-ciel et aussitôt l'associe au souvenir d'Aiko. Idéalement, le mot « soudain » devrait donc qualifier la modalité d'apparition ou de disparition de l'« arc-en-ciel ».

L'idée qu'un poème soit étroitement lié au réel paraît un peu naïve, mais comme nous l'avons vu jusqu'ici, quand on veut traduire des haïkus, il est essentiel de tenir compte du contexte dans lequel ils ont été composés. Dans la préface de son *Ku nikki* [Journal de haïku], Kyoshi suggère : « La vie sentimentale est comme la marée dont les flots seraient des poèmes. *Ku nikki*, ce sont ces flots apparus à la surface de ma vie, et si vous les lisez attentivement, vous pourrez alors bien comprendre ma vie. » (Takahama 1974, 364), (notre traduction).

Comprendre la vie du poète à travers ses haïkus. L'idée ne correspond-elle pas à cette remarque : « Le haïku, pour moi, n'est pas fictionnel, il n'invente pas, il dispose en lui, par une chimie spécifique de la forme brève, la certitude que *ça a eu lieu* » (Barthes 2015, 119) ? Si le haïku « n'invente pas », s'il « n'est pas fictionnel », alors il ne semble pas inutile, pour le traduire, de rechercher à travers l'expression poétique la voix du poète, sa subjectivité, sa présence¹⁴.

¹³ « Hoshino, de son côté, s'occupe du *haïkai* tout comme moi. Tous deux publions chacun une revue de *haïkai*. Je vous envoie le dernier exemplaire de la mienne. Ci-joint, vous trouverez aussi mon ouvrage intitulé *Niji*. C'est une histoire vraie ». (Takahama 1975b, 388), (notre traduction)

¹⁴ L'accumulation de ce « *ça a eu lieu* » devient peut-être plus visible, d'une manière non prosaïque mais poétique, quand il s'agit de ce que l'on appelle *rensaku*, soit une série de haïku. Le *rensaku* a été inventé au cours des années 1930, dans le mouvement du « modernisme » du haïku : « Cette technique consiste en regroupement, sous un même titre, d'un certain nombre de *haiku*, centrés sur un même thème. Chaque *haiku*, tout en gardant la valeur d'un poème autonome, d'un microcosme autarcique, participe, en association

Conclusion

Pour mieux traduire le haïku ou encore l'« état d'âme » (Couchoud 1916, 81) du poète, les dix-sept syllabes sont parfois trop courtes. Il faudrait donc d'abord, sinon traduire entièrement le *saijiki*, du moins compléter le sentiment des saisons codifié dans le *kigo*, ensuite tenir compte de l'influence du *kukai* sur le poète. Cette réunion est-elle plutôt traditionnelle ou novatrice ? Qui en est le maître ? Une autre expression a-t-elle été proposée ? etc. , enfin prêter attention à l'ensemble du texte qui entoure un haïku ainsi qu'au rapport qu'il entretient avec d'autres haïku du même auteur (dans le même ordre d'idée, pour la publication, il semble préférable d'établir l'anthologie d'un *haijin* plutôt que de mélanger les auteurs).

Cela nous amène également à réfléchir à la traduction du haïku dans le monde. Des haïkus sont écrits maintenant partout et la règle poétique y semble plus souple. Leur traduction serait donc plus complexe, non seulement parce qu'il n'y a souvent ni le *kigo*, ni le groupe littéraire, ni le contexte typographique, mais aussi parce qu'ils contiennent selon les cas moins de dix-sept syllabes¹⁵. Devant un haïku isolé et non japonais, sur quels critères la traduction peut-elle solidement s'appuyer ?

Par ailleurs, il est vrai qu'un certain nombre de recueils (ou séries) de haïku non japonais ont connu le succès. Parmi les premières tentatives, on peut citer *Au fil de l'eau* (1905) de Couchoud, Andrée Faure et Albert Poncin, et *Le Livre des haï-kaï* (1937) de Vocance. *Au fil de l'eau* est bien entendu le premier recueil de *haijin* français, mais la

avec les autres *haiku* appartenant au même groupe, à la formation d'une unité poétique de niveau supérieur » (Inagaki 1997, 57). Signalons aussi cette remarque de Philippe Forest (2006, 163) sur Barthes : « [Barthes] ignore tout à fait le jeu très complexe qui se joue entre prose et poésie dans la littérature classique japonaise particulièrement dans le *nikki* [journal intime] et le *haibun* [mélange de haïku et de prose] et dont certains critiques ont montré qu'il continue à informer le grand roman japonais contemporain (de Sôseki à Kawabata). »

¹⁵ Satô Kazuo (1997, 183) remarque qu'il y a plusieurs haïku excellents dont le rythme n'est pas forcément 5-7-5 syllabes, car si l'on garde les dix-sept syllabes dans la langue occidentale, le poème contient en général plus d'informations que le haïku japonais.

vraie originalité de cet ouvrage ne réside-t-elle pas dans le fait que les trois poètes ont créé leurs haïkus dans un contexte concret qu'est le voyage en péniche ? Quant aux œuvres de Vocance, le poète est certes seul, mais le sujet de chaque série est explicite (« Cent visions de guerre », « Paysages parisiens », etc.). Pour qu'un recueil soit une réussite, chaque haïku semble devoir dépendre d'un ensemble qui lui donne du sens, tout en gardant son propre microcosme.

Références bibliographiques

- Atlan, Corinne et BIANU, Zéno. *Haiku : anthologie du poème court japonais*. Paris : Gallimard, 2002.
- Barthes, Roland. *L'Empire des signes*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 2005.
- Barthes, Roland. *La Préparation du roman*, Cours au Collège de France 1978–1979 et 1979–1980, texte annoté par Nathalie Léger et Éric Marty. Paris : Seuil, 2015.
- Berque, Augustin. *Le Sauvage et l'Artifice : les Japonais devant la nature*. Paris : Gallimard, 1986.
- Berque, Augustin. « La perception du milieu nippon au prisme du haïku ». Maison de la poésie de Nantes, 28 novembre 2015, [<http://ecoumene.blogspot.fr/2015/12/au-prisme-du-haiku-augustin-berque.html>].
- Blyth, Reginald Horace. *Haiku*, t. II : *Spring*. Tokyô : Hokuseidô, 1950.
- Cheng, Wing Fun et Collet, Hervé. *Le Mangeur de kakis qui aime les haïkus*. Millemont : Moundarren, 1992.
- Couchoud, Paul-Louis. *Sages et poètes d'Asie*. Paris : Calmann-Lévy, 1916.
- Couchoud, Paul-Louis, Faure, Andrée, et al.. *Au fil de l'eau ; Haïkaïs : les premiers haïku français, 1905-1922*, nouvelle édition établie par Éric Dussert, Paris : Mille et une nuits, 2011.
- Coyaud, Maurice. *Fourmis sans ombre : le livre du haïku*. Paris : Phébus, 1978.
- Forest, Philippe. « Haïku et épiphanie : avec Barthes, du poème au roman (15 février 2005) », *Ebisu*, vol. 35. Paris : l'Harmattan, 2006 : 159–165.
- Inagaki, Naoki. « “Modernisme” européen et “réforme” du haïku dans les années 1930 ». *Daruma*, vol. 2. Arles : Phillippe Picquier,

1997 : 53–62.

- Kaneko, Mitsuko. *Furansu nijû seiki shi to haïku : japonisumu kara zenei he* [La Poésie française au xx^e siècle et le haïku : du japonisme à la poésie d'avant-garde]. Tokyô : Heibonsha, 2015.
- Kervern, Alain. *Haïkus des cinq saisons : variations japonaises sur le temps qui passe*. Brest : Géorama, 2013.
- Masaoka, Shiki. *Masaoka Shiki zenshû* [Œuvres complètes], t. 2. Tokyô : Kôdansha, 1975.
- Masaoka, Shiki. *Masaoka Shiki zenshû* [Œuvres complètes], t. 15. Tokyô : Kôdansha, 1977a.
- Masaoka, Shiki. *Masaoka Shiki zenshû* [Œuvres complètes], t. 19. Tokyô : Kôdansha, 1977b.
- Munier, Roger. *Haïku*, préface de Yves Bonnefoy. Paris : Fayard, 1978.
- Satô, Kazuo. *Haïku kara haïku he : bei-ei ni okeru haïku no juyô* [Du haïku au HAÏKU : la réception du haïku aux États-Unis et en Angleterre]. Tokyô : Nanundô, 1997.
- Takahama, Kyoshi. *Teihon Takahama Kyoshi zenshû* [Œuvres complètes], t. 13. Tokyô : Mainichi Shinbunsha, 1973.
- Takahama, Kyoshi. *Teihon Takahama Kyoshi zenshû* [Œuvres complètes], t. 12. Tokyô : Mainichi Shinbunsha, 1974.
- Takahama, Kyoshi. *Teihon Takahama Kyoshi zenshû* [Œuvres complètes], t. 7. Tokyô : Mainichi Shinbunsha, 1975[a].
- Takahama, Kyoshi. *Teihon Takahama Kyoshi zenshû* [Œuvres complètes], t. 15. Tokyô : Mainichi Shinbunsha, 1975[b].
- Titus-Carmel, Joan. *Shiki : cent sept haïku*. Lagrasse : Verdier, 2002.
- Vocance, Julien. *Le Livre des haï-kaï ; Le Héron huppé : poèmes*. Paris : Les Compagnons du livre, 1983.
- Yamamoto, Kenkichi. « Haïkuron shô » [Extrait d'argument du haïku]. *Shinsen gendai nihon bungaku zenshû* [Nouvelles collections de la littérature japonaise contemporaine], t. 37. Tokyô : Chikuma shobô, 1960.
- Yamashita, Kazumi, Inahata, Teiko, et al.. *Gendai haïku daijiten* [Encyclopédie du haïku moderne]. Tokyô : Sanseidô, 2005.
- Kadokawa haïku daïsaïjiki : aki* [Kadokawa grand saisonnier : automne]. Tokyô : Kadokawa Gakugei Shuppan, 2006.

Origins and Developments of Translation Theory in Lithuania from 1918 to 1990

Aurelija LEONAVIČIENĖ

Vytautas Magnus University, Lithuania

Résumé : Dans cet article, nous nous proposons de présenter un panorama de l'histoire de la théorie de la traduction en Lituanie durant la période du début du XX^e siècle à 1990. L'analyse des origines et du développement de la théorie de la traduction, permet de faire apparaître le rapport entre la traductologie et les contextes historiques, politiques et culturels de Lituanie pendant la période de son indépendance entre 1918 et 1940, ainsi qu'au cours de son occupation soviétique de 1940 à 1941 et de 1944 à 1990. En nous situant dans le domaine de la théorie de la traduction en Lituanie qui est une de trois pays post-soviétiques baltes, nous présentons aussi certains contextes historiques propres à la traductologie de la Lettonie et de l'Estonie.

Abstract: This article presents an analysis of the reasons and the specificities of the development of translation theory in one of the three post-Soviet Baltic countries, Lithuania, since the first half of the 20th century until 1990. The analysis considers the historical and political circumstances characterising the period of Lithuania's Independence (1918–1940) as well as the Soviet period (1940–1941 and 1944–1990). The discussion of the development of translation theory in Lithuania helps to reveal general features relevant to the context of translation studies in Latvia and Estonia as well, because the historical and political experiences of these Baltic countries have been similar to those of Lithuania.

Mots-clés : le développement de la théorie de la traduction en Lituanie, la théorie linguistique de la traduction, la théorie de la traduction ayant un fondement non linguistique.

Keywords: development of translation theory in Lithuania, linguistic translation theory, non-linguistic translation theory.

Introduction

Having emerged in the mid-20th century, the field of translation studies is quite young compared to other academic disciplines, but has undergone an intense development. Recent decades have seen diversification of translation objects, rapid changes in translation

practices, and important extra-linguistic developments, such as the appearance of machine-aided translation programmes, advancements in digital information technology, and the like. As a result, the theoretical paradigm of translation studies has changed significantly over the eight decades of the development of the discipline. Alongside traditional linguistic translation theories (Nida, Jacobson, Mounin, and others), new ones have appeared in different parts of the world. These include the situational, interpretational, sociolinguistic, communicative, *Skopos*, pragmatic, cognitive, localization, and polysystem theories; theories based on the methods borrowed from corpus linguistics; and numerous others. Some theoreticians foreground the linguistic aspects of translation (Mounin, Fiodorov, and others), whereas others focus on the cultural elements involved (Cordonnier, Aixela, Leppihalme, and others); still others analyze the translation process itself (Tabakowska and others). It would be impossible to claim that there is a single cohesive translation theory, a comprehensive set of theoretical concepts, or a universal translation strategy applicable to all possible objects of translation. Translation scholar Leona Van Vaerenbergh from the University of Antwerp, Belgium, has addressed the theoretical diversity in translation studies and has suggested the following classification: 1) theories in which translation is seen as *a product*, taking into consideration its linguistic and cultural aspects; 2) theories interested in translation as *a process, cognitive* (with respect to the translator) and *communicative* (with respect to the reader); 3) theories foregrounding the *function* of translation within the culture of the language into which a text is being translated (culture of the reader) (2005, 22). This classification is, undoubtedly, far from exhaustive. A considerably more detailed classification could be developed, acknowledging the extent to which the paradigm of translation studies has expanded over the last decade and the variety of the new translation strategies which have emerged. Furthermore, the fact that translation theories and traditions are heavily influenced by the sociohistorical context in which they develop should also be taken into consideration; thus their classifications can differ in different countries, depending on which historical period is analyzed and what ideologies, philosophical attitudes, and cultural expectations it is marked by.

The aim of this article is to analyse the reasons and the specificities of the development of translation theory in one of the three

post-Soviet Baltic countries, Lithuania, since the first half of the 20th century until 1990. The analysis considers the historical and political circumstances characterising the period of Lithuania's Independence (1918–1940) as well as the Soviet period (1940–1941 and 1944–1990). The World War 2 years of 1941–1944 in Lithuania are not addressed in this article because no significant work in translation theory or criticism was undertaken during the time. The discussion of the development of translation theory in Lithuania helps reveal general features relevant to the context of translation studies in Latvia and Estonia as well, because the historical and political experiences of these Baltic countries have been similar to those of Lithuania, including the occupation by the Soviet Union, Russification, secession from the USSR, joining the European Union, and others.

The first translations into the Lithuanian language, along with the rudiments of translation criticism, are associated with the first book published in Lithuanian, i.e., *Katekizmas [Catechism]* by Martynas Mažvydas in 1547, which contains a brief presentation of the major principles of translation criticism. Later, up until the 20th century, numerous, albeit fragmentary, discussions took place, focusing on the issues related to the use of and translation into the Lithuanian language, including the famous 18th century debate between Gottfried Ostermeyer and Kristijonas Milkus [aka Christian Mielcke] regarding the translation of church hymns, which continued for over two decades (Balčiūnienė 2005). Despite the considerable attention paid to translation practices during the 19th century, it is the 20th century that can be labeled as the “Golden Age” of translation studies, both in Lithuania and in other countries. This period opened the door for translation theory and methodology, professional criticism, and translation studies in general.

The discussion of the origins of translation theory and its development undertaken in this article seeks to foreground the following issues: what influence dominant translation practices and criticism had on the nascent translation scholarship in Lithuania; what influence changing historical, political, ideological, and cultural contexts have had on the development of translation theory and translation practices.

