

**Atelier de Traduction**  
**N° 5-6 2006**

**Directeur fondateur et coordinateur :** Irina Mavrodin  
DHC de l'Université "Ștefan cel Mare" de Suceava

**Comité honorifique :**

Académicien Marius Sala  
DHC de l'Université "Ștefan cel Mare" de Suceava  
Henri Awais, Neil B. Bishop,  
Ion Horia Bîrleanu, Emanoil Marcu,  
Michel Volkovitch

**Rédacteur en chef :**

Muguraș Constantinescu

**Rédacteur en chef adjoint :**

Elena-Brândușa Steiciuc

**Secrétaire général de rédaction :**

Giuliano Sfichi

**Comité de rédaction :**

Camelia Capverde, Mihaela Arnat,  
Marius Roman, Gina Puică, Cristina Drahta

**Couverture :**

Ana Constantinescu

**Réalisation technique :**

Adriana Bârsan

# **Atelier de Traduction**

## **N° 5-6 2006**

revue semestrielle  
réalisée par  
Le Centre de Recherches INTER LITTERAS  
de la Faculté des Lettres et  
Sciences de la Communication  
de l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava  
et les participants aux Ateliers de Traduction  
organisés par  
Le Service de Coopération et d'Action Culturelle  
de l'Ambassade de France en Roumanie  
Le Centre Culturel Français de Iași

**Editura Universității  
SUCEAVA**

Universitatea “Ștefan cel Mare” Suceava  
Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării

**Centrul de cercetări INTER LITTERAS**

Strada Universității nr. 9  
720225 Suceava ROMANIA

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

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

Copyright© Editura Universității Suceava, 2006

## SOMMAIRE

Irina Mavrodin – **AVANT-PROPOS**.....9

**I. ENTRETIEN** avec André Clas sur la revue *Meta – Le journal des traducteurs* réalisé par Muguraş Constantinescu..... 13

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

Mariana Neţ – *Une traduction gâchée*.....21

### **III. DOSSIER : TRADUCTION ET FRANCOPHONIE**

Alina Ţenescu – *La dialectique de la traduction et de la communication interculturelle dans Le mot sablier de Dumitru Tsepeneag*.....27

Rossana Curreri – *De l’oralité à l’écriture : transcriptions d’un conte traditionnel tunisien*.....39

Claudia Cardone – *Pratiques ethnocentriques sur la scène. L’exemple de Le cognate de Michel Tremblay*.....51

Katrien Lievois – *Quelques données quantitatives concernant la traduction de la littérature francophone*.....67

Hafida Messaoudi – *La traduction aux prises avec la généricité (Cas du conte marocain)*.....79

Hélène Lenz – *Panaît Istrati et la transposition du nom propre*.....91

Alexandre Ndeffo Tene – *Qu’est-ce que la fidélité en traduction ? Le traducteur littéraire entre re-production et adaptation*.....101

Vera Fernandes – *Chico Buarque – Estorvo/Embrouillé*.....111

Boussad Berrichi – *La traduction dans l’œuvre romanesque de Mouloud Mammeri*.....125

Vu Van Dai – *Le savoir-faire en traduction*.....147

Alain Sissao – *La traduction du moore au Français : le cas du recueil contes du pays des moose : l’oralité africaine au service de l’écrit français*.....159

#### IV. PRATICO-THÉORIES

Ioana Bălăcescu, Bernd Stefanink– <i>Défense et illustration de la traductologie allemande</i> .....	173
Ana Guțu – <i>À propos des particularités de la hiérarchisation de la terminologie linguistique</i> .....	199
Ioana Bălăcescu – <i>Intuition et contraintes sémantiques : le « joker sémantique »</i> .....	209
Cristina Drahta – <i>Gargantua et Pantagruel en roumain ou comment traduire les archaïsmes</i> .....	221

#### V. VINGT FOIS SUR LE METIER

Camelia Capverde – Habib Tengour (Algérie), <i>Poèmes/Poeme</i> .....	239
Muguraș Constantinescu – Alain Sissao (Bourkina Faso) – <i>Conte populaire de Bourkina Faso: L’Orpheline/Orfelina</i> .....	243
Elena-Brândușa Steiciuc – Tahar Ben Jelloun (Maroc) <i>Le dernier ami / Ultimul prieten</i> (fragment).....	247
Gina Puică – Éliisa Brune (Belgique) : <i>La forêt/ Pădurea, La Haine/ Ura</i> .....	257
Irina Mavrodin – Eveline Caduc (France) – <i>De ce côté des choses / De partea aceasta a lucrurilor</i> .....	261
Emanoil Marcu – Mihai Ursachi (Roumanie) <i>Poeme /Poèmes</i> .....	266
Paul Miclău – Vasile Voiculescu (Roumanie) <i>Sonet / Sonnet</i> .....	273
Elena-Brândușa Steiciuc – Daniel Maximin (Guadeloupe) – <i>L’exil et la genèse / Exilul și geneza</i> .....	275
Traduction collective – Edouard Glissant (Martinique) <i>La plage noire/Plaja neagră</i> .....	279

#### VI. LA PLANÈTE DES TRADUCTEURS

Présentation de la revue <i>Meta – Le journal des traducteurs</i> , le numéro anniversaire (M. C.).....	283
Gina Puică – <i>La traduction au Liban</i> .....	287
Mihaela Arnat – <i>Deux ouvrages récents sur la traduction</i> .....	291

# **AVANT-PROPOS**





## AVANT-PROPOS

Notre équipe veut marquer, par la publication de ces deux numéros de notre revue, un événement extrêmement important par rapport à l'horizon où s'inscrit notre effort : l'année de la francophonie, dont les travaux auront lieu, cet automne, en Roumanie.

Mais nous voulons aussi saisir cette occasion – que nous ressentons comme un privilège – pour affirmer, une fois de plus, ce que les numéros précédents se sont évertués à affirmer : notre vocation et notre totale ouverture francophones.

Avec assez de rapidité, nous avons réussi à établir de très bons contacts avec des traducteurs – qui sont à la fois des théoriciens de la traduction – appartenant à un espace francophone dans un sens très spécialisé du terme, mais aussi dans un sens plus large.

Au fur et à mesure qu'elle se poursuit, notre réflexion nous oblige à constater qu'il est très difficile, sinon impossible de trouver des critères vraiment convaincants pour séparer d'une manière significative les auteurs francophones issus de l'aire géographique traditionnellement francophone des auteurs non issus de cette même aire.

Je veux dire par là que, tout en acceptant le concept traditionnel de francophonie, notre revue, explicitement ou implicitement, plaide, avec chacun de ses numéros, pour *une francophonie sans rivages*, qui inclut donc *toute activité francophone*, à commencer par *l'activité traduisante*, notamment littéraire.

**Irina MAVRODIN**



# **ENTRETIEN**



## ENTRETIEN AVEC ANDRÉ CLAS SUR LA REVUE *META* – LE JOURNAL DES TRADUCTEURS

**André CLAS**

Directeur de la revue *META*,  
Université de Montréal, Canada

M. C. – La revue *Meta – Le Journal des traducteurs* a fêté récemment 50 ans d'existence. Sa vitalité est à la hauteur de sa qualité, de son ouverture vers les chercheurs du monde entier, de sa richesse et de sa diversité. Quels étaient vos projets, vos rêves et vos ambitions en 1968, concernant la revue, au moment où vous en êtes devenu le directeur ?

A. C. – J'ai accepté la direction de *Meta* parce que c'était une gageure qui complétait mes obligations en tant que responsable de cours de traduction. Je ne connaissais pas grand-chose de la direction d'une revue, mais je savais qu'il y avait des possibilités de développement par sollicitation de collaborateurs engagés dans la recherche sur les questions de traduction. En fait, j'avais la naïveté et l'ardeur du néophyte et peut-être l'audace et l'inconscience de la jeunesse.

M. C. – À ma connaissance, il y a peu de revues sur la traduction et l'interprétation qui couvrent tous leurs aspects, comme le fait *Meta* : traductologie (théories de la traduction), pédagogie de la traduction, recherches en interprétation, stylistique, études terminologiques comparées, traductique (traduction automatisée), documentation, etc. Vous avez eu un modèle ? Vous avez des compétiteurs ?

A. C. – Non, je n’avais pas de modèle, je connaissais bien sûr d’autres revues comme *Babel* et *Lebende Sprachen*. Je connaissais aussi un certain nombre de personnalités du secteur traduction et linguistique. En plus mes travaux m’avaient également dirigé vers la terminologie et à proposer ainsi, en 1969, la création de la Banque de Terminologie de l’Université de Montréal (*TERMIUM*) et donc à rencontrer des chercheurs et décideurs en Allemagne, en Belgique et en France. Je profitais également des rencontres dans les colloques et congrès pour solliciter des auteurs potentiels. Mes « entreprises » devenaient ainsi plus « collectives ». L’Université de Montréal avait également une équipe de chercheurs en traduction automatique (système *Météo*). En plus, je dirigeais un département extrêmement dynamique et les collègues étaient prêts à m’appuyer entièrement.

M. C. – Je pense qu’on peut parler d’une véritable vocation internationale de la revue que vous dirigez. D’une part, par le nombre de vos collaborateurs qui viennent du monde entier. D’autre part, par la problématique traductologique couvrant des espaces culturels si variés ; vous avez eu des numéros dédiés à certains aspects de la traduction en Russie, en Inde, dans le monde arabe, en Chine, en Israël, au Nord du Canada, au Brésil, en Belgique etc. Est-ce qu’on peut parler d’un programme dans ce sens ?

A. C. – *Meta* se doit d’être au courant de ce qui se passe dans le monde. Les problèmes de traduction sont universels et donc une connaissance de ce qui se fait ailleurs est importante, d’autant plus que l’accès à l’information n’est pas toujours très facile à cause de la barrière des langues. Mais la connaissance de ce qui se fait ailleurs permet également de mieux se situer et d’évaluer ce qui se passe chez soi. Il s’agissait donc de renseigner les lecteurs et de provoquer une réflexion sur leurs activités. J’ai toujours pensé que la traduction était « prolifère », c’est-à-dire qu’elle informe, développe également des idées, et surtout en fait naître de nouvelles, comme le prouve amplement l’histoire de la traduction (par exemple, traductions du grec, du syriaque en arabe, développement arabe puis retraductions en langues vernaculaires et en latin à la fin du moyen âge). Ces numéros sur

les divers pays devaient être des bases informatives et donc aussi réflexives. Il y avait une volonté claire de promouvoir la connaissance globale du monde de la traduction et de fournir les renseignements voulus et peut-être suggérer d'autres modèles et d'autres avenues à explorer. C'était bien sûr une visée pour un programme de formation. La traduction est une ouverture vers l'ensemble de l'humanité : connaître, savoir, comprendre, réfléchir et en tirer les leçons indispensables. La traduction est recherche de connaissances, ouverture et développement dans tous les sens du terme.

M. C. – Mais sa vocation francophone ? Nous considérons *Meta*, qui paraît à Montréal, en français (même si elle publie aussi des articles en anglais et en espagnol) et entraîne beaucoup de chercheurs du monde francophone, comme un exemple, un modèle de revue francophone à suivre. Quelle en est votre vision ? *Meta* est pour ainsi dire une revue intentionnellement ou naturellement francophone ?

A. C. – La revue a toujours été bilingue. Elle a toujours cherché à garder l'équilibre entre les deux langues de publication, langues officielles du Canada. Elle est intentionnellement francophone puisqu'elle est de l'Université de Montréal. Mais elle est également ouverte au reste du monde et accepte les points de vue, les recherches et les travaux de tous les chercheurs, parce que le particulier peut être généralisable et peut éclairer des processus et des cheminements. Aucune langue ni aucune civilisation ne se suffisent à elles-mêmes ! *Meta* a aussi, dans les divers numéros spéciaux, publié des textes en d'autres langues, montrant par là que la revue reconnaissait et défendait les autres langues et qu'elle était consciente de la valeur du plurilinguisme mondial. La revue est publiée en français et en anglais mais elle tient compte de la réalité et veut diffuser le maximum d'informations utiles.

M. C. – Comment choisissez-vous, comment trouvez-vous vos collaborateurs qui viennent des espaces culturels très variés ?

A. C. – Avec le temps, la revue a bâti sa réputation. C'est un travail de très longue haleine, une activité constante, un état de stabilité et une obligation de relations avec les auteurs et les auteurs potentiels. Les rencontres lors de congrès et de colloques

ont permis de développer une large collaboration et même une certaine fidélité. La revue est ainsi devenue « une grande famille mondiale ». Elle est référencée par l'Institut scientifique de Philadelphie et a ainsi la reconnaissance automatique d'attestations de promotion pour les chercheurs dans certains pays. C'est indéniablement un atout pour la revue. Il faut aussi noter que la revue ne publie que les textes évalués et acceptés par un comité de lecture. Elle refuse donc des textes, en spécifiant les raisons, ce qui ne crée pas forcément des relations amicales, mais à la longue rend service à tout le monde ! La revue n'est pas non plus celle d'une « chapelle », elle est ouverte à toutes les tendances. Elle encourage également les jeunes chercheurs à proposer des articles, en suggérant, s'il y a lieu, des améliorations ou des changements. La revue revoit tous les textes, mais elle ne change jamais ni les mots ni la structure des phrases sans l'accord de l'auteur. Publier une revue est un travail quotidien : réception de textes, lecture des textes, transmissions aux évaluateurs, rappels des délais, mise en forme, relations avec l'auteur, regroupement des textes d'un numéro, étude d'équilibre d'un numéro, mise en pages, etc. La revue est préparée entièrement par des bénévoles : auteurs, évaluateurs, comité de rédaction et direction.

M. C. – Comment équilibrez-vous la représentation de tous les aspects de la traduction, ses différents domaines ? La place accordée à la traduction littéraire, qui intéresse particulièrement notre jeune revue *Atelier de traduction*, semble une constante. Elle pourrait être menacée par le développement de plus en plus impétueux de la terminologie ou de la traductique, par exemple ?

A. C. – La traduction littéraire est très importante, à la fois culturellement et pour le développement de l'écriture. Un cours de traduction littéraire fait donc obligatoirement partie du cursus. Si la traduction littéraire est formatrice et importante, elle n'est pas cependant une donnée économique prioritaire ! *Meta* ne néglige donc pas la traduction littéraire ou même poétique. La revue cherche à équilibrer les divers domaines pour apporter dans chaque numéro une certaine orientation appuyée sur les auteurs de différents pays pour stimuler l'intérêt probable des divers lecteurs dans plus d'une soixantaine de pays. La revue ne néglige



pas non plus les « tendances », les sujets dans le vent qu'elle pense flairer, ni les numéros thématiques pouvant servir d'outils de base dans les séminaires de traduction.

M. C. – Dans un récent volume paru il y a peu de temps à Beyrouth, *Pour dissiper le flou*, vous comparez la traduction à la tâche ardue de tailler un diamant à multiples facettes. Comment se comporte ce diamant sous la loupe des spécialistes réunis par *Meta* ?

A. C. – La métaphore est du directeur de la revue. *Meta* cependant reflète bien ce diamant, parce qu'aucune traduction n'est facile, c'est toujours un travail de lecture réflexive, de recherche, d'hésitations, de vérification, de choix et donc de prise de position sans garantie absolue. A l'heure actuelle, la traduction devient de plus en plus un travail de réseau, de collaboration. La technologie moderne facilite heureusement ces collaborations.

M. C. – Vous êtes depuis presque trente ans le directeur du *Journal des traducteurs*, tout en exerçant en même temps vos fonctions de professeur, de directeur de thèses, de coordinateur de projets grandioses comme celui du *Dictionnaire canadien bilingue* ou de coordonnateur du réseau LTT ? Comment avez-vous réussi et comment réussissez-vous à gérer tout cela ?

A. C. – Le travail se gère assez bien car ce sont des intérêts convergents. Une obligation éclaire l'autre et l'enrichit et débouche sur une autre vue. J'ai ainsi créé le réseau LTT parce que la lexicologie, la terminologie sont intégrées dans la traduction et parce que ces disciplines, tout comme la traduction subsument les autres aspects du langage, de la connaissance du réel et du développement des langues. L'ensemble est un édifice aux parties solidaires !

M. C. – Une question qui intéresse beaucoup notre équipe de jeune revue sur la traduction. Quel est le secret de la vitalité de *Meta* ?

A. C. – La curiosité et le plaisir de voir des résultats. C'est un vrai bonheur de voir les numéros de la revue les uns après les autres, tous rappellent des souvenirs. En plus, il y a toujours quelque chose de nouveau, d'excitant, c'est la joie d'une naissance. Une revue est avant tout du travail, encore du travail, de la réflexion, des discussions et de la persévérance, mais cela

devient une habitude à la longue, même si l'on voit les mois passer de plus en plus rapidement. Il y a sans doute une dose de vanité dans ce travail ou même une pincée d'orgueil dans la réalisation.

M. C. – Pourriez-vous donner quelques conseils ?

A. C. – Je ne me le permettrai pas ! Les expériences ne sont pas transmissibles, elles doivent être refaites, car les circonstances ne sont jamais identiques. Le seul conseil serait : faites ce que vous faites avec passion et avec sérénité.

M. C. – La revue *Meta* est déjà entrée dans son deuxième demi-centenaire. Quels sont vos projets, vos rêves et vos ambitions à ce moment de fructueux et gratifiant bilan ?

A. C. – Il est vrai que *Meta* m'a procuré beaucoup de joies et de plaisirs, mais également, il faut l'admettre, parfois de petits déboires et même des crève-cœur, mais c'est ainsi que va la vie. Si les lecteurs de la revue sont satisfaits, c'est ma récompense et c'est avec cette vision de rendre les choses utiles et utilisables que j'ai aussi créé le site Internet en accès libre ([www.erudit.org/revue/meta](http://www.erudit.org/revue/meta)) (sauf pour les trois dernières années publiées). J'espère que ce site saura aussi être utile aux chercheurs et aux curieux et qu'ils en tireront tout le profit voulu. Voilà mes ambitions ou mes rêves. Quant aux projets, ils sont simples. Je prépare mes derniers numéros de *Meta* avant de passer la main dans un avenir très proche. Et avec l'espoir que le successeur aura les mêmes joies !

Entretien réalisé par **Muguraș CONSTANTINESCU**  
Université « Ștefan cel Mare » de Suceava,  
Roumanie

## **CREDOS ET CONFESSIOES**



## UNE TRADUCTION GÂCHÉE

**Mariana NEȚ**

Institut de Linguistique « I. Iordan – Al. Rosetti »  
Bucarest, Roumanie

*Abstract* : The article analyses two examples of failed translation, excerpted from the Romanian version of A. Dumas *Comte de Monte-Cristo* signed by Gellu Naum. The first example illustrates a lexical and grammatical mistake made by the translator. The second one is a stylistic mistake, which contributes to the misinterpretation of the main character's personality and in this way leads to an inappropriate appreciation of the novel.

L'écrivain Gellu Naum (1905-2001) est l'un des grands noms de la littérature roumaine du 20<sup>e</sup> siècle. Auteur d'avant-garde dont les ouvrages et manifestes littéraires ont eu assez d'éclat pendant l'entre-deux-guerres, Gellu Naum s'est remarqué, depuis les années '60 par ses œuvres de fiction qui ont illustré presque tous les genres littéraires, depuis le roman et la poésie jusqu'à la littérature d'enfance, les essais, les écrits autobiographiques.

Pendant les années '50, la signature de Gellu Naum fut interdite. C'est de cette époque que datent la plupart de ses traductions du français (parues parfois sans signature ou sous un pseudonyme). La littérature roumaine doit à Gellu Naum la (re)traduction de beaucoup d'ouvrages fondamentaux de la littérature universelle. Il a traduit du Diderot, Stendhal, Hugo, Dumas, Jules Verne, J. Gracq, J. Prévert, R. Chart, F. Kafka.

Toutes ces traductions sont remarquables. Gellu Naum était un fin connaisseur du français et, comme tout grand écrivain, il maîtrisait le roumain dans toutes ses variantes et dans tous ses registres.

Cependant, aucune n'est parfaite, au dire des spécialistes qui s'y sont penchés de près. Il ne s'agit pas du truisme que la perfection n'existe jamais, où qu'on la cherche. Il s'agit de quelques négligences qui auraient pu être facilement évitées, si l'auteur de la traduction avait été un peu plus scrupuleux et un peu moins superficiel.

Dans ce qui suit, je vais m'arrêter brièvement sur deux erreurs de traduction qui ont attiré mon attention lors de l'analyse comparée du *Comte de Monte-Cristo* de A. Dumas et de la version roumaine signée par Gellu Naum.

La première faute est due, tout bonnement, à la méconnaissance d'une expression française assez courante à l'époque du romantisme français, à savoir « déclarer la vendetta à quelqu'un ».

Au chapitre intitulé *La Vendetta*, Bertuccio raconte à Monte-Cristo avoir menacé jadis Villefort, en lui adressant les paroles suivantes : « [...] à partir de ce moment, je vous déclare la vendetta [...] ». Dans la traduction de Gellu Naum cette petite phrase est traduite par : « Începînd din clipa aceasta *te* declar *vendetta* ».

Pour le mot « vendetta », le dictionnaire *Le Petit Robert* donne l'explication suivante :

*Vendetta* [...] n. f., 1803 ; (mot it. [...] repris au corse). Coutume corse, par laquelle les membres de deux familles ennemies poursuivent une vengeance réciproque jusqu'au crime [...],

tandis que le LEXIS définit le mot comme :

*vendetta* [...] n. f. (mot it. « vengeance », 1788). Coutume corse selon laquelle la poursuite de la vengeance d'une famille se transmet à tous les parents de la victime et s'étend à tous les membres de la famille ennemie [...]

On voit qu'aucun des deux dictionnaires explicatifs fondamentaux de la langue française n'insère, comme illustration de l'usage du mot, l'expression « déclarer la vendetta à quelqu'un ».

Quoique cette expression fût assez fréquente dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle (cf., par exemple, la nouvelle *Colomba* de Prosper Mérimée) et toujours bien traduite en roumain, on a toutes raisons de croire qu'elle fût inconnue à Gellu Naum, qui en a donné une mauvaise traduction.

Entre la traduction du pronom « vous » de la phrase « Je vous déclare la vendetta » par un datif ou par un accusatif, Gellu Naum a fait le mauvais choix, un optant pour l'accusatif au lieu du datif.

L'exemple que je viens de donner est la seule gaucherie, qui paraît dans une traduction roumaine fluente, élégante, où (presque) aucune violence n'est faite au langage.

Le second exemple que je voudrais donner vise une erreur de traduction beaucoup plus subtile. Car il ne s'agit plus d'une méprise grammaticale (facile à saisir par un lecteur soucieux de l'usage correct du langage), mais d'une négligence stylistique qui ôte une partie (aussi infime soit-elle) de la valeur littéraire du texte dumasien.

Au chapitre intitulé *La Nuit*, on trouve ce brin de dialogue entre Mercédès et Edmond Dantès :

« – *Mais ce duel n'aura pas lieu, Edmond, puisque vous pardonnez.*

– *Il aura lieu, madame, dit solennellement Monte-Cristo ; seulement, au lieu du sang de votre fils que devait boire la terre, ce sera le mien qui coulera. »*

La traduction faite par Gellu Naum à ce petit fragment est la suivante :

« – *Dar duelul nu va avea loc, Edmond, de vreme ce ai iertat.*

– *Va avea loc, doamnă, răspunse solemn Monte-Cristo, numai că pământul, în loc să primească sângele fiului dumitale, îl va bea pe al meu.* »

La lettre du texte dumasien est respectée, l'esprit ne l'est pas. Cependant, le remplacement de l'actif par le passif, surtout dans la seconde partie de la réponse de Monte-Cristo, en dérange tout l'esprit.

Dans la phrase « C'est le mien [mon sang] qui coulera » le caractère volitionnel du locuteur qui choisit, de plein gré, le suicide, est explicite et pour cause. Rien de tout cela ne paraît – ne peut même pas être deviné – en lisant la version roumaine de la phrase. Afin d'aboutir à une traduction réussie, tout détail compte.

Je crois qu'une traduction roumaine plus dans l'esprit du texte dumasien serait :

« – *Va avea loc, doamnă, numai că, în loc ca pământul să bea sângele fiului dumitale, va curge sângele meu.* »

La traduction de tout texte littéraire doit être précédée de l'analyse approfondie (quoique implicite) du texte source. C'est là une condition *sine qua non* de toute traduction réussie.

L'exemple que je viens de citer (selon toute probabilité, pas le seul) prouve que Gellu Naum a négligé cet aspect-là.

Ce faisant, il a contribué (qu'il le voulût ou non) à fausser l'appréciation (par le public roumain) de l'un des ouvrages importants de la littérature universelle.



**DOSSIER : TRADUCTION ET  
FRANCOPHONIE**



**LA DIALECTIQUE DE LA TRADUCTION ET  
DE LA COMMUNICATION  
INTERCULTURELLE DANS *LE MOT  
SABLIER*  
DE DUMITRU TSEPENEAG**

**Alina ȚENESCU**

Université de Craiova, Roumanie

*Abstract*: We have considered as a starting point of our analysis a question deriving from an ontological perspective on translation in *Le Mot sablier* by francophone writer Dumitru Tsepeneag:

What does translation mean for Tsepeneag?

Then, how can the practice of translation help the writer and the reader to better understand the mechanisms implied by the linguistic, physic and psychic transfer from one language and one culture to another (Romanian – French)?

And the second orientation of our study:

We have asked ourselves whether we have to deal with a failure in the transfer or with a permanent intercultural training.

What are the steps undergone by the author in the acculturation process?

We will thus try to answer some of the questions raised by the problematic of translation as interlingual, intralingual, interpsychic and intercultural transfer in the experimental work *Le Mot sablier* by Dumitru Tsepeneag

**1. L'acte de traduction-définition**

Qu'est-ce que traduire ?

Traduire c'est faire que ce qui a été énoncé dans une langue naturelle, soit dans une autre, en tendant à l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés. Traduire signifie rendre un message, en l'écrivant et en le transmettant dans une langue différente de celle dans laquelle il a été écrit, conçu, à l'origine. Dans le cas de Tsepeneag, du roumain en français. La traduction ainsi perçue est considérée comme interlinguale. Mais, pour Tsepeneag, qui a travaillé et travaille encore la traduction, elle est plus que ça : il y a d'autres transcriptions, reformulations de messages non pas entre différentes langues mais entre différents langages (l'inconscient structuré comme langage). Il s'agit donc non pas seulement d'une traduction interlinguale, mais aussi d'une traduction intralinguale, sociolinguistique, intersémantique, car Tsepeneag, lui, il est presque obsédé par ce passage « comple » d'une langue à l'autre – un transfert conceptuel, social, culturel qui englobe tout ; bien qu'il soit conscient que cette tâche qu'il se donne est impossible :

*F. J. : Despre romanul « Cuvântul nisiparniță » : traducerea cu sensul « transferre » este subiectul romanului « Cuvântul nisiparniță » scris în două limbi-română și franceză. [...]Ceea ce mi se pare esențial este că abordați statutul ontologic al traducerii, într-un sens mai larg al transferului nu numai al limbii ci și al psihicului și al fizicului uman. Planul este deci foarte mult lărgit. Este o experiență, presupun, extrem de dureroasă.*

*D. T. : Vorbiți despre statutul ontologic al transferului. Numai că vă atrag atenția, că, din acest punct de vedere, romanul meu poate fi socotit un eșec. Căci e tocmai ilustrarea imposibilității acestui transfer. In ciuda eforturilor spectaculoase și tragi-comice ale migrării dintr-o limbă într-alta, în final regăsim, pe franțuzește, cam aceleași structuri. Până și râma din palma copilului [...] Clienții din bistrou vorbesc cam la fel cu cei din cârciuma descrisă în limba dintâi. Și au aceleași apucături. Și preocupări. Iar afară, în stradă, se pregătesc noile săpături.*

*F. J. : Traducerea e imposibilă ?*

*D. T. : Traducătorul e călare pe două limbi și oricât de bine le-ar stăpâni se află în situația, ca să zic așa, sfâșietoare, de-*

*a fi tras în două direcții diferite. El e într-o îndoială și îndoire permanentă. Riscă să fie rupt în două. Supliciu e starea lui naturală.*

*E poate exagerat să se spună că traducerea e imposibilă. Există însă un teritoriu exclusiv al oricărei limbi, o manifestare a idiomaticei în fața căreia ar fi inutil să și încerci să convingi idiomaticeul. (Tsepeneag, 2000 : 194, 199)*

## **2. Les démarches et les approches du traducteur dans l'entreprise de la traduction du *Mot sablier***

### **2.1. Approches du traducteur**

À partir de cette nouvelle définition de la traduction chez Tsepeneag, nous nous demandons quelles sont les étapes à suivre dans le travail de traduction du *Mot sablier* par Alain Paruit (le traducteur) qui est l'alter-ego de l'Auteur du *Mot sablier*.

Selon Antoine Berman (Berman, 1984 : p. 30-31), le traducteur aurait deux possibilités face au texte : mener le lecteur vers l'auteur, c'est-à-dire donner la priorité à la langue source-le roumain ou mener l'auteur vers le lecteur c'est-à-dire donner la priorité à la langue cible – le français.

D'une part, c'est-à-dire quand le traducteur, en accordant la priorité à la langue d'origine (le roumain), choisit comme maître l'auteur, l'œuvre ou la langue étrangère, ayant pour ambition de l'imposer en conservant ce qu'il a de spécifique dans son espace culturel français, il prend le risque d'apparaître comme un étranger ou de trahir sa langue, aux yeux des Français :

*[...] cum dracu să mă mai lansez în alte și mai îndrăznețe aventuri scriptice pe acest teren prea puțin defrișat care este limba română (ce-am scris în ultimii ani nu s-a publicat decât în traducere) : dar aș fi renunțat cu dragă inimă la toate aceste false avantaje psihologice care până la urmă se întorc împotriva mea (Tsepeneag, 1994 : 11).*

D'un autre côté, s'il réussit dans son entreprise de traduction, rien ne garantit que l'autre culture (roumaine) ne se

sente pas dépossédée d'une œuvre qu'elle se revendiquait comme élément de patrimoine.

En revanche, si le traducteur se penche sur la deuxième possibilité, privilégiant le public lecteur, soit la langue cible (le français), il réussira à satisfaire le public, mais il aura peut-être trahi l'œuvre étrangère (roumaine), et naturellement l'essence du texte à traduire (le texte d'origine) :

[...] așa îmi propusesem și uite că n-a fost cu puțință și acum risc să nu mai ies din cercul ăsta vicios ... decât cu prețul a încă unui text scris tot în românește și să se chinuie Alain să-l traducă iar eu să sufăr inutil pe lângă el dându-mi foarte bine seama că oricât de genial ar fi traducătorul o traducere e totuși o traducere (ibid.)

## **2.2. L'entre-deux comme espace-tampon entre deux langues et deux cultures**

Nous sommes conscients qu'en commençant le travail de traduction du *Mot sablier*, le traducteur Alain Paruit va toujours occuper un espace de l'entre-deux, osciller, par choix, entre la langue d'origine ou celle d'arrivée, entre la langue source et la langue cible. De même que l'auteur, mais celui-ci sans choix.

C'est dans cet entre-deux que se passe tout le drame du transfert. Cependant, nous avons ici une différence qui saute aux yeux : si le traducteur Alain demeure dans une langue ou une autre en oscillant par choix, l'Auteur de son côté, hésite, mais sans choix. Il a juste l'impression qu'il a le choix, mais il se rend vite compte qu'il n'en a pas. Le transfert est pour lui impossible. Il arrive à reconnaître les mêmes structures en français en dépit de la migration d'une langue à l'autre. Pour Tsepeneag, c'est le roumain qui l'emporte sur le français, en brisant apparemment les frontières socioculturelles, obligeant ensuite à reconstruire les frontières, dresser la non-maîtrise complète de la langue étrangère, en renouvelant malheureusement avec les mêmes « structures » et en repassant la barre du côté de départ, en retournant le sablier. C'est-à-dire il ne réussit pas à renoncer complètement aux structures roumaines.

### 2.3. Compétence interculturelle du lecteur

Il est important aussi de nous pencher sur l'étude des possibles réactions adverses du récepteur, du lecteur, face à la traduction de son œuvre, dans le cas où Tsepeneag veut privilégier la langue cible – le français. En ce sens, cela vaut la peine de citer :

« [...] le lecteur n'est tout de même pas crétin ».

« *Le lecteur ne se laisse pas avoir comme ça. [...] le lecteur se venge si on essaye de le duper. Il n'achète plus de livres* » (Tsepeneag, 1994 : 82).