Earlier reviews of the history of translation in Lithuania have attempted to provide brief answers to the issues raised in this article (Balčiūnienė 2005, Ambrasas-Sasnava 1980, Armalytė et al. 1990, Leonavičienė 2013, and others). Nonetheless, what is still missing is a

more thorough discussion of the history of translation studies in Lithuania, more specifically, the sources of and influences on the discipline as well as the dominant practices in the field. Their systematic survey undertaken in this article includes an analysis of the collection of 20th century translations of fiction, donated to Vytautas Magnus University by professor Leonas Gudaitis. The article also offers a discussion of publications on translation theory; it also provides a survey of press archives from the two periods under analysis in this article, and other material available at the libraries of Vilnius University, Vytautas Magnus University, and Kaunas University of Technology, Lithuania.

1. Translation practices and theoretical principles during the period of Lithuania's Independence in 1918–1940

The first period of independence for the Republic of Lithuania, which lasted from 1918 to 1940, was progressive, albeit difficult; new governmental institutions, modelled upon European structures, were established in order to assure congruous national development and to integrate Lithuania into the social space of Western Europe. Numerous individuals began to translate foreign fiction, seeking to educate Lithuanian readers and increase their familiarity with the little-known literature from Western Europe, the United States of America, and Russia. There were no professionally trained translators at the time, either in Lithuania or in other European countries, because no institutions offered programs in translation studies during the first half of the 20th century. Thus the work of translating foreign texts in Lithuania was undertaken by writers, priests, teachers, linguists, and other people employed in the sphere of arts and culture; they knew foreign languages and had graduated from universities in Lithuania or other countries with degrees in the humanities, social sciences, or theology. “Lithuanians who were engaged in cultural endeavors were full of drive and thirst for modernity,” writes Ilona Januškevičiūtė, “and they were looking at Western European countries in order learn about modern artistic trends and absorb new ideas and creative impulses” (2014). Paris was one of the greatest cultural attractions at the time, and France was seen as the epitome of modern, Western European culture. Translators were eager to translate from various languages in an effort to introduce to their Lithuanian readers the cultures of Europe and other countries. For

instance, the collection of original and translated 20th century fiction compiled by Professor Leonas Gudaitis, Vytautas Magnus University, includes some 1100 publications, dating from 1918 to 1940, which are texts translated from various foreign languages. The quantitative analysis shows that most of these translations are of English and American texts (272 published translations) as well as Russian (253 translations), French (191 translations), and German ones (140 translations). There are fewer translations from other languages: 85 texts translated from Polish, 23 from Italian, 17 from Spanish, 34 from Czechoslovakian, 24 from Norwegian, 10 from Finnish, 9 from Hungarian, 14 from Latvian, 2 from Arabian, 1 from Chinese, and 1 from the Japanese language. There are also quite a few translations from ancient Greek and Latin.¹

The proliferation of translated texts, though very uneven in quality, brought about active discussions in the press on the issues of selecting texts and quality standards. Brief commentaries about the linguistic quality of translations were frequent in the “Knygos [Books]” section of the periodical *Naujoji Romuva*. The major contributors to such discussions were Jurgis Talmantas (editor in chief), Sofija Čiurlionienė, Viktoras Kamantauskas, and Antanas Salys, publisher of the periodical *Gimtoji kalba [Native Language]*, the major objective of which was to foreground “the accuracy and beauty of spoken and written Lithuanian” (*Gimtoji kalba* 1933, 117). Thus, for instance, in the second issue of *Gimtoji kalba*, published in 1933, Čiurlionienė criticizes translators for the low quality of their work and for catering to the tastes of unsophisticated readers:

We have a great deal of literature in translation, only, alas, little of what should really be translated from foreign languages, what is truly a treasure trove of the wisdom and spirit of the humankind. Translations are often rushed, and the texts themselves are too frequently of little value and leave a bad taste. Even if you happen to pick up a more interesting book, you will be disappointed to see that the translator did not do the job *con amore* [with love] (1933, 17).

¹ Based on the data from E. Balionytė’s research, 2016, 13–18.

It is worth noting that, during the first half of the 20th century, the Lithuanian language itself was undergoing intense change and creative transformation. There were endless discussions in the press and scholarly articles regarding the use of vocabulary, syntax, and other aspects of the language. Many intellectuals actively upheld the ideological positions voiced by Jonas Jablonskis, Juozas Balčikonis, and other linguists, who undertook the task of standardizing the Lithuanian language. For example, Talmantas discussed the problems concerning spoken Lithuanian in the issues of *Gimtoji kalba* (No. 8, 1933, 113–115); Merkelis Račkauskas wrote about linguistic “weeds”, for instance, overused parenthetical phrases and pointless drivel (No. 2, 1933, 20–23); Antanas Salys, among others, addressed the issue of spelling Lithuanian names (No. 4, 1933, 50–51). Attention to the linguistic quality of published translations was part of the same process of constructing and promoting the Lithuanian language. Čiurlionienė, herself a translator as well as one of the editors of *Gimtoji kalba*, was very outspoken about inaccurate, *word for word translations from foreign languages* into Lithuanian (No. 2, 1933, 18). Thus, for example, she blasted Dabušis’s translation of *Women’s Good Fortune* by Anton Chekhov, published in 1929, for its poor quality and chastised Juozas Narjauskas for his translation of Dante’s *Divine Comedy*, published in 1938. Čiurlionienė was particularly dismayed by what she called a “mortal sin,” namely, *adding Lithuanianisms without any good reason*, that is, unmotivated use of localization whereby, for instance, foreign place names or personal names would be replaced by Lithuanian ones (No. 2, 1933, 18; No. 4, 1933, 51–53).

A series of analyses of individual translations carried out by Čiurlionienė between the years 1918 and 1940 can be seen as the groundwork for translation criticism in Lithuania. The following are the most important principles she foregrounded:

1. “Translation is an art requiring a specific talent, true sense of language, and good taste.” She contended that successful reproduction of the mood of a literary text is “the greatest proof of a translator’s creative abilities.” Therefore, “only a poet is capable of translating poetry” (*Gimtoji kalba*, No. 8, 1933, 115–116).

2. Čiurlionienė insisted that translations be done from the original text: “A translator should translate the original text, not a translation of it” (*Gimtoji kalba*, No. 2, 1933, 17).

3. “A translator must know a foreign language well and understand its most sophisticated nuances, but it is perhaps even more important that they know and feel their native language and thoroughly train their taste” (*Gimtoji kalba*, No. 2, 1933, 17).

4. Čiurlionienė warned against translations done on a word-by-word basis: “They who consider translation to be a simple verbatim retelling of a text are obviously unable to sense or appreciate the beauty of language and have no ‘conscience’ – for such a person, translation is a merely mechanical process, page after page” (*Gimtoji kalba*, No. 8, 1933, 117).

5. Čiurlionienė was adamantly opposed to the tendency of “Lithuanianizing” cultural realia. She maintained that this strategy could only be applicable in translations of popular science books or educational books for children “where references to realia foreign to us are provided in order to broach psychological matters, rather than familiarize readers with a foreign country.” However, she argued, “There can be no discussion about making foreign literature for adults more Lithuanian. This would be evidence of a major lack of literary sophistication and of good taste” (*Gimtoji kalba*, No. 2, 1933, 18).

6. Čiurlionienė emphasized the importance of conveying the style of the original text in a translation, because “the writer wants his/her text to enter a foreign country not only at face value, but with traits of his/her own individual style retained as well as the entire backdrop of his/her society” (*Gimtoji kalba*, No. 2, 1933, 19).

7. A translator who undertakes to translate fiction of great artistic value is obligated to consult with translation critics and consider their opinions: “A translator who sets out to translate some literary *chef-d’œuvre* must complete a portion of it and show his/her work to knowledgeable others, seeking their assessment and advice. Then, upon having identified his/her weaknesses, the translator must eliminate them through serious effort” (*Gimtoji kalba*, No. 8, 1933, 116–117).

The rules formulated by Čiurlionienė, voiced in numerous newspaper articles in which she asked for precision in translation and attention to the cultural realities of foreign texts, reflect the most important principles of translation: it is necessary to retain the artistic effects, style, and specific cultural features of the original text, while simultaneously taking into consideration the target audience by offering them a text in their native language that is correct, accurate, and understandable.

Errors recurrent in translations throughout 1918–1940 became the subject of many discussions among linguists, men of letters, and numerous other cultural activists of the time. One of the most resonant among the cultural elite of the time was the dialogue between writer and literary scholar Balys Sruoga and linguist Juozas Balčikonis. What sparked this discussion was the translation of Wilhelm Hauff's *Fairy Tales* by Balčikonis and his students, published in 1921 by the Ministry of Education. Balčikonis's major aim was to introduce the text to his Lithuanian contemporaries. He was not much concerned about the individuality of Hauff's style and did not invest much effort to convey the latter in his translation. He wanted to foreground the "Lithuanianism" and the vitality of the Lithuanian language in his work and, therefore, heavily relied on Lithuanian folk language and dialecticisms. This approach angered Sruoga, who published an article in 1927 titled "Apie kalbininkus ir rašytojus [On linguists and writers]" in the periodical *Lietuva* [Lithuania] to initiate a discussion about linguistics and literary translations. Sruoga stated: "It would seem it's high time Mr. Balčikonis (and other linguists) comprehend that the essence of a language does not lie in its etymology or syntax but in its style" (*Lietuva* 1927, 3).

Balčikonis replied as follows:

Writers are thinking that they alone know what style is. Their effort to explain away grave language errors as stylistic specificities quite obviously shows that they know nothing about style. The first rule of good style is correctness in language. When a language is incorrect, it is dead, and when it is dead, it no longer flows. So, how can that possibly be considered good style? Style is inseparable from language. There can be various styles, but they cannot go beyond the limits determined by a language (*Lietuva* 1927, 3).

The two passages reveal a conflict between a literary and linguistic approaches to translation, which became increasingly evident in the first half of the 20th century. Both participants of the discussion clearly formulated their views on language as the most important tool in the hands of the translator. However, as a linguist, Balčikonis maintained that language is to be seen as instrumental, whereas Sruoga adhered to the understanding of language as a creative activity. These are two entirely different and nearly incompatible philosophical platforms. Apparently, it was not without reason that Balčikonis wrote, “If Sruoga is of a different opinion, we will never be able to arrive at any understanding” (*Lietuva* 1927, 3).

The discussions about translation practices in Lithuania during the period of 1918–1940 raise the question about which trend of translation theory in Lithuania appeared first. Having reviewed the panorama of Lithuanian translation criticism and the overall cultural context, it might be assumed that, most likely, linguistic translation theory was the first to appear. This is also evident in the particularly frequent discussions of the problems of oral translation, attention to the target language (Čiurlionienė 1933, Balčikonis 1927, etc), and the ongoing processes of the standardization of the Lithuanian language, carried out by the followers of linguist Jonas Jablonskis and others. Linguistic translation theory, rapidly developing at the time, might have also encouraged the appearance of the stylistic approach in Lithuania in the opening decades of the 20th century. Thus, the year 1923 saw the publication of a textbook by Motiejus Gustaitis, *Stilistika. Literatūros teorijos vadovėlis* [*Stylistics: A Textbook of Literary Theory*]. Another textbook, *Literatūros teorija. Poetika* [*Literary Theory: Poetics*] by Juozas Ambrazevičius, published in 1930, paid considerable attention to stylistic devices and their analysis. Stylistics addresses a number of issues when it comes to analyzing literary texts, and it is probably unsurprising that more than one linguistic translation theory has developed specifically from this discipline. For example, Canadian linguists Jean-Paul Vinay and Jean Darbelnet in their *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction* [*Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*], published in 1958, laid down the fundamentals of the situational model of translation. In the early stages of the development of translation theory, more than one scholar argued that stylistics was the field of studies most closely related to translation,

and that linguistics was the methodological basis for translation theory, seeing the study of translation as inconceivable without linguistic insights (Nida 1969, 483–498; Mounin 1963, 16–17; Fiodorov 1958, 16–22 and others). The field of translation studies in Lithuania was also steadily maturing, retaining clear focus on linguistic translation theory, as is evident in the publications of Lithuania’s translation critics, who consistently grounded their arguments in the propositions of European translators and critics, particularly the French. Language studies in Lithuania were gaining momentum, too. However, World War II and the Soviet occupation in 1940 halted most of translation-related activities and theoretical thinking about translation. The Soviet occupational regime rapidly set out to annihilate what Lithuania had created during its independence period, including cultural achievements. The names of many translators, linguists, and translation critics were erased from public memory; their publications were removed from libraries, destroyed or restricted to special storage areas, inaccessible to the general public. Many cultural activists were exiled to prison camps in Siberia; others fled to Western Europe or to the United States. This marked the demise of Lithuanian translation studies, which had just begun maturing but had not yet become systematic enough. The seedlings of theoretical thinking about translation died as well.

2. Translation practices, criticism, and the scope of translation theory during the Soviet periods, 1940–1941 and 1944–1990

The Soviet Union first occupied Lithuania in 1940, the Soviet rule lasting until mid-1941, and then in 1944,² this time fully imposing the Stalinist totalitarian regime. The second occupation lasted for nearly fifty years. The free market, which had existed in Lithuania from 1918 to 1940, was replaced with planned economy and mass culture dictated by the central government in Moscow. These changes also affected the publishing industry, including translations. The cultural life in Soviet Lithuania depended on the Soviet cultural agenda and the political scenario imposed upon the country. Furthermore, the USSR sought to develop and promote folk arts in the Soviet republics, while criticizing

² The first Soviet occupation lasted from June 15, 1940, to June 22, 1941. The occupation of Lithuania by Nazi Germany lasted from June 22, 1941, to 1944, followed by the second Soviet occupation, from 1944 to 1990.

and outright rejecting everything created during “the years of the bourgeois rule”, as the dictum went.

The policy of Russification was particularly intense during the first decade of the occupation. The decade saw a series of ideologically appropriate translations of Russian fiction, whose function was ideological indoctrination, for example, *The Mother* by Maxim Gorky, *How the Steel was Tempered* by Nikolai Ostrovsky, *And Quiet Flows the Don* and *Soil Upturned* by Mikhail Sholokhov, *The Grave of the Unknown Soldier* by V. Lidin, *The People Immortal* by Vasily Grossman, etc.³ For a long time, texts that dominated in the translation market were fiction of Russian writers or those from other Soviet republics (e.g., Latvia, Estonia, Belarus, Ukraine, etc), countries of the Soviet bloc (e.g., Czechoslovakia, Poland, etc), and a few others. Using the data from the Book Chamber of the Lithuanian SSR, Kazimieras Ambrasas-Sasnava estimated that, in Lithuania, during the period between 1945 and 1972, 1,736 books of Soviet fiction were published, totaling in 21,413,700 copies. Between 1940 and 1974, some 1,400 people translated Lithuanian literature into the languages of the other Soviet republics, and 350 translated into other languages (1980, 68). Translations of literature from outside the USSR were mostly of French prose and English poetry, and were subject to meticulous revisions and censorship. Therefore, Western European literature selected for publication during the first decade of the Soviet rule consisted mainly of texts dwelling on social issues, class struggle, and other themes that fit within the Marxist or Leninist ideology. Soviet officials whose task was to control and censure translations encouraged translating foreign texts from their translations into Russian, which had already been “politically approved.” This practice soon became standard throughout the Soviet Union and, consequently, Lithuania. Critical of it, Ambrasas-Sasnava remembered Čiurlionienė urging him to translate solely from original texts. He wrote in 1980: “The Russian language, which nearly 50 years ago many advised to ‘abolish,’ has not lost its functionality” (1980, 66).