Il faudrait ajouter que le public du XX<sup>e</sup> siècle et celui du XXI<sup>e</sup> siècle se réjouit en lisant une œuvre dans ses variantes linguistiques, dans différentes langues. On part de la prémisse que ce public est tout à fait ouvert, qu'il est un public qui ignore apparemment la problématique de la fidélité ou de la trahison de la traduction, ou de l'identité de l'auteur de la traduction. Pourquoi ? On pourrait dire que, du fait du plurilinguisme, du cosmopolitisme, de l'acceptation de la diversité culturelle et de l'altérité, ce public (notamment le lecteur français) ne sacralise pas sa langue maternelle, et, par conséquent, ne résisterait pas à ce qu'une œuvre passe d'une langue à une autre. Ou qu'elle soit écrite dans deux langues mélangées. Tout ça à condition qu'on ne le dupe pas : par exemple en prétendant avoir traduit un roman du roumain mais en réalité avoir écrit le texte directement en français avec des mots mélangés délibérément en roumain. (Voir parallèle avec la traduction du roman de l'anglais, Tsepeneag, 2000 : 82).

### 3. Typologie des résistances à la traduction

Cela nous mène à la question de la résistance du lecteur au transfert, à la traduction. C'est justement ce à quoi Tsepeneag pense lors du processus poétique et dont on trouve les marques dans le métatexte du roman et dans les dialogues du jury du texte en train de s'écrire. Nous proposons trois types de résistances à la

traduction, à partir de la typologie d'Antoine Berman (Berman, 1984 : 30-32 ; sa classification prend en compte la résistance de la culture et la résistance culturelle du traducteur) :

1. Résistance provenant de la culture du lecteur-cible (français) : toute culture résiste à la traduction, même si elle en a vraiment besoin. Le propre idéal de la traduction, qui se donne pour but d'ouvrir, au niveau de l'écrit, une certaine relation avec l'autre, l'altérité, ajuster ce qui lui est propre par la médiation de l'étranger, va à l'encontre de la structure ethnique, culturelle de l'autre culture (le français, culture cible) – face à laquelle se heurte la structure de la langue/culture source, chacune prétendant à sa spécificité, son unicité ; pour le roumain, on a le ballast fantasmatique comme élément imperméable à l'autre culture, tandis que le français se caractérise par son « ombrilisme » (Tsepeneag, 2000 : 65).

2. Résistance provenant de la source – l'Auteur (roumain, bilingue) :

Il ne prétend pas se suffire à lui-même, et à partir de cette suffisance imaginaire, exercer une domination sur le traducteur qui traduit vers la langue-cible. On pourrait alors se poser une autre question : Est-ce vrai que l'Auteur échoue réellement dans la traduction ? Et que ce soit le traducteur vraiment l'auteur du texte ?

Notre réponse part d'une prémisse de l'écrivain conformément à laquelle la France, par l'héritage culturel du peuple, serait une culture plus ouverte à l'étranger et que ce serait même pour cette raison que ce soit Alain qui réussit à écrire le texte. Et que l'Auteur lui, qui vient avec tout le bagage culturel du roumain échoue dans sa propre expérimentation de transfert.

« [...] *astfel că s-ar cuveni înainte de toate să-i explic cititorului francez (o ce ipocrită reverență) de ce încă îl mai privez de plăcerea textului direct- cel autentic și concret în care ce-i drept n-aș mai avea scuza imperfecțiunii traducerii și nici pretextul că vezi doamne literatura și cultura română aflându-se la un alt stadiu de evoluție și deschidere decât cea franceză [...] » (Tsepeneag, 1994 : 11)*



3. Résistance culturelle de l'écrivain et du traducteur : on observe parfois une distorsion qui agit au niveau linguistique du texte et qui conditionne l'écrivain et son alter-ego, le traducteur Alain, même s'ils en sont conscients ou pas, les rendant toujours conscients de la nécessité d'une dialectique fidélité – trahison (traduttore-tradittore), succès-échec dans la traduction. Dès lors, on peut observer une oscillation du traducteur et de l'écrivain. Le traducteur veut, d'un côté, obliger sa langue (le français) à se répandre à l'étranger (version roumaine du *Mot sablier*), et, d'un autre côté se positionne face à l'autre langue en se référant à sa langue maternelle (le français). L'écrivain, à son tour, veut, d'un côté, obliger sa langue (le roumain) à se répandre sur le territoire de la francité, et d'un autre côté, se positionne face à l'autre langue en se référant à sa langue maternelle (le roumain avec son ballast fantasmagique). Ce réseau d'ambivalences tend à compliquer le processus de la traduction, du transfert d'une langue et d'une culture à une autre. Par conséquent, on se rend compte que le souci de l'Auteur est de démontrer que la traduction doit être du domaine du dialogue, de l'ouverture, du transfert complet d'une langue et d'une culture à une autre. Ainsi, nous pouvons conclure que traduire c'est, par essence, écrire et transmettre, mais le véritable sens de cette écriture et de cette transmission dépend de la perspective qui les régit. La perspective tsepeneagienne est plus qu'exhaustive : écrire signifie pour lui traduire. Même la pensée, son expression dans la langue maternelle est une traduction, une transposition, un transfert. « Je dis ce que je pense, je transpose, donc je traduis ». (Tsepeneag, 2000 : 30)

*F. J. : Când scrieți, gândiți în franceză ? Cum gândește un român în franceză ?*

*D. T. : Când scriu sau vorbesc franțuzește gândesc, firește, în franceză. Dar asta n-are prea mare importanță. Important este dacă sunt în stare să controlez, în timp ce scriu, fluxul lingvistic, oricum dezordonat și uneori prea rapid al gândirii. Dacă sunt în stare să tălmăcesc corect acest flux. Pentru că a scrie înseamnă oricum a traduce. Heidegger susținea undeva că și gândire, exprimarea ei în propria limbă e traducere, adică*

*transpunere (uber-setzen). Spun ce gândesc, transpun, deci traduc. Din propria limbă într-o limbă propriu-zisă, așadar transmisibilă. Se creează o tensiune, pentru că riscul e mare să nu nimerești cuvântul. Când scriu în franceză, riscul e și mai mare, pentru că franceza mea n-are rădăcini, e precară.* (Tsepeneag, 2000 : 30)

#### **4. Communication interculturelle et « échec » du transfert**

Il est difficile pour l'écrivain du *Mot sablier* de développer sa compétence interculturelle et de trouver le juste milieu pour apprendre à écrire du roumain en français : d'un côté, accepter le code et les règles de la langue cible et de l'autre, construire le sens de la Francité en se servant non seulement des matériaux du texte, mais aussi de ses connaissances, de son histoire, de son vécu qui viennent de sa langue originaire (le roumain).

Est-il alors question d'un échec ou plutôt d'une rééducation permanente dans une autre langue et dans une autre culture ?

La réponse se trouve entre les deux.

L'individu qui change de langue et de culture lors d'un transfert, d'une migration, est contraint de réaliser des adaptations, qui vont le conduire à assimiler de nouvelles pratiques linguistiques, à adopter de nouvelles valeurs, mœurs, à parler une autre langue (le français) au détriment de la sienne (le roumain).

L'identité y est directement concernée. Notre hypothèse est que l'adaptation ne peut se faire que par une déformation et transformation de l'identité, ou une transformation de l'état de l'ego. Cette transformation qui métamorphose le sujet créateur est ressentie comme un choc, un échec traumatique, qui lui laisse l'impression qu'il n'est pas capable de trouver une réponse adaptée. Il n'aboutit donc pas au transfert complet d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, mais il apprend à s'accommoder, au fur et à mesure, lors du passage.

C'est tout en soulignant les difficultés du transfert et de la migration complète, que l'auteur parvient à les surmonter et à se questionner sur sa propre identité culturelle, linguistique. Il se remet en question lors du processus de la création de son propre œuvre, il essaie de se donner les moyens d'objectiver ce qui est inconscient et de voir quelles sont ses propres limites dans le passage d'une langue et d'une culture à l'autre. Il ne s'enferme pas dans son échec. Il procède à sa propre réactualisation par l'acte créatif. C'est pour cela que *Le Mot sablier* ne saurait pas être envisagé comme le produit du malaise (l'échec du transfert), mais comme l'expression de la plus haute santé créative et affective, comme expression normale de sa propre actualisation par le processus de l'écriture.

Lors du processus d'acculturation de l'écrivain, nous pouvons reconnaître quatre étapes :

### 1. Le désir d'interculturalité

Cette étape se définit par la formation de l'identité du soi dans une situation nouvelle (c'est le cas du passage d'une langue à une autre), dans un nouveau milieu. L'écrivain essaie d'apprendre les règles d'écriture dans la nouvelle langue, ce qui peut lui assurer par la suite plus de confiance, même si, au début, son apprentissage semblé voué à l'échec. Il désire comprendre et interagir avec l'altérité, l'espace de la francité.

### 2. L'assimilation

Après avoir établi l'orientation du soi dans une certaine direction – celle de la migration en français – l'écrivain essaie de s'identifier ou ressembler au milieu de la langue cible. En ce sens, il recourt à des symboles spécifiques de la Francité tels que le coq ; prénoms en français. De plus il recourt à la francisation, à une transformation visant à adopter l'apparence française. La francisation est comprise au sens linguistique (francisation de mots) et englobe aussi des changements d'orthographe et de calques (voir *Anne Faure* < *anafură* < *anaforă* > *anaphore*, procédé stylistique qui consiste dans la répétition du même mot ou syntagme, Tsepeneag : 2000, 199)

### 3. La synthèse et la réinterprétation

Conformément à une typologie des phénomènes de l'acculturation de Sélim Abou, ce stade se définit par le désir de l'écrivain-immigrant d'être soi-même dans ce qu'il a de plus authentique. Il remplace le comportement ou le désir d'approchement et de ressemblance avec l'autre langue et l'autre culture par des comportements de différenciation de celles-ci, en se rendant compte que c'est en étant conscient de cette impossibilité de s'identifier complètement dans l'autre langue et l'autre culture qu'il peut se retrouver soi-même, il peut connaître l'unicité du soi.

4. La transculturation – elle se réfère au moment où l'écrivain essaie de rompre complètement avec les difficultés passées, puisqu'il se rend compte que cela l'empêche de se retrouver et de se développer soi-même. C'est en ce moment qu'il décide de transformer le ballast fantasmatique en simple matériel imagique et qu'il devient plus conscient du mécanisme et du fonctionnement de son sablier textuel en tant que générateur poétique (*MS*, p. 73).

Il n'est pas toutefois indiqué dans ce stade d'impliquer dans la critique du mécanisme créateur l'écrivain, le sujet-créateur lui-même, car la marche de la pensée devient de plus en plus empreinte par la subjectivité. Et par la suite, l'Auteur « invente » le traducteur qui est un double du créateur, une de ses instances, qui fait figure à part en jugeant aussi objectivement que possible les mécanismes de la création.

Il ne renonce pas à son code d'origine, mais il aboutit à transformer le ballast fantasmatique dans des leitmotivs avec lesquels il opère dans la langue et dans la culture cible (le français).

En conclusion, le roman *Le Mot sablier* fait de l'expérience de la migration dans une autre langue et de l'exil le prétexte d'une quête essentiellement littéraire – sur les mécanismes de la création – intéressante comme telle, au-delà de toutes connotations idéologiques ou culturelles.

La dynamique de ce roman, de même que les performances linguistiques auxquelles Tsepeneag veut aboutir

dans la langue cible, témoignent de sa relation particulière à la langue française, mais aussi à sa langue d'origine, le roumain. Il s'agit d'une double relation fondée sur le désir de les manier à sa guise, de jouer avec les fantasmes originaires, de les employer comme matériel imagique lors du passage en français, d'en explorer les ressources internes de l'œuvre et d'en faire l'objet d'un questionnement moderne et sérieux sur les mécanismes poétiques d'une œuvre qui se construit en mi-roumain, mi-français.

### **Bibliographie :**

- Abou, Sélim, *L'identité culturelle : relations interethniques et problèmes d'acculturation*, Paris, Anthropos, 1981.
- Bellemin-Noel, Jean, *La psychanalyse du texte littéraire- Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*, Paris, Nathan, 1996.
- Briole, Daniel, *Le langage poétique. De la linguistique à la logique du poème*, Paris, Nathan, 1984.
- Burgos, Jean, *Imaginar și creație*, București, Ed. Univers, 2003.
- Berman, Antoine, 1984, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard.
- Cioran, E. M., « Lettre à un ami lointain » in *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, Ed. Folio, 1960.
- Cristea, Teodora, *Stratégies de la traduction*, București, Ed. Fundației România de Măine, 1998.
- Freud, Sigmund, , « Scriitorul și activitatea fantasmatică » in *Eseuri de psihanaliză aplicată*, București, Ed. Trei, 1994.
- Groeben, Norbert, *Psihologia literaturii*, București, Ed. Univers, 1978.
- Gyurcsik, Margareta, *L'Europe migrante et carnavalesque de Dumitru Tsepeneag* in TRANS. Internet – Zeitschrift für Kulturwissenschaften, N<sup>o</sup> 15/avril 2004, [http://www.inst.at/trans/15Nr/05\\_11/gyurcsik15.htm#ENT5](http://www.inst.at/trans/15Nr/05_11/gyurcsik15.htm#ENT5), Dernière consultation : le 15 juin 2006.

- Kheriji, Rym, *Renouvellement ou continuité de l'écriture de Rachid Boudjera ? Lecture de Timomoun*, <http://www.limag.refer.org/Textes/Paysages90/Kheriji.htm>, Dernière consultation : le 15 juin 2006.
- Dossier, *L'aventure des écritures. Écriture et parole*, <http://classes.bnf.fr/dossiecr/in-parol.htm>, Dernière consultation : le 15 juin 2006.
- Le nouveau Petit Robert*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996.
- Lobiuc, Ioan, *Contactele dintre limbi*, Iași, Ed. Universității A.I. Cuza, 1998.
- Mavrodin, Irina, *Poietică și poetică*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1998.
- Mackey, William, *Bilinguisme et contact des langues*, Paris, Klincksieck, 1976.
- Roco, Mihaela, *Creativitate și inteligență emoțională*, Iași, Ed. Polirom, 2001.
- Tsepeneag, Dumitru, Extrait du livre *Le Mot sablier* sur la page des Ed. POL, <http://www.pol-editeur.fr/catalogue/ftp/pdf/314.pdf>, Dernière consultation : le 15 juin 2006.
- Țepeneag, Dumitru, *Cuvântul Nisiparniță*, București, Ed. Univers, 1994.
- Țepeneag, Dumitru, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*, București, Ed. Alfa, 2000.

# DE L'ORALITÉ À L'ÉCRITURE : TRANSCRIPTIONS D'UN CONTE TRADITIONNEL TUNISIEN

**Rossana CURRERI**

Université de Catania, Italie

*Abstract* : This article aims to compare two transcriptions of the same oral traditional tale from Tunisia – *Conseil nous reçumes* (*We received advice*) in order to catch the differences of interpretation of two authors – a woman poet and a sociologist. These differences can be explained by their training and their gender or by their different conception about transcription that reveals, in our opinion, the interpretation of the text by the *translator* better than any other translation. While the sociologist Abdelwahab Boudhiba who means to illustrate the role of the tale in the personality of the Tunisian child gives a version that stresses on the oral side of translation and of tradition, the version of the woman poet Amina Saïd, founded on the reading and re-reading of available works, proceeds by expansions, associative anaphors or developments of hyperonyms on order to suggest modernity

Bien des auteurs maghrébins montrent souvent de la nostalgie envers le monde de l'oralité, ce monde féminin et maternel, lié à l'enfance personnelle et à celle de leur peuple et déclarent une difficulté à renoncer à cette modalité de transmission de la culture, au profit de l'écriture<sup>1</sup> ; c'est sans

---

<sup>1</sup> En réalité, dans la vie d'un enfant il n'y a pas un véritable contraste entre les deux modalités d'expression, oralité et écriture, car leur

doute pour concilier la dichotomie de la voix et de la lettre que certains écrivains tunisiens se sont consacrés, ces derniers temps, à la transcription du patrimoine oral de leur terroir, ouvrage qui conjugue oralité et écriture. C'est ainsi que la poétesse tunisienne Amina Saïd a recueilli dans son livre *Le secret et autres histoires*<sup>2</sup> les contes que lui a transmis sa grand-mère Nefissa, à qui elle dédicace le volume et, encore, que Abdelwahab Boudhiba, sociologue tunisien, transcrit et analyse des récits populaires dans *L'Imaginaire maghrébin. Étude de dix contes pour enfants*<sup>3</sup>.

Les deux écrivains se penchent sur le même conte du folklore tunisien *Conseil nous reçûmes*, « où une famille miséreuse devient riche et opulente grâce à l'accomplissement d'un miracle »<sup>4</sup>. Un journalier peine pour maintenir sa famille ; un jour, sa femme lui demande d'acheter de quoi préparer leur plat préféré mais, quand il rentre, il affirme avoir reçu un conseil de son patron qui lui a suggéré d'économiser pour acheter un agneau. Les recommandations se succèdent et les économies aussi : il vaut mieux d'abord acheter un bijou pour rendre jalouses les voisines, puis acheter une maisonnette. A chaque promesse la femme s'adonne à des préparatifs. Le jour où l'homme parle d'une petite maison, il trouve toute la famille qui l'attend, loques et vieux meubles entassés dans la rue, et il se souvient d'une maison hantée : il y conduit ainsi ses proches et s'en va sous prétexte d'avoir des affaires à régler. La femme s'y installe, endort les enfants et se couche. Mais elle voit apparaître un énorme serpent qui lui demande une occupation, autrement il

---

apprentissage suit la même voie. En fait, en Tunisie, comme dans les autres pays musulmans, on apprend soit l'écriture soit l'art oral des contes de façon passive : d'un côté à la maison de la voix d'une grand-mère ou d'une vieille tante on écoute les contes que l'on transmettra à la génération suivante, de l'autre côté à l'école on copie des sourates entières tracées à l'avance par le maître du *kouttab*.

<sup>2</sup> Amina Saïd, *Le secret et autres histoires*, Paris, Criterion, 1994. Dans les notes suivantes ce texte sera indiqué par les initiales de son auteur.

<sup>3</sup> Abdelwahab Boudhiba, *L'Imaginaire maghrébin. Étude de dix contes pour enfants*, Tunis, Cérès Éditions, 1994. Dans les notes suivantes ce texte sera indiqué par les initiales de son auteur.

<sup>4</sup> A.B., p. 80.



s'occupera d'elle. Elle lui ordonne de satisfaire tous ses désirs jusqu'à l'aube, au moment où il se transforme en un beau jeune homme qui lui offre tout ce qu'il a fait pendant la nuit. Au matin, le mari, étonné, trouve sa famille dans un palais splendide.

Alors que par la transcription de ce conte Boudhiba veut illustrer son rôle « dans la formation de la personnalité de l'enfant tunisien » et l'étudier en tant que « leçon de patience, de courage et d'espérance »<sup>5</sup>, Amina Saïd désire renouer le lien avec son aïeule et son terroir, même si une attention philologique n'est pas absente de son travail : elle a relu les œuvres disponibles, qui sont pour la plupart des transcriptions fidèles des récits oraux, elle s'est documentée sur la vie quotidienne, les logements, l'habillement traditionnel. C'est en lisant l'affirmation de Boudhiba « Conter n'est point reproduire, c'est quasiment toujours produire »<sup>6</sup> que « germa l'idée de recréer, passant de l'oral à l'écrit et parfois d'une langue à l'autre, quelques-unes de ces histoires »<sup>7</sup>.

Or, dans ce travail, nous souhaitons montrer que la transcription est une forme particulière de traduction où il y a, bien évidemment, une source mais où le texte-source manque. La seule étude possible de cette forme de traduction est donc l'analyse comparative de textes-cibles qui trahissent la réception personnelle du récit oral de chaque auteur. La transcription révèle l'interprétation du « traducteur » mieux que toute autre traduction, car elle est en même temps une forme de re-création.

Dans une perspective sourcière, une traduction de l'« oralité » à l'écriture devrait faire revivre le discours oral, en gardant tout ce qui est au-delà des mots : la participation du narrateur, l'attention aux états d'âme, la perception du temps comme durée. En outre elle devrait préserver tous les éléments de l'oralité, soit le rythme créé par les répétitions qui permettent la mémorisation en l'absence de l'écriture, l'abondance d'adjectifs et d'adverbes qui ne sont pas de simples enjoliveurs mais de vrais

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>7</sup> A. S., p. 10-11.

raccourcis de sens, impliquant des connotations partagées et, surtout, une complicité entre narrateur et auditoire<sup>8</sup>.

En général, Abdelwahab Boudhiba garde les traits de l'oralité et insiste sur la fonction conative, impliquant souvent le destinataire dans son discours, le rendant témoin du message qu'il partage avec le narrateur : il désigne par exemple le héros du conte « notre homme »<sup>9</sup> ; en plus, il fait un clin d'œil au lecteur et interpelle son savoir encyclopédique quand il évoque « une cassette bien bourrée de louis d'or »<sup>10</sup> qui situe pour un instant le récit dans un espace moderne et francophone ; enfin, le sociologue accentue la fonction expressive de son récit par de fréquentes exclamations qui traduisent la participation active du narrateur.

Le style d'Amina Saïd se veut inverse, comme l'affirme elle-même dans la préface : « Tandis que je me lançais dans la traduction de quelques contes, il fallut en adapter l'ensemble à la langue écrite ». Par exemple elle évite les répétitions, même dans les refrains qui ponctuent les séquences du récit : alors que Boudhiba répète toujours la formule « Conseil nous reçûmes et le patron était le conseiller », qui devient aussi le titre de son conte, et qu'il multiplie les rengaines, en ajoutant « Il me dit en effet : au lieu de... tu ferais mieux de... » et en reprenant aussi la réponse de la femme « Admirable conseil ! Dieu bénisse le ventre où a gigoté ce bon patron aux conseils judicieux ! », Amina Saïd modernise le refrain, « J'ai reçu un conseil et mon patron était le conseiller », et varie les formules qui introduisent les recommandations du patron : il a dit qu' « il valait mieux / il était préférable / au lieu de... je ferais mieux... ». Cependant l'écrivaine garde le titre traditionnel « Conseil nous reçûmes... », tout en lui ajoutant des points de suspension riches en sous-entendus : c'est la seule occurrence de cette formule qui est remplacée dans le texte par la première personne singulière du

---

<sup>8</sup> À ce sujet voir Susanna Comhaire-Silvain, *Une révolution culturelle : de la littérature orale à la littérature écrite*, in *Le nouveau dossier Afrique*, Paris, Marabout, 1971, p. 81-88.

<sup>9</sup> A. B., p. 77.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 78.

mari, manifestant son individualisme, et qui est parachevée par la pointe grivoise finale de la femme « Comme tu peux le constater, nous avons reçu conseil et le patron était le conseiller »<sup>11</sup> où la part de mérite des personnes constituant le « nous » est finalement renversée.

Les deux orientations se confirment dans le choix du lexique. Alors que Amina Saïd indique un « agneau » en tant que deuxième souhait auquel aspirer, Boudhiba le nomme « mouton » : la désignation de la poétesse apparaît plus moderne et neutre en comparaison du bélier châtré engraisé pour la boucherie et, surtout, pour l'Aïd évoqué par le sociologue, qui trouve aussi un écho dans le participe passé « gigoté » de la formule de bénédiction, maintes fois répétée par la femme. Par souci ethnographique, Boudhiba transcrit également plusieurs mots arabes des champs lexicaux de la nourriture (*osbane*, *daouara*) et de la beauté féminine (*hammam*, *henné*, *harquous*, *debgha*, *khol*, *swak*) qui sont expliqués par des notes érudites, en bas de page. En plus, il insère et traduit un proverbe tunisien pour justifier l'un des délais, « pierrette emmurée vaut mieux que perlette endilée »<sup>12</sup>, où la construction assonancée, créée par les diminutifs suivis de participes passés, révèle une fois de plus le penchant pour l'« oralitude ».

Le même monde traditionnel de référence est à la base des passages descriptifs dilatatoires<sup>13</sup> rédigés par Amina Saïd, dont le premier but est évidemment celui de retarder la suite du récit, ainsi que le deuxième est celui de charmer le lecteur par des images exotiques dépayssantes. Comme l'on a déjà remarqué, la poétesse connaît le travail du sociologue et, en comparant quelques extraits, on s'aperçoit du procédé que l'écrivaine a suivi pour rédiger ces passages : elle a créé des expansions du texte, en introduisant des ajouts tirés de son savoir encyclopédique, créant

---

<sup>11</sup> A. S., p. 113. La version de Boudhiba, où l'accent est mis sur la volonté de Dieu, est : « Regarde les bienfaits d'Allah. C'est que conseil nous reçûmes et le patron était le conseiller » (A. B., p. 79).

<sup>12</sup> A. B., p.77.

<sup>13</sup> Pour une étude du texte descriptif, voir Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

des anaphores associatives ou développant des hyperonymes. Par exemple dans la première séquence narrative<sup>14</sup>, où la femme espère préparer son plat préféré, le passage de Boudhiba « [...] la femme se mit aux préparatifs. Elle prépara les ustensiles, moulut les épices, coupa le persil et les blettes et attendit »<sup>15</sup> s'amplifie dans le texte d'Amina Saïd : « Dans un grand remue-ménage, elle rinça les marmites et les ustensiles ; elle dosa poivre, harissa, cumin et coriandre ; tria, lava et coupa persil et blettes, puis attendit que son époux revienne avec les abats indispensables à la confection de ce mets de choix, dont la seule pensée lui mettait l'eau à la bouche »<sup>16</sup>. Tout d'abord, le premier texte nous frappe par sa sobriété, alors que le deuxième est riche en détails quotidiens ; une analyse plus serrée nous révèle ensuite que l'hyperonyme « épices » se décline en « poivre, harissa, cumin et coriandre », les « ustensiles » engendrent un hyponyme, des « marmites », et l'évocation finale de l'époux est la source d'une autre description sensuelle de l'objet du désir. Par ailleurs, le choix du verbe qui régit les épices nous démontre une fois de plus le différent rapport des deux écrivains à la tradition : si d'une part l'héroïne de Boudhiba broie avec une meule les assaisonnements en le réduisant en poudre, d'autre part le personnage d'Amina Saïd règle la proportion d'épices déjà prêtes à être employées. L'expansion par hyponymes est fréquente dans le texte : alors que l'héroïne du sociologue « nettoya »<sup>17</sup> la maison abandonnée, la protagoniste de la poétesse « épousseta, rangea, astiqua du mieux qu'elle put et trouva une place à chaque objet »<sup>18</sup>. Néanmoins, la dilatation du texte n'est pas toujours si innocente : en se souvenant de la maison hantée « où personne n'avait encore jamais passé une nuit sans passer de vie à trépas »<sup>19</sup>, le héros de la version masculine « se débarrasserait ainsi de toute la

---

<sup>14</sup> La plupart des passages descriptifs sont introduits par un personnage qui fait souvent la femme.

<sup>15</sup> A. B., p.76.

<sup>16</sup> A. S., p. 105.

<sup>17</sup> A. B., p. 78.

<sup>18</sup> A. S., p. 108.

<sup>19</sup> A. B., p. 78.

compagnie ! »<sup>20</sup>, alors que dans la version féminine « l'idée lui vint subitement de se débarrasser d'eux tous »<sup>21</sup>. Le changement de sujet et de temps verbal n'est pas une simple nuance : le conteur présente l'action comme éventuelle et la conteuse comme réelle ; en effet, l'homme ne serait pas responsable d'un fait possible et le point d'exclamation final trahit une participation émotive du narrateur<sup>22</sup>.

La dynamique de l'expansion du récit dans la transcription d'Amina Saïd acquiert parfois de vastes dimensions, surtout dans les dernières séquences : dans la partie dédiée aux cadeaux du serpent, ce que Boudhiba nomme « un beau palais flambant tout neuf »<sup>23</sup> devient pour Amina Saïd l'occasion d'une description longue et minutieuse où ce lexème générateur est développé dans une série d'anaphores associatives<sup>24</sup>, reliées à des expansions prédicatives qualificatives :

*« [...] la masure se transforma en un palais à l'architecture élégante. Ses hauts murs étaient lambrissés de faïence de Qellaline et de mosaïques colorées, elles-mêmes surmontées de frises de stuc du plus bel effet. Les plafonds à caissons et solives apparentes se couvrirent d'enluminures aux motifs d'inspiration andalouse. Le sol se dalla de marbre clair extrait des carrières du mont Ichkeul. Des chapiteaux sculptés en calcaire du cap Bon vinrent coiffer des colonnes à fût torsadé. À l'étage, la galerie se ceintura d'une balustrade à colonnettes de bois tourné, tandis*

---

<sup>20</sup> A. B., p. 78.

<sup>21</sup> A. S., p. 108.

<sup>22</sup> La mort est envisagée par Boudhiba dans son commentaire au conte en tant que seule issue possible à cette « variation magique sur le thème de la substitution » : « Seule la mort peut en effet mettre terme à cette dialectique... La mort ou le miracle ! » (A.B., p.81).

<sup>23</sup> A. B., p. 78.

<sup>24</sup> À ce sujet voir Lita Lundquist, *L'anaphore associative en danois et en français, sur quoi roule-t-elle ? Étude contrastive et expérimentale*, in *Aspects linguistiques de la traduction*, sous la dir. de Michael Herslund, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, p. 105-124.

*que le vaste patio s'ornait d'une vasque d'eau chantante et de buissons de jasmin »<sup>25</sup>.*

À la fois thématiques et rhématiques, les anaphores associatives (murs, plafonds, sol, colonnes, galerie, balustrade, patio...) complètent le discours en introduisant des syntagmes nominaux qui sont inconnus, car ils n'ont pas d'antécédent, mais qui sont présentés comme connus par le déterminant défini ou possessif qui les annonce. L'identification du référent nouveau passe ainsi par une idée déjà introduite, par une « anaphore » donc, et elle s'établit par une relation d'association, de ce fait « associative ». Le même procédé se répète ensuite pour les meubles, le linge, la vaisselle, les bijoux, en créant chaque fois un foisonnement de détails exotiques qui enchantent le lecteur.

De plus, dans la version féminine, la deuxième partie du conte où les protagonistes sont la femme et le serpent est plus longue et riche en séquences car les souhaits de la ménagère sont plus précis et les exigences du reptile plus pressantes que dans la version masculine. Un autre refrain ponctue alors le récit : dans la transcription de Boudhiba le serpent demande sans cesse « Donne-moi de la besogne sinon je te besogne », alors que dans le récit d'Amina Saïd il siffle « Donne-moi de quoi m'occuper ou de toi je vais m'occuper ». Or, l'emploi transitif inusuel du verbe « besogner » et le double sens du substantif « besogne » paraissent beaucoup plus explicites que la prise de possession suggérée par le verbe « occuper ». Toutefois, cet euphémisme d'Amina Saïd est compensé par une métaphore sexuelle bien plus évidente dans la version féminine. Quand tous ses souhaits sont comblés, la femme doit trouver une tâche interminable pour le serpent : elle lui demande donc de souffler sur une fente afin de la fermer, mais cette démarche sera impossible. Comparons les deux versions. Boudhiba écrit :

*« [...] n'ayant plus rien à souhaiter, [elle] ouvrit la bouche et dit au serpent : - Souffle alors sur cette fente jusqu'à ce qu'elle*

---

<sup>25</sup> A. S., p.109.

*se ferme ! Le serpent se mit alors à souffler, à souffler et jusqu'au matin, mais la fente n'était pas encore fermée ! »<sup>26</sup>.*

Par contre Amina Saïd raconte :

*« Cette fois, tous ses désirs étaient comblés : que faire ? Elle écarta les jambes et dit : - Tiens ! Siffle donc sur cette fente jusqu'à ce qu'elle se referme ! Et le reptile de s'exécuter. Seulement il avait beau s'évertuer à siffler, souffler, siffler encore, rien n'y fit. Cela le tint en haleine jusqu'au lever du jour »<sup>27</sup>.*

Alors que la transcription masculine se moque, entre autres, des bavardages interminables des femmes, la version féminine fait allusion à un appétit sexuel insatiable.

L'analyse des verbes de mouvement choisis pour peindre l'action de l'héroïne montre une retenue plus grande dans la version masculine, même si l'acte sexuel est toujours dévoilé. Si l'on examine les cinq composants sémantiques qui se combinent selon Talmy dans la racine d'un verbe de mouvement<sup>28</sup>, on peut constater que le mot choisi par Amina Saïd explicite la direction et le champ de l'action, tandis que le verbe choisi par Boudhiba en précise la manière :

verbe	mouvement	direction	manière	figure	champ
ouvrir	X		X		
écarter	X	X			X

<sup>26</sup> A. B., p. 79.

<sup>27</sup> A. S., p. 112.

<sup>28</sup> Léonard Talmy affirme qu'au moins cinq composants sémantiques peuvent se combiner dans la racine d'un verbe de mouvement : le mouvement lui-même, la direction c'est-à-dire le rapport entre l'entité qui bouge et un arrière-fond, la manière de bouger, la figure voire la forme de l'entité qui bouge et le champ ou la surface où a lieu le mouvement. Voir Léonard Talmy, *Lexicalization patterns : semantic structure in lexical forms*, in *Language Typology and Syntactic Description III*, sous la dir. de T. Shopen, Cambridge, The University Press, p. 57-149, cité par Michael Herslund, *Pour une typologie lexicale*, in *Aspects linguistiques de la traduction*, cit. p. 13-27.

Alors que le verbe « écarter » indique l'éloignement dans l'espace, le verbe « ouvrir » signale un déplacement de manière à mettre en communication l'extérieur et l'intérieur. La figure est par contre suggérée par les compléments d'objet direct : le mouvement des ciseaux, simulé par les jambes, et un rond, imité par la bouche. Le choix du verbe qui devrait arrêter l'action du serpent est aussi révélateur : alors que dans la version masculine la bouche devrait « se fermer » pour refuser l'accès, dans la version féminine les jambes devraient « se refermer », voire se fermer après s'être ouvertes.

Comme le reconnaît Boudhiba lui-même, il y a donc une « nette distinction à faire entre contes d'hommes et contes de femmes » car « il est des contes de femmes, farfelus ou grivois, que les hommes rougiraient ou dérogeraient à raconter » : ces récits, « compensation verbale d'une frustration trop réelle », manquent selon lui « de sérieux et de dignité »<sup>29</sup> alors que les histoires des hommes comportent toujours une morale. Néanmoins, les différences entre les deux versions sont plus subtiles : la version d'Amina Saïd s'installe dans la modernité, en dénonçant l'individualisme du chef de famille et en s'inspirant de l'exotisme orientaliste, alors que la transcription du sociologue Abdelwahab Boudhiba se veut respectueuse de l'oralité et de la tradition et s'applique avec un soin ethnographique à la restitution d'un monde ancien et mythique.

### **Bibliographie :**

Abdelwahab Boudhiba, *L'Imaginaire maghrébin. Étude de dix contes pour enfants*, Tunis, Cérès Éditions, 1994.

Susanna Comhaire-Silvain, *Une révolution culturelle : de la littérature orale à la littérature écrite*, in *Le nouveau dossier Afrique*, Paris, Marabout, 1971, p. 81-88.

Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

---

<sup>29</sup> A. B., p. 20.



- Michael Herslund, *Pour une typologie lexicale*, in *Aspects linguistiques de la traduction*, sous la dir. de Michael Herslund, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, p. 13-27.
- Lita Lundquist, *L'anaphore associative en danois et en français, sur quoi roule-t-elle ? Étude contrastive et expérimentale*, in *Aspects linguistiques de la traduction*, op. cit., p. 105-124.
- Amina Saïd, *Le secret et autres histoires*, Paris, Criterion, 1994.
- Isaac Yetif, *Le proverbe tunisien comme expression de la sagesse populaire*, in *Letterature e civiltà nei paesi africani di lingua francese*, Atti del Convegno Internazionale Mediterraneo Catania-Siracusa, 24-27 novembre 1986 sous la dir. de Maria Teresa Puleio, Catania, C.U.E.C.M., 1990, p. 243-250.
- Isaac Yetif, *1001 Proverbs from Tunisia*, Washington D. C., Three Continents Press, 1987.



# PRATIQUES ETHNOCENTRIQUES SUR LA SCÈNE. L'EXEMPLE DE *LE COGNATE* DE MICHEL TREMBLAY

**Claudia CARDONE**

Université de Catania, Italie

*C'est cette impossibilité que  
j'aime. On ne peut pas mais on y  
est obligé. On est convoqué devant  
le tribunal du monde à traduire.  
C'est presque un devoir politique,  
moral, cet enchaînement à la  
nécessité de traduire les œuvres.*

Antoine Vitez

*Abstract:* The article draws attention on a Canadian play, *Les Belles-Soeurs* of Michel Tremblay and its translation into Italian. After having approached some of the principal theories on theatre translation, the play of Michel Tremblay is presented with a particular attention on its language, the *joual*, a sort of dialect spoken in the Montréal area. Through this play, dated 1968, the author wants to incorporate the linguistic particularity to the political one, that of Québec, avid of independence. In the Italian translation, these concerns have disappeared. Nevertheless, it is very interesting to analyse how some expressions or cultural references have been transposed into Italian. The article ends with a short but relevant *compte rendu* of the success that *Le Cognate* have obtained in Montréal, in 1999, the land of their source language.

## 1. Les enjeux de la traduction théâtrale : traduction ou adaptation ?

*Traduire une œuvre théâtrale étrangère, ç'a été et c'est encore vaincre toutes ces résistances sourdes, inavouées, qu'une culture offre à sa pénétration par une autre, dès qu'il ne s'agit plus des formes purement intellectuelles de la communication*<sup>30</sup>.

Dans cet article écrit il y a presque quarante ans, Georges Mounin souligne avec vigueur la spécificité de la traduction théâtrale par rapport aux autres pratiques traductives, puisque l'énoncé théâtral n'est conçu qu'en fonction du public auquel il se rapporte et à la scène où il est joué. Le public est ici le destinataire de ce message et, tout comme dans l'acte de communication, le destinataire (public) et le destinateur (auteur) doivent partager le même contexte, la même vision du monde, pour que la communication ait lieu, en dépit du décalage diachronique ou de la variation diatopique. Le rythme du discours étant si étroitement lié aux gestes, aux pauses, aux accélérations, à tous les temps de la scène, il serait en effet impossible d'enrichir le texte, en y ajoutant des explications ou bien des notes en bas de page. La dimension du texte théâtral et de sa traduction ne peut être dès lors que *hic et nunc*, et c'est ainsi que toute production théâtrale devient un lieu géométrique déterminé par les paramètres instables, fragiles, précaires et mouvants, que sont le texte, la mise en scène et le public<sup>31</sup>.

Dans cette atmosphère floue et presque insaisissable, cueillir le sens de l'œuvre devient ainsi une priorité pour le traducteur, qui, même si dans l'ombre des rideaux, se place parmi les responsables du succès de la pièce ou bien de son échec. Sa

---

<sup>30</sup> Mounin, Georges, « La Traduction au théâtre », *Babel*, n° 1, 1968, p.7.

<sup>31</sup> Villequin, Jean-Pierre, « Traduire des textes dramatiques, traduire pour le théâtre, quelques réflexions à propos de *Romeo and Juliet* et d'autres pièces », *Traduire le Théâtre aujourd'hui ?* sous la direction de Nicole Vigouroux-Frey, Presses Universitaires de Rennes, 1993, p.104.

responsabilité est tout à fait partagée avec le metteur en scène, qui joue son rôle, lui aussi. Si le traducteur ne peut agir qu'à travers les mots écrits sur le papier, le metteur en scène réussit à communiquer toutes les idées du texte, tous les sens du texte, par le biais du spectacle<sup>32</sup>.

Ces deux créateurs, qui peuvent aussi coïncider avec une même personne physique, se trouvent donc à l'origine de la traduction théâtrale, deux véritables *deus ex machina* qui travaillent pour que le texte joué soit en contact avec la salle. C'est ainsi que, à partir de cette dualité du statut de l'auteur, une sorte de hydre avec deux têtes, les études sur la traduction théâtrale ont suivi deux attitudes, opposées mais tout aussi bien complémentaires. La démarche de Susan Bassnett est à ce propos significative, car elle montre une profonde et complexe évolution critique ; si au début elle est convaincue que le texte théâtral ne doit pas être séparé de sa représentation et, par conséquent sa traduction aussi en est fortement influencée, au cours des dernières années, elle proclame un retour vers le texte, le texte écrit comme véritable point de départ de toute traduction :

*My own work in this field has followed a tortuous path in the past twenty years. The work began with a belief in the commonality of the physical dimension of theatre texts, but now I have been compelled that this is physically encoded differently, is read differently and is reproduced differently across cultural boundaries [...]*<sup>33</sup>

Cette attention renouvelée vers la pure structure linguistique du texte théâtral, libéré ainsi des chaînes de sa mise en scène, caractérise aussi la position idéologique d'Antoine Berman. Même s'il n'a pas abordé directement la spécificité de la

---

<sup>32</sup> Vitez Antoine, « Notes de service de Chaillot et du Français », dans *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, Montpellier, Éditions Climats & Maison Antoine Vitez, 1996, p.20

<sup>33</sup> Bassnett Susan, « Translating for the theatre: the case against performability », *TTR (Traduction, Terminologie, Redaction)*, IV.1. p.111.

traduction théâtrale, il est fortement critique vers les traductions, dont le but est la destruction de la *lettre* au seul profit du *sens* et de la belle forme.

*Lorsque nous ‘critiquons’ le système des tendances déformantes, nous le faisons au nom d’une autre ‘essence’ du traduire. Car, si, sous certains rapports, la lettre doit être détruite, sous d’autres – plus essentiels – elle doit être sauvée et maintenue*<sup>34</sup>

Parmi ces tendances déformantes, il place la traduction dite « ethnocentrique » dont le principe fondamental est la totale soumission à la langue d’arrivée, ou dans la traduction théâtrale, à la situation du discours. Parmi les nombreux exemples de traduction ethnocentrique, le cas de la traduction en russe de *Le nom de la rose* de Umberto Eco est à ce propos exemplaire. En ce qui concerne les citations latines, la traductrice, Elena Kostjukovich, a décidé de remplacer la langue latine par l’ancien cyrillique de l’église orthodoxe russe, afin que le lecteur russe pût cueillir la même sensation de distance, la même atmosphère de religiosité que cette langue communiquait au lecteur compétent.<sup>35</sup>

Sur la scène, l’expérience de traducteur de René-Jean Poupard est à ce titre représentative. Il traduit une pièce qui fait partie du recueil *Os marginais e a revolução (Les marginaux et la révolution)* de Bernardo Santareno publié en 1979. La pièce a pour titre *Vida breve en três fotografias (Vie brève en trois photographies)*, et met en scène les jeunes des bidonvilles de Lisbonne. Pour la spécificité sémantique de la pièce, le public est censé avoir la même compétence de l’auteur, le même « bagage cognitif »<sup>36</sup> pour que l’effet illocutoire du texte puisse se mettre

---

<sup>34</sup> Berman Antoine, *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 68.

<sup>35</sup> Cfr. Eco Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, p. 190.

<sup>36</sup> Selon Marianne Lederer le bagage cognitif est constitué de souvenirs (d’autres diraient de représentations mentales), de faits d’expérience,

en place. La réplique : « Não cantes mais fados, que eu já quebrei a guitarra ! », dont la signification est « Arrête de me chanter tes fados, car j'ai déjà cassé la guitare ! », est pourtant traduite avec « Arrête ta goulante ! Moi, j'ai déjà écrasé l'accordéon ! ». Le traducteur a ici choisi de proposer des équivalences plus proches du public français et donc beaucoup plus compréhensibles.

*Ce que nous venons de faire n'est plus tout à fait une traduction, car le travail dépasse le simple transcodage. Le terme adaptation semble indiquer que le texte a subi un arrangement dont l'importance est cependant vérifiable et justifiable.*<sup>37</sup>

## **2. Les Belles-sœurs de Michel Tremblay**

Le 28 août 1968 la représentation de *Les Belles-sœurs*, au Théâtre du Rideau Vert de Montréal, provoque un véritable séisme dans l'univers dramatique canadien, car l'auteur fait parler ses personnages en *joual*<sup>38</sup>, la langue des habitants de Montréal, ou plutôt un *dialecte social*, comme pourrait le définir André Martinet<sup>39</sup>. Avec ses archaïsmes, qui le rattachent au français de

---

d'événements qui ont marqué, d'émotions. Cfr. Lederer Marianne, *La traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1994.

<sup>37</sup> Poupart René-Jean, « De la traduction à l'adaptation théâtrale: les limites éthiques de l'opération », *Cahiers Internationaux de symbolisme*, 92-93-94 (1999) p.146.

<sup>38</sup> « Ce terme a été utilisé par André Laurendeau en 1959 et repris par Jean-Paul Desbiens l'année suivante. C'est un métaterme – qui se désigne lui-même – ou encore un terme métonymique – la partie qui désigne le tout – car il s'agit de la prononciation populaire de "cheval", de la prononciation *jouale* de 'cheval. Au début le mot est péjoratif et employé par ceux qui le voient comme une maladie ». Cfr, Dargnat Mathilde, « Le "coup de stylet" de Michel Tremblay: la langue populaire dans *Les Belles-sœurs* », *Études Canadiennes/Canadian Studies*, n. 49, 2000, p. 68.

<sup>39</sup> Martinet André, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1996 (quatrième édition), p. 158. Il est évident que les problématiques linguistiques politiques et sociales de la formation et de

France parlé par les premiers colonisateurs, avec ses anglicismes, qui montrent l'effet de la domination anglaise et avec sa richesse lexicale, due au foisonnement linguistique, toujours actuel<sup>40</sup>, le *joual* peut en effet être considéré comme un authentique témoignage de l'histoire nationale québécoise,

Lorsque Michel Tremblay l'introduit sur la scène, il souligne avec force l'identité québécoise qui ne reste plus isolée dans les rues, mais qui se transforme en un véritable événement littéraire. Petit enfant issu d'une famille ouvrière qui habitait le quartier Plateau-Mont Royal, l'auteur transpose dans son écriture, ce microcosme socioculturel de la ville de Montréal, ses souvenirs d'enfance et sa volonté de se considérer un auteur populaire en contact perpétuel avec son public.

*Les personnages de Michel Tremblay confinent au pays de l'hilarité hystérique. On rit d'une façon presque incessante dans ces « Belles-soeurs ». Mais quel gouffre d'inconscience, de tristesse, de nullité. Il y a dans tout jeune auteur un règlement de comptes qui dort. Le sien, Michel Tremblay l'a réveillé. Il le réveille en nous. « Les Belles-soeurs » sont une affaire de démolition où le comédien et le public se retrouvent en famille<sup>41</sup>.*

Le personnage principal de cette pièce est Germaine Lauzon. Elle a eu la chance de gagner un concours et donc, au

---

l'emploi du *joual* ne peuvent pas être abordées ici, l'objet de notre article étant plutôt la traduction théâtrale. Pour ce qui concerne le français du Canada, on peut consulter *Le français d'ici, de là, de là-bas*, où, entre autres, Henriette Walter touche les particularités du français parlé en Amérique du Nord. Cfr. Walter Henriette, *Le français d'ici, de là, de là-bas*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1998, pp.238-259

<sup>40</sup> L'*Office québécois de la langue française* est un exemple révélateur de cette politique linguistique. La mission principale de cet organisme est celle de « veiller à ce que le français soit la langue habituelle et normale du travail, des communications, du commerce et des affaires dans l'Administration et les entreprises ».

Cfr. <http://www.oqlf.gouv.qc.ca/office/mission.html>

<sup>41</sup> Basile Jean, *Les Belles-soeurs de Michel Tremblay : une entreprise familiale de démolition*, « Le Devoir », 30 août 1968.



début de la pièce, elle reçoit trois caisses pleines de timbres qu'il faut coller dans les livrets pour recevoir comme cadeau les objets présents dans le catalogue. Elle commence à rêver, elle abandonne pour un instant sa vie simple et frustrée de femme de ménage, dont le seul souci est celui de s'occuper de la famille, de faire les courses, d'aller à l'église et de sortir le dimanche. Ses rêves l'amènent à imaginer, tout comme la laitière Pierrette de la célèbre fable de La Fontaine<sup>42</sup>, une vie « autre » grâce à l'acquisition de ses cadeaux: meubles, tapis, lampes, télévision, un rasoir électrique... Mais elle ne peut pas coller un million de timbres toute seule, elle invite donc ses belles-sœurs, ses amies, ses voisines pour qu'elles l'aident dans ce travail. La rencontre de ces quinze femmes devient ainsi l'occasion pour mettre en scène ce petit cercle, cette petite « tribu », avec ses frustrations, ses illusions perdues, ses désirs et ses regrets. Ce qui frappe le lecteur, et par conséquent le spectateur, est la présence de deux niveaux de communication: un niveau relatif à la simple conversation entre les femmes, dont le seul but est dire du mal sur tout le monde, de critiquer ceux qui ne suivent pas les préceptes catholiques, et un autre niveau, bien plus profond, celui des monologues. Presque toutes les femmes ont une occasion de pouvoir parler librement, sans que les autres les entendent, et de pouvoir ainsi avouer toutes leurs misères. La scène plonge dans le noir, il n'y a qu'un projecteur sur le personnage qui parle.

À la fin de la pièce, une grande bataille se produit, les femmes volent les timbres, elles les jettent par la fenêtre, elles les déchirent, ne pouvant plus supporter la joie de Germaine, qui, entre les larmes, crie :

*Mon Dieu, mon Dieu ! Mes timbres ! Y me reste plus rien ! Rien ! Rien ! Ma belle maison neuve ! Mes beaux meubles ! Rien ! Mes timbres ! Mes timbres !*<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> La Fontaine Jean de, *La laitière et le pot au lait*, *Fables*, VII,10.

<sup>43</sup> Tremblay Michel, *Théâtre I - Les Belles soeurs*, Arles, Actes Sud, 1991, p.75. Toutes nos notes renvoient à cette édition.

### 3. Les « langues » de *Le Cognate*

La pièce de Michel Tremblay a été traduite en vingt-deux langues et ses femmes ont fait entendre leurs voix dans des centaines de représentations, partout dans le monde. L'utilisation du *joual* avec ses renvois subversifs, la description d'un microcosme qui fait partie d'une réalité géographique bien déterminée, une partie de la ville de Montréal, renvoient nécessairement à l'altérité irréductible du texte québécois. Pour cette raison, la toute première traduction en anglais, par John Van Burek et Bill Glasco, produite en 1973 au St. Laurence Centre de Toronto, inaugure une stratégie de traduction qui utilise l'emprunt du titre original.

*Bien qu'un destinataire averti puisse parfois deviner l'équivalent anglais derrière le terme français, l'emploi du calque invite à penser que la réalité ainsi désignée est intraduisible et qu'elle n'as pas d'équivalent dans le contexte d'accueil.*<sup>44</sup>

Pour ce qui concerne la langue adoptée par les traducteurs, il s'agit d'un anglais de niveau courant non spécifique, bien que farci de 'sacres' et de gallicismes. L'emploi intense de jurons est repris dans la version anglaise car ils caractérisent ainsi la langue d'arrivée en faisant percevoir l'apport du *joual*, véritable langue de départ ; en outre, le fait que ces femmes blasphèment continuellement rend le contraste entre la religiosité appliquée à la lettre, mais bigote et fausse, et le manque de respect envers les préceptes catholiques. L'altérité du texte québécois est ainsi réduite, car il n'y a pas équivalence entre le *joual* et l'anglais de Van Burek et Glasco.

Est-ce que ces auteurs ont trahi le texte ? Est-ce qu'on peut définir la version anglaise par l'expression, tellement abusée, de *belle infidèle* ? Nous ne croyons pas. Encore une fois, les suggestives réflexions d'Antoine Berman éclaircissent la

---

<sup>44</sup> Ladouceur Louise, « Canada's Michel Tremblay : des *Belles Soeurs* à *For the pleasure of seeing her again* », *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)*, XV.1. p.139.

démarche traductive. Si l'on considère le *joual* comme une langue vernaculaire, c'est-à-dire une langue locale habituellement parlée au sein d'une communauté, on devrait pratiquer un simple procès de substitution, c'est-à-dire rendre un vernaculaire étranger par un vernaculaire local. Et pourtant :

*Malheureusement, le vernaculaire ne peut pas être traduit dans un autre vernaculaire. Seules les koinai, les langues «cultivées», peuvent s'entretendre. Une telle exotisation, qui rend l'étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original.*<sup>45</sup>

La version italienne renonce aussi à cette exotisation et la pièce traduite par Jean-René Lemoine et Francesca Moccagatta et révisée pour la scène par Barbara Nativi, a pour titre le très 'littéral' *Le Cognate*.<sup>46</sup> Pour le public italien, la réalité évoquée dans la pièce n'est pas intraduisible et le contexte socio-culturel du quartier de Montréal peut aisément se réfléchir dans un quartier d'une grande ville, comme Rome ou bien Milan. Dans l'imaginaire du lecteur et du spectateur italien, *Le Cognate*, elles aussi, renvoient à l'image d'un cercle restreint de femmes dont leur seul but est celui de critiquer les autres et de parler mal de tout le monde, une sorte de commères, curieuses, indiscrètes et bavardes<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Berman Antoine, *op. cit.*, p. 64

<sup>46</sup> Toutes les références à la traduction italienne renvoient à l'édition *Il teatro del Québec*, Milano, Ubulibri, 1994. *Le Cognate* a connu beaucoup de succès en Italie et, parmi les nombreuses représentations on peut songer à celle de 1994, au Teatro di Rifredi, avec la mise en scène de Barbara Nativi, ou bien à celle de 2004, mise en scène de Alberto Bronzato au théâtre Estravagario.

<sup>47</sup> En analysant la traduction anglaise, Vivien Bosley s'arrête elle aussi sur le fait que le titre de la pièce n'a pas été traduit et elle nous donne des explications remarquables. « Where are the sisters-in-law, we might ask, and the answer should be that there are very few [...] so we can understand that the title is a kind of short-hand to indicate the complex social network which is portrayed in the play. If the title is left in a foreign language, then somehow the vagueness of this network also

Cependant le lecteur, et par conséquent le spectateur, est bien conscient de se retrouver dans une réalité 'autre' par rapport à la sienne, car les prénoms des personnages, tout comme les références à la vie commerciale montréalaise comme par exemple les magasins Kreger et Reitman's, sont inscrits dans le texte.

L'italien adopté dans le texte ne renvoie à aucune spécificité régionale ni à aucun dialecte, il s'agit d'une langue qui peut être comprise par tout le monde<sup>48</sup>. Barbara Nativi a choisi de ne pas recourir à un dialecte : « D'ailleurs, dit-elle, je n'aurais pas pu traduire la pièce en napolitain moi-même. Sans compter qu'il m'aurait fallu faire venir à Florence 15 actrices napolitaines pour la jouer ».<sup>49</sup> Elle adopte donc un italien pauvre, populaire, trivial qui emploie un lexique compréhensible des Alpes à la Sicile. Tout comme dans la traduction anglaise, cet italien est aussi parsemé de jurons mais la plupart de fois ils sont traduits par de gros mots, qui essaient de nuancer la charge blasphème du texte québécois. C'est ainsi que « c'est pas melant » (p.36) est traduit par « da pisciarsi addosso ! » (p. 45) tandis que dans le texte anglais on

---

remains, and the very title serves as a kind of door between two worlds ». Bosley Vivien, « Diluting the mixture: Translating Michel Tremblay's *Les Belles-sœurs* », *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)*, I.1. p.144.

<sup>48</sup> Dans la version italienne, les caractéristiques phonétiques de la transcription du *joual* se perdent inévitablement et son 'réalisme sonore' aussi, selon la définition de Chiara Molinari. Et, même si son étude analyse seulement la transcription du *joual* dans les romans de Tremblay, nous ne pouvons que partager son opinion lorsqu'elle affirme : « les considérations qui découlent de l'étude de la production de Michel Tremblay contribuent à renforcer l'image du joual en tant qu'élément, non pas d'ouverture, mais de séparation et de repli sur soi-même ». Cfr. Molinari Chiara, « L'écriture à l'écoute des sons : le réalisme sonore de Michel Tremblay », dans *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, Volume I, a cura di Enrica Galazzi e Giuseppe Bernardelli, Milano, Vita e Pensiero, 2003, pp. 513-525.

<sup>49</sup> Guay Hervé, « Les monstres aimés », *Le Devoir*, samedi 16 octobre 1999 p. B4.

retrouve « Chrissake » et « Christ Almighty »<sup>50</sup>. Ou bien essayons de comparer le début du monologue de Rose Ouimet :

<i>Oui, la vie, c'est la vie, pis y'a pas une Christ de vue française qui va arriver à décrire ça !</i>	<i>Si, la vita è la vita, e non ci sarà mai nessun maledetto film francese che riuscirà a descriverla!</i>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La référence au Christ, ici avec une véritable valeur de juron est tout à fait nuancée par l'emploi d'un ordinaire et commun *maledetto*<sup>51</sup>.

La gamme des modifications du texte de Tremblay dans sa version italienne est très riche et l'analyser de façon exhaustive n'est pas le but de notre article. Cependant il y a quelques adaptations qui peuvent éclaircir les pratiques ethnocentriques mises en œuvre dans le texte. Ces adaptations, ces infidélités<sup>52</sup> rapprochent en effet le texte au lecteur/spectateur italien qui n'est pas dépaycé, qui peut ainsi jouir de la pièce. Dans son monologue, placé presque au début de la pièce et centré sur l'envie profonde qu'elle nourrit envers Germaine, Marie-Ange Brouillette s'exclame :

<i>J'veux pas crever dans la crasse pendant qu'elle, la grosse madame, a'va se 'prélasser dans la soie et le velours'.</i>	<i>Non mi va di crepare di fame mentre lei, la cicciona, fa la principessina sul pisello.</i>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ici la citation entre guillemets du texte québécois est adaptée au contexte italien, avec une précise référence littéraire, celle à la fable de Hans Christian Andersen, *La princesse au petit*

---

<sup>50</sup> Ladouceur Louise, *op. cit.*, p. 140.

<sup>51</sup> En français-québécois *vue* signifie *film*.

<sup>52</sup> Dans son programme de *La Fuite* de Boulgakov (mise en scène par Pierre Debauche à Nanterre en 1969) Antoine Vitez affirme : « Fidélité au sens, infidélité au style. Il faut choisir son infidélité », dans *Vitez Antoine, Sur/Sous traduction*, cit., p. 46

*pois*. Les « principesse sul pisello » sont ces filles un peu snob, aux goûts difficiles et qui s'adaptent mal aux nécessités de la vie.

Peu après, Thérèse Dubuc, la seule belle-sœur de la pièce, se plaint car tout le monde considère sa famille riche et veut donc en profiter : son « on nous prend pour la banque de Jos Violon » (p. 29) se transforme en italien « i parenti ci hanno presi per la banca d'America » (p. 39). Au Québec, le personnage de conteur Jos Violon est bien connu ; il est devenu célèbre grâce à Louis Fréchette, écrivain et journaliste ayant vécu au XIX<sup>e</sup> siècle, qui a publié dans les journaux et les gazettes de son temps plusieurs contes oraux qu'on racontait l'hiver qu'on risquait d'oublier.<sup>53</sup> Le texte italien renonce à ce renvoi intertextuel et utilise l'expression bien plus neutre de *banca d'America*.<sup>54</sup>

Dans leurs vie plates et monotones, les belles-sœurs ont peu de distractions et de divertissements. C'est ainsi qu'un événement tel que une soirée récréative à la paroisse, proposé par Lisette de Courval passe presque inaperçu jusqu'au moment où Lisette dit que la soirée se terminera par un « grand bingo ». Le Bingo saisit l'attention de presque toutes les femmes présentes sur la scène et pendant que cinq parmi elles récitent une « ode au bingo », les autres crient des numéros de bingo d'une façon très rythmée. Le Bingo est supprimé et substitué avec une référence fortement ethnocentrique : la *tombola*.<sup>55</sup> Le texte italien garde quand même sa cohérence car les 'pitounes', une sorte de billot de

---

<sup>53</sup> « Inutile de vous présenter Jos Violon, n'est-ce pas? Mes lecteurs connaissent le type. Je ne dirai pas qu'il était en verve, ce soir-là : il l'était toujours ; mais il paraissait tout particulièrement gai ; et ce fut par des acclamations joyeuses que nous l'applaudîmes, quand il nous annonça le récit de Coq Pomerlau ». Fréchette Louis, « Coq Pomerlau », dans « Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle », Québec, Fides, 2003, p.259.

<sup>54</sup> Les traducteurs auraient pu choisir l'expression « lo zio d'America » (l'oncle d'Amérique), une équivalence plus proche à celle de Jos Violon, car les deux personnages sont à tort considérés riches. Dans l'imaginaire italien, « lo zio d'America » est étroitement lié au phénomène d'émigration du début du siècle, aux italiens qui étaient supposés avoir fait fortune là-bas.

<sup>55</sup> Sorte de loterie dans laquelle on gagne un objet, un lot en nature.

bois, laissent leur place aux *fagioli* (haricots), typiques de la tradition de la *tombola*, et la numération aussi est adaptée au jeu italien :

<i>C'est le B 14 qui me manque !</i>	<i>È il 14 che mi manca!</i>
<i>C'est le B 14 qui me faut !</i>	<i>È il 14 che mi occorre!</i>
<i>C'est le B 14 que je veux !</i>	<i>È il 14 che voglio!</i>
<i>Le B 14 ! Le B 14 !</i>	<i>Il 14! Il 14!</i>

Même style, anaphorique et presque obsédant, au détriment de *la lettre*, ignorée, effacée, pour faire surgir les différences culturelles!<sup>56</sup>

#### 4. Conclusion

*Le Cognate* ont fait retour au pays de leur langue de départ. Le 22 et le 23 octobre 1999, à Montréal, la compagnie Laboratorio Nove de Florence les a mises en scène, sous la direction de Barbara Nativi, et elles ont connu un autre grand succès. Tout en gardant l'identité québécoise, bien que vidée de la puissance subversive du joul, *Le Cognate* peuvent se réfléchir dans le même miroir de *Les Belles-sœurs*. On ne saurait conclure qu'en affirmant :

*Beau paradoxe que ces monstres démesurés et odieux que limitent tout ensemble une cuisine, une scène, une société, une époque, une langue. Cette langue qui les trahit et les exprime si bien [...] Toutes excellentes d'ailleurs, ces « Cognate », riches de leur pauvreté extrême, expressives dans leur maladresse même savantes quand vient le temps d'afficher leur ignorance, en un mot, splendides de leur laideur enfin exorcisée.*<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> La traduction date de 1994, lorsque le jeu du Bingo était presque méconnu en Italie, tandis que maintenant les salles où on peut le jouer augmentent de plus en plus. Aujourd'hui on pourrait bien garder *Bingo*.

<sup>57</sup> Guay Hervé, «La Beauté dans la laideur», *Le Devoir*, lundi 25 octobre 1999 p. B8.

## Bibliographie :

- Antoine Vitez, *Le devoir de traduire*, Études réunies et présentées par Jean-Michel Déprats, Montpellier, Éditions Climats & Maison Antoine Vitez, 1996.
- Basilem, Jean, *Les Belles-soeurs de Michel Tremblay: une entreprise familiale de démolition*, « Le Devoir », 30 août 1968.
- Bassnettm, Susan, « Translating for the theatre: the case against performability », in *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)*, IV.1.
- Berman, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.
- Bosley, Vivien, « Diluting the mixture: Translating Michel Tremblay's *Les Belles-sœurs* », in *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)*, I.1.
- Dargnat, Mathilde, « Le "coup de stylet" de Michel Tremblay : la langue populaire dans *Les Belles-sœurs* », in *Études Canadiennes/Canadian Studies*, n° 49, 2000.
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.
- Fréchette, Louis, « Coq Pomerlau », dans « Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle », Québec, Fides, 2003.
- Guay, Hervé, « La Beauté dans la laideur », in *Le Devoir*, lundi 25 octobre 1999
- Guay, Hervé, « Les monstres aimés », in *Le Devoir*, samedi 16 octobre 1999.
- Ladouceur, Louise, « Canada's Michel Tremblay: des *Belles Soeurs* à *For the pleasure of seeing her again* », in *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)*, XV.1.
- Ledere, r Marianne, *La traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1994.
- Martinet, André, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1996 (quatrième édition).
- Molinari, Chiara, « L'écriture à l'écoute des sons : le réalisme sonore de Michel Tremblay », in *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*,



- Volume I, a cura di Enrica Galazzi e Giuseppe Bernardelli, Milano, Vita e Pensiero, 2003
- Mounin, Georges, « La Traduction au théâtre », in *Babel*, n° 1, 1968.
- Poupart, René-Jean, « De la traduction à l'adaptation théâtrale: les limites éthiques de l'opération », in *Cahiers Internationaux de symbolisme*, 92-93-94 (1999).
- Traduire le Théâtre aujourd'hui ?* sous la direction de Nicole Vigouroux-Frey, Presses Universitaires de Rennes, 1993.
- Tremblay, Michel, *Théâtre – Les Belles soeurs*, Arles, Actes Sud, 1991.
- Walter, Henriette, *Le français d'ici, de là, de là-bas*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1998.