Cultural developments in Lithuania during the Soviet rule were very uneven. According to literary scholar Donatas Sauka, 1965 was the “threshold year,” when “the [Khrushchev] thaw generation” made itself

³ The basis is the data on translations collected by Vytautas Visockas. See Visockas V. 1980: “Vertimo medžio šaknys ir metūgės [Roots and sprouts of a translation tree]”. In: *Meninio vertimo problemos*. Vilnius: Vaga, 9, 11-12.

known; these people longed for innovations and tried to use the opportunities which had been opening since Stalin's death. They were not burdened by the past, weighing heavily on the older generation, who had survived the years of terror (1998, 388–389). One of the accomplishments of the thaw generation is "Poetry Spring," an annual international poetry festival, launched in 1965 and organized to this day. The relaxed political climate of the Khrushchev thaw, along with intensified cultural activities, prompted a surge of translations and translation criticism, usually published in the magazines *Pergalė* [Victory] (1942–1990) or *Literatūra ir menas* [Literature and the Arts] (1946–). Three articles discussing the importance of translating and foregrounding the need to pay greater attention to translation issues, published in brief succession in 1969, can be noted: Valys Drazdauskas's "Vertėjo pastabos [A Translator's Comments]" (*Literatūra ir menas*, II 1, 1969); Eugenijus Matuzevičius's "Už mus niekas kitas nepadarys [Nobody Will Do It for Us]" (*Literatūra ir menas*, II 15, 1969); and Galina Čepinskienė's "Ko ligi šiol pasigendame [What Do We Still Lack?]" (*Literatūra ir menas*, III 15, 1969). The year 1969, as critic and translator Irena Balčiūnienė (2005) notes, marked the beginning of probably the richest time period when it comes to translation and translation theory, which consistently matured over the decades leading to the restoration of Lithuania's independence in 1990. Along with writers and literary critics (e.g. Martinaitis, Masionis, Matuzevičius, Kubilius), translators also published their commentaries (e.g. Žirgulyš, Urbas, Ramunienė, Merkytė, Petrauskas, Vanagienė, Balčiūnienė). They discussed literary and linguistic translation strategies, holding very different opinions regarding original and translated texts, argued about the means of conveying the author's style and other issues. The surge of translation criticism in Lithuania along with increased interest in translation theory was influenced by the considerable attention the Soviet Union was paying to translation studies. There were several reasons for this in the USSR: 1) the necessity for the multinational USSR to communicate via translations and to deliberate the means to achieve their effectiveness; 2) the strategy of the USSR's central government to familiarize the readers of the Soviet republics with the literature and scientific achievements of Russia and other republics, rather than with those of Western Europe or the United States; 3) the "Sputnik mania", which had overtaken the USSR, though the competition between the USSR and the USA entailed

more than who would launch the first satellite to orbit the Earth; it meant competing in different fields of science and scholarship, including translation; 4) growing interest in machine translation during the 1950s and the 1960s and the need to analyze this type of translation theoretically. As a result, a number of Russian scholars undertook activities in the field of translation studies (Chukovsky, Reformacki, Retsker, Fedorov, Barkhudarov, Komissarov, Gak, and others). Understandably, translation studies in Lithuania, Latvia, Estonia or any other Soviet republic could not develop independently due to the Soviet Russification policies, but had to be adapted from the propositions of Russian scholars; in this way, Russia demonstrated its assumed role as a carrier of culture to the nations under its rule.

Lithuanian translation scholars analyzed translation practices, theory, and history by following the example set by Russian translation theorists, i.e., that of structural linguistics based on formalist translation theories. Seminars on specific translation issues contributed to more comprehensive and purposeful discussions in the field. Two substantial collections of articles were published, the first of the kind in Lithuania: *Meninio vertimo problemos* [*The Problems of Literary Translation*] in 1980 and *Meninio vertimo akiračiai* [*The Horizons of Literary Translation*] in 1986. These aforementioned collections of articles encouraged theoretical thinking about translation and helped form a more systematic approach to major translations problems. Nonetheless, it was impossible to avoid Soviet propaganda and Marxist-Leninist ideology. Lithuanian scholars were unable to benefit from the latest findings in translation studies when writing their academic papers. The only theoretical texts accessible to them were translation theories used in the USSR, academic translation studies conducted in the countries of the Soviet bloc (e.g., by Czech scholar Levý, member of the Prague school of linguistics Jakobson, etc), and an occasional text on translation by Eugene Nida or some other author. Nevertheless, in the late 1970s and the early 1980s Lithuanian translation theory was steadily developing, even under such restrictive circumstances. Rooted in linguistics, it served as the theoretical and methodological basis for Ambrasas-Sasnava's monographs *Vertimo mokslas* [*The Science of Translation*], published in 1978, and *Vertimo tyrinėjimai* [*Analysis of Translation Practices*], published in 1984. These texts offered the first comprehensive review of translation theory in the Lithuanian language. They included definitions

of the most important concepts in translation studies, a discussion of different aspects of translation studies (general translation theory, special translation theory, translation criticism, translation history, etc), and a description of the translation process; they also provided of a glossary of major terms and concepts related to translation. A brief glance at Ambrasas-Sasnava's *The Science of Translation* reveals an obvious influence of linguistic translation theory: he quotes and paraphrases linguists (Mounin 1963; Levý 1963; Catford 1965; Komissarov 1973; Barkhudarov 1975 and others) who formed his understanding of the main concepts in translation studies. Translation itself is described as follows:

The translation process is a creative act during which the translator becomes acquainted with the original, analyzes it, grasps it, and then expresses it in the signs of a different language, but retains the semantics, which is invariant (Ambrasas-Sasnava 1978, 11–12).

This description of the translation process is reminiscent of discussions about the opposition between original and translated texts, which led to the idea, familiar from linguistic translation theories, particularly Russian formalism, of text language as a system of signs. According to this view, translation is seen as a search for corresponding signs in another linguistic system to develop “an unchanged semantic invariant”, disregarding the specificities of the historical period, cultural knowledge, or expectations of an individual in a specific geographic location. Obviously, there are certain dangers for a translator who is searching for semantic invariance by attempting to come up with the most *accurate translation* of meaningful units. This strategy most often involves the inductive translation method, which increases the risk of slipping into word-for-word translation and failing to convey the style and “spirit” of the literary text. These issues have been repeatedly addressed by theoreticians who are more inclined to non-linguistic approaches or who have criticized linguistic translation theory, claiming that translation cannot be simplified to become a linguistic exercise or a linguistic operation (French: *opération linguistique*) but should be treated as a creative activity (Cary 1957, 186).

Ambrasas-Sasnava's other assertions further reveal his predisposition towards the linguistic route of translation theory: "Despite the differences in formal or semantic structures, all languages have a great deal in common. Linguists refer to such common features as universal. Semantic universalities are especially important in translation theory" (1978, 21–22).

These statements echo the principles of Mounin's linguistic translation theory, which foregrounds the search for lexical and syntactic universalities in another language (1963, 195–196, 222–252).

The linguistic school of translation formed in Lithuania during the Soviet period was based on the principles of Russian translation theory (Ambrasas-Sasnava 1978, 1984; Armalytė 1986; Pažūsis 1984, etc), which over the years had become fundamental to Soviet translation studies as well as translation practices. Translation programs taught its major tenets in the departments of foreign languages at Vilnius University and Vilnius Institute of Pedagogy. During the final years of the Soviet rule, Vilnius University introduced a possibility for philologists who studied Lithuanian and some other foreign language to specialize in written translation (for example, the Lithuanian–French Studies Program, which was taught at the university from 1982 to 1989, offered the specialization in translation). The Anthology of Translations *Atodangos*, published from 1988, also contributed to instilling and disseminating theoretical principles about translation: it published translations of modern writers' work, such as Virginia Woolf, Peter Handke, or Jorge Luis Borges, but also excerpts from theoretical texts, e.g., *Science of Translation* by Nida.

The theoretical fundamentals of translation studies during the Soviet period in Lithuania were part of a larger dynamics at work in all three Baltic countries: the only available theory was that of linguistic translation as it provided a coherent set of principles which conformed to the Soviet ideological standards.

The "Act of the Re-Establishment of the State of Lithuania," signed by the members of the Supreme Council of the Republic of Lithuania on March 11, 1990, announced the restoration of Lithuania's status as an independent country. Lithuania seceded from the Soviet Union after 50 years of the Soviet occupation. The system of planning in the field of publishing translated books collapsed, and the ideological

control of different academic fields ended. New opportunities opened for free academic thought.

The early years of Lithuania's Independence were marked by renewed interest in Western Europe and other countries, which prompted numerous translations of classical and modern fiction by foreign writers. As usual, translation critics were quick to react to the surge of translations. Numerous academic articles were published on the issues of translating foreign literary texts into Lithuanian and articles on translations of Lithuanian writers' texts into various foreign languages.

Thus conditions for theoretical discussions about translation were excellent. Nonetheless, some researchers persistently adhered to the linguistic translation theory, even after the ideological climate had changed. This is evident in the first publication on the translation theory, compiled during the last years of the Soviet rule and published in 1990 by Vilnius University and the Ministry of Education of the Lithuanian SSR. It was compiled by Vilnius University scholars Olimpija Armalytė and Lionginas Pažūsis and titled *Basics of Translation Theory: A Teaching Tool*. As in their previous publications, Armalytė and Pažūsis based their publication on the Soviet translation theory (Recker, Barchudarov, Komisarov, etc) and linguistic translation theories developed in other countries (Nida, Catford, etc); they also espoused the view on equivalence and translation transformations which is characteristic of linguistic theories (Armalytė, Pažūsis 1990, 52–75, 181–239).

Linguistic translation theory which had become a standard during the Soviet rule continued to dominate translation studies in Lithuania for two decades after the restoration of independence in 1990. A more pluralistic theoretical paradigm of translation studies became more pronounced only during the second decade of the 21st century. Some translators and scholars continued to adhere to the "old-school" linguistic translation theory but many others turned towards the communicative, interpretational, or some other trend of translation theory. Further research on the development of translation theories in Lithuania from 1990 until the present could reveal the specificities of the contemporary paradigm of translation theories in the country.

Conclusions

After investigating the early beginnings and the development of theorizing about translation in Lithuania from 1918 to 1990, the following conclusions are possible:

Lithuania's independence in 1918 and opening to the world during the interwar period were significant factors in the formation of translation industry in the country. A surge of translations of various quality encouraged some intellectuals to engage in their critical analysis, which eventually formed a basis for more theoretical discussions, fueled also by the developments in linguistics and, particularly, stylistics. However, the Second World War and the Soviet occupation interrupted the early theoretical developments.

The Soviet Union occupied the three Baltic countries twice, in 1940 (the Soviet rule lasting until 1941) and in 1944, isolating them from the Western world for almost five decades, until 1990. Since Lithuania found itself on the Eastern side of "the iron curtain," translation practices and criticism in the country became subject to and then served as tools of the indoctrination into Marxist-Leninist philosophy and ideology. Discussions about translation as a creative practice did not begin until 1965, the so-called "threshold year," which marked more favorable conditions for invigorating translation studies in Lithuania. Nonetheless, during the entire Soviet period, Lithuanian translation studies were dominated by Russian formalism, an essentially linguistic theory, and, quite predictably, no tradition or methodology that would have responded to specifically Lithuanian cultural environment could be developed.

The research on the development of theorizing about translation in Lithuania from 1918 to 1990, presented in this article shows that the ideological climate of a specific historical period and the societal norms influence and regulate translation practices, criticism, theoretical and methodological rules. The other two Baltic countries, Latvia and Estonia, have had similar historical experiences. Thus the analysis of the theoretical developments in translation studies in Lithuania is informative about Latvia and Estonia as well, but a more thorough investigation of the processes and a comparative analysis, taking into consideration all three countries, is still to be conducted.

Bibliographical references

- Ambrasas-Sasnavas, Kazimieras. *Vertimo mokslas*. Vilnius: Mokslas, 1978.
- Ambrasas-Sasnavas, Kazimieras. "Lietuvių vertimo teorijos užuomazgos". In: Matuzevičius, E., Valionis, A. (eds.). *Meninio vertimo problemos*. Vilnius: Vaga, 1980: 63–84.
- Ambrasas-Sasnavas, Kazimieras. *Vertimo tyrinėjimai*. Vilnius: Mokslas, 1984.
- Ambrazevičius, Juozas. *Literatūros teorija. Poetika*. Kaunas: Sakalas, 1930.
- Armalytė, Olimpija. *Lietuviškų žodžių realijų vertimas į anglų kalbą*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 1986.
- Armalytė, Olimpija, Pažūsis, Lionginas. *Vertimo teorijos pradmenys. Mokymo priemonė*. Vilnius: Lietuvos TSR Liaudies švietimo ministerija, Vilniaus universitetas, 1990.
- Balčiūnienė, Irena. *Verstinės literatūros kritikos apžvalga*, 2005. URL: <http://www.llvs.lt/?recensions=35> . (Accessed June 13 2016).
- Balčikonis, Juozas. "Atsakymas ponui Baliui Sruogai". *Lietuva* 20, (1927): 2–4.
- Balionytė, Eglė. *XX a. I pusės meninių tekstų vertimai Lietuvoje. Prancūzų filologijos gretutinių studijų baigiamasis projektas*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2016.
- Barkhudarov, Leonid, S. *Yazyk i perevod (Voprosy obchei i chastnoi teorii perevoda)*. Moskva: Mezhdunarodnyye otnosheniya, 1975.
- Cary, Edmond. "Théories soviétiques de la traduction". *Babel*, 3 (4), (1957): 179–190.
- Catford, John C. *Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press, 1965.
- Čepinskienė, Galina. "Ko ligi šiol pasigendame". *Literatūra ir menas* III (15), 1969: 5.
- Čiurlionienė, Sofija. "Apie vertimus". *Gimtoji kalba* 2, 1933: 17–20.
- Čiurlionienė, Sofija. "Apie vertimus". *Gimtoji kalba* 4, 1933: 51–53.
- Čiurlionienė, Sofija. "Apie vertimus". *Gimtoji kalba* 8, 1933: 115–117.
- Fedorov, Andrej, V. *Vvedenie v teoriju perevoda*. Moskva: Izdatelstvo literatury na inostrannyh jazykah, 1958 [1953].
- Gustaitis, Motiejus. *Stilistika. Literatūros teorijos vadovėlis*. Kaunas: Marijampolė, 1923.

- Januškevičiūtė, Ilona. "Tarpukario Lietuvos kultūrininkai ir «Paryžiaus fenomenas»". *Bernardinai.lt. Interneto dienraštis*, 2014. URL:<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2014-02-07-ilona-januskeviciute-tarpukario-lietuvos-kulturininkai-ir-paryziaus-fenomenas/113612>. (Accessed June 20 2016).
- Leonavičienė, Aurelija. "Teorinės vertimo paradigmos raida ir dabartis". *Kalbų studijos/Studies about languages* 22, (2013): 25–31.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Dílna, 1963.
- Matuzevičius, Eugenijus. "Už mus niekas kitas nepadarys". *Literatūra ir menas* II(15), (1969): 4.
- Mounin, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Éditions Gallimard, 1963.
- Nida, Eugene A. "Science of Translation". *Language* 45, 1969: 483–498.
- Pažūsis, Lionginas. "Svarbu ir grožis, ir ištikimybė originalui". *Literatūros panorama '83*, 1984: 159–160.
- Račkauskas, Merkelis. "Kalbos piktžolės". *Gimtoji kalba* 2, (1933): 20–23.
- Salys, Antanas. "Mūsų lietuviškieji vardai". *Gimtoji kalba* 4, (1933): 50–51.
- Sauka, Donatas. *Fausto amžiaus epilogas: monografija*. Vilnius: Tyto alba, 1998.
- Sruoga, Balys. "Apie kalbininkus ir rašytojus". *Lietuva* 12, (1927): 2–4.
- Talmantas, Jurgis. "Daugiau dėmesio šnekamajai bendrinei kalbai". *Gimtoji kalba* 8, (1933): 113–115.
- Van Vaerenbergh, Léona. "Linguistique et théorie(s) de la traduction: réflexion(s) scientifique(s) au profit du traducteurs". In: Jean Peeters (dir.). *La traduction. De la théorie à la pratique et retour*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005: 19–30.
- Visockas, Vytautas. "Vertimo medžio šaknys ir metūgės". In: Eugenijus Matuzevičius and Arvydas Valionis (eds.). *Meninio vertimo problemos*. Vilnius: Vaga, 1980: 7–62.