# QUELQUES DONNÉES QUANTITATIVES CONCERNANT LA TRADUCTION DE LA LITTÉRATURE FRANCOPHONE

**Katrien LIEVOIS**

Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes,  
Anvers, Belgique

*Abstract:* Making use of the Index Translationum, we have been able to establish some major tendencies in the field of francophone literature and translation from a quantitative perspective. First of all, it is striking that authors that are sometimes referred to as « francophone », but that do not really originate from regions that are traditionally thought of as « francophone » in a geographical sense, are most translated (Beckett, Green, Ionesco, Gary/Ajar, Semprun, Kundera, Kristof, Makine...). What is more, in as far as francophone authors « proper » are concerned, only Tahar Ben Jelloun and Amin Maalouf, two writers of Arab descent, belong to the group of 100 most-translated authors writing in French. Next, a survey of the list of the top 1000 authors in terms of translation shows that writers from the Arab world occupy the first place, followed by authors of African origin, with writers from the Antilles/Caribbean coming third. A closer look at the languages into which francophone literature is translated, reveals that such translations from French occupy a prime position in literary translation into Dutch. Indeed, for every three published translations from French into Dutch, there are two francophone texts. The contrast is less striking, but still significant for German and Italian, whereas for English it is virtually negligible. On the other hand, the number of translations from French into Spanish is considerably smaller than the number of original French language publications, and this trend is even more marked for Portuguese.

## Introduction

Si les études qualitatives restent toujours privilégiées dans le domaine traductologique, nous constatons ces dernières années un intérêt indéniable pour des recherches quantitatives. De façon éminemment visible, Lawrence Venuti a consacré quelques pages de *The Translator's Invisibility* (1995) au nombre de traductions publiées entre 1950 et 1990 dans différents pays du monde (12-17). Antony Pym a fait remarquer que les analyses proposées par Venuti doivent être nuancées (1996, 168-169) et souligne que des données numériques concernant les traductions ne disent pas tout : « Remember that translations are not cars ; we are counting titles, not the number of physical books » (168). Il demeure que Pym s'oppose en premier lieu à la façon dont le traductologue américain présente les chiffres concernant les traductions et surtout quand celui-ci les met en relation avec les chiffres concernant les non-traductions, et pas au principe même d'une analyse de données chiffrées, technique dont Antony Pym se sert d'ailleurs lui-même dans sa critique de Venuti.

La base de données qu'il convient avant tout de consulter quand on s'engage dans une analyse traductologique quantitative est sans aucun doute l'Index Translationum (<http://databases.unesco.org/xtrans/xtra-form.html>). Elle reprend les livres traduits<sup>58</sup> et publiés depuis 1979 dans environ cent états membres de l'UNESCO et regroupe donc quelque 1.500.000 titres. Le site, gratuitement accessible aux visiteurs, est mis à jour tous les quatre mois et consultable en anglais, en français et en espagnol. L'outil est très intéressant, mais n'a pas encore fait l'objet de nombreuses évaluations pour ce qui est de son utilité et de son exhaustivité. Anatolij JA. Šajkevič a proposé une analyse générale très utile de l'Index Translationum (1992), même s'il n'offre pas d'indications plus précises concernant la fiabilité et

---

<sup>58</sup> L'index Translationum ne reprend que des données portant sur les traductions : on n'y retrouve pas d'informations concernant l'œuvre originale et on n'y trouve même pas toujours le titre original de l'œuvre traduite.

l'exhaustivité des données. Maarten Steenmeijer (1989), dans le cadre d'une analyse quantitative des traductions vers le néerlandais de la littérature espagnole et hispano-américaine entre 1948 et 1985, a cependant comparé et évalué les données de l'Index Translationum aux données récoltées personnellement et conclut qu'elles s'avèrent relativement fiables.

Des indications quantitatives peuvent offrir des pistes de réflexion, qu'il convient évidemment de compléter par des études de réception plus exhaustives ou par des analyses traductologiques qualitatives. Nous tenterons cependant dans cette contribution de dégager quelques lignes de force concernant la francophonie et la traduction dans une visée quantitative.

### **Les différentes littératures francophones**

Avant tout, il est utile d'évaluer dans quelle mesure la littérature francophone<sup>59</sup> ou certains sous-ensembles se traduisent.

L'index Translationum nous montre<sup>60</sup> que dans la liste des 100 auteurs écrivant en français les plus traduits il n'y a que 2 auteurs francophones qui sont d'ailleurs tous deux issus du monde arabe : Tahar Ben Jelloun (193 traductions<sup>61</sup>, à la 52<sup>ième</sup> place) et Amin Maalouf (143 traductions<sup>62</sup>, qui occupe la 75<sup>ième</sup> place).

À titre de comparaison, il est intéressant de mentionner les traductions de certains auteurs parfois appelés « francophones » mais qui ne sont pas issus de l'aire

---

<sup>59</sup> Si la discussion de la définition exacte de (la littérature de) la francophonie, de point de vue sociolinguistique et géopolitique, est indéniablement utile et nécessaire, nous ne pouvons nous engager dans de telles considérations dans le cadre de cette contribution. Pour des réflexions intéressantes à ce sujet, on se référera à Bal 1977, Tetu 1977, Chaudenson 1991, Beniamino 1999 et Caitucoli 2004.

<sup>60</sup> Toutes les recherches à partir de l'Index Translationum ont été effectuées le 25 février 2006.

<sup>61</sup> L'auteur marocain est donc à peu près autant traduit que Diderot -195, Jean Genet-194 et Roland Barthes-192.

<sup>62</sup> Ce qui le place dans la même catégorie que Georges Bataille - 146, Daniel Pennac -144 ou André Malraux -141.

géographique que l'on appelle traditionnellement la francophonie: Samuel Beckett<sup>63</sup> (292- à la 36<sup>ième</sup> place), Julien Green (159), Eugène Ionesco (171), Romain Gary/Emile Ajar (163), Jorge Semprun (113), Milan Kundera (168), Agota Kristof (94) et Andreï Makine (93). Nous arrivons donc à 8 auteurs sur les 125 premiers auteurs écrivant en français et dont on a publié quelque 1262 traductions. Il est intéressant de constater que tous ces auteurs, qui ont dans bien des cas eux-mêmes une relation plus ou moins privilégiée avec les phénomènes du bilinguisme et de la traduction<sup>64</sup>, sont en effet proportionnellement beaucoup traduits.

Dans la suite de la liste des 1000 auteurs les plus traduits, on retrouve encore 13 auteurs originaires du monde arabe, avec environ 675 traductions : Assia Djebar (56- à la 196<sup>ième</sup> place); Edmond Jabès (46); Emmanuel Roblès (32) et Driss Chraïbi (28), Malika Modeddem (27), Andrée Chedid (26), Yasmina Khadra (25), Rachid Boudjedra (21), Abert Cossery (18), Mohammed Dib (18), Rachid Mimouni (17), Albert Memmi (15) et Abdellatif Laâbi (10).

Les écrivains francophones africains sont moins couramment traduits. Dans la même liste, on ne retrouve qu'à la 286<sup>ième</sup> place Ousmane Sembène (39). Suivent bien plus loin Ahmadou Kourouma (27), Henri Lopes (26), Mongo Beti (22), Léopold Sédar Senghor (20), Ahmadou Hampate Ba (19),

---

<sup>63</sup> Il n'y a que les traductions de ses textes écrits en français qui aient été reprises. Le total ne dit donc rien des traductions des textes anglais de l'écrivain irlandais.

<sup>64</sup> Il est vrai que ces auteurs ne sont pas tous bilingues au même titre. Certains possèdent en effet deux langues d'écriture, comme Beckett, Kundera et Semprun. Dans les cas de Semprun et de Beckett on doit parler de bilinguisme simultané, tandis que pour ce qui est de Kundera, il s'agit d'un bilinguisme successif. D'autres auteurs, malgré leur origine étrangère et donc incontestablement leur bilinguisme dans la vie quotidienne, n'ont pas construit d'œuvre littéraire autre que française. Le bilinguisme littéraire de Beckett l'a même amené à l'autotraduction, une pratique relativement rare parmi les auteurs bilingues. L'on sait qu'Andreï Makine doit le début de sa carrière littéraire à une supercherie littéraire : il a proposé ces premiers romans, qui étaient écrits en français, comme des traductions du russe.

Calixthe Beyala (14), Camara Laye (14) et Sony Labou Tansi (13). Il y a donc seulement 9 auteurs qui soient traduits et ils le sont également beaucoup moins (194 traductions).

Les Antilles/Caraïbes sont avant tout représentées par Maryse Condé (70 - à la 157<sup>ième</sup> place), mais on retrouve parmi les 1000 auteurs les plus traduits également Patrick Chamoiseau (28), Edouard Glissant (21), Simone Schwartz-Bart (18), Aimé Césaire (15) et Raphaël Confiant (12). Il existe au total 164 traductions de ces 6 auteurs francophones antillais traduits.

La francophonie asiatique n'est représentée que par la seule Linda Lê (10- à la 984<sup>ième</sup> place).

Le schéma suivant nous montre donc quelques premières différences importantes :

Domaine	Auteurs	Traductions
pays non-francophones	8 / 125	1353
Monde arabe	15 / 1000	675
Afrique	9 / 1000	194
Caraïbes/Antilles	6 / 1000	164
Asie	1/ 1000	10

La liste des auteurs francophones les plus traduits nous apprend également que ce ne sont pas nécessairement ceux qui ont le plus influencé la réflexion sur la francophonie et les différentes littératures francophones, que l'on traduit le plus. Rappelons, partant de la liste d'auteurs issus du monde arabe, l'absence de Kateb Yacine, pourtant considéré comme un des auteurs algériens francophones les plus importants. Il n'existe en effet que 9 traductions de son œuvre, c'est-à-dire autant qu'il en existe, par exemple, de Leïla Sebbar et de Nina Bouraoui.

Pour ce qui est des « pères de la négritude », qui ont eu une influence décisive sur l'éclosion de la littérature francophone, on constate que Senghor ne vient qu'à la 5<sup>ième</sup> place des écrivains africains, Aimé Césaire à la 4<sup>ième</sup> place et qu'aucune traduction de l'œuvre de Léon-Gontran Damas n'a été reprise.

En ce qui concerne la littérature africaine, il faut souligner l'importance des traductions de la nouvelle littérature

africaine, représentée par des auteurs comme Ousmane Sembene, Ahmadou Kourouma, Henri Lopes, Calixthe Beyala et Sony Labou Tansi.

## Les évolutions dans le temps

Il est également intéressant d'observer les chiffres d'après les différentes périodes. Il faut rappeler tout d'abord que le nombre de traductions a presque doublé les vingt dernières années (Šajkevič 1992, 67). Spécifiquement pour le français, on constate pour les années '70 19.718 traductions, les années '80 58.532 traductions, les années '90 66.087 traductions et si l'on extrapole des données de 2000 à 2004 sur 10 ans, on arrive à 67.516 traductions. Il convient donc de garder à l'esprit cette tendance générale.

Partant de la liste des 100 auteurs de textes écrits en français d'après les différentes décennies<sup>65</sup> (1970 – 1979<sup>66</sup>, 1980 – 1989, 1990 – 1999 et 2000 jusqu'à maintenant), on constate en effet une progression constante et nette des deux auteurs francophones déjà mentionnés, Tahar Ben Jelloun et Amin Maalouf, qui se retrouvent pour chaque période respectivement à la 91, 82, 40 et 26<sup>ième</sup> place et la 97, 96, 49 et 24<sup>ième</sup> place. Il est intéressant d'observer la même remontée pour les traductions de Kundera : 95, 95, 45 et 21<sup>ième</sup> place. Pour ces trois auteurs, les années '90 ont manifestement été décisives. La progression de Samuel Beckett est moins fulgurante, mais tout aussi réelle : la 54, 36, 32 et 30<sup>ième</sup> place. Il semblerait cependant que des auteurs

---

<sup>65</sup> Šajkevič estime que pour parer à l'inconvénient des irrégularités dans la base de données, il suffit d'étudier des périodes de cinq ans (1992, 67). Etant donné que nous ne travaillons pas sur toutes les données, mais sur celles qui concernent la seule littérature francophone, nous avons pris une marge de sécurité de dix ans.

<sup>66</sup> Il convient cependant de garder à l'esprit que les données de l'Index Translationum ne sont fiables qu'à partir de 1979. Il nous semble cependant que les informations, qui sont d'ailleurs de nature relative dans ce cas, étant donné qu'il s'agit de savoir à quelle place se trouvent ces différents auteurs traduits pendant la période de 1970 à 1979, peuvent nous fournir une idée acceptable de l'évolution esquissée.



comme Gary/Ajar (41, 53, 82 et 80<sup>ième</sup> place) et Julien Green (59, 68, 55 et 99<sup>ième</sup> place) ont commencé un déclin certain pour ce qui est des traductions.

Ces chiffres n'ont en effet rien d'étonnant. Si l'on prend le cas de Tahar Ben Jelloun, on constate qu'une première période importante est celle entre 1987 et 1990 pendant laquelle on dénombre un total de 45 traductions. Tahar Ben Jelloun publie en effet déjà depuis les années '70, *Harrouda* date de 1973, et bien que *Moha le fou*, *Moha le sage* (1978) ait obtenu le prix des Bibliothécaires de France l'année de sa publication et le prix Radio-Monte-Carlo en 1979, il a fallu *L'Enfant de sable* (1985) et surtout *La Nuit sacrée* (1987), pour lequel l'auteur marocain a obtenu le prix Goncourt, pour que Tahar Ben Jelloun soit définitivement et internationalement reconnu. Depuis lors, cette reconnaissance se confirme clairement à travers les traductions publiées.

On peut faire des observations semblables pour Amin Maalouf. Son premier livre, *Les Croisades vues par les arabes*, date de 1986, mais c'est en 1993 qu'il a obtenu le prix Goncourt pour *Le Rocher de Tanios*. Il n'est donc pas étonnant que ce soit pendant les années '90 que l'on ait traduit le plus cet auteur francophone libanais.

On voit donc que pour ces deux auteurs il serait raisonnable de prendre comme hypothèse de travail que la consécration du Prix Goncourt a pu servir de déclencheur pour leur carrière internationale et, partant, pour les traductions de leur œuvre. Dans le même ordre d'idées, on peut constater que c'est en 1993 que l'on voit un premier intérêt significatif pour l'œuvre de Patrick Chamoiseau, qui avait obtenu en 1992 le Goncourt pour *Texaco*. Andreï Makine, Goncourt de 1995 pour *Le Testament français*, se traduit à partir de 1996.

## **Les langues cibles**

Quand on analyse de plus près vers quelles langues sont traduites ces différentes littératures francophones, on constate des situations très divergentes d'après les auteurs.

Avant de présenter quelques chiffres concernant la littérature francophone, rappelons vers quelles langues les textes français se traduisent le plus.

1. Espagnol- Castillan	19 %
2. Allemand	17%
3. Anglais	12%
4. Portugais	6%
5. Italien	5%
6. Néerlandais	4%
7. Japonais	4%
8. Russe	3%
9. Polonais	2%
10. Grec moderne	2%

Nous partons des 6 premières langues pour évaluer la situation de la traduction de la littérature francophone en rappelant en haut des colonnes les données générales par langue cible. Pour chaque domaine francophone, nous avons décidé de reprendre le 1<sup>ier</sup>, le 2<sup>ième</sup>, le 3<sup>ième</sup> et le 6<sup>ième</sup> auteur de la liste.

	Espagnol (19%)	Allemand (17%)	Anglais (12%)	Portugais (6%)	Italien (5%)	Néerlandais (4%)
Beckett	13	25	8	3	3	2
Green <sup>67</sup>	12	37	9	3	7	1
Ionesco	21	25	11	2	2	9
Kundera <sup>68</sup>	8	12	3	2	2	6
Moyenne	14%	25%	8%	3%	4%	5%

Les auteurs francophones non issus de l'aire géographique traditionnellement francophone semblent intéresser particulièrement le lectorat allemand. Pour les autres langues cibles, les différences ne sont pas significatives. Remarquons toutefois que Beckett et Green, deux auteurs anglophones,

<sup>67</sup> Japonais : 10 % et roumain : 2%.

<sup>68</sup> Danois 8 % et japonais : 7 %.

n'obtiennent pas de résultats supérieurs pour ce qui est des traductions anglaises.

	Espagnol (19%)	Allemand (17%)	Anglais (12%)	Portugais (6%)	Italien (5%)	Néerlandais (4%)
Tahar Ben Jelloun <sup>69</sup>	11	19	6	2	8	7
Maalouf	26	10	5	10	4	5
Djebar <sup>70</sup>	15	36	10	0	15	10
Chraïbi	4	7	6	0	2	1
Moyenne	14%	18%	7%	3%	7%	6%

Les auteurs francophones du monde arabe se traduisent en général un peu moins que les textes français en général. Si pour l'allemand, l'italien et le néerlandais les chiffres sont supérieurs à la norme, ces différences ne sont toutefois pas très importantes. Pour le portugais la différence est la plus notable : les traductions de textes francophones sont nettement moins courantes que la norme.

	Espagnol (19%)	Allemand (17%)	Anglais (12%)	Portugais (6%)	Italien (5%)	Néerlandais (4%)
Ousmane Sembene	0	21	12	7	4	24
Kourouma	10	14	21	0	3	10
Lopes	15	30	11	3	0	15
Hampate Ba	4	22	9	0	22	9
Moyenne	7%	22%	13%	3%	7%	15%

La littérature africaine ne semble pas intéresser autant les hispanophones. Pour ce qui est des néerlandophones toutefois, nous constatons une différence importante avec les textes français en général. Le portugais marque à nouveau un écart considérable.

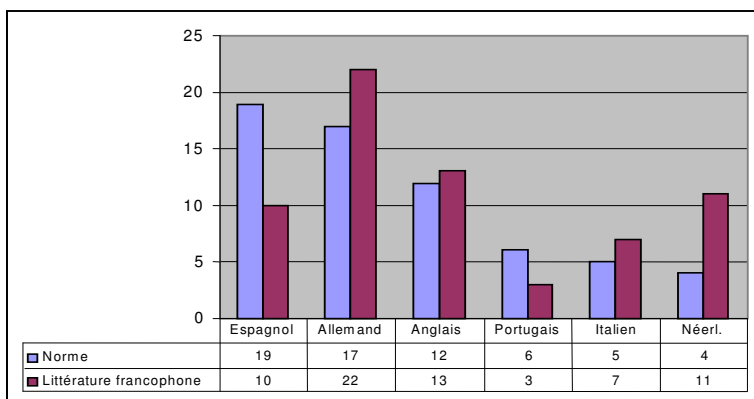
<sup>69</sup> Arabe : 6%. Il convient de souligner que, à l'exception de Driss Chraïbi pour qui les traductions arabes comptent pour 2%, en ce qui concerne les autres auteurs issus du monde arabe, aucune traduction vers l'arabe n'est reprise.

<sup>70</sup> Roumain : 1 traduction.

	Espagnol (19%)	Allemand (17%)	Anglais (12%)	Portugais (6%)	Italien (5%)	Néerlandais (4%)
Condé	9	23	15	2	4	38
Chamoiseau <sup>71</sup>	6	3	25	3	9	12
Glissant	12	33	33	4	0	4
Confiant	8	41	8	0	8	0
Moyenne	9%	25%	20%	2%	5%	14%

La situation pour ce qui est de la littérature des Antilles et des Caraïbes est similaire à celle de la littérature africaine : un grand intérêt dans le domaine germanophone et néerlandophone, un désintérêt clair de la part des hispanophones et des lusophones. Le bilan est cependant différent pour les anglophones : il existe relativement plus de traductions pour ce domaine que pour le monde arabe.

Si l'on regroupe les données pour toutes les littératures proprement francophones (monde arabe – Afrique – Antilles et Caraïbes), on arrive aux chiffres suivants :



<sup>71</sup> Japonais : 19 % et roumain 1 traduction.

La littérature francophone tient une place extrêmement importante dans les traductions vers le néerlandais. On constate que l'on publie presque 3 fois (2,75) plus de textes francophones en comparaison avec la norme. Les différences sont moins marquées pour ce qui est de l'allemand et de l'italien, avec respectivement 1,29 et 1,4 plus de traductions francophones, mais le rapport reste toujours positif pour le domaine qui nous intéresse. Quant à l'anglais (1,08) les deux chiffres sont très proches.

Il existe cependant, en comparaison avec la norme, nettement moins de traductions espagnoles (1,9) et portugaises (2) de la littérature francophone.

Comme nous l'avons souligné dans notre introduction, ces chiffres, qui se basent sur des échantillons concernant la littérature francophone, doivent être complétés par des données quantitatives plus détaillées, portant en particulier sur : les pays où sont effectuées ces traductions, la réception de ces différents types de littératures dans les domaines linguistiques ou dans les pays concernés. Dans le domaine des analyses qualitatives qui pourraient éventuellement compléter les données chiffrées obtenues, il serait particulièrement intéressant d'étudier les différentes stratégies de traduction envisagées. Nous savons en effet que les textes francophones postcoloniaux, qui peuvent d'ailleurs jusqu'à un certain point, et dans un sens métaphorique, être considérés eux-mêmes comme des traductions, posent les traducteurs devant des problèmes bien spécifiques. Ces difficultés peuvent être résolues, partiellement au moins, par des stratégies de traduction *ethnocentrique* (*domestication* selon la terminologie de Venuti) d'une part et celle *ethnographique* et *éthique* (la *foreignizing translation* de Venuti) de l'autre.

Il demeure qu'on pouvait, sans y avoir recours, dégager déjà certaines tendances générales concernant les traductions des textes francophones.

## Bibliographie :

- Bal, Willy, « Unité et diversité de la langue française », in A. Reboullet, M. Tétu (dirs.), *Guide culturel. Civilisations et littératures d'expression française*, Paris, Hachette, 1977, p. 5-28.
- Beniamino, Michel, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Caitucoli, Claude, « L'écrivain africain francophone agent glottopolitique: l'exemple d'Ahmadou Kourouma », in *Glottopol*, n° 3, 2004, p.18.
- Chaudenson, Robert (dir.), *La francophonie : représentations, réalités, perspectives*, Paris, Didier Erudition, 1991.
- Pym, Anthony, « Venuti's Visibility », in *Target*, n° 8-2, 1996, p.165-177.
- Sajkecic, Anatolij JA., « Bibliometric analysis of *Index Translationum* », in *META*, n° 38-1, 1992, p. 67-96.
- Steenmeijer, Maarten, *De Spaanse en Spaans-Amerikaanse literatuur in Nederland, 1946-1985*, Muiderberg, Coutinho, 1989.
- Tétu, Michel, 1977, « Langue française, civilisation et littérature d'expression française », in A. Reboullet, M. Tétu (dirs.), *Guide culturel. Civilisations et littératures d'expression française*, Paris, Hachette, 1977, p. 29-48.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, Londres / New York, Routledge, 1995.

# **LA TRADUCTION AUX PRISES AVEC LA GÉNÉRICITÉ (CAS DU CONTE MAROCAIN)**

**Hafida MESSAOUDI**

Université de Tétouan, Maroc

*Abstract* : Does translation alter the cultural linguistic character of the Arabian Berber tale in Morocco ? What results have these changes brought at the level of the generical determinations of the tale in the three narrative traditions, namely the Arabian tradition, the Berber and the French one ?

Le conte narré par les vieilles femmes lors des veillées familiales est désormais doté d'un pouvoir magique. Sans cesse fait et défait, tel le tapis de Pénélope, le même conte fait parfois l'objet de quatre, cinq, voire six versions différentes. Ainsi, récits anecdotiques, comptines, contes et légendes sont récemment revisités pour une simple transposition en langue française ou au contraire pour une traduction-adaptation voire une ré-écriture. En effet, le passage de l'oralité à l'écriture, processus qui génère maints changements et variations au sein de la même tradition littéraire, se double des difficultés et altérations relatives au passage de la langue arabe ou berbère vers le français. Le double ancrage de ces textes et discours nous incite à effectuer un va-et-vient incessant entre les signes formels publiés et ce qu'on peut appeler les sources d'inspiration, autrement dit, la tradition culturelle à laquelle ils se rattachent ; le but étant de faire lumière sur les procédés et mécanismes intervenus dans la production de ces contes dans leur version francophone.

Dès lors, les questions qui se posent sont : Est-ce que le traduire altère les spécificités linguistiques et culturelles du conte arabo-berbère au Maroc? Quelles répercussions ont ces « mutations » au niveau des déterminations génériques du conte dans les trois traditions narratives contesques<sup>72</sup> à savoir la tradition arabe, celle berbère et celle française?

## **I- L'ART DE CONTER :**

Qu'il soit narré par un conteur ou transcrit par un narrateur-écrivain ou encore transposé par un traducteur, ce conte « *qui n'est chaque fois ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre* » révèle à ses lecteurs ses multiples facettes et ce faisant, déroule devant eux la panoplie des ressources et outils auxquels recourent conteurs, narrateurs et traducteurs ; chaque nouvelle version ou variante révèle, en filigrane de la trame événementielle, les règles et mécanismes qui déterminent le labeur de « re-création » auquel se livre tant le conteur, comme le traducteur.

Selon qu'il soit écrit ou oral, le conte peut faire l'objet de différents modes de réception. En effet, bien avant d'avoir l'heur d'être consignée par écrit et d'être traduite, la culture orale marocaine a été sauvegardée, transmise et perpétuée par les femmes pendant les veillées ou par les conteurs sur les places publiques. Or, en tant qu'objet de l'oralité, le conte est régi par un certain nombre de règles qui peuvent être plus ou moins strictes selon les régions et les cultures.

### **a) Les temps de la narration**

Tout d'abord, il y'a le temps de la narration ou de la diction du conte. Au Maroc, les contes se racontent toujours la nuit ; la tradition et les croyances populaires marocaines regorgent d'histoires sur les malédictions pesant sur ceux ou

---

<sup>72</sup> - Je me permets d'employer ce néologisme pour faire référence à tout écrit adoptant la forme d'un conte ou désigné comme tel.



celles enfreignant cette interdiction<sup>73</sup>. Dans le Rif<sup>74</sup>, on croit encore de nos jours dans les milieux ruraux à la malédiction de la teigne qui pèse sur toute personne se hasardant à raconter ou à écouter narrer un conte de jour.

En contrepartie, transcrit sur un support en papier, le conte bénéficie d'une grande marge de liberté quant au temps et aux modes de sa réception : l'enfant lit le conte seul ou accompagné par un adulte, d'un seul coup ou à petites tranches... De même, il peut relire certains passages, en sauter d'autres ou encore relire le conte dans son intégralité autant de fois qu'il le voudra, quand il le voudra et où il le voudra... Les tabous relatifs au temps de la narration demeurent, néanmoins, fréquemment présents dans les versions écrites. Ainsi, même si Pit et le matelot rencontrent le marchand le matin et manifestent instantanément leur désir de connaître l'histoire des deux femmes lynchées, celui-ci ne manque pas de leur lancer « *C'est une longue histoire ! Je ne peux pas vous la raconter maintenant à cause du commerce. Venez chez moi ce soir si vous voulez tout savoir. Je vous invite à partager mon dîner.*<sup>75</sup> ». Dans la préface à son recueil, Légy précise, elle aussi, que les contes étaient narrés la nuit ; ce temps faisant loi dans les demeures des notables « *Cette femme est douée d'une mémoire extraordinaire. Elle est infatigable et, dès que l'heure de l'acha a sonné, elle commence à débiter à ses auditrices extasiées les récits merveilleux...*<sup>76</sup> » comme dans celles des sultans « *Moulay*

---

<sup>73</sup> - Bouhdiba rapporte cette citation de Charles Pellat décrivant les divers tabous sanctionnant la procédure de la narration des contes dans les sociétés maghrébines : « Dans la mentalité populaire toute infraction à cette interdiction était sanctionnée par le châtement surnaturel dont la nature variait avec les régions. Ici la femme qui contera dans la journée mettrait au monde des enfants minuscules ou des monstres ; là, la progéniture serait tuée par des animaux sauvages ; ailleurs elle serait menacée d'avoir des enfants teigneux, à moins que par extraordinaire on pût comme à Fez compter onze poutres au plafond » Bouhdiba, p.23

<sup>74</sup> - Dans le Rif, région du nord du Maroc et notamment dans les régions avoisinantes des villes d'Al-hoceima et de Nador

<sup>75</sup> - Serhane, *Pommes de grossesse*, p.20

<sup>76</sup> - Légy, *Contes et légendes populaires du Maroc*, (préface), p.1

*Hassan, en effet, aimait à se faire raconter des contes. Le soir, il réunissait ses favorites dans ce grandiose palais de l'Aguedal de Marrakech, qui est aujourd'hui l'hôpital de Maisonnave*<sup>77</sup>».

## **b) Les rites de la narration**

L'art de conter se fait à la mesure des attentes spécifiques du public-cible. Le conteur (ou la conteuse) scrute la mémoire. Il brode à sa guise et au gré de son humeur en vue de ramener le conte à *la vie*. Il n'innove pas uniquement au niveau des personnages auxiliaires ou des descriptions, mais également au niveau des rites qui inaugurent ou clôturent le conte<sup>78</sup>.

1- Formules d'introduction : Le « *il était une fois* » n'est guère de mise dans certaines régions du Maroc. Il est tantôt sauvegardé mais précédé par une pieuse invocation de la présence divine « *Il y'avait comme il n'y avait pas ; comme il n'y que Dieu qui soit présent en tous lieux*<sup>79</sup> » ou par des formules célébrant la spiritualité. Sans doute, la plus utilisée est celle reprise par Serhane « *Il y'avait une fois, il y'avait le lis et le*

---

<sup>77</sup> - Ibidem, p.2

<sup>78</sup> - Il est important de souligner que ces formules varient aussi ostensiblement selon la langue maternelle du conteur ou de la conteuse. Ainsi, dans *Les contes berbères N'tifa du Maroc*, la mère de M. Khallouk, prononce au début de chaque conte une formule-talisman déclamée sur le mode d'une litanie pour se protéger de toute malédiction pouvant sanctionner le conteur pour avoir eu la prétention de raconter ou plus exactement de « créer » une histoire et par conséquent pour exorciser cet acte de narration de toute intention blasphématoire ; un acte qu'elle tient à clôturer systématiquement par un « *Je le laisse là. Qu'il reste dans le mal et que je revienne en paix*<sup>78</sup> » et ce, abstraction faite de la nature du dénouement de l'histoire (fin heureuse ou fin triste). Des formules identiques sont en fait, fréquemment utilisées chez les conteurs et conteuses berbérophones ; elles disent toute leur attitude soupçonneuse envers l'acte de narration.

<sup>79</sup> - Cité par Légy dans la préface à son recueil, Op-cité, p. 3

*basilic sur la tombe du prophète, que la paix et le salut soient sur lui. Il y'avait...*<sup>80</sup> ».

2- Formules de clôture : Quoique variées, les formules de clôture sont généralement marquées par la brièveté et la concision. Et si un proverbe ou une simple morale peuvent faire office de clôture notamment pour les contes d'animaux « Cela t'apprendra à tenir ta langue devant les rois<sup>81</sup> », la plupart des conteurs marocains choisissent en guise de formule de clôture, une phrase composée de manière à satisfaire aux seuls critères ludique et esthétique « Et mon histoire va au gré de l'Oued, et moi je reste avec les gens de bien<sup>82</sup> ».

### c) La mise en abîme

La mise en abîme d'un conte ou l'imbrication d'autres histoires au sein d'un récit est un procédé dont usent nombre de conteurs et narrateurs mais qui remonte en fait au temps des *Mille et une nuit*. En effet, si l'on se reporte au récit des *Pommes de grossesse*, tel qu'il nous est soumis dans les deux versions objet d'étude, on est à même de constater comment une même source peut être re-transcrite de la façon la plus démunie ou faire au contraire, l'objet d'une retranscription très élaborée. Dans la version de Serhane, le conte des pommes de grossesse s'imbrique avec le récit de l'escale que fait un bateau européen dans le port de Tanger et plus particulièrement avec les péripéties d'un marin et d'un matelot (Pit) dans les ruelles de la médina. Sur le plan des déterminations génériques cela se traduit par deux dénouements, celui du conte à proprement parler « Ainsi, mon histoire va avec l'eau de l'Oued, et moi je reste avec les gens de bien ! conclut le conteur<sup>83</sup> », et la fin du récit marin « Il laisse des souvenirs violents sur cette terre au visage un peu innocent et aux odeurs fortes. A ses côtés, le matelot fume machinalement une cigarette

---

<sup>80</sup> - Serhane, p. 40

<sup>81</sup> - Légy, p. 227

<sup>82</sup> - Serhane, p. 72. La même citation est reprise autrement par Légy pour clore deux de ses contes.

<sup>83</sup> - Serhane, p.72

et paraît lointain<sup>84</sup>». En revanche, la version proposée par Légy, *l'histoire de la jeune fille qui naquit d'une pomme...*<sup>85</sup>, est entièrement consacrée au récit de cette jeune fille : sa naissance, sa rencontre avec le roi, sa métamorphose en colombe puis ses retrouvailles avec le roi son époux, et enfin le châtement des co-épouses jalouses.

## **II – STRATEGIES INTERPRETATIVES ET TRADUCTIONNELLES :**

L'herméneutique du traduire du conte oral marocain, met en évidence plusieurs cas de figure. Il y'a d'une part les traductions scrupuleusement fidèles à la lettre de l'original<sup>86</sup> et il y'a celles fondamentalement attachées à l'esprit et à l'essence de l'original<sup>87</sup>. Parallèlement aux deux voies historiquement opposées, apparaît le troisième cas de figure, la traduction-adaptation ; celle-ci œuvre, elle, de levier pour le développement et la promotion d'une culture nationale. Pour nombre de traducteurs, ce processus s'inscrit au sein d'une ligne d'écriture régie –en plus des règles de la traduction- par une série de règles génériques. L'enjeu est d'autant plus important qu'il relève de la multiplicité des stratégies d'interprétation, des finalités traductionnelles pour lesquelles opte le traducteur du conte, ainsi que des spécificités linguistiques, culturelles et génériques afférentes au texte transposé sans compter les politiques éditoriales<sup>88</sup>.

---

<sup>84</sup> - Ibidem, p.74

<sup>85</sup> - Légy, p. 34-37

<sup>86</sup> - Exemple de traduction dite littérale, *Contes berbères N'tifa* de Khallouk et Oucif, *Contes berbères de l'Atlas de Marrakech* de Leguil

<sup>87</sup> - Exemple de traduction libre, les recueils de Moqadem : « *Contes de Safi* », « *Contes et légendes des Abda* », « *Contes du Tafilalet* »

<sup>88</sup> - Il arrive en effet que la maison d'édition se chargeant de publier le conte ou le recueil interfère dans les choix du traducteur. C'est alors le type de lecteur ciblé qui marque la cadence concernant le rythme de la narration.

## a) Choix traductionnels correspondant à l'ordre des priorités du traducteur

Les enjeux de la traduction sont ceux-là mêmes délimités par l'interprétation que fait le traducteur du texte original, et inversement, l'interprétation « *rendue* » par le texte-cible sera dépendante dans une large mesure, de l'ordre des priorités traductionnelles chez le dit traducteur. Berman note que « *Le rapport à l'œuvre et à la langue étrangères qui se joue dans la traduction est sui generis, ne peut être saisi qu'à partir de lui-même... L'acte de traduire produit son propre mode de compréhension de la langue et du texte étrangers qui est différent d'une compréhension herméneutico-critique* <sup>89</sup> ». À cet égard, l'analyse des deux versions susmentionnées de *Pommes de grossesses* met en évidence, outre le brouillage des codes génériques et culturels, la multiplicité des issues linguistiques que les traducteurs peuvent donner à une même interprétation.

Les enjeux motivant le **brouillage des codes génériques** – phénomène présent dans les deux versions – sont différents ; par conséquent ses formes de manifestation le sont aussi. Les interruptions et reprises opérées par le marchand-conteur<sup>90</sup>, se chevauchent avec les immixtions d'un narrateur soucieux d'instaurer lors de la narration du conte, un climat où se mêlent appréhension et angoisse. Plutôt qu'une traduction, *Pommes de grossesse* de Serhane est une récréation dans laquelle celui-ci confronte, par le subterfuge de l'imbrication de deux récits différents, deux visions différentes du monde. En déguisant le marchand de conteur nocturne, le narrateur-traducteur (c'est-à-dire Serhane) opère un feed-back qui permet à Pit – symbole du regard étranger- de connaître la face cachée de la scène du lynchage des deux femmes. Au fil de la narration, non seulement on rétablit la vérité concernant la scène vécue mais l'on

---

<sup>89</sup> - Berman, 1984, p.248

<sup>90</sup> - Il y'a au total trois interruptions dans le fil de la narration : une fois pour solliciter l'attention de ses auditeurs (p.), une autre pour les taquiner (p.49-50) et une autre pour les inviter à dîner (p.54)

réhabilite également les valeurs marocaines<sup>91</sup>. En définitive, les altérations effectuées par Serhane au niveau des structures narratives répondent au souci d'adapter le conte original aux spécificités d'une réception qui se veut à cheval entre deux mondes différents, celui marocain et celui européen.

Quant à Légy, quoiqu'elle procède dans la table des matières à une classification des récits recueillis selon trois catégories génériques – les récits merveilleux, les contes d'animaux et les légendes hagiographiques –, elle aborde la narration des divers récits dans un style uniformiste, tant sur le plan terminologique que sur le plan narratologique. L'attribution générique ou la *généricité auctoriale*<sup>92</sup>, dûment assumée par la traductrice au niveau des seuils<sup>93</sup>, se fait moins perceptible au niveau de la composition des récits. Les écarts ou dérives génériques du recueil par rapport à la tradition littéraire dans laquelle il s'inscrit et par rapport au genre auquel il se rattache, sont nombreuses. Tout d'abord, la traductrice présente les personnages et événements des différents contes sans l'observation d'aucun protocole d'introduction<sup>94</sup> « Il y'avait un homme... » ou « Il y'avait un roi... ». Il lui arrive également d'achever le récit ou le conte sans autre formule de clôture que la narration des événements du dénouement suivie de «et mon histoire est terminée<sup>95</sup> ». La raison invoquée est le souci d'épargner au lecteur-cible le tracas des détails superflus « *je me suis dispensée de dire à la fin et au commencement de chaque conte les formules traditionnelles, pour ne pas fatiguer le*

---

<sup>91</sup> - Ceci est rendu possible grâce à l'introduction de l'étranger dans le mode de vie des marocain. En effet, Pit et le marin sont introduits dans la boutique du marchand puis dans sa demeure ; non seulement, ils partagent de ce fait ses repas mais en plus ils prennent connaissance de son mode de vie (la prière, certains aspects de son comportement avec les membres de sa famille)

<sup>92</sup> - Terminologie utilisée par Schaeffer pour rendre compte des intentions génériques de l'auteur par référence à une tradition antérieure du texte.

<sup>93</sup> - Voir le titre et la table des matières du recueil.

<sup>94</sup> - c'est la voie pour laquelle opte Légy

<sup>95</sup> - Légy, p. 37

*lecteur*<sup>96</sup>». Dans le même sillage, l'omission des mélopées chantées par certains personnages ou leur transposition en prose de manière très abrégée, prive le conte de l'un de ses indices formels fondamentaux ; la composante poétique se trouve ainsi évacuée du texte-cible.

### **b) Choix traductionnels correspondant aux spécificités de l'un des deux systèmes linguistiques en contact**

Outre les variations sur les plans narratif et structurel, l'appropriation du texte-source implique des choix traductionnels qui sont autant d'issues linguistiques donnant forme aux diverses approches interprétatives et traduisantes ; celles-ci sont le fruit d'un dialogue que le traducteur établit entre les référents socioculturels-source et ceux cible.

Au niveau lexical, le recours à l'équivalence et à l'emprunt se fait pressant quand les mots traduits se rapportent à des faits, objets ou pratiques de civilisation ; mais si des équivalents comme *ouvriers-couturiers* pour M'allam de couture traditionnelle (p.101), *le maître d'école* pour fqih (p.100)... paraissent de bonnes approximations d'une réalité étrangère, nombre des emprunts faits par Légy témoignent d'une volonté de « *faire exotique* » plutôt que d'une tentative de pallier les lacunes que génère l'absence d'isomorphisme entre les signifiants et signifiés respectifs des deux systèmes linguistiques en contact ; c'est le cas par exemple pour les mots *qebilas* (tribus), le *qâdi* (le juge), le *ghoul* (l'ogre).

Au niveau syntaxique et stylistique, divers procédés sont utilisés pour entamer la distance entre les structures sources et celles cibles. Tantôt c'est la traduction littérale « *Celui qui n'a qu'une porte de sortie, Dieu la ferme sur lui* »<sup>97</sup>, tantôt c'est la

---

<sup>96</sup> - Légy, (1926), préface, p. 3. La traductrice précise juste après « *Ces formules ressemblent beaucoup à celles qui commencent et terminent les contes populaires de Turquie, et cela n'a rien d'étonnant, l'importation de bien des contes ayant dû se faire par l'islam* ».

<sup>97</sup> - Légy, p.229. Ce procédé achoppe parfois sur des énoncés étranges, c'est le cas notamment pour cette phrase.

transposition et la modulation « *Ainsi, mon histoire va avec l'eau de l'oued et moi je reste avec les gens de bien !*<sup>98</sup> » « *Et mon récit file dans le courant de la rivière, et moi je reste avec la noble assemblée des gens qui m'ont écoutée*<sup>99</sup> », tantôt encore c'est l'adaptation « *et ils vécutent heureux jusqu'à l'heure de la mort qui sépare les amants*<sup>100</sup> » ou « *Et mon histoire est partie dans le flot des rivières*<sup>101</sup> ».

En définitive, la sobriété de la version de Légy contraste avec le *faste verbal* de celle de Serhane. Si dans la première le récit est égrené dans un style sobre avec une disposition très succincte des propos des personnages, une trame événementielle squelettique et des descriptions presque lapidaires, la seconde est en revanche, très portée sur les commentaires et les rebondissements factices de l'action. C'est là deux « *issues traductionnelles* » différentes données à une même source. La version de Serhane témoigne avant tout de la ferme volonté d'ancrer la production littéraire nationale dans le contexte marocain ; laquelle volonté a fait que le marché de l'édition notamment (chez Yomad et Marsam) ait connu récemment l'affluence de toutes sortes de recueils, de traductions et d'adaptations qui puisent dans le patrimoine oral marocain – arabe et berbère- leur matière première. Le passage de l'oralité à l'écriture, passage qui se fait de manière éclectique mais réfléchi et résolu, participe de ce fait à l'institutionnalisation du conte et à son articulation à la culture savante via la réinvention des genres et des modes que recèle le patrimoine oral marocain. De nouvelles règles d'écriture se mettent ainsi en place par distanciation, restructuration ou simple remembrement des cadres formels originaux.

---

<sup>98</sup> - Serhane, p.72

<sup>99</sup> - Légy, p. 138

<sup>100</sup> - Légy, p. 99

<sup>101</sup> - Légy, p.168



## Bibliographie :

- Berman, A., *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris, 1984
- Bouhdiba, A., *L'imaginaire maghrébin*, Ed. Cérès, Tunis, 1994
- Khllouk A. et Oucif, G., *Contes Berbères N'tifa du Maroc*, Ed. Publisud, Paris, 1994
- Leguil, A., *Contes Berbères de L'Atlas de Marrakech*, L'harmattan, Paris, 2000
- Legy, D., *Contes et légendes populaires du Maroc*, Ed. Guethner, Paris, 1999
- Moqadem, H., *Contes de Safi Sud Maroc*, Afrique-Orient, Casablanca, 1994
- Moqadem, H., *Contes des Abda*, Afrique-Orient, Ed. CILF, Paris, 1992
- Schaeffer, J.M., *Qu'est ce qu'un genre littéraire ?* Ed. Seuil, Paris, 1989
- Serhane, A., *Pommes de grossesse*, Ed. Yomad, Rabat, 1999.



# PANAÏT ISTRATI ET LA TRANSPOSITION DU NOM PROPRE

**Hélène LENZ**

Université Marc Bloch, Strasbourg II,  
France

*Abstract:* Appearing either as a « hard core » of the language or as a term different from the other words, the proper names can be considered « untranslatable ».

However, a French-Romanian work as the one of Panaït Istrati shows concretely that the transcription/transposition of onomastics is subject to official codes (such as those of cartography), more or less used by practitioners of news-reporting, and that it also engenders creation of style, reminding of an author's poetics.

L'œuvre de Panaït Istrati comporte de nombreux noms propres adaptés ou transposés dans des graphies diverses dont certaines sont peu usitées. D'autres à l'inverse sont conformes à l'usage adopté aujourd'hui par des traducteurs du roumain, peut-être en partie par référence à ce pionnier de l'introduction d'un univers alors exotique (roumain, balkanique, cosmopolite centre-européen) populaire en langue française. Il est donc intéressant de passer en revue, serait-ce superficiellement dans un premier temps, les formes prises dans cette œuvre par divers échantillons d'anthroponymes, de toponymes, d'hydronymes etc. témoignant tous d'univers linguistiques hétérogènes, allogènes au roumain présents dans le tissu proposé au lecteur francophone.

Le bilinguisme littéraire d'Istrati est une évidence prouvée par l'existence des pages françaises publiées bien sûr mais aussi roumaines antérieures comme l'a montré Mircea Iorgulescu.<sup>102</sup> Ce critique a fait état d'environ quatre cents pages d'écrits surtout journalistiques publiés en Roumanie avant l'installation en France. En outre, si l'on considère l'autofiction istratienne comme largement autobiographique- c'est l'avis de la plupart des exégètes - , il faut croire que l'écrivain savait le grec, le turc, un peu de yiddish, d'allemand, d'italien, de hongrois. Son héros principal, Adrien a appris la langue du père absent dans la taverne néo-hellénique fréquentée par le capitaine Mavromati. A son exemple, la plupart des protagonistes des nouvelles font état de la maîtrise d'au moins deux langues dont certaines sont vues comme assez expressives pour figurer dans la diégèse au moins à titre d'ornement. Des fragments d'arabe, de russe, d'albanais surgis dans une interjection, un salut, une dénomination font scintiller narration et dialogues comme autant de citations. Cette marque de pluriculturalité – touche propre à l'œuvre istratienne- renvoie naturellement à une polyglossie réelle ou feinte de l'écrivain susceptible de brouiller les pistes d'une attention focalisée sur son travail d'autotraducteur ménageant des voies entre expression roumaine et française. Quant aux noms propres relevant de ces univers culturels, nous considérons leur utilisation comme un simple cas particulier de cette pratique du sertissage linguistique maniée par un virtuose en matière d'interculturalité. Dans sa monographie ( *Un chardon déraciné*, Maspero, 1970), Monique Jutrin isole environ trois avatars d'un marquetage dont elle habilite la nécessité créatrice ( face aux reproches formulés par des critiques et lecteurs français à son encontre). D'abord, Istrati émaille sa création de termes instrumentaux « intraduisibles » renvoyant à des réalités spécifiques ( tels *mamăligă, plăcintă, caval, doină*). En second lieu, il intègre des dictons, des proverbes de nature à familiariser le lecteur avec la philosophie d'une civilisation. Enfin, il use de locutions à valeur cognitive. Ajoutons que les fragments linguistiques roumains sont

---

<sup>102</sup> Iorgulescu Mircea, *Spre alt Istrati*, Bucarest, ed. Minerva, 1986, préface XII.

tantôt explicités, tantôt traduits littéralement (en corps de texte, en note, à la fois métatexte et péri-texte), tantôt introduits sans explication, sans doute par référence à des écrits antérieurs supposés aussi connus que la leçon initiatique (au contexte culturel, au récit proprement dit) dont ils sont porteurs. La transposition des noms propres suit pour l'essentiel ces trois voies aussi. On peut donc considérer que dans son emploi de ces termes, Istrati s'autotraduit en français à partir de plusieurs langues ou d'un complexe de pluralité de langues ressenties comme un agrégat homogène de termes allogènes (opposés au français comme en bloc).

De nombreux noms et prénoms apparaissent dans les titres des nouvelles et chapitres. *Kyra-Kyralina* est une réplique de la ballade populaire apparaissant dans les recueils populaires roumains sous la forme *Chira-Chiralina*. *Codine* est un nom de héros. *Domnita de Snagov* use d'un titre roumain (*domnița* = princesse) dans une graphie phonétique ( le *tz* ) remplaçant habituellement chez Istrati le *ț* (*t* modifié par un signe diacritique), comme dans l'hydronyme : *Bistritza* (graphie istratienne). En revanche, pour évoquer le nom du port abritant la statue d'Ovide, l'auteur notera : *Constanza* (pour *Constanța*) dans *La famille Perlmutter* (rédigé en collaboration avec Josué Jehouda, 1927) et *Constantza* dans *La maison Thüringer* (1933). De même, Istrati comme nombre de ses contemporains, écrit « *zigane* » et non « *tsigane* », conformément encore à la graphie adoptée par Tristan Tzara pour noter son pseudonyme (de *țără* : pays). Mais le nom de l'héroïne de « l'Embouchure » contenant la même consonne est noté par un *-ts* (= *țața*), de même que le prénom diminutif de la porteuse d'eau de Braïla (*Nerrantsoula*). Istrati utilise consciencieusement les trémas (un signe présent dans son propre prénom « gallicisé : Panăit mais non dans la forme roumaine de ce dernier) pour transcrire des suites de voyelles dont l'une doit se voir détachée des autres : *Mikhăil*, *Andrei*, *Braïla* (mais non *Brăila* comme en roumain). La notation du nom *Thüringer*, dans *La Maison Thüringer* utilise « correctement » l'Umlaut pour marquer la prononciation d'un son allemand analogue au français « u ». En revanche, dans *Ploësti*, le trema isole bien la voyelle mais sans la faire précéder

d'un -i comme en roumain (*Ploiesti*). Les sons sont aussi faux que cette graphie bancale (logeant peut-être une coquille d'imprimeur). Dans le cas d'anthroponymes roumains rendus en français, observons que cette voyelle est la lettre occasionnant le plus grand nombre de variations. Les flottements sont-ils dus à une imprécision de l'usage, en raison du caractère pionnier du travail d'écrivain d'Istrati ? Doit-on les attribuer à la volonté ponctuelle d'éviter des sous-entendus hilarants d'effet douteux ? Dans la graphie istratienne, les *Nitza Petresco*, les *Manolesco*, les *Eminesco* renvoient à des notations de noms consacrés de l'époque (les princes *Bibesco*, le compositeur *Enesco*, l'auteur *Elena Vacaresco*) autant qu'aux textes du diplomate Paul Morand marié à une aristocrate roumaine (au fait par conséquent de graphies bienséantes). Mais le paysan amoureux de Tsatsa-Minnka dans la nouvelle de même nom est nommé *Minnkou* (*Mincu*). Dans *Le bureau de placement* un *Sandou*, un *Ramoura* sont donnés (par francisation phonétique encore) en équivalence de *Sandu et Ramura* roumains et *Olgoutsa* apparaît comme un diminutif de *Olga* (*Olguța*). Dans le même livre, l'hypocoristique de *Alexandru*, dans la bouche d'une femme battue par son prolétaire de compagnon adopte la forme francisée : *Aleco*. La consonnance finale est la même que l'appellatif du boïard *Mândresco* dans *Tsatsa-Minnka*. Par souci d'exactitude phonétique ou en vue d'éviter un rapprochement peu souhaité avec la dynastie anglaise de même nom, le prénom courant *Tudor* est orthographié *Toudor*. *Jean Rizou*, un étudiant de Braïla est gratifié d'une gallicisation de son prénom et de son patronyme à la fois. Dans la réalité de l'émigration, un comédien d'origine roumaine d'après 1945, une relation de l'écrivain Benjamin Fondane, orthographiera pour sa part son nom d'acteur en : *Lucas Bridou*. Transposition phonétique de deux phonèmes encore dans *Loutchia* (pour *Lucia*) et d'un seul dans *Efrossina*, Istrati démontrant avec l'ajout d'un -s la valence différente de cette consonne entre deux voyelles en roumain et en français. Toutefois, le nom du paquebot évoqué au début de *La famille Perlmutter* dont la prononciation roumaine obéit aux mêmes lois que *Loutchia* est bien noté comme en roumain : *Dacia* (en italique). Il faut imaginer que dans le cas d'un nom aussi consacré

par l'Histoire, la graphie prime sur la nécessité de transcrire l'oralité. Enfin le *-sh* de *Japsha rouge*, au quatrième chapitre de *Tsatsa -Minnka* fait office de lettre utilisée aujourd'hui autant que possible : un *-ş*.

Ces quelques exemples situent le type de gallicisation affectant les noms propres introduits par Istrati. Celle-ci s'effectue en majeure part au niveau phonétique, en vue de communiquer au lecteur une image sonore de ce terme non motivé par excellence, autant que pour pallier l'absence d'utilisation de caractères typographiques roumains spécifiques par les imprimeurs français. L'hydronyme *Dâmbovitza*, par exemple, est sans doute correctement noté dans sa première syllabe, en raison de la facilité d'utilisation de l'accent circonflexe. Observons que du point de vue du sens et du son, cette conformité avec le roumain est au moins inutile, le phonème *-â* n'ayant pas la même valeur en roumain et en français. A cette occasion, on peut se demander si la relative incohérence des transpositions d'Istrati est explicable par l'absence de normes institutionnalisées en la matière ou par l'absence de typographes sachant le roumain dans les imprimeries de son éditeur. Faut-il les attribuer en partie à des corrections de dernière minute, sur épreuves par exemple, ou à une évolution de sa stratégie de notation en fonction de sa progression en maîtrise de la langue française, outre sa « spécialisation » grandissante en divers domaines de la culture ? Par exemple, si l'intérêt pour la chanson se révèle dès son premier texte ( *Kyra-Kyralina*, où se trouve citée la traduction de toute une strophe de *Ciocârlia*), des refrains notés en roumain sous des portées apparaissent dans *Tsatsa-Minnka*, nouvelle publiée à la fin de sa vie d'auteur. De façon analogue, *La Maison Thüringer*, aux dimensions de roman abonde en vocables et citations germaniques ( noms de journaux, d'entreprises etc.) insérés dans le tissu istratien comme autant de collages introduisant des vibrations inédites dans une oeuvre surtout consacrée jusque là ( mis à part le roman yiddish *La famille Perlmutter* ) à l'évocation de milieux sud-balkaniques et orientaux marqués par les infiltrations néo-byzantines.

Les noms de localités, villages, villes, capitales du monde revêtent dans la prose d'Istrati un intérêt tout particulier. Leur

examen, comme celui des noms propres (parfois roumains, parfois français: ainsi des villageois moldo-valaques se nomment –ils *Grégoire, Catherine* aux côtés de compatriotes appelés *Alexe, Stavro, Zamfir*) pourrait poser le problème de la traductibilité/intraductibilité de ces termes et des solutions apportées par les traducteurs de diverses nationalités à cette question. Pour noter des dénominations internationalement connues, il se conforme généralement à l'usage de sa langue d'écriture, qui gallicise autant que faire se peut les vocables nationaux : ainsi Londres, Rome, Munich etc. Le phénomène est particulièrement apparent lors de l'enchaînement par Istrati de noms de cités, une rhétorique visant à des effets de vertige cosmographique.

*Mais de Moscou à Athènes, de Bucarest à Varsovie, et de Constantinople à Sofia, à Belgrade et à Budapest, l'enfance même ne connaît que trop ( jamais trop) toute cette question-là.*<sup>103</sup>

La langue roumaine, pour ce qui la concerne, emprunte des signes alphabétiques pour noter des noms étrangers dont la prononciation doit reproduire celle de la langue d'origine<sup>104</sup>. Observons que cette pratique a pu inspirer Istrati dans son souci de notation phonétique montré plus haut. Un tel scrupule atteste naturellement le souci d'enrichir la langue littéraire française, de la nourrir en tout cas d'une prise en considération de vocables ( nationaux, sociaux) dans leur oralité étrangère, mise de fait en pratique par le roumain. Le caractère « colonisateur » de la littérature française, dénoncé par Nicolae Iorga et à la suite de ce savant par B.Fondane s'interrogeant sur la manie imitative d'une littérature roumaine francophone jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, est

---

<sup>103</sup> Istrati Panaït, *Le bureau de placement*, Paris, Folio n° 1593, 1984, p.209.

<sup>104</sup> Cazacu Boris, *Cours de langue roumaine*, București, ed. didactică și pedagogică, 1981. *Pour écrire des noms étrangers ( noms propres surtout), on emploie aussi les lettres Q-q, Y-y, Ö-ö, Ü-ü etc. ( Par exemple, Quintilian, Washington, watt, Yale Petöfi, München). Ces mots suivent la prononciation de la langue dont ils proviennent. Dans « l'alphabet roumain », p.23, note 1.*



ainsi contrecarré avec des armes propres à élargir le champ de représentation d'une tradition culturelle vue comme hégémonique. Pour désigner la capitale des Turcs et celle de l'ancien Empire byzantin (champ de ses pérégrinations de vagabond Belle-Epoque autant que de ses descriptions dix-neuviémistes ) Istrati use du terme *Constantinople* et de la variante *Stamboul*, parfois dans la même page : *Constanza est un petit Stamboul roumain (...) Les quatre paquebots rapides faisant le trajet Constanza-Constantinople-Pirée-Smyrne-Alexandrie d'Egypte.*<sup>105</sup> La conformité avec une norme roumaine de toponymes plus rares, relevant de circuits moins connus peut être vérifiée par la consultation de guides touristiques récents ou d'époque par ceux qui désirent se livrer à de telles recherches. Ainsi *Galati* (graphie de la carte du réseau de chemin de fer roumain du *Petit Futé, Roumanie 2004-2005*)<sup>106</sup> reçoit chez l'écrivain l'orthographe *Galatz* , à rapprocher peut-être du toponyme *Katagatz* notant la dénomination d'un lieu turc dans *Kyra-Kyralina*. La forme a le mérite de marquer l'individualité d'une consonne dont le guide touristique français omet le signe diacritique, autant que de suggérer l'élision du *-i* semi-voyelle propre à la prononciation roumaine. Rien n'étant parfait, une autre ville moldave correctement notée dans le même guide ( *Focşani* ) reçoit la graphie *Focsani* difficile à distinguer de la précédente pour des yeux qui ne sont pas de lynx mais fort dissemblable à l'oreille. Le nom *Iaşi* est transcrit dans sa version française, plus internationale : *Jassy* ( dans *La Maison Thüringer* ) , bien différente au niveau phonique. Mais comment évaluer la transcription de termes tels que *la rue Darb-el-Barabra*<sup>107</sup> au Caire, *Péra, Yldiz-Kiosk, Dolma-Batschké*<sup>108</sup> , *Diarbékir, Alep,*

---

<sup>105</sup>Istrati Panaït, *La famille Perlmutter*, Paris , coll.Folio n°1594, 1997, p. 247.

<sup>106</sup>Toutefois dans l'Index, p.421, le nom *Galaţi* est reproduit correctement.

<sup>107</sup> Istrati Panaït, *Kyra-Kyralina*, Paris, Livre de poche n° 419, 1969, p.

107

<sup>108</sup>Ibid, p.113.

*Angora, Silvas, Erzéroum*<sup>109</sup> choisis parmi *cent autres noms de petites villes et villages*, aux côtés des classiques (notoires) *Beyrouth, Damas* ? Un Pierre Loti, un Victor Segalen, à la fois poètes, romanciers, voyageurs par agrément et fonctionnaires français pouvant accéder s'ils le souhaitent à des cartes d'Etat-major ont-ils affronté comme digne de questionnement ou ignoré comme négligeable le problème qui nous paraît avoir été posé, serait-ce à son insu, par Istrati ?

L'anthroponyme présente-t-il un degré de non-motivation supérieur à celui qui se trouve contenu dans tout regroupement de signes linguistiques ? L'auditeur de langues étrangères non connues marque-t-il son refus global de la culture considérée en affichant le caractère irrecevable des sons et noms entendus, qu'il confond exprès pour mieux démontrer son mépris de détails distinctifs aussi infimes ? A quatre reprises au moins, Istrati produit des anecdotes de nature à illustrer des comportements populaires majoritaires, dominants ou dominateurs, parfois comiques dans l'ignorance dont ils font montre. Ces micro-récits mettent en scène un processus d'attribution de surnoms « phoniques », dont l'auteur explicite ou non le contenu « sémantique ». Dans *Isaac le Tresseur de fil de fer*, un protagoniste est nommé *Potz*, peut-être par référence à une question posée (*poți : peux-tu ?*). Dans la même nouvelle, un personnage répétant l'interjection yiddish *Azoï* reçoit le vocable comme appellatif. Dans *Le bureau de placement*, un personnage déplaisant, un proxénète écorchant le français de façon dénoncée par l'écrivain comme grotesque (*né craignez pas rien !*) va se voir affublé d'un nom de sigle. *Se lançant dans une histoire de Côte d'Azur, il dit à un moment donné : - J'ai pris le Pé-Lé-Mé et vrrrr à Nice ! Depuis, Mikhaïl ne l'appelait plus que Pélémé, mot qui approche, dans la langue roumaine, de l'expression « ma peau ».* Et *Pélémé par-ci, Pélémé par-là*.<sup>110</sup> Dans *La Maison Thüringer*, un visiteur est nommé par Julie la servante hongroise filtrant les

---

<sup>109</sup> Ibid, p.170.

<sup>110</sup> Ibid. p.308.

entrées *Habeder* et il devient l'hôte le plus célèbre de la maison, à cause de la circonstance qui lui valut ce surnom<sup>111</sup>.

« *-Habeder ? Qu'est-ce que c'est que ça ? Nous ne connaissons personne qui porte un tel nom ! – Mais si, madame ! C'est ce monsieur au gros ventre et très chauve, qui a un nom difficile, mais qui dit toujours, lorsqu'il entre : "Ha-be-der!"*. En effet, M. *Flusfisch*, poussant en avant son ventre et sa face réjouie, semblable à une pleine lune, prononçait en scandant le salut allemand: - *Ich habe die Ehre!* ».

Ces quelques exemples suggèrent encore que la sensibilité d'Istrati à la transcription de l'oralité du discours pourrait relever d'un parti-pris esthétique, à rattacher à une poétique tenant compte des principes prônés par une linguistique de l'énonciation comme celle de Bakhtine. De même, on peut rapprocher l'expressivité volontaire ou involontaire de ce bariolage de vocables étrangers des parti-pris des futuristes russes. Pour ces provocateurs, l'usage de sons incohérents mais comparables dans leur musicalité aux phonèmes les plus fréquents du discours russe était plus poétique que les textes d'un Pouchkine, usant d'une langue laminée par l'imitation du français. On peut considérer qu'Istrati romancier tire de facto les conclusions d'un tel constat pour en tirer des applications narratives.

### **Bibliographie:**

APA, *Le nom*, *Revue de l'Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique* (APA – La Grenette- F-01 500 Ambérieu -en-Bugey, [http : // sitapa.free.fr](http://sitapa.free.fr)), n°41, février 2006.

Dauzat, Albert, *Noms et prénoms de France*, édition revue et augmentée par M.Th. Morlet, Paris, Librairie Larousse, 1980.

---

<sup>111</sup> Istrati Panaït, *La maison Thüringer*, Paris, Folio n° 1593, 1984, p.53.

- Lebel, Paul, *Les noms de personne*, Paris, PUF, in *Que sais-je ?*, première édition 1946, 9<sup>e</sup> édition revue, 1981.
- Lenz, Hélène, *Observations sur certains changements de noms propres dans le cadre ethnolinguistique roumain* in *Autour du nom propre*, *Cahiers Balkaniques*, n°32, INALCO, Paris, 2001.
- Meschonnic, Henri, *Pour la poétique II, épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard nrf, 1973.

# **QU'EST-CE QUE LA FIDELITÉ EN TRADUCTION ? LE TRADUCTEUR LITTÉRAIRE ENTRE RE-PRODUCTION ET ADAPTATION**

**Alexandre NDEFFO TENE**

ASTI, Advanced School of Translators and Interpreters,  
Université de Buea, Cameroun

*Abstract* : Faithfulness in translation is one of the major concerns faced by translators, especially those dealing with literary texts. Being cultural texts par excellence, literary texts are rooted in the culture they describe and thus represent. African literature is a more complex case because of its hybrid character: it is a representation of at least two cultures.

The author defines faithfulness in literary translation. In so doing, he draws attention to the necessity of taking into consideration the intention and perspective of the source text. He appeals not only to focus on the receptor's context and produce adaptations, as it is often the case.

L'exercice de la traduction a toujours été considéré, dans une certaine mesure, comme une trahison. Le traducteur met-il l'accent sur le contenu du texte à traduire ? On lui reproche d'avoir négligé la forme. S'efforce-t-il de privilégier le rythme de son texte quitte à prendre des libertés en ce qui concerne le fond ? On l'accuse de n'avoir pas reproduit fidèlement le contenu de son texte.

En plus de ce premier dilemme du traducteur existe celui, épineux, du maître à servir : le traducteur doit-il rester le plus près

possible du texte de départ, mimant son auteur, ou alors prendre la liberté d'adapter le texte à traduire au contexte d'arrivée, s'immisçant alors dans l'acte de création et enlevant par conséquent sa souveraineté à l'auteur ?