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

Mihai EMINESCU Poezii

Stele-n cer

Stele-n cer
Deasupra mărilor
Ard depărtărilor
Până ce pier

După un semn
Clătind catargele,
Tremură largele
Vase de lemn:

Niște cetăți
Plutind pe marile
Și mișcătoarele
Pustietăți.

Stol de cocori
Apucă-ntinsele
Și necuprinsele
Drumuri de nori.

Zboară ce pot
Și-a lor întrecere,
Vecinică trecere –
Asta e tot...

Floare de crâng,
Astfel viețile
Și tinerețile
Trec și se stâng.

Orice noroc
Și-ntinde-aripele,
Gonit de clipele
Stării pe loc.

Mihai EMINESCU Poèmes

Étoiles aux cieux

Étoiles aux cieux
Éclairent l'horizon,
À l'aube finiront
Noyées dans les eaux.

Un balancement
De vagues et de mâts
Nous montre au loin
Vaisseaux en bois.

Quelques cités
Voguant sur les grandes
Désertes et mouvantes
Immensités.

Grues, par volées,
S'élancent vers les cieux
Laissant aux yeux
Chemins de nuées.

Peine d'oiseaux
Fardeau repris,
Inaccompli.
Tout passe comme eux.

Telle une fleur
Les vies vieillissent,
À peine fleuries,
S'évanouissent.

La chance non plus
Ne peut perdurer
En toute place logée,
Elle paie lourd tribut.

Până nu mor,
Pleacă-te, îngere,
La trista-mi plângere
 Plină de-amor.

Nu e păcat
Ca să se lepede
Clipa cea repede
 Ce ni s-a dat?

Lacul

Lacul codrilor albastru
Nuferi galbeni îl încarcă;
Tresărind în cercuri albe
El cutremură o barcă.

Și eu trec de-a lung de maluri,
Parc-ascult și parc-aștept
Ea din trestii să răsară
Și să-mi cadă lin pe piept;

Să sărim în luntrea mică,
Îngânați de glas de ape,
Și să scap din mână cârma,
Și lopețile să-mi scape;

Să plutim cuprinși de farmec
Sub lumina blândeii lune –
Vântu-n trestii lin foșnească,
Unduioasa apă sune! –

Dar nu vine... Singuratic
În zadar suspin și sufăr
Lângă lacul cel albastru
Încărcat cu flori de nufăr.

Autant que je suis,
Mon ange, je te supplie,
Écoute ma plainte
D'amour et d'ennui.

Saurait-on laisser
Se perdre au vent
L'instable instant
Qu'on nous a donné ?

Le lac

L'onde bleue du lac des bois,
Lourd de l'or de nénuphars,
Tout en tressaillant doucement
Berce une barque qui s'é gare.

En flânant le long des rives,
Il me semble entendre une voix,
La voir paraître des saules,
Se blottir entre mes bras.

Irait-on au gré des vagues
Poursuivis par leur chanson,
Laisserais-je tomber les rames.
Et les rames, et le timon.

Pour flâner ensorcelés
Sous l'argent lunaire si pur,
Écouter le vent frémir
Et de l'eau le doux murmure.

Mais en vain, elle ne vient pas.
Seul, j'attends, bien qu'il soit tard,
Près du lac à l'onde bleue,
Lourd de l'or de nénuphars.

Și dacă

Și dacă ramuri bat în geam
 Și se cutremur plopii,
E ca în minte să te am
 Și-ncet să te apropii.

Și dacă stele bat în lac
 Adâncu-i luminându-l,
E ca durerea mea s-o-mpac
 Înseninându-mi gândul.

Și dacă norii deși se duc
 De iese-n luciul luna,
E ca aminte să mi-aduc
 De tine-ntotdeauna.

Trecut-au anii

Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
Și niciodată n-or să vie iară,
Căci nu mă-ncântă azi cum mă mișcară
Povești și doine, ghicitori, eresuri,

Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,
Abia-nțelese, pline de-nțeleșuri.
Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri.
O, ceas al tainei, asfințit de sară.

Să smulg un sunet din trecutul vieții,
Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri
Cu mâna mea în van pe liră lunec;

Pierdut e totu-n zarea tinereții
Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,
Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!

Si l'on entend

Si l'on entend des peupliers
Frémir aux fenêtres la voix,
C'est pour pouvoir m'imaginer
Que tu es près de moi.

Et si du lac les profondeurs
Naissent étoiles noyées,
C'est pour allumer aux douleurs
Les rayons d'une pensée.

Si la nuée épaisse s'en va
Rendant au ciel la lune,
C'est pour me souvenir de toi
Une fois et encore une...

Pareil aux nuages

Pareil aux nuages passèrent les années,
Aucun espoir qu'un jour elles reviennent,
Car ne m'enchantent plus comme l'avaient fait,
Les contes, histoires et *doiné* adorées,

Qui éclaircissent mon esprit d'enfant
De la lumière du sens à peine saisi,
Du voile des ombres en vain tu m'ensevelis,
Ô, heure secrète du mystérieux couchant.

Un son du temps vécu pour arracher,
Et pour te faire vibrer, tout comme avant,
J'essaie en vain, mon âme, la lyre aussi.

Tout est perdu au seuil d'un âge passé
Dont même la voix aimée s'est tue maintenant.
Le temps s'amasse, m'enveloppe, couleur de nuit.

Căci eterne sunt ale lumii toate

Marea singură lin se plânge-n durere,
Ea își spune de mult și taina și jalea-i,
Vai! de o mie de evi se zbate și-și spune
Singurătatea.

Pânze albe-atâr'n' fluturând pe mare,
Tremur unde-adânci de corăbii negre,
Între val și cer scuturând din aripi
Pasărea zboară.

Veșnic apa-i stă și deasupra stele
Veac de veac stând sus luminează blânde,
Numai vieți ce trec, nimicirii date,
Zboară în stoluri.

Căci eterne sunt ale lumii toate:
De se nasc, mor tot pieritoare forme,
Dar cu toatele au înlăuntru viața
Păsării Phoenix.

Car toutes les choses du monde sont éternelles

Solitaire, la mer pleure doucement sa souffrance.
Depuis longtemps elle dit et mystère et détresse,
Depuis des millénaires elle se tourmente et dit
Sa solitude.

Des toiles blanches pendent et flottent sur la mer
Vagues profondes tremblent sous les noirs navires
Entre ciel et mer, en effleurant l'air,
L'oiseau s'élance.

L'eau reste en son lit ; au-dessus les étoiles
Illuminent sagement, ignorant les siècles ;
Seules les vies errantes, vouées au néant,
Volent, par nuées.

Car toutes les choses du monde sont éternelles :
Si elles naissent, c'est pour périr, formes vaines,
Mais elles portent toutes au cœur la vie
De l'oiseau Phénix.

Poèmes traduits par Liliana Cora FOȘALĂU

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

Mariana Pitar și Aurora Bute (Studii reunite de). *Esperanto – ponto inter lingvoj kaj kulturoj/esperanto – punte între limbi și culturi.* Lucrările Colocviului Internațional Esperanto-Român de Știință/Prelegoj de la Internacia Scienca Esperanto-Rumana Kolokvo (Timișoara, 11-12 noiembrie 2016). Editura Universității de Vest, Timișoara, 2018, ISBN : 978-973-125-611-5

Le volume bilingue *Esperanto – ponto inter lingvoj kaj kulturoj/Esperanto punte între limbi și culturi*, publié par l'Université de l'Ouest de Timișoara en collaboration avec L'Association d'Espéranto de Roumanie (AER), volume coordonné par la vice-présidente et la présidente de cette association, réunit 13 études. Celles-ci reprennent les communications présentées par des chercheurs roumains et étrangers au colloque international espéranto-roumain déroulé les 11-12 novembre 2016 à Timișoara.

Comme on le montre dans l'*Avant-propos* signé par Mariana Pitar et Aurora Bute, le parcours de la langue espéranto et du mouvement espérantiste a été sinueux en Roumanie, pendant les deux dernières décennies – mais non seulement, devrait-on ajouter. Cette langue à vocation de langue universelle est peu connue, en général, dans notre pays, et elle suscite encore assez peu d'intérêt même dans les milieux universitaires.¹

¹ Sur le plan international, on remarque, par contre, une intense activité pour la promouvoir, ayant pour corolaire l'organisation annuelle d'un Congrès Mondial avec des milliers de participants. De même, nous signalons à ce sens quelques sites dédiés à cette langue, tels <http://edukado.net/biblioteko/filmejo...> et www.esperanto.net, ou spécialisés, offrant des cours en ligne pour apprendre la langue, comme <https://lernu.net/en>, <https://ro.duolingo.com> ou *La pasporto al la tutta mondo*. Le *Lexilogos* (<https://www.lexilogos.com/esperanto.htm>) nous offre plusieurs types de dictionnaires espéranto de spécialité : multilingue (*Majstro*), bilingues, étymologique, médical, de même que le célèbre *Esperanto, dictionnaire de la langue internationale*, réalisé par Ludwik Lejzer Zamenhof (1894). En outre, il existe aussi une littérature créée directement en espéranto et des publications périodiques, dont on peut consulter la liste alphabétique sur <http://www.cdeli.org/CDELI-periodajhoj-kolekto-A.html>. Finalement, il y a des émissions radio ou TV, tout comme des sites fournissant de la musique ou des films ayant le sous-titrage dans cette langue (par exemple, <http://novajhoj.weebly.com/kiuj-ni-estas.html>).

Toutefois, il faut préciser que, dans les décennies '70-'80, l'activité du professeur Ignat Florian Bociort a fait de l'Université de Timișoara un centre du mouvement Esperanto. Après une période de silence, il y a eu un revirement dans les années 1990-2000. Finalement, on y a repris l'enseignement de cette langue en 2015 ; l'Université de l'Ouest de Timișoara est actuellement la seule du pays où l'on organise des cours d'espéranto destinés aux étudiants de toutes les facultés. Notons aussi que l'Association d'Espéranto de Roumanie (A.E.R.) a organisé des événements scientifiques internationaux, parmi lesquels les symposiums tenus à Timișoara, Budapest, Poprad, Belgrade dans le cadre du *Forum Danubien pour la science et la culture en Esperanto* (Forumul Danubian pentru știință și cultură în Esperanto), créé en 1997 par Ignat Florian Bociort, avec le soutien de l'Association des Hommes de Science (Asociația Oamenilor de Știință).

Le colloque dont les travaux se retrouvent dans les articles de ce volume représente une tentative de réaffirmation de cette langue sur le plan national, avec une ouverture internationale implicite. Son organisation est l'expression de l'intérêt pour la diffusion de cette langue parmi les étudiants, les enseignants et les chercheurs, « en tant que moyen de communication accessible (la langue étant renommée pour sa simplicité grammaticale et sa transparence lexicale) » ; elle peut mettre en contact et réunir des représentants de divers pays et de diverses langues, leur assurant un statut « d'égalité linguistique (n.t.) » (p. 167). D'où, selon le témoignage des coordinatrices, le nom générique du colloque *Espéranto – pont entre langues et cultures*. Le volume est donc, d'une manière toute naturelle, bilingue, d'autant plus que les communications, tenues soit en espéranto, soit en roumain, ont été accompagnées, lors du colloque, par des diapositives dans l'autre langue que celle de la présentation.

La thématique des articles, dont « le niveau universitaire transparait clairement » (remarque du professeur dr. Renato Corsetti, de l'Université « La Sapienza » de Rome, – v. la quatrième de couverture), vise, comme on le précise dans l'*Avant-propos*, la langue, la culture et le mouvement espérantistes des divers coins du monde, sans y être réduite.

La langue espéranto est analysée par Nadia Obrocea qui part, dans son article, de l'obsession présente le long de l'histoire dans la culture européenne, à savoir la recherche « d'une langue parfaite »,

respectivement d'une « langue universelle », unique. Tout en précisant la position de divers linguistes par rapport à espéranto, elle analyse cette langue artificielle dans la perspective de la linguistique intégrale, notamment celle d'Eugeniu Coșeriu qui y applique le concept d'« architecture de la langue » introduit par Flydal. Dans une étude contrastive (espéranto-roumain), Mariana Pitar révèle les qualités qui font d'espéranto un instrument de communication idéal, telles la simplicité et la régularité de la grammaire et du système phonétique, la transparence de la syntaxe, la capacité de création lexicale. Pourtant, les interférences avec la langue maternelle peuvent provoquer des difficultés dans la traduction – c'est le cas des dérivés avec affixes : si, en espéranto, l'aspect est régulier, tant la base que les affixes ayant un sens univoque et stable, en roumain se manifestent des préférences combinatoires et des incompatibilités entre ceux-ci.

Le mouvement espérantiste a suscité l'intérêt de tous les participants, mais certains se sont penchés sur lui d'une manière plus ciblée. Dans un article très incitant, Davide Astori lance un plaidoyer fébrile en faveur de la paix, à partir du document lancé en 1915 par le créateur du mouvement espérantiste, L. L. Zamenhof, intitulé *L'Appel à la diplomatie*. Avec des incursions dans les livres saints (la Bible, Tora), notamment concernant la Tour de Babel, Astori met en relief l'idéal de l'unité dans la diversité, qui était aussi celui de Zamenhof. Dans une note, l'auteur insiste sur la notion de *diversité*, qui signifie richesse, et refuse l'accent mis sur la *différence*, qui implique une opposition. Il analyse les principes qui doivent être respectés pour que la paix soit garantie et que l'humanité s'épanouisse, principes formulés aussi en tant qu'objectifs en 2000 dans la *Déclaration du millénaire*, signée par les états membres de l'ONU. Ils se retrouvent dans le célèbre discours de Zamenhof au premier Congrès Mondial des espérantistes, où les participants se sentaient non pas des étrangers, mais des frères, « membres d'une seule nation, d'une seule famille ». L'article d'Aranka Laslo nous montre les résultats que peuvent avoir le travail infatigable et l'enthousiasme quand on est dédié à une cause : l'activité du Cercle d'espéranto initié au Lycée à profil polytechnique de Subotica – Serbie a eu des effets très positifs sur les résultats scolaires des élèves, sur leur implication dans diverses actions culturelles, tout en faisant naître l'intérêt de la communauté locale pour la langue et la culture espéranto. Ioan Constantin Mladin présente, dans un article très bien

documenté et riche en détails, l'histoire du mouvement espéranto dans la république de Macédoine, avec son évolution en fonction des événements politiques et des mouvements sociaux, avec ses personnalités marquantes. Dans ce pays, il a laissé des traces importantes à Kumanovo, Prilep, Strumica et dans d'autres localités où l'on trouve de nombreux témoignages espérantistes comme des statues, des pierres tombales, des noms de rues ou d'associations.