La question qu'inspirent ces dilemmes est celle de savoir si la fidélité en traduction est vraiment possible. Cette question nous amène à nous en poser une autre, à savoir : qu'est-ce que la fidélité en traduction ? La notion de fidélité mérite en effet d'être clarifiée, surtout en ce qui concerne des textes à forte teneur culturelle, et davantage pour les textes hybrides.<sup>112</sup>

J'essaierai d'apporter une réponse à cette question en m'appuyant sur l'exemple de la littérature africaine. Les textes d'écrivains africains étant souvent des *textes hybrides* en raison du métissage culturel qui caractérise leurs auteurs, les problèmes de traduction sont, par conséquent, deux fois plus importants que lorsqu'il s'agit de traduire des textes ancrées dans un moule culturel unique.

## **1. Qu'entend-on par fidélité en traduction littéraire ?**

Le cri de détresse lancé par une traductrice sur internet témoigne des problèmes que pose aux praticiens de la traduction la notion de fidélité. Ces difficultés sont d'autant plus accentuées que la fidélité est une nécessité en traduction. Dans son article, Nassima El Medjira<sup>113</sup> prie « les traducteurs et traductologues » de bien vouloir lui expliquer ce qu'est la fidélité en traduction. Faut-il répondre que tout dépend d'un certain nombre de facteurs, le moindre n'étant pas la nature du texte ?

---

<sup>112</sup>L'expression « texte culturel », désigne tout texte contenant des références à une culture précise ou des éléments dont la compréhension nécessite la maîtrise de la culture dont ils proviennent. Souvent, un tel texte est rédigé pour présenter, d'une manière ou d'une autre, implicitement ou explicitement, la culture en question. Par analogie, un « texte biculturel » ou un « texte hybride » est ancré dans deux cultures. (Cf. Ndeffo Tene : 2004a & b).

<sup>113</sup> <http://accurapid.com/journal/18fidelite.htm>

La définition, assez générale, que donne le *Petit Robert* peut déjà servir de repère : est fidèle (entre autres définitions) « ce qui ne s'écarte pas de la vérité. » Exemples : « historien, rapporteur, *traducteur fidèle* » ; « conforme à la vérité. » Synonymes : correct, exact, sincère, vrai. Entre autres exemples : « *traduction fidèle : conforme au texte original. Réalisation fidèle à la conception de l'auteur.* »<sup>114</sup>

Dans le cas des textes culturels (comme le sont en général les textes littéraires) en effet, il est primordial pour le traducteur de rester conforme à la conception de l'auteur du texte à traduire. Pour ce qui de la littérature africaine, étant donné qu'elle est souvent produite dans une langue étrangère au contexte dont elle émane, elle est le reflet d'au moins deux cultures : celle que décrit l'auteur, c'est-à-dire celle de son propre terroir, et celle qui est véhiculée par la langue d'écriture (en général celle de l'ancien colonisateur du pays d'origine de l'auteur). C'est pour cette raison que nous les appelons *textes hybrides*. En effet, ils le sont à plus d'un titre : ils sont non seulement le produit de deux cultures, mais ils constituent également un mélange de modes d'expression, en l'occurrence l'expression écrite (en respectant les lois de la narration écrite occidentale) et l'expression orale (avec la tradition africaine de l'oralité). En plus, les textes d'auteurs africains sont souvent une mosaïque linguistique dans la mesure où, dans le but de marquer la différence d'avec les Occidentaux dont ils empruntent la langue en donnant au lecteur une idée de leur propre système de pensée et d'expression, les écrivains africains ont « écrit deux langues à la fois », selon l'expression qu'emploie Ahmadou Koné (1992) pour décrire le texte du romancier ivoirien Ahmadou Kourouma.

Faut-il rappeler que la littérature écrite africaine a toujours été produite avec un sentiment de révolte ? Les pionniers s'étaient donnés pour mission de combattre les préjugés des colons pour qui il n'existait pas de culture en Afrique avant leur arrivée. Il était donc question pour ces auteurs de démontrer le contraire en décrivant les civilisations de l'Afrique et l'héritage intellectuel de ses habitants. Il était en même temps question

---

<sup>114</sup> C'est nous qui soulignons.

d'écrire dans des langues suffisamment diffusées pour assurer à leurs auteurs l'audience la plus large, surtout dans les pays d'où venaient les colons. Les successeurs de ces pionniers ont mis leur voix et leur plume au service de tous ceux qui s'indignaient contre le néocolonialisme, les injustices sociales et les abus des dirigeants politiques et autres fonctionnaires véreux qui ruinent et oppriment ceux qu'ils sont censés servir. Le Camerounais Mongo Béti, le Nigérian Chinua Achebe ou son compatriote Wole Soyinka, le Kenyan Ngugi wa Tchiogo ou le Sénégalais Sembène Ousmane sont des exemples bien connus.

Mais s'il est vrai, comme l'a enseigné l'ethnolinguistique, que chaque langue est le produit d'une culture particulière au sein de laquelle elle s'est développée et à laquelle elle est adaptée, il est par conséquent également vrai que la tentative de décrire une culture donnée en une langue étrangère à celle-ci ne va pas de soi. Comment désigner autrement qu'en recourant à des artifices les différents produits de la pâtisserie française par exemple en allemand ? Et en peut ? Inversement, comment décrire dans une langue européenne des concepts propres à la culture Wolof ou Ibo ?

C'est la raison pour laquelle les écrivains africains ont quelque peu retouché leur langue d'écriture afin qu'elle puisse répondre à leurs besoins. Le Congolais Sony Labou Tansi, trouvant le français « frigide », l'a « fait éclater » pour essayer de « lui prêter la luxuriance et le pétilllement de notre tempérament tropical. »<sup>115</sup> C'est ce qui a poussé Ahmadou Kourouma à recourir à des emprunts (tant lexicaux que syntaxiques) du Malinké, sa langue maternelle. L'un de ces emprunts constitue d'ailleurs le titre de son deuxième roman, *Monnè, outrages et défis* (1990) puisqu'il n'existe pas en français de terme pouvant exprimer l'idée contenue dans le *monnè* malinké. Il l'explique dans son roman : « Outrages, défis, mépris, injures, humiliations, colère rageuse, tous ces mots à la fois sans qu'aucun le traduise véritablement'. » (p. 9) Sony Labou Tansi et Kourouma invitent leur lecteur à s'intéresser, non seulement aux heurs et malheurs de

---

<sup>115</sup> Cité par Georges Ngal : « Les tropicalités de Sony Labou Tansi » in *Silex* N° 23, 1982, pp. 134-143.



leurs personnages, qui représentent leurs compatriotes, mais aussi à s'intéresser respectivement à la culture kikongo et malinké, à leurs systèmes de pensée, à leur philosophie de la vie, à leurs modes d'expression. Pareillement, comment comprendre le texte d'un Gabriel Okara ou d'un Chinua Achebe autrement que comme une invitation à découvrir la culture Ibo ?

Lorsque le traducteur est confronté à de tels textes, la fidélité pour lui ne saurait signifier autre chose que la conformité au texte de départ, à l'esprit dans lequel il a été composé. La fidélité consiste alors pour le traducteur à épouser la conception de l'auteur, à ne pas s'en écarter. En effet, l'abandon du moindre des aspects du texte littéraire en général, et africain (donc hybride) en particulier, le dénature et lui enlève sa raison d'être. La tentation, par exemple, de « corriger » des passages jugés mal écrits parce que pas toujours conformes à la langue standard, peut conduire à la perte d'une composition consciemment orchestrée par l'auteur. Gabriel Okara et Ahmadou Kourouma en ont fait la douloureuse expérience. Leurs premiers textes (respectivement *The Voice* et *Les soleils des indépendances*) ont été refusés parce que, d'après les éditeurs auxquels ils avaient adressé leurs manuscrits, ceux-ci étaient mal écrits. Les éditeurs ne s'étaient pas rendus compte que les auteurs avaient simplement « fait éclater » l'anglais (pour Okara) et le français (pour Kourouma) pour, d'une part, se révolter contre la domination linguistique du colonisateur (en refusant de se plier aux règles de sa langue) et, d'autre part, pour, justement, composer la mosaïque linguistique qui caractérise leurs romans.

Plus que pour les autres textes littéraires, le texte hybride constitue un ensemble compact dans lequel le contenu est indissociable de la forme. La manière de dire y fait partie du vouloir dire.

## ***2. Traduttore, traditore***

Compte tenu de ce qui précède, il est donc évident que le jeu de mots italien qui fait office de titre ici s'applique à tous les traducteurs qui ont ignoré l'esprit du texte de départ et ont choisi de composer une traduction adaptée au contexte d'arrivée, c'est-

à-dire qui reflète plutôt la culture-cible que la culture-source. Adapter un texte littéraire d'auteur africain au public européen, c'est-à-dire s'écarter de la conception de l'auteur, constitue une trahison. Le traducteur devrait résister à la tentation de produire une « belle infidèle », une traduction qui soit agréable à lire, mais qui s'éloigne du texte de départ. Inversement, il ne s'agit pas non plus d'encourager un simple transcodage qui, finalement, produit un texte illisible parce qu'il n'aurait pas été rédigé conformément aux normes de la langue d'arrivée.

Il sera donc moins question de trouver – ou de composer, dans la mesure où la traduction est aussi un travail hautement créatif –, dans la langue d'arrivée, des équivalences ou des notions considérées comme telles<sup>116</sup> que de *reproduire* la mosaïque culturelle et linguistique qui compose le texte à traduire, en ayant soin de reprendre intégralement les éléments empruntés à la culture de départ. Ceux-ci constituent en effet les pièces maîtresses de la mosaïque. N'en déplaise à Jean Sévry (1997), il ne s'agit pas là d'une mission impossible.

### **3. Pourquoi produire des traductions littéraires fidèles ?**

La fidélité en traduction consiste à servir à la fois les deux maîtres que sont l'auteur et le lecteur au lieu de choisir l'un d'eux comme on est souvent tenté de le faire – ou, plutôt, comme on a pris l'habitude de le faire.

Servir le lecteur consiste à lui livrer un texte correct dans sa langue (c'est-à-dire respectant les normes grammaticales, lexicales et stylistiques de celle-ci) tout en préservant l'altérité qu'il est allé chercher en ouvrant un texte littéraire d'un auteur étranger.

Servir l'auteur consiste à reproduire son œuvre telle qu'il l'a construite (contenu, style, esprit, effets, etc.), respecter

---

<sup>116</sup>Une telle démarche ne correspondrait-elle pas à un travail d'adaptation ?

l'altérité, renoncer à la tentation de l'adapter au contexte cible<sup>117</sup>. Une telle appropriation de l'œuvre d'autrui n'est pas sans rappeler la tentation qu'ont certains hommes politiques, surtout en Occident, de gommer sans vergogne l'identité de ceux qui cherchent refuge chez eux : « Intégrez-vous si vous voulez vivre parmi nous ! » (par « intégration », il faut entendre ici « assimilation », « renonciation à sa propre identité »)<sup>118</sup>. Voilà le mot d'ordre qui, consciemment ou non, est repris par les traducteurs lorsqu'ils décident d'effacer toute trace d'un quelconque caractère étranger aux textes littéraires qu'ils livrent à leurs lecteurs. Ils semblent se dire : « Naturalisons-les pour qu'ils soient dignes de figurer sur les rayons des librairies et des bibliothèques de chez nous ! »

Le pauvre lecteur est ainsi confronté à des textes qui, bien qu'ils portent des noms d'auteurs étrangers à leur pays, bien qu'ils se trouvent au rayon « littérature étrangère » des librairies et des bibliothèques, n'ont finalement rien d'étranger parce que les traducteurs ont pris soin de traquer méticuleusement toute trace d'altérité pour les remplacer par des concepts, images, valeurs et références bien de chez eux.

Le pire est que de telles décisions sont prises sans que les auteurs concernés ne soient consultés. Est-il certain qu'ils accepteraient une telle dénaturation de leurs œuvres ? Beaucoup d'entre eux préféreraient sans doute renoncer à un public qui refuse de les accueillir tels qu'ils sont, tels qu'ils se présentent, et leur fait subir, sans leur demander leur avis, la « toilette » de l'« intégration. »

En poussant la réflexion plus loin, on se rend compte que, si l'adaptation en traduction littéraire peut sembler anodine à première vue, elle peut avoir des conséquences graves. Imaginons un instant que des lecteurs soient assez naïfs pour croire que le

---

<sup>117</sup>On aura choisi exprès de ne pas écrire « public-cible » parce qu'il n'est pas sûr que ce soit le public qui demande une telle transformation du texte étranger, pas plus, d'ailleurs, qu'il ne l'attend.

<sup>118</sup>Si en socio-politique une adaptation au contexte d'arrivée est justifiable dans une certaine mesure, il n'est pas certain qu'il soit raisonnable d'envisager la même attitude en littérature.

texte étranger qu'ils ont entrepris de lire – rappelons-le, dans le but de faire connaissance avec une culture étrangère – reflète effectivement l'étranger (alors qu'en réalité il a été retouché par le traducteur, justement, pour ne pas le refléter). Imaginons ensuite que ces lecteurs, une fois la lecture achevée, acquièrent la conviction qu'à l'étranger (dans le pays d'où provient le livre en tout cas), on pense et on s'exprime comme chez eux, on a la même histoire et le même mode de vie qu'eux, bref, que l'étranger n'est qu'un prolongement de leur pays. Le traducteur aura ainsi été à l'origine d'un gros mensonge. Il aura également, peut-être sans s'en rendre compte, apporté de l'eau au moulin des membres de sa communauté qui, en proie à une fierté déplacée ou à des sentiments xénophobes, refusent le dialogue avec l'autre parce que selon eux, ce qui est différent serait à combattre et à proscrire<sup>119</sup>.

Adapter un texte littéraire au contexte d'arrivée revient à refuser au texte étranger – et à la culture étrangère dans laquelle il est ancré et dont il est le reflet – le droit à la différence. Le traducteur littéraire a-t-il ce droit ? Veut-il vraiment prendre cette responsabilité ?

### **Bibliographie :**

El Medjira Nassima, *Fidélité en traduction ou l'éternel souci des traducteurs*, <http://accurapid.com/journal/18fidelite.htm>

Gerzymisch-Arbogast Heidrun / Mundersbach Klaus, *Methoden des wissenschaftlichen Übersetzens*, Tübingen – Basel, Francke, 1998.

Koné Ahmadou, « Bilinguisme et écriture du français : écrire deux langues à la fois » in Dorion, Gilles *et al.*, (ed.) : *Le français aujourd'hui. Une langue à comprendre.*

---

<sup>119</sup> Est-on là vraiment loin des défenseurs de la « mission civilisatrice » des siècles passés, qui justifiaient leurs croisades en disant que les Africains n'avaient pas de culture et avaient par conséquent désespérément besoin qu'elle leur soit apportée d'Europe ?

- Mélanges offerts à Jürgen Olbert*, Frankfurt-am-Main, 1992., pp. 440-448.
- Mounin, Georges, *Les belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955.
- Ndeffo, Tene Alexandre, *(Bi)kulturelle Texte und ihre Übersetzung. Romane afrikanischer Schriftsteller in französischer Sprache und die Problematik ihrer Übersetzung ins Deutsche*, Würzburg, Koenigshausen & Neumann, 2004a, 268 p.
- « La traduction de textes hybrides : bilan et perspectives - Autour de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma » in : Jacqueline Michel (éd.) : *Les enjeux de la traduction littéraire* (Actes du colloque sur les enjeux de la traduction littéraire, Université de Haïfa, janvier 2004), Paris : Publisud, 2004b, pp. 166-181.
- Nida Eugene, E., *Toward a Science of Translating*, 1964.
- Sévry, Jean, « Une fidélité impossible : traduire une œuvre africaine anglophone » in *Palimpsestes* N° 11, 1997, pp. 135-149.



# **CHICO BUARQUE**

## ***ESTORVO / EMBROUILLÉ***

**Vera FERNANDES**

Alliance Française, Rio de Janeiro, Brésil

*Abstract:* Chico Buarque, Brazilian, composer, singer, lyricist, film maker and writer is considered a major artist of our times. He is the author of the remarkable book « Estorvo », « Embrouille », in French, published by Gallimard éditions.

The narrator is an anti-hero, without initiative, lost between beer and marijuana, who hears his door bell. In a numb state between sleep and vigil, he feels in threat and commences a pilgrimage seeking an indeterminate person. Dreamlike episodes and awake dreams follow, unreality intermingles with reality.

The object of this paper is to analyze the challenges its complex vocabulary poses to the translator. To commence, the French translation of the novel epigraph contains 22 words and took into consideration semantic and phonetic aspects, whilst the original Portuguese version contains 21 words. The theme of this paper will be the study of solutions to translate arguably untranslatable expressions of colloquial Portuguese into French, without deviating from the author's original intention.

Le premier roman de Chico Buarque, *Estorvo*, 1991, a été traduit en français par Henri Raillard avec la collaboration de l'auteur sous le titre d' *Embrouillé*, Éditions Gallimard 1992.

L'objet de réflexion de ce travail sera le grand défi qui se présente au traducteur et l'analyse des problèmes imposés, par la complexité du thème.

## L'AUTEUR, SA VIE, SES OEUVRES LITTÉRAIRES:

Francisco Buarque de Hollanda, dit Chico Buarque est né le 19 juin 1944 à Rio de Janeiro, d'une famille aisée d'intellectuels; sa mère, la pianiste Maria Amélia Césário Alvim et son père historien, sociologue et critique littéraire Sérgio Buarque de Holanda, l'auteur d'un ouvrage de référence sur l'histoire du Brésil, « *Racines du Brésil* » (Gallimard). À dix ans, il va à Rome avec sa famille et il connaît un ami de ses parents, Vinicius de Moraes, diplomate, poète, et musicien de la « bossa nova ».

Dans les années 60, il affirme que la musique lui est « tombée dessus » et l'a « détourné » de la littérature, sa vraie vocation : « J'étais un écrivain dans l'âme et sûr de le devenir quand j'ai commencé à faire de la musique, parce que je suis davantage familier des mots que des notes » (*Le Monde*, 28/11/97).

Il se tourne progressivement vers « d'autres modes d'expression » et s'essaie au roman, mais la musique n'est jamais loin : « Quand je finis d'écrire, je reviens à elle avec une nouvelle fraîcheur ».

En 1988–1989, à l'occasion d'une « *crise de création aigüe* », le chanteur va retourner à la littérature : Chico Buarque a décidé de se faire écrivain.

Quand il écrit un roman, plus rien ne compte vraiment. « *Ma pensée est entièrement prise par le livre. Je ne compose plus de musique, je n'en écoute même plus, ma guitare reste dans son étui* ».

L'hebdomadaire *Isto É* l'a couronné ***Brésilien du Siècle***, en l'an 2000, pour l'ensemble de son oeuvre. (*Le Monde des Livres* 19.10.05)

### **Théâtre:**

*Roda-Viva* ( 1967 );

*Calabar ou Elogio da Traição* ( avec Rui Guerra-1974 );

*Fazenda Modelo* ( 1975 );

*Gota D'água* ( avec Paulo Pontes-1975 );

*Ópera do Malandro* (1978);



À *Bordo do Rui Barbosa* ( avec Valandro Reating-1981).

### **Romans:**

*Estorvo* (1991-Embrouille, Gallimard, 1996), **prix Jabuti, comme le meilleur roman de l' année de 1992;**

*Benjamim* (1995-Court-Circuit, Gallimard, 1997) **troisième place comme meilleur roman, en 2004;**

*Budapeste* ( 2003-Budapest, Gallimard, 2005)

### **EMBROUILLÉ, LA CRITIQUE, LES DÉFIS**

Pour lui, savoir que le moment d'écrire une chanson ou un roman était arrivé, c'était magique, car ça arrivait d'un seul coup, une ouverture devant soi, quelque chose qui venait de très loin. « En arrivant à la fin, on est dans un état de complète exhaustion ».

La sensation de l'acceptation du public est immédiate avec la musique ou le théâtre, tandis qu'avec le livre on n'arrive pas à avoir d'immédiat une certitude pleine de son succès ». Un roman exige plus de rigueur du point de vue littéraire. Il avoue que la fiction est un travail plus au moins solitaire et que s'il savait qu'il lui faudrait treize mois pour écrire *Embrouille*, il n'aurait peut-être pas eu le courage de commencer. (*Nossa América*-1989 ).

*Embrouille* est un roman de l'ordinaire, qui met en scène une ville sans nom de Rio de Janeiro, fabuleuse et totalitaire dans sa violence et un personnage sans volonté propre, perdu entre bière, la boisson nationale, et maconha, l'herbe à fumer ( *Le Monde* 04 mai 1996 – « L'étranger à lui-même » – Véronique Mortaigne).

Cet imbroglio, né de l'abrutissement volontaire, est fléché par un personnage qui poursuit un individu indéterminé et qui raconte son histoire en première personne.

Le narrateur, un antihéros, et les autres personnages, dans une ville anonyme, ne s'identifient pas. Ce sont : Moi, ( Je ), ma mère, ma soeur, mon ami, ma ex-femme.

Il est quelquefois un « passant malchanceux » dont les scrupules sont un peu douteux, et qui se voit emmêlé, sans même

savoir le pourquoi, dans des aventures rocambolesques.

Le sens aigu d'analyse et d'observation de Chico Buarque y est toujours présent, il pénètre dans l'âme de ses personnages. Il joue avec les mots, les laisse glisser tout seuls hors de leur sens. Un défi pour le traducteur.

Chico explique que la France a su respecter son option littéraire. D'autres pays qui connaissent bien sa musique n'ont pas pu accepter la décision d'un auteur qui abandonnait son métier de musicien pour le marché littéraire que les étrangers dominent. Malgré tout, l'auteur a été très content, parce que le livre a été bien reçu par la critique, « option courageuse », avoue-t-il sans modestie. Ce n'est pas facile d'abandonner tout ce qu'on a fait pendant toute la vie pour une aventure.

#### **Folha de São Paulo 09/01/04 – Augusto Mass**

Les commentaires du livre, en plusieurs idiomes, font remarquer la force du texte, l'habileté de manipuler les temps réel et imaginaire, de marquer l'exactitude du dessein des personnages ou de souligner la justesse de la trajectoire dramatique ou l'absurdité de notre quotidien *Embrouille – Estorvo* - Sala de Imprensa – Ruy Guerra.

Chico reconnaît la difficulté de faire un compte-rendu de son livre. Il a très bien compris ses problèmes au moment de la traduction. Le traducteur n'arrivait pas à bien comprendre son intention dans le texte, il le trouvait mal décrit ou considérait qu'il avait du mal à comprendre le portugais.

Le traducteur a presque toujours suivi de près le texte original, sans pourtant imposer sa présence, capable d'interventions remarquables, face aux problèmes complexes où il lui a fallu substituer les lexèmes du texte original par des expressions équivalentes. D'autre part, le lecteur captivé par l'ingénuité et la simplicité du narrateur, se sent son complice.

Quand la situation n'est pas claire, puisque l'auteur n'a pas intérêt à éclaircir les faits, il laisse le lecteur en doute ; ainsi, l'amitié du narrateur avec un homosexuel ou sa possible mort à la fin du roman ne sont que des possibilités.

## LE TITRE:

La traduction du titre garde le même sens du mot en portugais. C'est le thème central du livre présent dans tous les chapitres, qui se répète dans des **situations d'embrouille** comme un écho : des délires insolites, une hallucination, un rêve éveillé.

L'ÉPIGRAPHE est une originalité du roman, sa grande ouverture et un grand défi pour le traducteur. ESTORVO contient 21 mots, la traduction française 22 mots ordonnés en une séquence logique en faisant référence à des épisodes de la narration ou en les résumant.

Les deux versions commencent et terminent par les mêmes mots : « estorvo » et « embrouille ».

**ESTORVO** : 1 **estorvo**; 2- estorvar; 3-exturbare; 4- distúrbio; 5-perturbação; 6- torvação; 7- turva; 8- torvelinho; 9- turbulência; 10- turbilhão; 11- trovão; 12- trouble; 13- trápola; 14- atropelo; 16- tropel, 16- torpor; 17- estupor; 18- estropiar; 19- estrupício; 20- estrovenga; 21- **estorvo**.

Le personnage principal, se voit dans une situation d'embrouille. Son esprit devient perturbé, un grand tourment, comme dans un tourbillon, des scènes se succèdent vite. Tonnerre, trouble. Un trompeur, l'attaque: estropié, mutilé, invalide, une embrouille...

**EMBROUILLÉ** : 1- **embrouille** ; 2- embrouiller ; 3- imbrogli ; 4- brouillard ; 5- brouillon ; 6- débours ; 7- perturbation ; 8- turbulence ; 9- turbine ; 10- tourbillon ; 11- tourbe ; 12- trouble ; 13- trou ; 14- tourmante ; 15- tonnerre ; 16- **tron** ; 17- torpeur ; 18- stupeur ; 19- estourbi ; 20- étourdi ; 21- **ébloui** ; 22- **embrouille**

Le traducteur a dû respecter la traduction de quelques mots de l'épigramme, ou les mettre dans un nouvel ordre, pour garder la musicalité. Il a créé d'autres rimes et introduit des mots pour adapter le texte en français à l'original en portugais.

Une grande confusion, ( mots 1 à 5), une somme d'argent avancée (débours), une grande perturbation, turbulence, sont provoquées, comme une turbine, un tourbillon. La tourbe,

provoque le désordre, une tourmente, des tonnerres. Le tron qui accélère les faits comme des particules positives et négatives. Il reçoit la lame d'un couteau dans sa chair. Dans un état de torpeur, estourbi, assomé à coups d'un objet contondant il devient étourdi et ébloui, la vue troublée par un éclat.

« Trouble » : Mot-clé, résume le conflit, l'embrouille. Dans les deux épigraphes ils se trouvent à la douzième place.

Le traducteur donne une amplitude au texte avec l'introduction d'un mot équivalent dans la séquence : après « étourdie » « **ébloui** ». Troubler la vue par un éclat, (Trésor de la Langue Française..). Il fait le passage du phonème « **t** » au « **b** », pour retrouver « embrouille ».

Ce serait par hasard le grand éclat de lumière que le narrateur envisage devant la mort qui l'arrache de la vie ?

La traduction : *estorvo*, *estorvar*, *embrouille*, *embrouiller*, sont parfaites, du point de vue sémantique et polyphonique. Pour donner suite à l'intention de l'auteur, des adaptations en français ont été nécessaires. Les n° 3 et 4 « *exturbare* », (en italien, *esturbare* ) et « *distúrbio* » sont remplacés par « *imbroglio* » (d'origine italienne) et « *brouillard* » pour respecter la séquence polyphoniques du texte. À l'aide d'une autre polyphonie, il a réussi à produire une séquence très originale (du phonème « **t** » au « **b** »), sans s'éloigner de la chaîne sémantique d'*Estorvo*. Le n° 5, « *perturbação* » occupe la place n° 7, « *perturbation* », la même sémantique, pour garder la musicalité dans le texte traduit.

La séquence en portugais du n° 6 à n° 11 : *torvação>turva>torvelinho>turbulência>turbilhão* avec les poliphonies en [-torv], [-turv], [-torv], [-turb] va recevoir des différentes altérations. Le n° 6 « *débours* » se rapporte à une somme d'argent (le chèque donné par sa soeur, ou ses bijoux qu'il a volés ). Ce mot a été introduit par le traducteur, étant donné la difficulté de concilier la séquence sémantique avec les musicalités et poliphonies gradatives. C'est un mot de transition qui précède la séquence suivante du n° 7 au n° 12, qui décrit l'état d'agitation confuse du narrateur.

Le mot « tron » a été introduit par le traducteur, par rapport à la narration.

Du n° 8 « turbulence » jusqu'au n° 17 « torpeur », le traducteur a voulu garder la même allitération de l'auteur, les mots commençant par le phonème « t », dans les trois mots suivants l'allitération se trouve au milieu des mots ( stupeur, estourbi, étourdi). Les trois participes passés donnent du rythme à la phrase : « estourbi, étourdi et ébloui », pour retrouver : « embrouille » recours très bien réussi du traducteur.

Au lieu de « trápola » n° 13, individu fourbe, il parle d'une « tourbe », personnes méprisables.

Le traducteur n'a pas gardé le mot « estropiar », il a préféré « estourbi », tué à coups de poing.

## **SITUATIONS D'EMBROUILLÉ :**

### **CHAPITRE 1 :**

« **Vou regulando a vista** ». (Estorvo, p.7)

« Mon oeil **fait le point** ». (Embrouille, p. 13)

Chico Buarque emploie le mot « vista », en français, « vue ».

Le traducteur a préféré utiliser « mon oeil » comme sujet. Au lieu du « Je » narrateur. C'est son oeil qui fait le point, qui le voit, ce n'est plus le narrateur.

Le narrateur devient en réalité son complice, une scène insolite, pour l'excuser de se croire observé par quelqu'un.

### **CHAPITRE 2-A :**

« Falo : Posto Brialuz para o motorista, e com a freada do ônibus o **sujeito quadriculado vem degradingolando** pelo corredor ». (p. 22)

« Je dis : "Poste Brialuz" au chauffeur et, au coup de frein de l'autobus, **l'individu à carreaux déboule le long du couloir** ». (p. 3)

Le traducteur pourrait garder le mot « dégringoler », c'est plus visuel et sonore.

En portugais il y a une hypallage, quand il attribue le mot « quadriculado » de la chemise à l'individu.

En français, le traducteur devrait la conserver, mais, il a préféré l'expression « à carreaux », sans hypallage.

## CHAPITRE 2 – B :

« Conta que os patrões nunca aparecem, mas quando aparecerem vão ter **um bom dum aborrecimento** » ; (page 26).

« Il explique que les patrons ne se montrent jamais, mais que, lorsqu'ils viendront, **ils vont trouver un sacré casse-tête** ». (p. 35 )

( Trésor. ) : sacré [ d'un inanimé ] Qui cause du désagrément.

En portugais « **um bom dum...** », très sonore. Le « bom » qui signifie « énorme » a été traduit par « un sacré ». Pour « aborrecimento » le traducteur n'a pas employé des mots comme « ennui », « déplaisir », il a remplacé le langage colloquial du vieux fermier « **um bom dum** », par « **sacré casse-tête** » qui renforce l'idée de désagrément avec l'emploi du « casse-tête », malgré la perte de la musicalité de l'original.

## CHAPITRE 3 :

« Consigo apoiar as mãos entre os **cacos de garrafa que estão cimentados** na crista do muro ». (p. 42 )

« Je parviens à poser les mains entre les **tessons de bouteille** qui sont **fichés dans le ciment** sur la crête du mur. » (p. 53 )

TRÉSOR : **CIMENTER** : Lier, sceller des matériaux de construction

**FICHER** : Faire pénétrer quelque chose sur la pointe.

Le traducteur a gardé le sens de l'expression « **cacos de garrafa** » en utilisant : « **tessons de bouteille** », mais il a préféré « qui sont **fichés dans le ciment** » au lieu de dire : « qu'ils sont collés avec du ciment ».

#### CHAPITRE 4 A :

« **Quando dou por mim**, estou ao pé das ladeiras que levam à casa da minha irmã ». (p. 56 )

« Quand **je fais le point**, je suis au pied des rues en pente qui mènent à la maison de ma soeur ». (p. 70 )

Au lieu d'employer « se rendre compte » il a préféré l'expression « **faire le point** » déjà présentée au chapitre 1, maintenant dans le sens d'analyser une situation.

*Le Petit Robert* : Faire le Point : préciser la situation où l'on se trouve

#### CHAPITRE 4 B :

« É uma amiga magrinha da minha irmã **que conheço de olá há muitos anos**, e está com um binóculo na boca. Pergunta se gosto de caubói, e oferece-me um gole do binóculo ». (p. 57 )

« C'est une maigrichonne amie de ma soeur **que je croise depuis longtemps**, et elle a une paire de jumelles à la bouche. Elle me demande si je l'aime sec et m'offre une gorgée des jumelles ». (p. 72 )

La solution du traducteur pour « **conheço de olá** » a changé la décontraction du langage parlé. On peut croiser quelqu'un dans la rue sans lui parler.

C'est presque intraduisible. Mot à mot on dirait « je connais de **ça va** »

Pour une telle expression pourquoi pas une nouvelle traduction?

Le « caubói » ( argot ) : du whisky pur avec des glaçons.

#### CHAPITRE 5 :

« Ando na relva **para lá e para cá**, e para qualquer lado que eu vá, o morto me olha de frente, mesmo sem virar o rosto, parecendo um **locutor de telejornal**, mudo ». ( p. 71)

« Je marche de long en large dans l’herbe et de quelque côté que j’aïlle le mort me regarde en face, sans même tourner la tête, semblable à un **présentateur de télévision** muet ». ( p. 89 )

« **para lá e para cá** » – expression onomatopée, avec des allitérations, très sonore. Reproduit le bruit des pas. La traduction a perdu l’effet de musicalité de l’original.

L’expression plus usée c’est « **un animateur de télévision** » au lieu de **présentateur**.