La didactique a représenté un autre axe de recherche. Partant de la nécessité déclarée pour tout citoyen de l'Union Européenne de connaître au moins deux langues étrangères, domaine où l'insuccès ne peut être nié, jusqu'à présent, Günter Lobin pense que, par ses traits caractéristiques (lexicaux, grammaticaux, phonétiques et graphiques), espéranto représente une langue pouvant servir de modèle, notamment par sa clarté, sa régularité et sa simplicité ; aussi en propose-t-il une « propédeutique de l'enseignement des langues étrangères », après avoir analysé tour à tour les particularités mentionnées. À son tour, Cosmina Lungoci, spécialiste de la didactique du FLE, entame la didactique générale des langues étrangères, illustrant la manière dont on pourrait développer les compétences d'expression orale par des activités interactives, en suivant certaines stratégies didactiques. À partir d'un jeu où les élèves travaillent par groupes utilisant des images de personnages significatifs de l'histoire, de la littérature, du cinéma, etc., ceux-ci sont amenés à exprimer leur (des)accord sur un problème et surtout à argumenter. Un autre chercheur, Radojica Petrović, propose une méthode originale, personnelle, pour apprendre la langue esperanto, qu'il appelle *Perla metodo* – « la méthode des perles ». Il envisage comme support un choix de « perles » de la culture espéranto, à savoir des textes authentiques de certes valeur esthétique (poésies, nouvelles, chansons, articles de presse, etc.), originaux ou traduits en espéranto, support qui rende l'apprentissage de la langue plus intéressant et plus agréable, à travers les découvertes culturelles implicites et l'appel à la créativité des élèves.

La littérature n'est pas négligée, elle non plus. L'une des études les plus intéressantes, presque monographique, est celle de Đorđe Dragojlović qui nous fait découvrir une personnalité fascinante de la culture espéranto : il s'agit de Tibor Sekelj, chercheur et explorateur connaissant neuf langues mais étant venu en contact avec 25 autres

langues indigènes, vrai « citoyen du monde », pourrait-on dire aujourd'hui. Né en 1912 dans l'empire austro-hongrois (Slovaquie actuelle), il a vécu, jusqu'à 76 ans, en cinq localités (Belgrad, Subotica, Zagreb, Buenos Aires, Cenei – Roumanie d'aujourd'hui, pendant son enfance), mais il a visité plus de cent pays, laissant partout les traces de son activité laborieuse de diffusion de la langue espéranto. Dragojlović présente la vie et l'activité de ce vrai « personnage », tout en faisant une incursion dans ses écrits (rédigés seulement en espagnol, espéranto et serbo-croate). Roxana Rogobete, auteure d'un article très solide, d'envergure doctorale, sur les œuvres littéraires écrites en allemand par des auteurs provenant d'autres cultures, analyse la littérature espéranto en tant que littérature exophone et réalise un panorama des principales traductions littéraires réalisées dans cette langue (à partir des œuvres de Homère, Shakespeare, Goethe, etc.), panorama qui envisage aussi les prix accordés pour les œuvres écrites en espéranto (poésie, roman, théâtre).

Certains articles traitent des sujets de domaines variés, comme l'art, l'économie, la politique, sans autre liaison avec la langue espéranto que le fait de l'utiliser pour disséminer largement ces informations ou ces réflexions. Ainsi, Aurora Bute fait appel à espéranto afin de présenter à un public potentiellement large les repères les plus importants de l'activité artistique du sculpteur Constantin Brâncuși, dans un effort de synthèse des informations offertes par les sources bibliographiques, accompagnées d'illustrations. De son côté, Nina Danilyuk présente, avec des données statistiques et tout en analysant les causes historiques, la situation linguistique de l'Ukraine actuelle, de même que la politique linguistique de ce pays, tandis que Zlatko Hinšt soumet à notre attention un travail d'économie qui résume les directions principales de réflexion de l'œuvre de John Maynard Keynes, *General Theory of Employment, Interest and Money*, publiée à Londres en 1936 et en traduction à Zagreb en 2012.

On pourrait conclure avec les paroles du professeur Renato Corsetti, déjà cité *supra* : « ...*espéranto est non seulement une langue, mais une idée aussi, l'idée d'égalité entre les peuples et les cultures* » (quatrième de couverture, n.t.). Une idée pouvant se matérialiser dans le contact qui réunit des gens de différents pays pour partager des valeurs communes. Voilà pourquoi les désidérata des coordonnatrices du volume – que celui-ci constitue une lecture agréable, tout en

éveillant l'intérêt du public pour la langue, la littérature et la culture espéranto – s'avèrent être tout à fait fondés.

Adina Tihu

Germana Henriques Pereira de Sousa (coord), *História da Tradução. Ensaios de Teoria, Crítica e Tradução literária* [Histoire de la Traduction. Essais sur la théorie, la critique et la traduction littéraire]. Volume 1. Campinas: Pontes Editores, 2015, 325 p. ISBN : 978-85-7113-639-7

Les actes des colloques d'histoire, de critique et de théorie de la traduction présentés à l'occasion des deux séminaires tenus à Brasilia en décembre 2012 et décembre 2013 ont été coordonnés par Germana Henriques Pereira de Sousa, professeure à l'Université de Brasilia et également directrice du NETLHIT (Centre de recherche en histoire de la traduction et de la traduction littéraire). La variété des textes regroupés ici témoignent du caractère multi-facettaire de l'histoire de la traduction où l'imbrication des différentes approches théoriques donne lieu à un ensemble toujours fécond et fascinant que justifient les chercheurs dans ce domaine. Dans l'article *Portal para a história da tradução : páginas de rosto da Arco do Cego* [Portail vers une histoire de la traduction : pages de couverture de Arco do Cego] (pp. 17-40), Alessandra Ramos de Oliveira Harden s'intéresse aux traductions d'œuvres scientifiques publiées à Lisbonne, à la fin du XVIII^e siècle au cadre d'un projet éditorial coordonné par Frère José Mariano da Conceição Veloso. La couverture de ces publications, débordant d'informations concernant les pratiques éditoriales, les attentes du public ou les moyens de dissémination des traductions de l'époque était l'interface entre deux entités/instances : œuvres à traduire et œuvre traduite, prince régnant et ses sujets, culture étrangère et culture propre.

Dans *Lévi-Strauss tradutor : Tristes Tropiques e a tradução etnográfica* [Lévi-Strauss traducteur : Tristes Tropiques et la traduction ethnographique] (pp. 41-68), Alice Maria de Araújo Ferreira décèle les valences que la traduction ethnographique reçoit dans l'ouvrage de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss sur le voyage entrepris en 1930 en Amérique du Sud (au Brésil). À partir de l'analogie entre le sujet ethnographique et le sujet traducteur, chacun d'eux interprètes du

discours d'un Autre, l'auteur de cet article propose de déplacer l'objet du texte-produit vers le processus traductif. La traduction en français de certains termes et syntagmes en portugais brésilien précédée par la formule « c'est-à-dire » interrompt la narration dont elle fait partie intégrante et fonctionne comme écriture et traduction interlinguale opérée par l'auteur lui-même. Une typologie des traductions/descriptions ethnographiques est également identifiée dans ce récit de voyage philosophique : figée (la définition), causale et/ou pragmatique (l'explication), anthropolinguistique (la traduction littérale), classificatrice (l'hyponymie) (pp. 54-61).

Cristina Carneiro Rodrigues examine les *Anotadores de relatos de viagem: um historiador e um naturalista* [Annotateurs de récits de voyage : un historien et un naturaliste] (pp. 69-92) et, ce faisant, elle analyse les traductions des ouvrages de deux naturalistes anglais – Henry Walter Bates et Alfred Russel Wallace. Des annotations élogieuses et explicatives sur la flore et la faune accompagnant la traduction du naturaliste Candido de Mello-Leitão (cas de Bates) se dégagent la subjectivité de la voix du traducteur et l'engagement de ce dernier envers le lecteur et l'auteur. Aux antipodes, situe l'historien Basílio de Magalhães (cas de Wallace) dont la retenue reflète son engagement envers les sciences naturelles, le savoir. L'homogénéité thématique attendue et la contemporanéité des traductions (l'une parue en 1939 et l'autre en 1944) ne garantissent donc pas un traitement analogue des textes sources (p. 69).

Le progrès enregistré dans ce domaine de recherche durant les trois dernières décennies est mis en exergue par John Milton dans *The Birth of Translation Studies on the Periphery: The Case of Brazil* [La naissance des études de traduction en périphérie : le cas du Brésil] (pp. 93-109). Sa réflexion porte non seulement sur les aspects positifs de ce développement (la naissance de la traductologie brésilienne, l'essor dans les années 1980 et 1990 ou l'institutionnalisation de l'étude de la traduction) mais elle va encore plus loin pour pointer les faiblesses : la présence peu significative des chercheurs brésiliens dans les revues internationales, l'autonomie encore à proclamer d'une discipline comme la traductologie ainsi que d'autres problèmes du début du XXI^e siècle tels que le manque de bibliothèques, l'accès difficile aux livres étrangers et bien d'autres (p. 108).

Marie-Hélène Catherine Torres montre que grâce à quatre programmes de troisième cycle en traduction on assiste à un tournant institutionnel des études de traduction au Brésil (pp. 111-122). Cependant, afin de renforcer la position de la traductologie au Brésil, il est nécessaire qu'au niveau national on l'encadre institutionnellement par l'organisation de grands congrès internationaux, parrainage et formation des doctorants.

Deux aspects traductifs – la réception des œuvres traduites et le marché éditorial brésilien – sont envisagés par Marta Pragma Dantas et Artur Perrusi dans *Crepúsculo de uma tradição: obstáculos à tradução de obras francesas no Brasil* [*Crépuscule d'une tradition: obstacles à la traduction d'œuvres françaises au Brésil*] (pp. 123-141). Dans le contexte de la mondialisation, des facteurs tels que l'hégémonie linguistique de l'anglais auprès du français qui perd du terrain, en parallèle avec le déclin de la culture anglo-saxonne et les enjeux d'ordre mercantile créent une conjoncture singulière et au lieu d'encourager les échanges interculturels marquent un avenir incertain pour le domaine de la traduction au Brésil.

Mauricio Mendonça Cardozo rappelle les contributions du travail théorique d'Antoine Berman à l'histoire de la traduction littéraire, à l'éthique et la critique de la traduction dans *A lição bermaniana: implicações para a crítica e para uma história da tradução literária* [*La leçon bermanienne: implications pour la critique et pour une histoire de la traduction littéraire*] (pp. 143-156). Selon Berman, la traduction est envisagée à la fois comme continuité et discontinuité de l'Autre (p. 154).

O lugar da literatura nos cursos de tradução [*La place de la littérature dans les cours de traduction*] (pp. 157-174) est la place accordée par Germana Henriques Pereira de Sousa et Patrícia Rodrigues Costa aux résultats/conclusions des entrevues réalisées avec des professeurs/chercheurs brésiliens activant dans l'enseignement supérieur et qui ont ouvert des pistes de recherche et de questionnement remarquablement fécondes, alliant la didactique de la traduction des textes littéraires, les difficultés y associées et la formation de traducteurs spécialisés dans ce domaine.

En se servant des *Versões brasileiras de Brise marine de Mallarmé* (pp. 177-195), l'un des plus traduits poètes français en Brésil, Álvaro Faleiros fait une anthologie d'interprétations, de réécritures et

de types de lectures sans omettre les altérations subies par le texte à travers les différentes approches au cours du XXI^e siècle où la traduction est conçue comme forme et non plus comme émulation, selon la conception de la période antérieure (p. 193).

Dans *Escritores nigerianos no Brasil : tradução de um sistema literário em formação* [Écrivains nigériens au Brésil : traduction d'un système littéraire en formation] (pp. 197-213), l'assimilation des œuvres nigériennes biaisée par la traduction permet à Fernanda Alencar Pereira et à Amarílis Anchieta d'envisager un rapport du type centre brésilien par rapport à la périphérie nigérienne, africaine. Les explications, les glossaires et les notes accompagnant les traductions de ces œuvres « exotiques » (p. 11) s'inscrivent dans une tendance globalisante qui ignore les richesses et les particularités des différentes cultures du continent africain.

Afin de faire valoir la contribution du supplément Arte-Literatura du journal *Folha do Norte* dans les années '40, Izabela Guimarães Guerra Leal et João Jairo Moraes Vansiler reprennent le concept romantique goethéen de *Weltliteratur* dans *Rilke traduzido em Belém : diálogos do Norte com a literatura universal* [*Rilke traduit à Belém : dialogues du Nord avec la littérature universelle*] (pp. 215-233). Par les traductions y publiées (surtout de Rilke) ce journal avait enrichi la littérature de la région nordique du Belém do Pará avec des nouveautés artistiques littéraires provenant du Brésil et du reste du monde.

Dans *Os (muitos) lugares de Valery Larbaud no Brasil : um mapa (im)preciso e surpreendente da presença de Larbaud entre nós* [Les (nombreux) lieux de Valery Larbaud au Brésil : une carte (im)précise et surprenante de la présence de Larbaud parmi nous] (pp. 235-246), Josina Nunes cartographie la présence de l'écrivain-traducteur français dans ce pays. Sa démarche suit, d'un côté, la voie traditionnelle reposant sur la précision de l'analyse quantitative qui prend en compte le nombre des citations (traductions, publications, articles, thèses, etc.) et, de l'autre côté, le chemin incertain de l'environnement virtuel où là aussi Larbaud jouit d'une visibilité raisonnable réelle/véritable.

Germana Henriques Pereira de Sousa, Lorena Melo Rabelo et Lorena Torres Timo s'intéressent aux *Escritores brasileiros tradutores* [Écrivains brésiliens traducteurs] (pp. 247-262), étude de cas Rachel de Queiroz. Cette écrivaine-traductrice occupe une place fondamentale

dans l'histoire de la traduction au Brésil, d'autant plus remarquable qu'elle se déroula durant le communisme, de 1940 à 1970. Traductrice d'une cinquantaine de grandes œuvres de la littérature universelle dans un langage littéraire de haut niveau, résultat d'un processus créatif élaboré, Rachel de Queiroz fut responsable d'assurer l'accès à la littérature canonique et populaire de langue française, anglaise, russe et espagnole. Voilà un exemple où l'écriture et la traduction ont été deux activités exerçant une influence favorable l'une auprès de l'autre.

Marcelo Paiva de Souza souligne l'impact du boom des traductions dramatiques sur la modernisation du théâtre brésilien (pp. 263-281) au XX^e siècle. L'auteur rappelle que toute traduction d'œuvre dramatique implique le transfert de deux systèmes de communication : littéraire (limité à la lecture) et théâtral (gouverné par des paramètres et conventions propres à la mise en scène). Or l'analyse d'une telle traduction est tributaire à un éventail hétéroclite de codes et de signes dont l'entrelacement crée des motifs à signification subtile et multiple (p. 271).

Raquel Botelho propose comme prétexte pour *Uma nova modalidade de retradução: a tradução informada* [Une nouvelle modalité de rétraduction : la « traduction informée »] (pp. 283-291) la comparaison des deux traductions du roman *São Bernardo* de Graciliano Ramos. Dans ce cas, la version française (1986) est une traduction informée, influencée, médiée par celle en anglais parue antérieurement (1975) et dont elle avait importé certaines solutions traductives. La blâmée rétraduction, traduction secondaire est favorablement envisagée quoiqu'elle soit une « forme contaminée » (p. 287) car déjà altérée par l'interprétation suivant un autre code linguistique opérée par le premier traducteur.

Ce premier tome se clôt sur l'article de Thiago André Veríssimo, *À procura do Mário Faustino Tradutor* [À la recherche de Mário Faustino Traducteur] (pp. 293-325), une figure littéraire d'envergure au Brésil du XX^e siècle. Un inventaire méthodique de ses traductions publiées dans les années '40 dans le supplément du journal *Folha do Norte* illustre son autorité.

**Ioana Simina Frîncu
Ruxandra Indreş**

Marta Pragma Dantas, Germana Henriques Pereira de Sousa (coord), *História da Tradução. Trajetória, Debates, Deslocamentos* [Histoire de la Traduction. Trajectoire, Débats, Déplacements]. Volume 2. Campinas : Pontes Editores, 2016, 182 p. ISBN : 978-85-7113-735-6

Le second volume montre la pluralité et la complexité des définitions possibles de la traduction. Le tournant sociologique de la fin des années 90 avait redéfini la traduction, envisagée dans un contexte transnational (p. 26) de circulation des idées avec les défis d'ordre économique, politique et culturel afférents. Cette approche reposant sur le concept d'« inter-nationalisme littéraire », voire d'« internationalisation » (p. 8) contribue à une meilleure compréhension des littératures nationales en allant au-delà de la perspective nationale vers une perspective beaucoup plus élargie, propre au phénomène traductif. La formation des littératures nationales est le fruit des transferts internationaux, interculturels et interprétatifs qui se trouvent à la base de toute traduction, problématique abordée dans ce recueil qui réunit les contributions de la 3^e Rencontre des Traducteurs d'Œuvres Françaises au Brésil, déroulée du 22 au 24 octobre 2014 à João Pessoa, en collaboration avec l'Université Fédérale de Paraíba.

Marc Charron et ses *Elementos para uma cartografia da literatura quebequense traduzida no Brasil : textos, percursos, atores* [Éléments pour une carte de la littérature québécoise traduite au Brésil : textes, parcours, acteurs] (pp. 15-38) lancent un débat sur le phénomène de la globalisation éditorial régi par des impératifs commerciaux dictant la publication d'œuvres de grande consommation ou d'œuvres littéraires (le marché de *niche* où agissent les éditeurs indépendants). À partir de deux romans québécois *Une histoire américaine* de Jacques Godbout (1986) et *RU* de Kim Thuy, le chercheur examine la croissante interdépendance des marchés, le rôle notable que joue la France dans la diffusion des littératures francophones, la façon où la traduction rend possible ce dialogue interaméricain, en créant les auspices favorables à la notion d'« américanité partagée » (p. 24).

Lia Araujo Miranda de Lima et Germana Henriques Pereira de Sousa se penchent sur la traduction que Luiz Rezende donne aux *Exercices de style* de Raymond Queneau (pp. 39-57). Sans trancher sur

l'(in)adéquation de ladite version, les chercheuses insistent sur l'éthique de la traduction et la nécessité de la récréation requise par l'intraductibilité de l'original. Les 99 exercices de style sont autant d'expériences de traduction intralinguistiques dont la réussite/solution réside, selon le traducteur, dans la conception de l'écrivain pour lequel la langue représente un champ de possibilités illimité (p. 39). Cependant, la visée ethnocentrique et naturalisante ainsi que la quête d'isomorphisme pourraient être signes d'émancipation au nom de laquelle tout excès traductif se justifierait (p. 56).

Marie-Hélène Catherine Torres observe *O poder antropofágico do tradutor : entre tradição e inovação* (pp. 59-70). Grâce à son pouvoir à tous les niveaux de la société, le traducteur perpétue et transgresse la tradition. Par des stratégies traductives adaptées, il « participe à la lutte pour la visibilité, la reconnaissance internationale d'une littérature » (p. 60). Toute traduction est un acte anthropophage puisqu'elle implique une appropriation du texte-source, déterritorialisé dans l'espace et le temps. La traduction naturalisante (parfois, jusqu'au point de rendre *invisible* la culture étrangère), la traduction exotisante ou le compromis entre les deux approches (p. 62) décrivent toutes les trois des modalités de transposer l'étranger, l'Autre.

Ivone C. Benedetti scrute la traduction des sciences humaines et elle en saisit l'occasion pour (se) poser quelques questions sur la formation des traducteurs (pp. 71-80). Dans cette réflexion sur la relation traducteur-éditeur, elle plaide pour une formation pluridisciplinaire du traducteur professionnel en sciences humaines. À cette fin, elle passe en revue les événements qui ont marqué le système éducationnel brésilien pendant les 50 dernières années et qui ont conduit à un enseignement des sciences humaines (l'histoire ou la philosophie, par exemple) limité aux cours universitaires spécialisés.

As reservas da tradutora : traduzindo outros campos com a psicanálise [Les réserves de la traductrice : traduire d'autres domaines avec la psychanalyse] (pp. 81-93) de Márcia Atalla Pietrolungo relate l'expérience d'un traducteur brésilien avec un accent sur les difficultés posées par le verbe « réserver » dans une décision de justice française. L'appel à la psychanalyse dans la traduction juridique renforce la subjectivité de la voix traductive tout en assurant une meilleure compréhension des faits et des enjeux (p. 93).

Dans *Prefácios de tradutores em obras francesas traduzidas para o português no Brasil a partir de meados do século XX: uma oportunidade perdida ?* [Préfaces des traducteurs d'œuvres françaises traduites en portugais au Brésil depuis le milieu du XX^e siècle : une occasion manquée ?] (pp. 95-114), Teresa Dias Carneiro fait l'examen des éléments paratextuels (péritextuels et épitextuels) identifiables dans 102 préfaces/postfaces d'un corpus de 360 de traductions. Les méta-discours dépourvus de la rhétorique traditionnelle sont nettement moins nombreux : ils ont un caractère didactique et renseignent sur la grandeur des auteurs traduits plutôt que sur le processus traductif. La préface constitue l'espace idéal (unique ?) rarement accordé par l'éditeur dont le traducteur devrait en profiter pour accroître sa visibilité sociale et attirer l'attention sur son activité, un travail intellectuel complexe et très/trop peu (re)connu (pp. 112-113).

Vera Chacham met en lumière les aspects de la littérature pédagogique du XIX^e siècle dont l'objectif principal était de transmettre des enseignements religieux catholiques (*Traduzindo a Condessa: variações sobre a violência em Memórias de um Burro, da Condessa de Ségur*) (pp. 115-139). La trajectoire éditoriale des livres de cette représentante de marque de la littérature enfantine retrace les plus importantes transpositions en portugais : la traduction de Cadichon et l'adaptation de Herberto Sales. Tout comme les *Mémoires d'un âne*, *Les malheurs de Sophie* tourne également autour du concept de violence qui revête des formes sadiques, révoltantes et punitives.

Yvone Soares dos Santos Greis fait apparaître le rapport entre la ponctuation utilisée en français préclassique (les deux points) et celle de la traduction d'*Alector, histoire fabuleuse* (pp. 141-159), le seul roman de Barthélemy Anneau, publiée en 1560. Vu que ces signes de ponctuation gouvernent l'organisation sémantique et fonctionnent en tant que connecteurs logiques entre les unités textuelles, cet article se propose de vérifier l'intelligibilité du texte cible.

Ce deuxième tome se termine sur l'*Antologia brasileira de Guy de Maupassant: paratextos* [Anthologie brésilienne de Guy de Maupassant : paratextes] (pp. 161-182), de Carmen Verônica de Almeida Ribeiro Nóbrega et Marie-Hélène Catherine Torres.

**Ioana Simina Frîncu
Ruxandra Indreş**

Germana Henriques Pereira, Thiago André Veríssimo (coord), *História e Historiografia da Tradução : Desafios para o século XXI* [Histoire et Historiographie de la Traduction : Défis pour le XXI^e siècle]. Volume 3. Campinas: Pontes Editores, 2016, 385 p. ISBN : 978-85-7113-801-8

Le troisième tome de la collection Estudos da Tradução (Études de traduction) paru aux Éditions brésiliennes Pontes en 2014, résultant des recherches des spécialistes brésiliens et étrangers, révèle les orientations actuelles dans la recherche historiographique au Brésil.

Composé de 15 articles, le troisième tome s'ouvre sur un chapitre consacré aux *Relações entre História da tradução e História da literatura* [Relations entre l'histoire de la traduction et l'histoire de la littérature] (pp. 19-29). Germana Henriques Pereira fait un pont entre l'historiographie et l'histoire de la traduction au Brésil, tout en montrant ses avancées et ses limites. Elle propose par la suite des directions dans la construction d'une histoire de la traduction qui puise sa force dans les « hangements survenus aussi bien dans les écrits littéraires, les formes et genres littéraires que dans les mentalités. » (p. 25)

Préoccupée par la finalité sociale de l'histoire de la traduction, Alessandra Harden continue ses réflexions sur l'histoire de la traduction d'un point de vue éthique : *A História e A História da tradução : questões de legitimidade e fragilidade* [L'histoire et l'histoire de la traduction : questions de légitimité et de fragilité] (pp. 31-54). La vision déjà démodée de l'histoire comme science objective est petit à petit remplacée par une autre où l'histoire est « une science qui se modifie en fonction des valeurs et thèmes de chaque époque » (p. 38). Une telle conception lui donne légitimité – la recherche étant d'une part plus libre et autonome mais, et elle expose également sa fragilité – la recherche étant d'autre part moins sûre quant aux objets et méthodes de recherche : « En fait, ce qui met à l'épreuve actuellement ceux qui se dédient à ce domaine, ce sont les aspects épistémologique et méthodologiques qui perturbent les historiens en général [...] » (p. 46).

Alvaro Echeverri traite dans l'article intitulé *El alumno de traducción centro de la formación : conócete a tí mismo y...* [L'étudiant en traduction au centre de la formation : Connais-toi toi-même et...] (pp. 55-88) de l'état actuel de la formation des traducteurs. L'auteur propose à repenser le modèle traditionnel d'enseignement qui visait la

« performance magistrale » de Jean-René Ladmiral, réalisé par l'enseignant par la reproduction de ses expériences antérieures et à conférer à l'étudiant un rôle actif dans sa formation.

Dans l'essai *Em torno do Cemitério marinho, de Paul Valéry : Traduções brasileiras* [Autour du Cimetière marin, de Paul Valéry : Traductions brésiliennes] (pp. 89-109), Álvaro Faleiros et Roberto Zular situent les traductions du poème français de Paul Valéry dans l'histoire de la traduction poétique brésilienne. Ils proposent également leur traduction faite en alexandrin, inspirée de la version de Ménard à partir du décasyllabe de Valéry. Cette démarche traductive, à la fois diachronique et synchronique, permet aux auteurs de conclure sur les courants dans la traduction poétique brésilienne et sur les préoccupations de la poétique du traduire spécifiques à chaque époque historique.

Cristina Carneiro Rodrigues compare *Três traduções da coleção Biblioteca Histórica Brasileira* [Trois traductions de la Collection Biblioteca Histórica Brasileira] (pp. 111-139). Il s'agit du travail de paratraduction de deux traducteurs et d'un annotateur sur trois œuvres faisant partie d'une des collections les plus importantes publiées au Brésil et réservées aux sujets d'histoire et de société brésiliennes. Par son travail laborieux, elle valorise des traducteurs et des annotateurs afin de faire paraître des livres d'auteurs peu connus à l'époque, qui sont susceptibles de devenir le point de départ pour la naissance d'une nouvelle histoire du Brésil.

Le paratexte est également un thème de réflexion pour Germana Henriques Pereira et Patricia Correia dos Santos. *Edições e traduções de A Fugitiva (Albertine disparue), de Marcel Proust, no Brasil* [Éditions et traductions de *A Fugitiva (Albertine disparue)*, de Marcel Proust, au Brésil] (pp. 141-175) est une analyse diachronique des traductions réalisées par deux traducteurs portugais et parues dans trois éditions différentes, tout en mettant l'accent sur la fonction et le contenu du paratexte (notes de bas de page, préfaces, postfaces) qui esquissent le scénario éditorial et le profil des traducteurs.

Cleópatra ou Nefertite ? (Sobre os avatares de um texto ao longo de suas traduções) [Cléopâtre ou Néfertiti ? (sur les avatars d'un texte tout au long de ses traductions)] (pp. 177-191) est une belle occasion pour Ivone Benedetti, traductrice et écrivaine, de réfléchir à l'identité commune attribuée à plusieurs traductions d'un même texte.

Pour faire cela, elle décide d'« investiguer » trois auteurs : Umberto Eco – *Les limites de l'interprétation*, Hans-Georg Gadamer – *Vérité et méthode* et Paul Ricœur – *Soi-même comme un autre*. Ivone Benedetti se préoccupe à différencier la liberté interprétative de l'herméneute, qui est plus grande que celle du traducteur lié à la lettre.

A Questão da língua e o lugar da tradução na Itália entre os séculos XVIII e XIX: Considerações de Melchiorre Cesarotti e Ugo Foscolo [La question de la langue et la place de la traduction en Italie entre les XVIII^e et XIX^e siècles : considérations de Melchiorre Cesarotti et Ugo Foscolo] (pp. 193-211) permet à Karine Simoni de développer ses conceptions sur la traduction comme moyen de renouvellement de la langue italienne.

Dans son article *História literária e Tradução: o lugar das escritoras francesas do século XVIII* [Histoire littéraire et traduction : la place des écrivains français du XVIII^e siècle] (pp. 213-226), Marie-Hélène Catherine Torres remet en cause la légitimité du canon littéraire traditionnel tout en dévoilant un canon littéraire français parallèle, invisible à l'histoire littéraire officielle, composé de textes écrits par des femmes qui figuraient parmi les plus cultes au XVIII^e siècle en France.

Marlova Aseff s'intéresse au travail des poètes-traducteurs de la période 1960-2009 et de leur relation avec le système littéraire brésilien, dans l'article intitulé *O lugar dos poetas-tradutores no sistema literário brasileiro* [La place des poètes-traducteurs dans le système littéraire brésilien] (pp. 227-241). Selon elle, le travail des poètes-traducteurs redéfinit le canon et permet l'assimilation de nouvelles ressources stylistiques dans le répertoire poétique local.

Dans *A tradução e os conceitos que ancoram na cultura: o caso do Brasil colonial* [La traduction et les concepts ancrés dans la culture : le cas du Brésil colonial] (pp. 243-285), Martha Pulido met l'accent sur la manière dont le colonisateur traduit et interprète, parle et communique avec les natifs. L'auteure puise ses exemples dans les histoires de voyages et le travail des interprètes qui servaient de médiateurs dans la communication entre les indigènes et les colons.

Mauricio Mendonça Cardozo partage des *Notas sobre a questão do tempo na tradução* [Notes sur la question du temps dans la traduction] (pp. 287-303) et offre une perspective plutôt théorique sur la temporalité dans la traduction. Il esquisse une typologie du temps

dans la traduction : le traduire, le texte traduit, la relation de traduction.

Dans son essai *Félix Pacheco : Jardineiro fiel* [Félix Pacheco : le jardinier fidèle] (pp. 305-321), Ricardo Meirelles s'intéresse à la réception des *Fleurs du mal* au Brésil. Secondairement, il situe les traductions de cette œuvre de Baudelaire dans l'histoire de la traduction afin d'estimer l'impact qu'elles ont eu sur la littérature brésilienne. Ce faisant, il remarque l'évolution des perceptions esthétiques de l'acte traductif.

Thiago André Veríssimo analyse et compare *Primeira tradução poética de Mário Faustino* [La première traduction poétique de Mário Faustino] (pp. 323-345) et d'autres projets de traduire Pablo Neruda. Il fait ainsi ressortir le degré de liberté réactive de Mário Faustino qui en traduisant crée de nouveaux textes à partir des textes originaux.

Le troisième tome se conclut avec l'article de Valmi Hatje-Faggion et Guilherme Pereira Rodrigues Borges *Tradução e teatro : Pygmalion, de Bernard Shaw, em duas traduções para o português publicadas no Brasil* [Traduction et théâtre : Pygmalion de George Bernard Shaw, dans deux traductions en portugais publiées au Brésil] (pp. 347-385). Deux traductions, la première parue en 1964 et la seconde en 2004, font l'objet d'étude, les auteurs insistant notamment sur les anthroponymes et toponymes et sur les stratégies de traductions mises en œuvres selon les exigences des époques de traduction : naturalisation en 1946 ; et exotisation en 2004. Les auteurs s'accordent sur « le besoin de nouvelles traductions en tant qu'effort continu d'expansion de l'acte de lecture et d'interprétation, et d'observation de la manière dont les cultures interprètent leur monde à des moments précis de l'histoire » (p. 383).