## CHAPITRE 5 B :

« mandar parar o ônibus, mas ninguém ali se incomoda de ver um defunto sentado comigo. As pessoas que viajam de pé, de frente para o meu banco, estão achando normal. Menos uma preta gorda com os **olhos esbugalhados**, mas é para mim que ela olha, não para o cadáver ». ( p. 71 ).

« demander qu’on s’arrête, mais ici personne se préoccupe de voir un mort assis à mes côtés. Les voyageurs qui sont debout, face à ma banquette, trouvent ça normal. Sauf une grosse Noire aux **yeux écarquillés**, mais c’est moi qu’elle regarde, pas le cadavre ». (p. 89 )

## TRÉSOR...

*Écarquiller les yeux* : Ouvrir tout grand les yeux avec attention ou étonnement.

Le mot « esbugalhar », employé par l’auteur, produit un effet comique, et même grotesque. Sans issue, la traduction, « écarquillé », produit une perte d’expressivité de l’original.

## CHAPITRE 6 :

« É uma mala **repleta** de maconha. O gêmeo diz “**grandes camarões**”, e volta a proteger a erva com as folhas de bananeira, como quem cobre uma criança ». (p. 93)

« Cest une valise **bourrée** de **marijuana**. Le jumeau dit “des **grosses pousses**”, et protège à nouveau l’herbe avec les feuilles de bananier, comme on couvre un enfant ». ( p.115)



### **Drogaonline/htm/dicionário :**

**MACONHA** : Planta herbácea, anual, do tipo arbustivo, conhecida cientificamente como CANNABIS SATIVA THC). Plusieurs surnoms Ex. : « **CAMARÃO** ».

« Quand le jumeau ouvre la valise et la voit pleine de marijuana (maconha) exclame « **grandes camarões** » (**crevettes**), le traducteur traduit par « **des grosses pousses** », il fait une référence à la taille et qualité des plantes.

### **CHAPITRE 7 :**

« O moleque passa a esbofetear a carroceria até a cozinha abrir a janela, e daí ele diz “**fuminho cheiroso, heim!**” ». (p.96 )

« Le gamin se met à cogner contre la carrosserie jusqu’à ce que la cuisinière à côté de moi, ouvre la fenêtre (d’un autobus) et il dit “**ça sent bon l’herbe, hein !**” ». (p 120 )

La traduction de « **fuminho** » en « **l’herbe** » a perdu la connotation de tendresse, malice. Le mot « **cheiroso** » a aussi la même connotation perdue avec la traduction « **ça sent bon !** » expression qui se rapporte à l’odeur de l’herbe mais qui appartient à un autre niveau sémantique.

### **CHAPITRE 8 :**

« Vejo um negro **desengonçado** surgir na outra ponta da avenida. Vem pelo meio da rua **gingando** no engarrafamento, e usa uma sunga **de borracha** imitando pele de onça ». (p.114 )

« Je vois un Noir **dégingandé** surgir à l’autre bout de l’avenue. Il marche au milieu de la rue, **tanguant** au milieu des embouteillages, et porte un maillot de bain **en latex** imitant la peau de panthère ». ( p. 141)

### **LE TRÉSOR :**

**DÉGINGANDER** (SE), v pron. Avoir une démarche, une allure à la fois relâchée et sautillante.

**TANGUER** : Se balancer d'avant en arrière;

Le latex : l'arbre à caoutchouc commercial (*Havea Braziliensis*).

La traduction des mots signalés a été proche de l'original. Le traducteur n'a pas utilisé caoutchouc, mais le latex, une méthonimie.

## **CHAPITRE 9 :**

« Eu poderia me atirar sobre a **magrinha**, sugar seus lábios e impingir-lhe **um beijo de língua** ». (p.122 )

« Je pourrais me jeter sur la **maigrichonne**, sucer ses lèvres et lui appliquer un **baiser mouillé** ». (p. 150/151)

## **LE TRÉSOR...**

**MAIGRICHON, -ONNE**, *Fam.* : Un peu trop maigre et d'apparence chétive.

**GOOGLE.FR/taSanté.com - L'art du baiser** : Le **baiser mouillé**. L'un des 2 amants caresse avec sa langue les lèvres, les dents, la langue de son/sa partenaire. Tous ces baisers peuvent être pratiqués

Les mots ont été traduits tout proche de l'original.

## **CHAPITRE 10 :**

« Ele aperta a minha mão com força, **chacoalhando-a demoradamente**, como se me encontrasse pela primeira vez ». (p. 142 )

« Il me serre la main avec force, **la secouant longuement**, comme s'il me rencontrait pour la première fois ». (p. 173 ).

Le mot de l'original Estorvo « chacoalhar » a été traduit par secouer, plus faible, le mot en portugais a un sens de mouvements plus forts, plus agités.

Le verbe bander pourrait être employé.

## CHAPITRE 11 A :

« Suspende o buda de porcelana, vai se dividindo ao meio ; seu bojo está cheio de um **polvilho branco**, provavelmente cocaína ». (p. 149 ).

« Il soulève le bouddha de porcelaine, la cavité est remplie d'une **poudre** blanche, probablement de la cocaïne ». (p.181 ).

**POUDRE** : *TOXICOL.* Héroïne. *Qui dit poudre dit embrouilles.*

Estorvo fait une référence à « polvilho branco...cocaína ». Le traducteur, peut-être à cause de la « cocaïne », a traduit par **poudre blanche**.

## CHAPITRE 11 B :

« Volta-se para o ex-pugilista e diz “**ocê está brincando comigo ?” a voz falseteando** no meio da frase ». (p. 148 )

« Il se tourne vers l'ancien boxeur et dit “**tu te fous de moi ?” la voix en fausset** au milieu de la phrase ». (p. 180 )

**FAUSSET** : Timbre vocal (d'une voix d'homme) plus aigu que le timbre normal

Lorsqu'on ne peut plus monter, il existe la ressource de la voix de **fausset**.

Le traducteur a mis le verbe foutre au lieu de « brincar » (jouer), très bien placé, plus convenable pour le langage d'un ancien boxeur. Chico a employé une expression trop polie.

C'est « le poète de la délicatesse » qui parle plus fort.  
(Emission du 02/06/05, Rediff)

## CONCLUSION :

*Embrouillé*, un roman séduisant, une invitation à connaître Chico Buarque.

Le traducteur, conscient de sa responsabilité, sans s'effacer ni s'imposer, a réussi le défi. Il a écarté la tentation de recréer une œuvre de telle grandeur et a su respecter les limites du texte.

Étant donné les impositions qui se faisaient présentes, ses interventions ont été pertinentes, **pour que la poésie du texte traduit soit gardée.**

# LA TRADUCTION DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE MOULOUD MAMMERI

**Boussad BERRICHI**

Université Paris VIII Vincennes, France

« *Ce qui reste intraduisible est au fond la seule chose à traduire, la seule chose traductible* » écrivait Jacques Derrida, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Galilée, 1987, p. 59.

*Abstract* : Mouloud Mammeri is an Algerian writer, whose native language and culture is deeply rooted in the region of Kabylie (Berbérie). This article means to show the presence of the *berbère* language in his novels (*La Colline oubliée*, *Le Sommeil du juste*, *a.s.o.*), indirectly, by means of translation of proverbs or phrases into French, Mammeri's creation language.

## **Préambule :**

Dans *La Colline oubliée (LCo)*, premier roman de M. Mammeri publié en 1952, le narrateur, Mokrane ouvre de fait son récit sur une constatation amère et nostalgique:

« *Le printemps, chez nous, ne dure pas. [...] que déjà le soleil fait se faner les fleurs, puis jaunir les moissons. Le printemps des jeunes filles non plus ne dure pas. J'avais laissé en*

*partant Aazi de Taasast, la fiancée du soir, et c'est Tamazouzt, fille de Lathmas, jeune fille à marier, que je retrouvais.* » (LCO, p. 13).

En écrivant ces lignes, Mammeri, qui appréciait Apollinaire<sup>1</sup>, avait peut-être dans l'oreille la dernière strophe de *Vitam impendere amori* (sacrifier la vie à l'amour) : Ô ma jeunesse abandonnée / Comme une guirlande fanée / Voici que s'en vient la saison / Des regrets et de la raison.

L'intertexte pourrait aussi bien (ou à la fois) être les quatre premiers vers de l'Izli<sup>2</sup> kabyle *Ifuk unebdu fellas* : Je pleure autant que pleure l'oiseau / Pour qui l'été a pris fin / J'ai peine pour l'écheveau de soie / Qui à peine fleuri s'est fané (Yacine Titouh, 1988, p. 150-151).

## **Introduction :**

Mouloud Mammeri<sup>3</sup> est originaire voire natif d'une région d'Algérie : La Kabylie. Ce dernier point nous semble

---

<sup>1</sup> « Guillaume Apollinaire », conférence donnée par Mouloud Mammeri à Alger en mai 1953, un compte rendu publié dans *Le Journal d'Alger*, 27 mai 1953 (Boussad Berrichi, *Bibliographie des travaux de et sur Mouloud Mammeri*, 130 p. À paraître en 2006).

<sup>2</sup> Izli : Nom berbère singulier (pluriel: *izlan*), donné à une forme de poésie chantée dans beaucoup de populations berbères, en particulier celles du Moyen Atlas (le terme désigne à la fois le genre et un spécimen particulier). L'izli classique est un très court poème à mélodie et rythme fixes. Il est formé de deux hémistiches (respectivement : *amezwarou* «le premier», et *asmoun* «le compagnon»), suivis d'un refrain indépendant. Le rythme n'a pas encore été clairement déterminé, il semble cependant que chaque hémistiche comporte de cinq à sept temps accentués, le second pouvant être raccourci d'une syllabe. Il n'y a ni rime, ni assonance, sinon par réalisation fortuite. Chaque izli forme une unité à la fois grammaticale et sémantique. Les *izlan* sont, au cours d'une même performance, totalement indépendants les uns des autres, quoique tous suivis du même refrain. Ce type peut cependant présenter des variantes.

<sup>3</sup> J'ai consacré plusieurs articles et études à l'œuvre du romancier dont un aperçu bio-bibliographique de Mouloud Mammeri intitulé «Amusnaw», *Algérie Hebdo*, Alger, n° 92, semaine du 28 février au 6

important dans la mesure où cet écrivain a baigné dans un « bain » linguistique ou tout au moins possède-t-il la langue maternelle : le berbère (kabyle).

Le rapport de cet écrivain à sa langue maternelle est différent des autres écrivains maghrébins, il ne se fait pas selon la même logique. En effet, nous avons conscience que les écrivains maghrébins d'expression française manifestent une certaine affection vis-à-vis de la langue d'écriture : la langue française. Ces derniers très souvent refusent de le reconnaître. De ce fait, pour se démarquer ils introduisent dans leur texte des marques de l'oralité ou du moins des situations de traduction. Ces emprunts faits à la tradition orale – à la langue maternelle – remplissent une fonction esthétique dans le texte littéraire, mais ils sont aussi un facteur pour l'interprétation de l'œuvre. Ces rapports avec la langue maternelle sont médiatisés dans chaque cas par la classe d'origine de l'auteur mais aussi par son rapport à la culture française. Un point important qu'il ne faut pas omettre car il pourrait être un facteur d'explications des situations de traduction dans une œuvre littéraire.

Pour quelles raisons la traduction se retrouve-t-elle dans les romans ? Dans l'imaginaire très « métissé » de notre romancier (Mouloud Mammeri) de langue française, la traduction fonctionne telle une preuve d'être, d'exister, de prendre une distance par rapport à la culture française et par là, donc de témoigner, de communiquer. De ce point de vue, peut-on considérer la traduction comme un facteur d'identification capital pour l'originalité de cette littérature ?

La lecture de l'œuvre romanesque de Mammeri que nous nous proposons de faire ici n'est qu'une esquisse d'une étude inachevée.

---

mars 2001, p.15 (voir « Mouloud Mammeri Amusnaw » sur le site : [www.ifrance.com/sidiyahiainterface/html/mammeri.htm](http://www.ifrance.com/sidiyahiainterface/html/mammeri.htm) et « A propos de *La Colline Oubliée* » sur : [www.kabyle.com/mammeri.htm](http://www.kabyle.com/mammeri.htm) ou [boussadberrichi.htm](http://boussadberrichi.htm))

## **I/- La langue maternelle dans le texte de l'auteur :**

Les romans de Mouloud Mammeri ont été qualifiés hier « d'ethnographiques » et de « documentaires », de nos jours « d'anthropologiques », parce que donnant à voir la société berbère de Kabylie. Acceptons ces termes bien qu'ils ne se réfèrent qu'au contenu des œuvres. Ils vont nous permettre de montrer à quel point la langue française du romancier *exprime* la richesse culturelle de la société en question, parce que l'auteur était précisément très enraciné dans son terroir. Ceci, à un point tel qu'un lecteur « étranger » non versé dans la connaissance de la culture berbère ne peut saisir de prime abord comment fonctionne la traduction dans l'œuvre du romancier.

Dans cette esquisse, nous nous proposons de voir comment Mammeri a réussi à introduire dans ses romans en langue française des marques de sa langue maternelle le kabyle.

Mammeri a profondément réfléchi ce que sont une culture et une langue pour s'en tenir à cette complicité retrouvée par l'usage de la langue maternelle, il montre combien est grand le besoin de l'homme de renouer avec ses racines, on ne peut pas le couper à la base sans le tarir.

A ce propos Antoine Berman explique dans un cours inédit sur « La langue maternelle<sup>4</sup> » que cette écriture a une double nature : d'un côté elle appelle à elle les textes des autres, qu'on désire faire revivre dans sa langue. De l'autre, elle résiste parfois violemment à cette hospitalité. Pour sortir ce patrimoine berbère (langue, culture et civilisation berbères) de l'indifférence et lui donner une dimension universelle, Mammeri le « naturalise ou du moins le traduit en français ».

La présence massive et appuyée dans les textes de Mammeri de mots, de citations, d'expressions et proverbes kabyles, affirme une différence nette par rapport à un

---

<sup>4</sup> Antoine Berman, Cours inédits sur « La langue maternelle ». A paraître aux PUV, en 2007 (notes prises au séminaire « Penser la traduction, penser le texte traduit » assuré par Madame Tiphaine Samoyault pour les étudiants de Master en Littérature française à l'Université de Paris VIII Vincennes – Saint-Denis (2005).



monolithisme binaire qui fait un *black out*<sup>5</sup> parfait sur ce qui n'arrange pas ses vues étriquées, et ce au détriment d'une réalité diversement riche. Ces mots, citations, expressions et proverbes sont employés de plusieurs manières : soit directement, soit en traduction ou encore en exprimant l'idée dans un esprit authentiquement kabyle (berbère), ou enfin en combinant les diverses manières en même temps. Par exemple dans *L'Opium et le bâton* (1965) :

- « *Ammm aggou deg genni = Comme la fumée dans le ciel* ».
- « *Lemmer d nek = si c'était moi* ».
- « *La terre de Dieu est vaste, dit Said, le père d'Itto* ».
- « *Gens de la tente, que Dieu accroisse vos biens et que cette union soit bénie* ».

La langue kabyle de l'auteur foisonne d'expressions très imagées. C'est au travers de ces expressions que l'on peut comprendre la vision du monde de l'auteur et de sa société. Certaines unités de la langue parlée sont très significatives, car elles prennent en compte le système de symboles, de valeurs propres au groupe.

Les nombreuses références à la traduction à travers les conversations courantes en langue kabyle marquent avec force la continuité culturelle et tendent aussi à rappeler au lecteur que la langue berbère existe, vit et veut encore vivre durablement. Parler et perpétuer la langue de ses ancêtres, qui symbolise un héritage inestimable, par un usage permanent constitue à coup sûr, dans le cas du berbère, un acte militant en même temps qu'il est un hommage à l'adresse des « pères ».

La langue berbère, comme le montre Mammeri dans *L'Opium et le bâton* (*LOb*), n'est pas une langue intraduisible et qui ne peut servir que d'un simple outil de communication lors des échanges verbaux pour exprimer des besoins domestiques au sein d'une société inculte et non civilisée, mais elle est une langue parlée dans plusieurs registres et que chacun des registres

---

<sup>5</sup> Je souligne.

convient à une situation de rôle bien déterminé. Certaines situations de communication appellent le recours à un registre qui sied à la circonstance et revêt le caractère d'une nécessité contraignante. Seuls ceux qui conservent jalousement et précieusement le sens de leur noblesse cherchent, dans les précautions et le raffinement qu'ils apportent à leur langue, à se hisser au-dessus des circonstances. Comprendre la langue de ses « pères » dans les recoins les plus cachés, c'est comprendre leur esprit. Sans quoi, indubitablement, le cordon ombilical serait définitivement rompu.

Ainsi, lors de la cérémonie de ses adieux aux villageois, Mohand puisait intentionnellement dans un registre de langue qui paraissait singulièrement obtus surtout aux jeunes qui l'entouraient sur la place et écoutait avidement son laïus :

*« Les vieillards remarquèrent que pour ses adieux Mohand employait le berbère recherché qu'il gardait d'habitude pour les grands jours et ils avaient inquiets, car était-ce seulement pour ses adieux ? Les jeunes ne comprenaient pas très bien ; vaguement, ils sentaient que, parce que les événements étaient graves, Mohand cherchait à mettre les mots sur la hauteur des choses. » (LOb, p. 339)*

Par le biais du personnage de Mohand, détenteur de la sagesse ancestrale et de l'éloquence, Mammeri, à travers le recours de ce dernier aux subtilités de la langue berbère étrangement hermétique à ses jeunes héritiers, exprime ses craintes fondées de voir un jour s'éteindre cette langue dont les ancêtres avaient semé les graines sur un vaste territoire. Car ne pas comprendre l'esprit d'un discours prononcé dans sa langue, pourtant pratiquée au quotidien, devient alors une véritable source d'inquiétude quant au devenir de celle-ci. Et à Da Mohand qui s'insurge :

*« C'est bien ce que je disais, vous ne comprenez même plus la langue de vos pères. Ce village s'est fait lentement. Les ans et les générations, les soleils et les pluies, les guerres et la paix, les larmes, les retours du printemps, les rires, les douleurs*

*secrètes, les ambitions folles, les folles joies, les rêves enfouis, le cal des mains, la sueur du fronts et les pieds raclant nus les pierres ont modelé ce village qui ne ressemble à nul autre. Ce que des siècles ont fait il suffit f f f f f f f f (il souffla sur ses doigts) du vent d'une nuit pour les détruire, que ce soit la nuit du soleil ou celle de vos esprits. Veillez, enfants, sur ce village que les ans ont mûri.» (LOb, p. 340)*

Il est connu que dans les sociétés à tradition orale où les habitudes scripturaires sont quasiment absentes, la transmission des valeurs et de la culture est un rôle dévolu aux « anciens ». Dans ce cas, Da Mohand en homme avisé et conscient de l'importance et de l'amplitude de la tâche qui lui est impartie, à lui et à toute sa génération qui « vont mourir et aller au pardon de Dieu », sent l'obligation du devoir de transmettre à son tour le savoir hérité aux générations montantes. Il transmet en même temps qu'il « averti » de veiller sur « le précieux héritage ».

*« Mon devoir est fait, dit Mohand, avant mon départ je vous aurai averti. Jeunes qui recevez aujourd'hui ce précieux héritage, veillez sur lui » (LOb, p. 340)*

La référence récurrente au patrimoine oral berbère est aussi amarrée à la caractérisation narrative exprimée par la qualification des lieux (la toponymie) et des personnages (l'anthroponymie) typiquement en berbère. Que la narration se déroule en Kabylie ou au Maroc, l'espace est toujours nommé en berbère :

- *Tala* (la source), un nom chargé d'une symbolique très forte car dans l'imaginaire populaire l'eau représente la vie. A travers ce symbole Mammeri essaie de traduire à sa façon un parallèle assez parlant : s'il est évident que l'eau donne la vie, la vie de l'identité berbère dépend de la vie de la langue qui permet sa perpétuation.

- *Dou Tselnine* (sous les frênes), nom du lieu où se tiennent les réunions de l'assemblée du village (lieu de transmission de la langue et la sagesse kabyle).

- *Tiguemounine, Avizar*, deux noms berbères de deux villages en Kabylie.

- *Ait Leuh*, village marocain du MoyenAtlas.

L'oralité dans les textes de Mammeri fonctionne comme identité du groupe, comme traduction mais aussi comme une peinture – fresque de la société kabyle.

Il en est de même concernant la plupart des noms des différents personnages du roman de *L'Opium et le bâton* (par exemple) : Akli, Tassadit, Itto, Farroudja, Mohand, Reho-Ou-Heri, Meziane, Addi-Ou-Bihi, Ghenima, Smina... des noms que l'auteur essaie de perpétuer par leur usage.

Pour Mammeri, le berbère est la langue de la vie de ses personnages, c'est celle aussi de l'amour ; une langue par le truchement de laquelle peuvent s'exprimer et se transmettre les sensations et les sentiments humains. Menach dans *La colline oubliée* évoque ses amours avec les petites berbères de la montagne marocaine, Bachir dans *L'Opium et le bâton* refait la même quête au Moyen Atlas et son aventure avec la belle Itto détient son enchantement de leur communauté de peuple et de langue. Après s'être séparé d'Itto, Bachir, pensant à elle, voulut lui dire tous ses sentiments, mais les exprimer dans leur langue commune :

« *C'est en berbère que j'eusse aimé lui dire cela et d'autres choses encore.* » (*LOb*, p. 380)

Le passage d'un « registre » de langue à un autre n'est que le passage d'un mode de pensée à un autre. Il n'est pas toujours facile et possible de rendre dans une langue tous les doubles sens, toutes les connotations suggérées par la langue source.

## **II – Les scènes (situations) de traduction dans l'œuvre romanesque de Mammeri:**

Berman parvient à définir la traductologie :

*« Je dirai maintenant quelques mots concernant l’horizon du “discours” que j’entends tenir sur la traduction [...] Il ne peut être question ici de théorie, d’aucune sorte. Mais plutôt de réflexion, dans un sens que je préciserai bientôt. Je veux me situer entièrement hors du cadre conceptuel fourni par le couple théorie/pratique, et remplacer ce couple par celui d’expérience et de réflexion.*

*Le rapport de l’expérience et de la réflexion n’est pas celui de la pratique et de la théorie. La traduction est une expérience qui peut s’ouvrir et se (re) saisir dans la réflexion. Plus précisément : elle est originellement (en tant qu’expérience) réflexion, cette réflexion n’est ni la description impressionniste des processus subjectif de l’acte de traduire, ni une méthodologie. »<sup>6</sup>*

Donc, la traductologie de Berman serait alors la réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d’expérience, c’est dans le sens d’une réflexion littéraire que nous allons étudier les situations de traduction relevées dans les romans de Mouloud Mammeri.

À la lecture des romans, nous remarquons des scènes de traduction. Pour l’auteur,

*« chacun sait que les hommes communiquent dans le lot commun de leur humanité. Depuis que Babel a été détruite que nous reste-t-il d’autre à faire que d’aller à sa patiente reconstruction pour réaliser la cité de notre union, plutôt que les clans de nos particularismes ? La traduction est à ce titre un*

---

<sup>6</sup> *La Traduction poésie : à Antoine Berrman*, éditions PU de Strasbourg, dir. Martine Broda, 1999, p. 61-62. Certaines notes prises au séminaire « Penser la traduction, penser le texte traduit » assuré par Madame Tiphaine Samoyault pour les étudiants de Master en Littérature française à l’Université de Paris VIII Vincennes – Saint-Denis (2005).

*moindre mal. J'en déplore les insuffisances mais je ne vois par quoi d'autre la remplacer*<sup>7</sup>. »

La traduction apparaît dans les romans de l'auteur, quand les personnages en présence ne parlent pas la même langue :

*« [...] le capitaine fit réunir le village par Tayeb.*

*- Dis-leur : « Ils ont de beaux fusils, ils assurent la garde tous les soirs, ils ne sont ni aveugles ni borgnes. »*

*Tayeb traduisit. Les paysans se demandaient ce que le capitaine voulait dire.*

*- Ça y est ?*

*- Ça y est mon capitaine.*

*- Tout le monde a compris ?*

*- Le capitaine demande si vous avez compris ?*

*Tout le monde avait compris » (LOb, p. 256).*

Dans *L'Opium et le bâton*, Si Bachir, lui, peut parler directement avec le policier qui l'interroge, quand ce dernier tente de le confronter avec des informations contradictoires qui lui viendraient de la trahison de son ami Ramdane, Bachir est dans le doute quant à l'intégrité de son ami. Un de ses gardes « indigènes » en profite :

*« Il s'approcha, heurta Bachir du pied.*

*- Pardon, dit Bachir.*

*- Pourriture, dit l'arabe.*

*Il passa, revint puis hurla en arabe :*

*- L'homme n'a rien révélé du tout. Il a tenu jusqu'au bout et maintenant il est au camps.*

*La voix gutturale et rauque était haineuse. Bachir regarda l'homme. Double jeu ou provocation ? » (LOb, p. 166).*

---

<sup>7</sup> Entretien sur la littérature avec Mouloud Mammeri. A paraître dans Mouloud Mammeri, *écrits et paroles (1952-1989)*, réunis, transcrits et annotés par Boussad Berrichi (Alger / Paris, 2006, p. 101).

À l'ombre des traductions se découvrent des armes de résistance.

Il n'est nullement naïf d'affirmer que « la langue est le véritable maquis du peuple ». Conscient de cette importance, Mouloud Mammeri, très tôt, accorde la première place à la langue, support spécifique et identitaire d'un peuple. Privilégier la langue, c'est en effet se procurer les moyens de préserver ce qui constitue la totalité d'une culture maternelle séculaire en contact avec d'autres cultures au milieu de rapports d'échanges inégaux et dont les effets peuvent, à terme, n'être que d'un apport néfaste ; une situation qui prépare et favorise en définitive l'assimilation aux dépens des valeurs premières. Promouvoir et assurer la continuité de la culture berbère justement dans une conjoncture de déséquilibres désavantageux appelle à coup sûr des mesures de préservation des valeurs identitaires en danger. A ce moment précis, la langue se dresse tel un rempart rassurant contre la menace pesante de la disparition des traditions, des modes de vie et des valeurs. À ce titre il croyait que laisser et accepter la mort de sa langue serait le pire des préjudices qu'un peuple pourrait se faire subir :

*« Il fallait en quelque sorte réaliser du même coup une double opération : une de véritable sauvetage, une autre plus tournée vers l'avenir, parce qu'ainsi étaient ménagées les conditions de nouvelles créations. De toute façon, il n'était pas possible d'accepter de gaieté de cœur que la langue qui servait aux guerriers de Jugurtha cessât de chanter sur les lieux de leurs combats, par la faute de quelques préjugés rétrogrades<sup>8</sup>. »*

Plus fort encore, il considère que la défense de sa langue, pour lui éviter de sombrer dans les abysses de l'oubli et de la disparition, est un acte qui relève du nationalisme :

---

<sup>8</sup> « Aux origines de la quête, Mammeri parle... », Paris, MSH, *Awal – Cahiers d'études berbères*, spécial « Hommage à Mouloud Mammeri », 1990, p. 76.

« *La question ne se posait pas pour moi. Le nationalisme, si nationalisme il y a, c'était la langue que je parlais et c'était le berbère. Je ne me suis jamais posé la question*<sup>9</sup>. »

L'espace linguistique de base de ces situations de traduction est le français, la langue de la narration. Pour Mouloud Mammeri, l'emploi du français est, en soi, un *moyen* de communication quand il s'adresse à des Algériens arabophones et berbérophones qui ont tous été plus ou moins francisés. Le français est alors, littéralement, un *moyen* d'expression utilisé en traduction sur une langue autre. Et à ce propos, Henri Meschonnic écrit :

« *Le paradoxe est que, devant la littérature, ce n'est pas la littérature que vise alors la traduction, mais la langue* »<sup>10</sup>

Dès ses premiers romans, M. Mammeri inscrit cette traduction de la langue française sur un langage « algérien » qui, de cette façon, transparait lui-même dans différentes situations de traduction. Par exemple, dans *La Colline oubliée* :

« *C'était la formule rituelle par où débute tout discours soutenu.*

*L'assemblée répondit par les mots d'usage.*

*- En ton nom, prophète ! que la prière et le salut soient sur toi. » (LCo, p. 65).*

Comme ce sont les Kabyles qui parlent, il faut nécessairement en déduire que le français est ici en transparence sur le berbère.

« *Sur les conseils de sa mère, Ibrahim apprit à prier et régulièrement cinq fois par jour, le visage tourné vers La*

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 84.



*Mecque, il adressait au Dieu de bonté les paroles arabes de la prière auxquelles il ne comprenait rien. » (LCo, p.105).*

*« Rabeh et Ouali durent reprendre leur planchette où étaient écrits quelques versets du Coran qu'ils étaient incapables de déchiffrer, un vieux livre arabe dont ils ignoraient jusqu'au titre. » (LCo, p.112).*

Ainsi, l'arabe est-il explicitement une langue étrangère aux personnages.

*« Arezki bientôt se tourna vers eux et cria en français : "Nom de Dieu de nom de Dieu, le chanteur coupe ton sifflet." » (Le Sommeil du juste – (LSj), p.135).*

*« Menach regarde autour de lui : Meddour avait dit cela en français, personne visiblement n'avait compris. » (LCo, p. 150).*

Le fait est que, dans ces exemples, la particularité du français comme langue étrangère nous indique une volonté de manifester que le français de la narration ne correspond pas à la langue des personnages, au langage intradiégétique. Les personnages et le roman en entier se dessinent donc alors sur un fond de berbère, ce qui se confirme plus loin :

*« Quand il eut fini la sourate, Ouali l'entendit adresser sa prière à Dieu en kabyle :  
- N'attise pas le feu qui brûle, mon Dieu... » (LCo, p. 162).*

Il en sera de même dans le cas du *Sommeil du juste* (LSj):

*« - Le chef demande ce que tu parles ?  
- Le kabyle.  
- L'administrateur te demande si tu ne pourrais pas parler français comme tout le monde.*

- *Dis-lui, si ce n'est pas l'offenser, que le kabyle est la langue de mes pères.* » (LSj, p. 22).

« *L'étranger c'était aussi des langues nouvelles : Sliman ne comprenait ni l'arabe ni le français.* » (LSj, p. 61).

« - *Ligote ce chien, lui dit-il en arabe, et mène-le chez les gendarmes* » (LSj, p.68)

« *Le soir au dortoir dès que le surveillant avait éteint, j'enfonçais ma tête dans les couvertures et je pleurais de n'avoir pas compris la moitié de ce que le professeur de français avait dit et qui à tout le monde avait paru naturel* » (LSj, p. 136)

« *Arezki acheva de donner en kabyle des explications à Zerrouk qui, ayant enfin compris, salua et sortit.* » (LSj, p. 141).

À la différence de *La Colline oubliée* où cette transparence du français laissait entendre seulement du berbère sur toute la longueur du roman, avec *Le Sommeil du juste*, le texte laisse entendre d'une part, surtout dans la partie du roman consacrée à Arezki, ce sont des échos d'allemand – qui deviennent ceux de la guerre elle-même – accompagnés d'un français modulé sur des accents « algériens » dans la tournure et le ton : la langue en évolution des lettres d'Arezki à son maître et celle de son procès.

Cette structure combinée des deux romans apparaît homologue à celle que j'ai retrouvé à propos de l'évolution de la conscience du colonisé : structure elle-même à deux temps du repli sur soi du colonisé suivi d'une ouverture de sa conscience où les nécessités historique font que la culture du colon n'est plus mise de côté dans une sorte de scotomie intellectuelle, mais regardée en face.

Au lycée de Rabat (les années 30), où Mammeri suivit sa scolarité, il reçut les premières ondes de choc et eut prématurément conscience qu'une thérapie salutaire passe nécessairement par la réappropriation raisonnée et sans affect de cette parcelle de la mémoire collective par l'examen rigoureux et

attentif des réalités loin des putréfactions historiques et des schémas idéologiques, qu'ils soient imposés ou hérités. Cette période du lycée a donc servi d'élément déclencheur du déclic qui le mena à s'intéresser et à explorer le domaine berbère.

*« Depuis le lycée...je dois, par ailleurs, dire que ce fut pour moi un endroit qui a été déterminant dans ma vie puisque dès la sixième on commençait déjà à apprendre les civilisations du monde entier... J'ai procédé par analogie et j'ai songé à la mienne. Je me suis rendu compte que le vaste monde était peuplé de peuples et donc de cultures différentes et il n'y avait pas seulement la France et nous. Tous les peuples avaient contribué à cette œuvre.<sup>11</sup> »*

Compte tenu de l'importance de la tâche à laquelle s'attaque Mammeri, avec une passion débordante bien sûr, n'est pas de tout repos. Elle est titanique. Par les moyens colossaux qu'il déployait et l'énergie immense qu'il dépensait sur ce terrain, il fut à cet égard l'écrivain algérien le plus engagé dans la défense de la première langue dépositaire de l'ancestrale culture nationale.