**Ioana Simina Frîncu
Ruxandra Indreş**

Henri Awaiss et Muguraș Constantinescu (Sous la coordination de).
Atelier de traduction, Dossier : Avez-vous dit culturel ?, Suceava,
Editura Universității « Ștefan cel Mare » din Suceava, n° 27/2017, 185
pages, ISSN 1584-1804, ISSN-L 2344-5610.

Les archives de la revue *Atelier de traduction* sont disponibles intégralement en ligne, aspect pas du tout négligeable, car cela exige des efforts supplémentaires de la part des éditeurs, mais assure en même temps une meilleure visibilité de la publication en milieu académique. On constate, en y fouillant, que le culturel est un thème récurrent. Par le passé, les chercheurs roumains et étrangers étaient invités à réfléchir sur des sujets tels : « Le traducteur un ambassadeur culturel (facteur de médiation entre cultures) » – les numéros 13 et 14 de 2010 ; « La traduction caduque, retraduction et contexte culturel (en diachronie) » – les numéros 15 et 16 de 2011 et « La dimension culturelle du texte littéraire en traduction » – les numéros 21 et 22 de 2014. On remarque ainsi qu'on a choisi de relier à chaque fois le culturel à un autre aspect de la traduction (le rôle du traducteur, le caractère éphémère des traductions et la nécessité de retraduire, la traduction littéraire), en favorisant des analyses en synchronie comme en diachronie.

Pour le numéro 27/2017, les coordonnateurs Henri Awaiss et Muguraș Costantinescu se proposent de revisiter « le culturel » et ils optent pour une formule spéciale, celle du questionnement : les deux universitaires décident d'interroger leurs confrères pour apprendre leurs points de vue. Pour ce faire ils adressent la question « Avez-vous dit culturel ? », qui est aussi le titre du dossier thématique, à un nombre de chercheurs dont les réponses varient selon leurs propres expérience, formation et réflexion sur la traduction. À tour de rôle, on donne la parole à Christian Balliu, Nicolas Froelinger, Jarjoua Hardane, Hannelore Lee-Janke, Marianne Lederer, Gina Abou Fadel Saad et Stephanie Schwerter.

Christian Balliu est le premier à répondre à cette question. À la lumière de ses recherches portant sur les interprètes français du Levant à l'époque classique¹, il montre que la France, quoiqu'une grande puissance mondiale, a su tirer profit de la rencontre avec l'Orient en

¹ Christian Balliu. *Les Confidants du sérail. Les interprètes français du Levant à l'époque classique*. Beyrouth : Université Saint-Joseph, 2005.

glissant d'une monarchie égocentrique vers un cosmopolitisme d'ouverture (p. 25). Il apparaît ainsi qu'au fil du temps la traduction « a mis en contact les cultures, les a faits se respecter mais aussi s'intéresser les unes aux autres » (p. 25). Nicolas Froelinger, interrogé sur le « conflit » possible entre le culturel et le numérique, se montre optimiste et suggère à tous « ceux qui vivent de la traduction ou aspirent à en vivre à affûter leurs compétences pour faire la différence avec les amateurs et le grand public » (p.29). Pour lui, les outils dont on dispose grâce à l'essor de l'informatique doivent constituer des « alliés » et non pas des « ennemis ». S'appuyant sur sa propre expérience d'écrivain et de traducteur², Jarjoura Hardane considère que « [l]'acte de traduire ne peut être que biculturel. » (p. 32) et que le traducteur idéal est « à la fois un bilingue et un biculturel équilibré » (p. 32). Le « dialogue interculturel », sujet abordé entre autres aussi par le Forum CIUTI, peut mener, selon Hannelore Lee-Jahnke, « à une meilleure connaissance de l'AUTRE, pour autant que le mobile soit une ouverture avec Respect envers l'Autre et une vraie volonté de comprendre » (p. 36). Marianne Lederer, représentante marquante de la théorie interprétative de la traduction, montre que, le transfert des éléments culturels dans le texte – quelle qu'en soit la nature : littéraire, pragmatique ou technique – exige une diversification des stratégies, puisqu'ils ne peuvent pas être tous soumis « à un traitement identique en traduction » (p. 39). Gina Abou Fadel Saad croit qu'il y a deux types d'aspects culturels : certains sont explicites, repérables, facilement identifiés par les lecteurs, alors que d'autres exigent un déchiffrement en profondeur du texte et un véritable travail herméneutique de la part du lecteur. Pour cette raison, le traducteur, en tant que bon connaisseur des deux cultures, aurait comme tâche de faire en sorte qu'une culture « s'imbrique, le plus naturellement possible, dans l'autre sans l'affecter pour autant ou lui nuire mais en la respectant et en l'enrichissant » (p. 48). Le dernier entretien, réalisé avec Stephanie Schwerter, traite du transfert des éléments culturels présents dans les romans anglais traduits en France en soulignant le rôle du contexte qui peut être américain, australien ou britannique.

Comme promis au tout début par Henri Awaiss, dans son texte *Le vol 27*, cette série d'entretiens permet d'embarquer pour un voyage

² Jarjoura Hardane a signé avec Henri Awaiss, le livre *Eau de rose eau de vinaigre*, coll. Source-Cible. Université Saint-Joseph : Beyrouth, 2005.

traductologique, de la France au Liban en passant par la Belgique et la Suisse, et de faire le tour de cette question qui ne cesse de hanter les esprits des traductologues – le culturel. De même, l’acuité des réponses permet de percevoir la symphonie des cultures qui s’accordent, malgré leur diversité.

Le dossier thématique sur le culturel comprend, outre les entretiens, trois contributions théoriques. Lance Hewson [« Traduire “Étang” traduire *l’étang* : rencontre fructueuse avec la complexité culturelle »] montre que dans un texte les problèmes de nature culturelle sont divers et que les choix du traducteur peuvent aller d’une démarche explicative intense jusqu’à l’adaptation, c’est-à-dire l’effacement de toute trace de l’original. Pour illustrer son propos, il présente le projet de traduction en anglais de la nouvelle *L’Étang* de sa collègue Mathilde Fontanet qui dépeint en français l’univers culturel et géographique de la Grande Bretagne.

Dans son étude « De Ricœur à Borges : sur le concept d’“identité narrative” en traduction », Marc Charron analyse le récit de Borges, *El cautivo* et sa version française *Le Captif* en associant deux domaines, selon toute apparence différents, la philosophie (par le truchement des ouvrages de Paul Ricœur) et l’analyse textuelle (telle qu’elle est théorisée par Jean-Michel Adam). Le roman *Menaud, maître-draveur* de l’écrivain québécois Félix-Antoine Savard est analysé par Eglantina Gishti [« Réflexions sur les difficultés de la traduction des *realia* : le cas du roman *Menaud, maître-draveur* »] qui s’attarde sur des *realia* tels : « maître-draveur », « coureur de bois », « pays du Québec » et essaie de saisir les enjeux de leur restitution en albanais.

Le volet « Articles » comprend : « Traduire les contes : texte et image » de Ionela Arganisciuc et « *Collection* et *fonds* : un cas de variation en muséologie » de Anna Joan Casademont. La première étude passe en revue les versions roumaines du *Petit Chaperon rouge* et examine la concordance entre le texte traduit et les images qui l’accompagnent. L’auteur de la deuxième contribution prend comme repère la théorie communicative de la terminologie pour appliquer le concept de « variation nominative » au domaine de la muséologie.

Sous le titre « Portraits de traducteurs/traductrices », on range le texte de Oana-Cristina Dima, « Mihail Sadoveanu – Portrait d’un traducteur ». Le public roumain est familiarisé avec ses grandes œuvres littéraires, des incontournables de toute bibliographie scolaire, mais

son activité de traducteur est moins connue. Or, dans cet article on cherche à mettre en évidence la contribution de Mihail Sadoveanu à l'enrichissement de la littérature roumaine par la traduction de grands écrivains de la littérature universelle tels Tourgueniev et Guy de Maupassant.

Irina Mavrodin, figure prégnante de la culture roumaine, signe les deux textes regroupés dans le volet « Fragmentarium Irina Mavrodin » et traduits du roumain par Irina Devderea. Par une analyse comparative de deux versions en français de la poésie « Lacul » du grand poète roumain, Irina Mavrodin montre comment Miron Kiropol, réussit, même s'il ne trouve pas de rimes, à « induire la vie dans le texte » (p. 134), à la différence d'autres traducteurs, dont on retient Jean-Louis Couriol.

Dans « Relectures traductologiques », Muguraș Constantinescu revient sur le livre *Sur la traduction littéralement et dans tous les sens* d'Irina Mavrodin en prouvant, avec des arguments convaincants, que c'est un ouvrage d'actualité. Le traductologue roumain y aborde des thèmes tels : le couple traduction/création, l'autotraduction, les difficultés, nombreuses et diverses, que suppose tout travail de longue haleine comme celui qu'elle avait déployé en tant que traductrice en roumain de l'intégrale Proust, de Flaubert, Cioran et tant d'autres. Cette riche et intense activité de traduction a abouti à une « pratico-théorie » de la traduction, selon la formule même d'Irina Mavrodin.

La dernière rubrique de la revue regroupe des chroniques et des comptes rendus signés par Anda Rădulescu, Daniela Hăisan, Gina Puică, Zamfira Lauric (Cernăuțan) et Marinela Racolța (Popovici). Les auteures y présentent le premier congrès mondial de traductologie qui a eu lieu à Paris du 10 au 14 avril 2017 ainsi que des livres et numéros thématiques de revue.

Quoique le culturel semble être un sujet rebattu en traductologie, Henri Awais et Muguraș Constantinescu prouvent, en le choisissant comme thématique pour le numéro 27/2017 de la revue *Atelier de traduction*, que c'est pourtant un sujet d'actualité qui donne du fil à retordre tant aux traducteurs qu'aux traductologues.

Neli Ileana Eiben

Alfred Loisy, *Sacrificiul. Eseu diacronic*. Traducere de Alexandru Gafton și Adina Chirilă. Prefață de Alexandru Gafton. Note și comentarii de Adina Chirilă. [Traduit en roumain par Alexandru Gafton et Adina Chirilă, d'après l'édition *Essais historique sur le sacrifice*, Paris, Nourry, 1920. Préface d'Alexandre Gafton. Notes et commentaires d'Adina Chirilă]. Iași : Casa Editorială Demiurg, 2018, 386 pages. ISBN 978-973-152-357-6

À l'époque de la post-vérité, l'idée de sacrifice semble être éperdument périmée. Son aura mythique ou religieuse ne convainc plus personne. Omniprésente autrefois dans le catholicisme, aujourd'hui, l'idée de sacrifice, tout comme ses vertus et ses caractéristiques théologiques, anthropologiques et éthiques, est constamment contournée car perçue comme privation. Cela n'empêche pas Alexandru Gafton et Adina Chirilă à faire revivre et à revisiter, par la traduction, l'influence que le catholicisme et les sciences de la religion ont eu sur la pensée dans les premières décennies du XX^e, grâce également à Alfred Loisy, fondateur et rédacteur de *L'enseignement biblique* (1892-1893), collaborateur de plusieurs revues¹ et auteur d'un nombre important d'ouvrages.² *Essais historique sur le sacrifice*, c'est le deuxième ouvrage de cet auteur qui est traduit en roumain, après la traduction (1996) et la re-traduction (2012) des *Mystères païens et du mystère chrétien*.

Plein de responsabilité, le remarquable travail que les traducteurs accomplissent est considérablement contraint par les défis de traduction et d'édition. Dans un tissu textuel et une réflexion métatextuelle, les voix de Loisy, Gafton et Chirilă se mêlent. Imbriquant

¹ *Revue des religions*, *Revue critique* (1889-1927), *Revue d'histoire et de littérature religieuses* (1896-1907), *Revue du clergé français*, etc.

² Nous en retenons les principaux : *Histoire du Canon de l'Ancien Testament* (1890), *Les Proverbes de Salomon* (1890), *Histoire du Canon du Nouveau Testament* (1891), *Le Livre de Job* (1892), *Histoire critique du texte et des versions de la Bible* (1892-1893), *Les Mythes chaldéens de la Création et du Déluge* (1892), *Les Évangiles synoptiques, traduction et commentaire* (1894-1896), *Études bibliques* (1894), *Les Mythes babyloniens et les premiers chapitres de la Genèse* (1901), *La Religion d'Israël* (1901), *Études évangéliques* (1902), *L'Évangile et l'Église* (1902), *Le Quatrième Évangile* (1903), *Le Discours sur la Montagne* (1903).

adroitement les textes et métatextes originaux et traduits, les traducteurs proposent aux lecteurs un texte amplement glosé, *Sacrificiul. Eseu diacronic*. Grâce au paratexte (pp. V-VIII et IX) et au métatexte traductifs, Gafton et Chirila enchaînent avec une première étude publiée dans les années '30 du XX^e siècle, par Lăncrănjan qui tente de réhabiliter de manière synthétique la pensée chrétienne (1936).

Nous tenons à souligner le riche travail des traducteurs et à remarquer l'analogie des situations de publication de *l'Essais historique sur le sacrifice* de Loisy et de la traduction. Anachroniquement ou pas, au début du XXI^e siècle, tout comme au début du XX^e siècle, le phénomène religieux est un phénomène social et traduit une crise de l'être humain et de ses repères. Le moment de parution du texte de Loisy : la crise du catholicisme français et la scientification de la religion. Environ 100 ans après, les technologies nouvelles, l'imminence du clonage de l'être humain et/ou de la robotisation, l'immédiateté d'une interconnexion à une réalité augmentée « débranchent » l'être humain des questions liées au sacrifice, à ses propriétés. Actuellement, on ne discute plus en termes de crise religieuse, mais de question religieuse, étroitement liée à la géopolitique et à la crise de la postmodernité, post-vérité. La question religieuse ne produit pas moins de conflits et de tensions que les autres crises religieuses qui ont marqué l'histoire de l'humanité et se sont associées à des crises d'État, politiques, morales, etc.

Nos observations ne portent que subsidiairement sur l'essence du *Sacrifice* de Loisy, se centrant délibérément sur la traduction comme processus et comme résultat. Nous saluons la première traduction roumaine du *Sacrifice* de Loisy, qui, tout comme le texte d'origine, se caractérise par un style correct et précis. Une érudition profonde autant que méthodique distingue la version roumaine de cet ouvrage qu'on pourrait situer parmi les œuvres de première classe.

L'écart culturel, religieux et temporel qui sépare les lecteurs source des lecteurs roumains compliquent la tâche des traducteurs qui ne fléchissent pas devant les épreuves difficiles et ne cèdent non plus à la tentation d'inventer un dénominateur commun afin de justifier une démarche qui soit réglementée par la loi du moindre effort. Au contraire, tout en assumant ce décalage qui existe entre les horizons d'attente des lecteurs français et roumains, difficilement niable

d’ailleurs, les traducteurs tentent d’affranchir et l’écart, et le décalage par des gloses, notes de traduction érudites (voir l’Annexe : Sur l’imbrication des notes de l’auteur et des traducteurs). Cette coprésence séparée des deux instances génératrices de métatextualité est un pari que les traducteurs ont tenu et gagné : ils ont réussi avec brio à répondre à l’exigence ricœurienne et à servir deux maîtres : l’auteur et le lecteur de la traduction. L’impossibilité est devenue donc compossibilité. Le « sacrifice » des traducteurs n’est point inférieur à celui de d’Alfred Loisy. La traduction en roumain ouvre de nouveaux horizons, entretenant l’espoir que de très stimulants et vastes champs de réflexion se dessinent.

Georgiana I. Badea

Références bibliographiques

- Lăncrănjan, Ioan. *Încercări de reabilitare a gândirii creștine medievale : studiu de sinteză*. București : Tipografia Cărților Bisericești, 1936.
- Loisy, Alfred. *Misteriile păgâne și misterul creștin*. Traducere de Dan Stanciu București : Symposion, 1996.
- Loisy, Alfred. *Misterele Antichitatii*. Traducere de Gabriel Avram. București : Herald, 2012.

Annexe: Notes de l'auteur et notes des traducteurs. Coprésence séparée des deux instances génératrices de métatextualité.

Introduction. Note de l'auteur (1920, 21) simplement restituée en roumain (2018, 10) linguistiquement et techniquement.

1. Une bibliographie générale du sujet devrait comprendre toutes les sources de l'histoire des religions. H. HUBERT et M. MAUSS ont publié un *Essai sur la nature et la fonction sociale du sacrifice*, *Année sociologique*, t. II, 1899, p. 29-138, réédité dans *Mélanges d'histoire des religions* (1909), 1-139.

ⁱⁱⁱ O bibliografie generală a subiectului ar trebui să cuprindă toate sursele istoriei religiilor. H. Hubert și M. Mauss au publicat *Essai sur la nature et la fonction sociale du sacrifice*. „L'Année sociologique”, *Essai sur la nature et la fonction sociale du sacrifice*, în „L'Année sociologique”, II, 1897 (1899), 29-138, reeditat în *Mélanges d'histoire des religions*, 1909, 1-130.

Coprésence des notes d'auteur (chiffres arabes, 1920, 23) et des notes des traducteurs (lettres grecques, 2018, 15). Extrait du chapitre : *L'action sacrée*.

1. MATILDA COXE STEVENSON, *The Zuñi Indians* (23d. Annual Report of the Bureau of American Ethnology), Washington, 1904, 439-441.
2. SELIGMANN, *The Veddas* (Cambridge, 1911), 207-208.
3. CODRINGTON, *The Melanesians* (Oxford, 1891), 135, 257.
4. THILLES, *Le totémisme chez les Fan* (Paris, 1912), 539, 552.
5. SAHAGUN, 355.
6. ROSCOE, *The Baganda* (Londres, 1911), 200, 210 ss.
7. STREHLOW, *Die Aranda und Loritja Stämme in Zentral-Australien* (Frankfurt s. M., 1910), III, 1, 10. SPENCER et GILLEN, *Native Tribes of Central Australia* (Londres, 1898), 204.

⁵ Numele însuși semnifică 'jertfirea vacii gestante'.

^a Sau *yanyuwa*, populație indigenă din nordul Australiei, din regiunea Borroloola.

^b Spencer și Gillen, *Northern Tribes of Central Australia*, London, 1904, 314.

^c Populație băștinașă de indieni pueblo din sud-vestul Americii de Nord, așezată pe malurile râului Zuñi, cu o vechime de 3000-4000 de ani.

^d În general, obiect (uneori confecționat de om) despre care se crede că are puteri supranaturale. La indienii zuñi apar pînă azi mai multe tipuri de fetișuri, toate reprezentînd animale: pentru fiecare din cele șase regiuni ale ținutului, pentru vînătoare și pentru protecția personală.

^e Matilda Coxé Stevenson, *The Zuñi Indians*, în „23d. Annual Report of the Bureau of American Ethnology”, 1901-1902, Washington, 1904, 439-441.

^f Populație indigenă din Sri Lanka (Ceylon), cu o vechime de aproximativ 2500 de ani.

^g Seligmann, *The Veddas*, Cambridge, 1911, 207-208.

^h Victimele umane sînt considerate mai eficiente decît cele animale (porcii), însă rareori se recurge la ele direct; mai degrabă, se profită de necesitatea de a pedepsi cu moartea pe cineva

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

Georgiana I. BADEA, professeur à l'Université de l'Ouest de Timișoara (Roumanie), est directeur de l'École doctorales en Sciences Humaines et Sociales (Faculté des Lettres, Histoire et Théologie), rédacteur en chef des revues *Dialogues francophones* et *Translationes*, fondateur et directeur du centre de recherches ISTTRAROMTranslationes (Histoire de la traduction roumaine, www.translationes.uvt.ro). Elle a organisé plusieurs colloques sur la traduction et l'histoire de la traduction roumaine, sur la littérature et les problèmes de la traduction littéraire ; est membre : de la SoFT (Société Française de Traductologie), du SEPTET (Société d'Études des Pratiques et Théories en Traduction, première société de traduction universitaire créée en France), du CIEF ; dans les comités scientifiques des éditions : Artois Presses Université (Arras), ZetaBooks (București), Eurostampa (Timișoara) ; et des revues : *Des mots aux actes* (France), *Synergies* (Canada), *LIBRI*, *RIELMA*, *Analele Universității din Craiova* (Roumanie). Elle a publié plusieurs ouvrages, études et articles en roumain et en français.

El-Shaddai DEVA est depuis avril 2015 membre du collège doctoral « Funktionen des Literarischen in Prozessen der Globalisierung », à l'Université de Munich (Allemagne) où il rédige une thèse de doctorat sur la traduction d'auteurs d'Afrique francophone en allemand. Depuis mars 2015, il dispense aussi des cours de littérature comparée à l'Université de Maroua au Cameroun.

Jean-Paul DUFLET enseigne à l'Université de Trente. Il est spécialiste de l'analyse du discours et de la linguistique du texte de théâtre, en particulier du théâtre de la Shoah. Il a publié de nombreux articles, entre autres sur Molière, Marivaux, Eugène Labiche, Romain Rolland, Jean Giraudoux, Charlotte Delbo, Primo Levi, Anna Lagfus, etc.

Ileana Neli EIBEN est maître assistant à l'Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie. Elle enseigne le français dans le cadre du Département des langues et littératures modernes 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* et membre de plusieurs organisations : Conseil International d'Études Francophones, l'Association Internationale des Études Québécoises,

l'Association d'études canadiennes en Europe Centrale et d'autres. Elle est auteur du livre *Sur une visibilité de l'autotraducteur : Dumitru Tsepeneag et Felicia Mihali* et elle a publié une quarantaine d'articles et de comptes rendus. Elle a aussi coordonné, seule ou avec d'autres collègues, un volume collectif et plusieurs numéros thématiques de revue.

Ruxandra INDREȘ est professeur agrégé et doctorante en traductologie à l'Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie. Elle a un diplôme de master en Traduction Spécialisée. Elle a participé au projet de traduction de l'ouvrage *Les traducteurs dans l'histoire* (EUV, 2008).

Liliana Cora FOȘALĂU est maître de conférences à l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Faculté des Lettres. Son activité d'enseignante-chercheur porte sur la littérature française du XIX^e siècle, les littératures francophones et la traduction. Parmi ses publications récentes les plus importantes on compte *Vigne, vin et ordres monastiques en Europe. Une longue histoire* (sous la dir. de Corina Panaitescu et Liliana Cora Foșalău), Dijon, 2013.

Ioana-Simina FRÎNCU est doctorante en traductologie. Elle a un diplôme de master en Traduction Spécialisée (français-roumain, roumain-français), Université de l'Ouest de Timișoara. Elle est traductrice assermentée. Elle a participé à plusieurs projets de traduction dont *Le nom propre en traduction* de Michel Ballard, paru aux Éditions de l'Université de l'Ouest de Timișoara, 2011 et *Les Traducteurs dans l'histoire*, publié aux Éditions de l'Université de l'Ouest de Timișoara, 2008. Elle est responsable de la numérisation de tous les métatextes traductifs (1700-1900) dans le cadre du projet ITRO.

Marcelo JACQUES DE MORAES est docteur en littérature française à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, où il enseigne la littérature française depuis 1994. Chercheur du CNPq (Centre National de Recherches Scientifiques, lié au Ministère de Science et Technologie) depuis 2000, il a fait des stages de post-doctorat en France en 2003 (Paris VIII) et en 2010 (Paris VII), en travaillant toujours sur la littérature française moderne et contemporaine, d'un côté, et sur le domaine de la traduction littéraire, de l'autre. Traducteur aussi, il collabore depuis 2007 avec le Département d'Études Luso-Brésiliennes de l'Université Aix-Marseille, où il vient régulièrement pour donner des cours dans le domaine de la traduction. Il a séjourné à plusieurs reprises au Collège International des Traducteurs Littéraires, à Arles, en tant que traducteur (deux fois avec la bourse d'aide aux traducteurs étrangers, du CNL) et, en 2012 et 2015, en tant que tuteur de la « Fabrique des Traducteurs » (Portugais/ Français). Il a déjà publié plusieurs essais au Brésil et en France sur la traduction littéraire et sur des auteurs

comme Diderot, Baudelaire, Rimbaud, Bataille, Barthes, Ponge, Deguy, Tarkos. Il a traduit beaucoup dans le domaine des sciences humaines (plus récemment : Philippe Lacoue-Labarthe, Georges Didi-Huberman, Jacques Derrida, Paul Veyne) et dans celui de la littérature et de la poésie (plus récemment : Georges Bataille, Christian Prigent, Christophe Tarkos, Charles Pennequin).

Matea KRPINA, doctorante en philologie (linguistique) à l'Université de Zadar. Chargée des cours de traduction du croate vers le français pour les classes de master à l'Université de Zadar. Traductrice freelance depuis 2011 et possède quelques publications de ses traductions (poèmes, articles) dans différentes revues croates (*Književna smotra, Fantom slobode, Revija malih književnosti*).

Evaine LE CALVE IVICEVIC, docteur ès linguistique, enseigne à l'Université de Zagreb où elle a mis en place la filière traduction à l'UFR de français et enseigne la traductologie, la terminologie et la traduction. Traductrice, auteur de plusieurs articles consacrés à la traductologie et de deux manuels universitaires, co-auteur d'un dictionnaire phraséologique. Chevalière des Palmes académiques.

Aurelija LEONAVIČIENĖ is head of the Foreign Languages, Literature and Translation Studies Department at Vytautas Magnus University in Lithuania and professor of Translation Studies. She holds a PhD in Humanities. She is the author of numerous articles on translation topics (e.g., « Stratégies linguistiques et socioculturelles de la traduction des diminutifs lituaniens en français ». *Trans : revista de traductología*. Málaga : Universidad de Málaga (Spain). 2015, nr. 19(2), p. 211-223 ; etc.) ; a translation studies textbook, *Vertimo atodangos : teorija ir praktika (prancūzų – lietuvių kalba)* [*Translation outcrops : Theory and Practice (French – Lithuanian language)*] (2010) and a monograph in translation studies, *Kultūrinių teksto reikšmių interpretacija ir vertimas* [*Interpretation and translation of cultural text meanings*] (2014). Her scholarly research is on changes in the contemporary paradigm of translation theories. She also conducts translation studies research on cultural expressions in creative and non-fictional texts and participates in international academic projects.

Inès OSEKI-DÉPRÉ est depuis septembre 2011 Professeur émérite de Littérature générale et comparée à l'Université de Provence. Son laboratoire de rattachement : CIELAM – AMU (Université d'Aix-Marseille). Elle est membre du Comité scientifique de publications de la revue *TTR* (revue de traduction littéraire de l'Université Mc Gill, Montréal) et membre du comité de publications de la revue *Cadernos de Tradução*, de l'Université Fédérale de

Florianopolis. Elle est membre du conseil d'administration du CIPM (Centre International de Poésie à Marseille). Elle fait partie de plusieurs associations professionnelles : ATLAS (Association des Traducteurs Littéraires en Arles), SFLGC (Société française de Littérature Générale et Comparée), Centre de Recherches de Littérature Générale et Comparée et de Traduction Littéraire (EA), aujourd'hui Centre de recherches de Transposition. Elle a bénéficié de plusieurs missions de recherche et d'enseignement en France et à l'étranger. Dernière mission : la chaire française à l'UFMG d'une durée de 6 semaines (cours magistraux, conférences). Ses derniers ouvrages publiés sont : *Traduction et Poésie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004 ; *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 2^e édition 2006 ; *De Walter Benjamin à nos jours*, Paris, Honoré Champion, 2006 ; *De Haroldo de Campos une anthologie*, Paris, Al Dante, 2006 ; *Algo : Preto* (traduction de *Quelque chose noir*, de Jacques Roubaud), S.P., Perspectiva, 2006. Traductrice littéraire, elle a publié de nombreuses traductions d'auteurs brésiliens, portugais ou autres : *Écrits*, de Jacques Lacan, traduction portugaise (préfacée)(342 pages), pour les Éditions Perspectiva, São Paulo, 1976 ; *Les Premières Histoires*, de João Guimarães Rosa (203 pages) (avec le Concours de l'Unesco), (préface, 10 pages), traduction française pour les Éditions A.M. Métaillé, Paris, 1982 ; *Galaxies*, préface et œuvre complète, Haroldo de Campos, La main courante, La Souterraine, septembre, 1998. *Algo : preto*, traduction brésilienne de l'œuvre de Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, pour les Éditions Perspectiva, coll. Signos, SP, Brésil, 2005 ; *Haroldo de Campos : une anthologie*, Paris, Ed. Al Dante, 2006 ; *Essais critiques*, Christian Prigent, en collaboration avec Marcelo Jacques de Moraes, éd. 34, RJ.

Marian PANCHON HIDALGO est doctorante de l'Université de Toulouse Jean Jaurès et de l'Université de Salamanque depuis 2014. Sa thèse a pour titre : « Traduction, censure et réception de la littérature surréaliste française en Espagne » et sa soutenance est prévue pour le 27 novembre 2018. Elle a été enseignante de traduction à l'Université de Tours (2010-2016) et à l'Université de Nîmes (2016-2018). Elle travaille à l'Université de Franche-Comté depuis septembre 2018.

Romain RIVAUX enseigne le français à Florida Atlantic University, États-Unis. Il est titulaire d'une thèse de doctorat, *Textual Resistance of Dubliners : a Rhizomatic View on Joyce's Early Work [De la résistance du texte de Dubliners : vers la vision rhizomatique d'un écrit joycien de jeunesse]* soutenue à l'Université François-Rabelais, Tours, France. Il a publié, entre autres : « Technologie assistée par ordinateur et artificialisation du traducteur », in Guillaume, A., *Traduction et implicites idéologiques*. Paris : La Völva, 2016 : 65-78 ; *Textual Resistance of Dubliners : a Rhizomatic View on Joyce's Early Work*,

(2012), URL : http://www.applis.univ-tours.fr/theses/2012/romain.rivaux_2847.pdf.

Adina TIHU. Docteur ès Lettres. Maître-assistante au Département de français, Faculté des Lettres, Université de l'Ouest de Timișoara. Domaines d'intérêt : syntaxe du français, traduction générale et traduction spécialisée. Publications en linguistique française et contrastive. Auteure d'un volume de travaux pratiques de syntaxe du français (2009) et d'un cours pratique de grammaire française (1999), de plusieurs articles de grammaire contrastive publiés dans des ouvrages parus à Timișoara, Arras, Innsbruck, Berne et Szeged. Traductions (français-roumain et roumain-français) dans les domaines : philosophie, linguistique, théologie. Parmi les traductions publiées (en collaboration) : Corneliu Mircea, *Traité de l'Esprit*, Paris, Kimé, 2018 ; Smaranda Vultur (coord.), *Scènes de vie. Mémoire et diversité culturelle : Timișoara, 1900 – 1945*, Iași, Polirom, 2001 ; Georges Gusdorf, *Mit și metafizică (Mythe et métaphysique)*, Timișoara, Amarcord, 1996.

Yuya YOKOTA est doctorant en langue et littérature françaises à l'Université Paris Diderot, au sein du département d'histoire et de sémiologie du texte et de l'image. Son sujet de thèse porte sur l'autobiographie au xx^e siècle.

Imprimat la
Tipografia Universității de Vest
Str. Paris, nr. 1
300003, Timișoara
România