Dans cette aventure plus qu'exaltante, l'acte d'écriture chez Mammeri ne pouvait pas se simplifier à l'exhumation d'un passé nostalgique ou déterrer des souvenirs passéistes lointains dans les abysses profonds de l'histoire, mais c'était un projet réfléchi, nourri et motivé par un triple objectif : sauvegarder les racines d'un peuple qu'une suite de dominations injustes menace de faire disparaître, le faire connaître dans son authenticité aux siens comme à l'autre et répandre au plus loin sa civilisation avec ses valeurs universelles.

Avec *L'Opium et le bâton*, la démarche est plus complexe. On y traduit également de l'arabe et du berbère.

*« - Quand vas-tu le jeter à la porte ? dit Itto.  
- Il te dérange ?*

---

<sup>11</sup> *Op.*, Cité, Paris, Awal, 1990, p. 72.

- Il dit que je suis jolie...
- Vous parlez arabe, monsieur ? dit le chasseur.
- C'est du berbère.
- C'est la même chose. Vous le parlez bien.
- C'est ma langue. » (LOb, p. 208).

Par contre, le français se fait plus présent, surtout au début du roman où il prend littéralement corps sur le personnage de Claude, la copine française de Bachir :

*« Elle dirait : “Bonjour, mon chou”. C'était vulgaire, cela ! Les petits choux, les gros chats, les pigeons, toute cette faune ou cette flore sentimentale l'agaçaient. Il aurait bien voulu le dire à Claude. Il n'osait pas, parce que Claude était Française, que le français c'était sa langue (alors, elle devait bien savoir comment la manier, non ?), qu'elle était très pointilleuse sur ce chapitre : « Mais non, mon gros chat, pas : je m'en rappelle, je me le rappelle. Quand on est médecin, on soigne sa langue. » L'innocente ! L'idée ne lui venait pas que le gros chat était un médecin algérien qui avait appris le français parce que, n'est-ce pas, il faut bien vivre. Appris ? Non, qui l'avait conquis de haute lutte, mais pour qui les mots étaient comme le stéthoscope ou le scalpel, de simples instruments. Pour elle, au contraire (c'en était même agaçant), les mots, les tournures, les façons de dire (elle aimait ça : ce n'est pas ou c'est une façon de dire) étaient comme des plats mijotés, une couleur de robe ou le timbre d'une voix : ils avaient un fumet, une teinte, une résonance. Quelquefois, même, ils n'avaient que cela : pourvu que ce fût bien dit, elle se souciait peu que ce fût justement ou à tort ; quand la façon de dire était jolie ou spirituelle (elle disait : futée), elle ne pouvait exprimer que la vérité ou alors... tant pis pour la vérité ! » (LOb, p. 14-15).*

S'il se trouve là un « langage algérien », c'est directement en tant que « transgression » de la langue française, celle que Claude se plaît à souligner dans la bouche de Bachir.

Ce corps des mots, les femmes berbères en ont un aussi : le corps des *Tifinagh*, cet alphabet des Berbères, dont jadis seules

les femmes, ou à peu près, avaient une connaissance pratique. Les évocations qui en sont faites sont toutes explicites d'un lieu du mystère du féminin, de la langue maternelle. Je rappelle deux passages cités de *La Colline oubliée* :

« [...] (suit ici en lettres berbères, difficiles à déchiffrer, une définition médicale de la femme qui n'est pas à l'honneur du sexe faible). » (LCo, p. 101)

« [...] en dessous un mot en lettres berbères que peu savent déchiffrer, sans doute le nom de la femme. » (LCo, p. 134)

La démarche poursuivie par Mammeri a ses impératifs. La marginalisation dans laquelle était confinée sa culture était injustement ressentie. Pour lui,

« [...] ma culture, ma langue sont en effet le berbère et j'y tiens particulièrement, parce que je considère qu'elles servent à me définir. Elles sont moi-même en quelque sorte. Mon opinion est qu'une culture n'est vraie que quand elle est intériorisée. Vous pouvez acquérir n'importe quelle culture vous venant de l'extérieur. Je dirais que c'est très bien d'acquérir le plus grand nombre de cultures que l'on peut. Mais il leur manquera toujours un paramètre. C'est justement le paramètre de l'intimité, de la profondeur.

Un écrivain berbère qui s'appelle Amrouche, qui est poète, a dit une chose que j'ai trouvée très juste. Il a dit : "j'écris des poèmes en français – (et il en écrivait effectivement) – mais je ne peux pleurer qu'en berbère". Pleurer et rire, connaître la joie et la douleur avec authenticité, il ne pouvait le faire que dans sa langue maternelle, parce qu'il y a des harmoniques, il y a un tas de résonances qu'il avait acquises en naissant dans cette langue, il les avait presque sucées, il les avait tétées dans sa toute première enfance et on ne peut pas à mon sens être réellement soi en évacuant la langue dans laquelle on a grandi, la culture dans laquelle on est né, dans laquelle on a été nourri<sup>12</sup>. »

---

<sup>12</sup> Op., cité, Portrait radiophonique.

La revendication d'un lointain lignage et la reconstruction d'une mémoire séculaire à l'état d'assoupissement, fait naître chez lui le sentiment de faire siens les outils scientifiques de l'analyse anthropologique. En plus de ses qualités d'écrivain, il se découvre un autre talent qui lui fera parcourir toute l'étendue arpentée par les ancêtres, celui d'anthropologue.

*« Je suis certain que cet état d'isolement dans lequel je me suis trouvé tout jeune à mon arrive au Maroc, c'était en quelque sorte des prémices. La première chiquenaude qui faisait boule de neige par la suite a fini par me jeter, si j'ose dire, par m'amener à l'anthropologie. Cette société qui était la mienne dont je sentais l'exclusion à peu près totale de part et d'autre des sociétés que je rencontrais à Rabat. Le pouvoir était nominalement entre les mains d'un certain nombre de Français et les Berbères étaient perçus comme les opposants qui avaient tenu les fusils dans la montagne qu'il fallait réduire en envoyant l'armée. Je suis sûr que cet isolement est réel...Je veux dire que cet isolement est culturel et je l'ai senti culturellement...<sup>13</sup> »*

Après *L'Opium et le bâton*, c'est dix-sept ans plus tard, en 1982, que Mouloud Mammeri publie son dernier roman, *La Traversée (LTa)*. Là encore, on retrouve des situations de traduction mais qui, pour certaines, ont radicalement changé :

*« Boualem avait hâte de quitter la séance du comité de rédaction. Il n'avait pas tout saisi de ce qui s'était dit, les autres prenant souvent la paroles en français » (La Traversée, p. 24).*

Le français devient transparent de lui-même. Et il s'opacifie sur les autres langues, entre autres le touareg, qui est une des variantes de la langue berbère :

*« Amayas s'éloigna de quelques pas dans la direction de la lune, se tourna vers Amalia puis, baissant obliquement l'épée*

---

<sup>13</sup> *Op., Cité*, Paris, Awal, 1990, p. 75.

*devant elle, dit en touareg des mots que personne ne comprit. » (LTa, p. 80)*

Pourtant, Mourad, lui, comprend le *Tifinagh* :

*« [...] il répétait comme une litanie la phrase qu'il avait vue, écrite en tifinagh, sur un rocher de la route : "Moi, Berkezou, je fais pâître mes chèvres et je suis sans personne." » (LTa, p. 113)*

D'ailleurs, on situe politiquement Mourad comme étant un « berbériste » (LTa, p. 29).

Le français de la narration va même jusqu'à s'identifier entièrement à la langue sur laquelle il est en transparence. Ainsi quand on rapporte les paroles de deux révolutionnaires québécois, le français de la narration ne « traduit » plus : il colle à la parole et le français « autre » conserve les expressions de son altérité, confirmant d'autant la perte de transparence au profit d'une totale présence du français :

*« - La mort, on s'en saque, mais on voulait faire quelque chose avant. » (LTa, p. 16)*

*« - On est tanné de tourner en rond. » (LTa, p. 19).*

*« - Venez à Noël. À Noël, le Québec, c'est feun. » (LTa, p. 20).*

*La Traversée* se situe après l'Indépendance, quelques temps après le printemps berbère d'avril 1980 et que « *l'actuel président (ait) pris le pouvoir* » (LTa, p. 142). Mourad entreprend une traversée du Sahara avec des collègues journalistes après avoir publié un article qui a déplu au parti politique au pouvoir. Le désert devient l'espace d'une réflexion sur son passé et son avenir. Alors qu'il devrait quitter l'Algérie pour la France, c'est à son village kabyle qu'il retourne et il y mourra bientôt.

Ce village se nomme Tasga, et dans son délire, Mourad retrouve les personnages et les lieux qu'on aura déjà rencontrés dans *La Colline oubliée* (p. 186-188 de *La Traversée*).

Bien d'écrivains kabyles s'étaient mis à étudier et explorer le domaine berbère, mais de façon plus au moins « artificielle » et « émotionnelle », tandis que chez Mammeri le souci de sauver la langue berbère qui a bercé son enfance est encore plus prononcé et beaucoup mieux réfléchi. En plus de son goût très tôt affirmé pour la poésie kabyle, il a surtout conscience d'une certaine unité et homogénéité de la Berbérie et de ses variantes parlées possédant un fonds lexical et une unité syntaxique communs. C'est incontestablement ce fonds linguistique et culturel commun que vont aller rechercher ses héros à travers leurs périples sur les terres de Berbérie.

### **Conclusion :**

En résumé, la création littéraire et la traduction sont imbriquées dans l'œuvre de Mammeri. Elles sont en rapport étroit. La création littéraire est un ensemble parfaitement articulé. La traduction se meut dans cet ensemble où elle donne à l'œuvre sa pluralité de sens.

La traduction dont il est question dans les romans de l'auteur repose sur la parole kabyle. Elle est aussi sa langue maternelle. La dimension culturelle y est présente. Ce que l'on constate c'est que la traduction s'inscrit objectivement dans l'œuvre mammerienne puisqu'elle a pour conséquence de souligner l'identité et le patrimoine culturel du groupe, en offrant aux lecteurs des éléments de sa tradition orale et culturelle. La traduction est aussi l'expression dans ce contexte du monde de l'imaginaire et des tensions qui parcourent la société. Le passage des situations de traduction à l'écriture permet à l'auteur de s'ouvrir vers l'autre – de s'affirmer et d'affirmer l'existence de sa langue, mais avec un conflit qui demeure entre l'appel à la traduction, l'exigence de la traduction et la difficulté qu'elle représente<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> *Op., cité*, Antoine Berman, Cours inédits sur *La Langue maternelle*.



Néanmoins, la traduction comme puissance d'affirmation de la culture et de la langue reste décisive pour Mammeri. Elle a été utilisée comme un moyen d'investigation de la réalité sociale. Elle s'insère dans l'œuvre littéraire très fortement. Elle est pour ainsi dire re-création du sens de l'œuvre.

La traduction représente des sous-ensembles en relation étroite avec le texte littéraire auquel ils ouvrent un espace riche en connotations et signes. Dans les romans de Mammeri, la traduction opère un mouvement circulaire à l'intérieur du texte littéraire. Elle diffuse des bribes d'une culture et en même temps, elle crée un sens au texte.

### **Bibliographie :**

#### **Corpus : romans de Mouloud Mammeri,**

*La Colline Oubliée (LCo)*, Paris, Plon, 1952, 255 p.

*Le Sommeil du Juste (LSj)*, Paris, Plon, 1955, 234 p.

*L'Opium et le Bâton (LOb)*, Paris, Plon, 1965, 290 p (édition utilisée: Plon, coll. 10/18, 1984, 381 p).

*La Traversée (LTa)*, Paris, Plon, 1982, 195 p (réédition, Paris, Plon, 1984, 382 p).

#### **Ouvrages consultés,**

Berman, Antoine, Cours inédits sur *La langue maternelle*. À paraître aux PUV, en 2007.

Broda, Martine (dir.), *La Traduction poésie : à Antoine Berrman*, éditions PU de Strasbourg, 1999.

Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.

Yacine Titouh, Tassadit, *L'Izli ou l'amour chanté en kabyle*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1988.

### **Documents inédits,**

Berrichi, Boussad, *Bibliographie des travaux de et sur Mouloud Mammeri*, 130 p (À paraître – 2<sup>e</sup> trimestre 2006).

*Mouloud Mammeri, écrits et paroles (1952-1989)*, Volume 1, réunis, transcrits et annotés par Boussad Berrichi (à paraître – Alger, 2006, 600 p.

### **Séminaires,**

Samoyault, Tiphaine, *Penser la traduction, penser le texte traduit*, séminaire assuré à l'Université Vincennes Saint-Denis pour les étudiants en Master littérature française (2005-2006), notes prises aux cours.

### **Journaux – revues,**

*Awal – Cahiers d'études berbères*, spécial « Hommage à Mouloud Mammeri », Paris, MSH, 1990.

*Le Journal d'Alger*, 27 mai 1953.

# LE SAVOIR–FAIRE EN TRADUCTION

**Van Dai VU**

Université des langues étrangères Thanh Xuan, Hanoi,  
Viêtnam

*Abstract* : Translation theories are general translation practice in a kind of document, they are also principles of methodologies which are verified through practice. Translation theories are aimed to enlighten and orient all practical responsibilities, if there are no translation theories the translator easily makes confused and has no systematic insight. Inversely, if during the translation training the trainers provide translation theories only, it will lead to unpractical training targets. It is very important if a translator knows how to specify and make use of the basic translation skills in any kind of documents. The translation skills are not identical to language skills, they are abilities to use reasonably the translation techniques, to implement the recognised manipulations and revert to the original verbalising sense in order to ensure/guarantee the objectives of language communication and interculture. The article have expressed these skills.

## **1. Théories de la traduction : un essai de modélisation des pratiques traduisantes**

Jusqu'à nos jours, plusieurs théories de la traduction ont vu le jour, chacune a ses fondements, ses points forts et aussi des points discutables. Malgré la diversité de points de vue des théories, on constate qu'elles sont un essai de conceptualisation, de modélisation des pratiques traduisantes. En effet, G. Mounin (1963) pense que les problèmes théoriques posés par la traduction

en tant qu'opération linguistique ne peuvent être éclairés que par la théorie linguistique et s'interroge surtout sur les problèmes posés par la structure du lexique, la recherche des « unités sémantiques minimales », la syntaxe, la connotation, les obstacles linguistiques, la communication interpersonnelle et les universaux du langage.

À partir d'une comparaison entre le français et l'anglais sur les plans du vocabulaire (lexique), de l'agencement syntaxique (morphologie et syntaxe) ainsi que du message (situation linguistique évoquée par le texte) J.P. Vinay et J. Darbelnet (1962 et 1977) définissent des procédés techniques de traduction permettant d'exprimer une « même réalité » en passant d'une langue à une autre. La comparaison des langues permet de faciliter le travail du traducteur mais elle fait penser qu'il y a une solution unique pour chaque cas de traduction. Cependant on trouve que la possibilité d'expression dans une langue n'est pas limitée, elle est riche et dépend par contre de la capacité créative du traducteur, de la fonction du texte traduit. Par exemple pour traduire le groupe nominal français « le visage » on peut choisir une des trois constructions suivantes: (a) *guong mat* (miroir visage), (b) *cai mat* (chose non animée visage) et (c) *bo mat* (ensemble visage)

L'expression (a) est métaphorique, elle renvoie à un visage beau et brillant comme un miroir ; (b) est neutre et appartient à la langue courante. La construction (c) s'emploie lorsqu'on veut évoquer les traits du visage.

Ainsi on ne peut pas prédire qu'il faut employer la solution (a), (b) ou (c) dans toutes les situations de communication. La comparaison linguistique ne s'identifie pas au processus de traduction.

Déplaçant les problèmes théoriques de la traduction de la langue vers le message, les théoriciens sociolinguistes, dont M. Pergnier avec *Les fondements sociolinguistiques de la traduction* (1978), proposent de tenir compte du destinataire de la traduction et de la situation de réémission du message en raison des différences de références socioculturelles. Dans cet esprit, pour traduire par exemple l'expression vietnamienne qui signifie littéralement « *la cité du dragon qui s'envole* », au lieu de rester

fidèle aux mots, le traducteur prendra conscience de l'écart des références culturelles, du « savoir partagé » entre les Vietnamiens et les Francophones, ajoutera un élément linguistique permettant un accès plus rapide au sens et dira : *Hanoi, cité du dragon qui s'envole*.

Dans le même courant sociolinguistique, E. A. Nida et Taber (1971) articulent leur réflexion autour des difficultés de la traduction de la Bible. Comme ces auteurs, J.C. Margot traite les problèmes posés par la traduction biblique et s'intéresse aux différences culturelles et au milieu récepteur. On voit que l'adaptation au destinataire convient quand il s'agit de traduire la Bible dans les langues-cultures éloignées de la langue de départ mais elle n'est pas toujours valable pour d'autres types de textes.

J.R. Ladmiral travaille sur les textes philosophiques et à partir de cette expérience l'auteur propose des « théorèmes pour la traduction » (1979) qui seraient d'après lui une contribution à une « linguistique inductive » de la traduction.

En distinguant la traduction sémantique de la traduction communicative, P. Newmark (1981) estime que la traduction communicative porte sur les écrits non littéraires courants, les textes utilitaristes tandis que la traduction sémantique concerne les textes littéraires philosophiques religieux et politiques dont la forme importe autant que le contenu. Selon ce point de vue, l'expression vietnamienne « *tuoi trang tron* » aura en français deux formes équivalentes :

a) *l'âge de pleine lune* et,

b) *l'âge de 16 ans* (on croit que la lune est pleine le 16 du mois).

La solution (a) est sémantique tandis que la solution (b) est communicative

On remarque que le choix de la traduction communicative ou de la traduction sémantique dépend de la prise en compte de la langue de départ ou de la langue d'arrivée. En français, on attribue à la lune de mauvaises qualités comme le montrent les expressions telles que *promettre la lune, bête comme la lune* .... Par contre, en vietnamien la lune représente la beauté féminine. Si l'on décide de maintenir cet écart culturel en choisissant la traduction sémantique, on risque de causer un problème de

compréhension pour les lecteurs de la traduction. Mais si l'on décide d'annuler l'écart culturel, on risque d'appauvrir l'original du point de vue de l'identité culturelle.

Les théoriciens de l'ESIT, Paris, D. Séleskovitch et M. Lederer (1984) ont construit leur théorie interprétative à partir de l'expérience de l'interprétation simultanée et de l'enseignement de celle-ci. Elles ont mis en évidence la nature du processus interprétatif et les facteurs qui y interviennent.

L'examen des théories modernes de la traduction ci-dessus permet de constater que les généralisations théoriques sont en général conditionnées par le type d'exercice de traduction, par l'original en fonction de ses caractéristiques sémantiques, pragmatiques et textuelles. De ce fait, la problématique qui m'intéresse, en tant que formateur, c'est : face à la diversité des documents de langue source, à la variation de types d'exercice de traduction doit-on proposer une théorie pour chaque situation de traduction ? Existe-t-il des principes communs à tous les cas de traduction ? Peut-on parler d'*aspect théorique* de la traduction au lieu de *traductologie* ? J'essaierai dans le paragraphe qui suit de répondre à ces questions.

## **2. Traductologie ou théorie de la pratique de la traduction ?**

Nous sommes tous d'accord pour dire qu'il n'est pas possible de proposer une théorie de la traduction sans jamais faire de traduction. Par conséquent la traductologie peut-être définie comme un ensemble de principes théoriques tirés de la pratique. Mais comme nous l'avons analysé, du fait qu'il existe plusieurs types de traduction tels que traduction économique, littéraire, philosophique, scientifique etc., la conceptualisation des pratiques donnera lieu à une grande variété de modèles théoriques. Une question se pose alors à tous les formateurs de la traduction : quelles sont les possibilités d'application à l'enseignement de la traduction ? Quel modèle théorique les enseignants et étudiants doivent-ils suivre ? Lequel des modèles est le plus pertinent ? Lequel est le moins ? On peut trouver les éléments de réponse à ces questions à travers les expériences de l'enseignement-apprentissage. En effet, dans notre cursus de formation

d'interprètes et de traducteurs de liaison à l'Université des langues étrangères de Hanoi, il y a la matière « théorie de la traduction » dont je suis chargé depuis plusieurs années. Je trouve que la présentation des théories des auteurs européens n'intéresse pas beaucoup nos apprenants. D'une part, ils ne comprennent pas bien la terminologie spécifique qu'emploient les auteurs. D'autres part, ces théories abordent des problèmes épistémologiques qui semblent passer outre le travail de savoir-faire. Cependant nous sommes conscients qu'il ne faut pas négliger la composante théorique de la formation car c'est celle-ci qui éclaire la pratique et contribue largement à la formation de la compétence de traduction. De plus, malgré leurs différences ponctuelles, les théories que nous connaissons se recouvrent dans plusieurs parties. Toutes estiment par exemple que la traduction est un acte de communication avant d'être une opération linguistique. Aussi les formateurs peuvent-ils déterminer les parties communes à toutes les théories et les mettre à profit pour leurs élèves. Ces parties communes ne peuvent être que les principes de base ou du savoir-faire dans la traduction. Mon expérience d'interprétation de conférence et d'enseignement de la traduction depuis des années montre qu'on peut définir un nombre fini de savoir-faire utilisable pour tous les domaines de traduction, qu'il est important de faire acquérir aux étudiants au cours de leur processus d'apprentissage. Les enseignants n'auront pas alors à traiter de la traductologie avec des questions théoriques qui pourraient dévier l'attention des étudiants pour qui l'acquisition de la compétence pratique est primordiale. Ainsi est-il plus intéressant, plus efficace d'aborder l'aspect théorique de la traduction, c'est-à-dire, *la théorie de la pratique de la traduction*. Ce point de vue a l'avantage de souligner l'importance de la compétence pratique sans se cantonner dans une collection de faits épars ne pouvant pas donner lieu à des réflexions théoriques qui orientent l'activité de traduction. La prise de conscience de l'aspect théorique aidera les élèves à franchir des difficultés d'ordre pratique alors que l'entraînement pratique leur permet d'avoir une bonne compétence professionnelle. En effet en procédant à une traduction communicative, selon la théorie de Newmark (1982a et 1982b), on peut résoudre les problèmes posés par les obstacles

linguistiques lorsqu'il faut travailler avec des langues très éloignées l'une de l'autre comme le vietnamien et le français. Mais quels sont les éléments qui constituent la compétence de l'apprenant-traducteur ? Répondre à cette question c'est essayer de déterminer les manifestations du savoir-faire en traduction. Ce sera l'objet d'analyse du paragraphe suivant.

### **3. Le savoir-faire de l'apprenant-traducteur**

J'aborde le problème du savoir-faire en traduction selon le point de vue d'un formateur.

#### **3.1. Savoir analyser la macrostructure du texte original (depuis ici : du texte)**

Pour traduire un texte il faut bien comprendre d'abord sa macrostructure. Il est donc important de savoir : a) le type, b) l'auteur, c) le thème, d) la fonction du texte, e) la situation sociale au moment où le texte est écrit et enfin f) le destinataire de la traduction. Ces éléments interviennent dans la saisie et l'expression du contenu de l'original. En effet, on ne traduit pas une publicité commerciale de la même manière qu'un texte de loi. En d'autres termes, la typologie des textes a de l'impact sur la stratégie de traduction. Ainsi la prise de connaissance du texte permet d'éviter la lecture linéaire, de se replier sur les structures textuelles locales, c'est-à-dire les mots et les phrases du texte ou sa microstructure.

#### **3.2. Savoir comprendre la microstructure du texte**

Après une analyse globale, tout texte à traduire doit être analysé en détail et à tous les niveaux. Cette analyse permet de le comprendre à fond.

##### *a) Au niveau lexicologique*

L'étudiant doit être capable de distinguer la signification hors contexte et la signification actualisée en contexte (ou le sens) d'une unité lexicale. Puisque le sens est l'objet à transmettre dans



la langue cible, cet exercice est fondamental. L'enseignant a donc pour tâche d'aider les étudiants à reconnaître la signification la plus pertinente des mots et expressions. C'est aussi à ce niveau qu'on doit identifier les mots à forte charge culturelle que contient le texte. Ce repérage vise un double objectif : il oriente, d'une part, l'appréhension du sens et permet de déterminer une stratégie de traduction, d'autre part. Nous appelons les mots à forte charge culturelle ceux qui évoquent un fait de culture et dont l'interprétation exige qu'on aille au de-là des formes linguistiques, par exemple, dans le domaine politique, les mots tels que : « la cohabitation », « la droite », « la gauche » en France, « doi moi » (renouveau), « hoi nhap » (intégration), « co phan hoa » (actionnarisation) au Vietnam.

C'est également au niveau lexicologique que l'étudiant doit être en mesure de découvrir des termes spécialisés, des néologismes et de trouver une équivalence. Cette tâche difficile dépasse parfois la capacité des apprenants. C'est l'enseignant qui doit intervenir en attirant l'attention de ses étudiants sur l'expansion sémantique des mots, sur l'apparition récente des termes. Par exemple, pour traduire la phrase : « *Il y a beaucoup d'entreprises japonaises qui délocalisent leur production* », il faut comprendre ce que veut dire « délocaliser ». Les étudiants peuvent avoir recours au dictionnaire bilingue mais ils ne trouvent pas toujours la solution par ce que le dictionnaire bilingue peut manquer d'entrée lexicale, comme c'est le cas de « délocaliser ». Le rôle du professeur dans le traitement des termes spécialisés et des néologismes est vraiment important.

#### *b) Au niveau morphologique*

L'étudiant doit être capable de reconnaître la forme des mots-outils, les conventions grammaticales (genre et nombre, par exemple), surtout les formes verbales et leur signification. Je dois signaler que la concordance des temps en français est à l'origine des difficultés de maniement de la langue pour les apprenants vietnamiens dont la langue n'est pas flexionnelle. Pour eux, déterminer le sens des formes verbales est déjà difficile, il est encore plus dur de les employer correctement. On rencontre souvent chez nos étudiants l'emploi du présent, du passé composé

et du futur de l'indicatif qui correspondent à trois marqueurs d'aspect en vietnamien.

*c) Au niveau syntaxique*

L'étudiant devra savoir comprendre les structures syntaxiques du texte, c'est-à-dire qu'il doit être capable de bien déterminer les rapports entre les segments du texte. Cette capacité est indispensable puisque les structures syntaxiques sont le support du réseau sémantique. Par exemple pour traduire le passage suivant, on doit identifier la fonction du groupe de mot « sa faible ouverture sur les pays émergents » et le sujet de « lui a permis », ce qui n'est pas évident en raison des différences entre deux systèmes linguistiques :

*« L'évolution la plus encourageante pour nos entreprises tient à la solidité de nos performances à l'exportation », considère Jacques Dondoux, secrétaire d'Etat au commerce extérieur. « Ce que l'on a longtemps reproché à la France, qui réalise près de 75% de ses échanges avec les pays de l'OCDE – sa faible ouverture sur les pays émergents – lui a permis l'an dernier d'amortir les effets des crises asiatique et russe ». (Le Monde, jeudi 18 février 1999)*

Mon expérience montre que l'analyse syntaxique est particulièrement efficace pour faire comprendre aux étudiants les fonctions syntaxiques des mots de l'énoncé, et d'en construire le sens.

*d) Au niveau pragmatique*

L'étudiant doit être capable de déterminer les valeurs pragmatiques du texte. Il doit savoir, par exemple, si un texte est satirique ou polémique, explicite ou implicite, c'est-à-dire si le dire correspond ou pas au vouloir-dire. Ce niveau d'analyse permet de choisir une bonne stratégie de traduction. La réalité pédagogique montre que les apprenants font plus d'attention aux formes linguistiques et ne s'aperçoivent pas souvent les idées implicites ou les allusions du texte.

### **3.3. Savoir choisir une solution adéquate parmi les possibilités de traduction**

Pour réexprimer les idées reçues de l'original, la langue cible offre un choix de possibilités de traduction mais l'étudiant doit être capable de trouver une solution exacte, selon le critère de l'équivalence sémantique et fonctionnelle. L'exactitude d'une traduction est déterminée par la correspondance entre le vouloir-dire ou l'intention communicative et les formes linguistiques retenues en langue cible. Il y a une équivalence fonctionnelle si le passage traduit remplit le même rôle dans le texte d'arrivée que le passage correspondant dans le texte de départ. Ainsi, l'étudiant doit savoir utiliser des « procédés techniques » donnant lieu à une équivalence sémantique tels que la traduction littérale (le transcodage), le calque ou l'emprunt... et ceux qui aboutissent à une équivalence fonctionnelle comme la transformation de structures syntaxiques ou l'adaptation. L'utilisation des « procédés » doit être souple, en fonction des caractéristiques de l'original et de sa fonction. Par exemple, on peut utiliser la traduction littérale en complémentarité de la traduction libre, et s'orienter vers l'équivalence sémantique s'il s'agit de la traduction de types de textes dont la forme est aussi importante que le contenu. Par contre, avec des textes très liés à la culture de départ causant des difficultés de compréhension on devra opter pour une équivalence fonctionnelle.

### **3.4. Savoir bien rédiger en langue cible**

Le travail d'écriture a lieu à la phase de réexpression du contenu compris. A ce stade, plusieurs difficultés peuvent apparaître : il est difficile de trouver des formules équivalentes ; les formes linguistiques choisies peuvent trahir ce qu'on veut réexprimer... Mais la plus grande difficulté, d'après moi, c'est le respect du style de la langue d'arrivée. En effet, les apprenants-traducteurs sont souvent dépendants de la syntaxe originale et ils se privent de ce fait de la liberté de s'exprimer sur la base du contenu compris. Par conséquent, ils produisent des textes qui ont encore des traces de la langue de départ, manquant parfois de cohérence. Il est donc important que les étudiants soient capables de bien rédiger leur traduction, de produire des textes fluides,

concis et cohérent comme lorsqu'on s'exprime en langue maternelle. Ce travail de rédaction devra faire partie des objectifs du cours de traduction.

#### **4. Conclusion**

Le savoir-faire dont nous parlons dans cet article est la compétence minimale que l'apprenant-traducteur doit atteindre au bout d'un processus d'apprentissage. Il est déterminé sur la base des principes théoriques posés par les théories modernes, attestés par la pratique. Il peut se diviser en compétence d'interprétation et compétence de rédaction correspondant à deux phases fondamentales du processus de traduction. Dans la formation à la traduction, la détermination de la compétence minimale du traducteur facilitera le travail de conception des programmes, l'identification des contenus d'enseignements et des critères d'évaluation du cursus de formation et des textes traduits. Faisant du savoir-faire son objectif d'enseignement, l'enseignant sera plus conscient de sa démarche pédagogique, le formateur pourra mesurer la qualité de ses produits. C'est sur ces points que la traductologie trouve sa justification et présente une utilité pour l'apprenant-traducteur.

#### **Bibliographie :**

- Delisle, J., *L'Analyse du discours comme méthode de traduction. Initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais. Théorie et pratique*. Ottawa, Canada, 1980.
- Ladmiral, J.R., *Traduire, théorèmes pour la traduction*. Paris, Payot, 1979.
- Larose, R., *Théories contemporaines de la traduction*. 2<sup>e</sup> éd. Presse de l'Université du Québec, 1989.
- Mounin, G., *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris, Gallimard, 1963, 296 p.
- Newmark, P., « The Translation of Authoritative Statements : A Discussion », in *META*, Vol. 27, n<sup>o</sup> 4, 1982a.

- Newmark, P., « A Furter Note on Communicative and Semantic Translation », in *Babel*, Vol. XXVIII, n°1, 1982b.
- Pergnier, M., *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*. Paris, Honoré Champion, 1978.
- Seleskovitch, D., *L'interprète dans les conférence internationales. Problèmes de langage et de communication*, Paris, Minard, 1976. « Traduire : de l'expérience aux concepts ». In *Etudes de linguistiques appliquées* (24), 1968, pp 64-91
- Seleskovitch, D., Lederer M., *Interpréter pour traduire*. Paris, Didier Erudition (Coll. Traductologie 1), 1986.
- Taber, Ch.R., Nida, E.A., *La traduction : théorie et méthode*, Londres, Alliance Biblique Universelle, 1971.
- Vinay, J.P., Darbelnet, J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Ed. revue et augmen., Paris, Didier, 1977.
- Vu, Van Dai, « Le caractère communicatif : un principe de la traduction », in *Langage* Institut de linguistique, Centre de recherche en sciences sociales et humaines, n° 3/2001, pp 20-28, Hanoi, Vietnam, 2001.



**LA TRADUCTION DU MOORE AU  
FRANÇAIS : LE CAS DU RECUEIL CONTES  
DU PAYS DES MOOSE : L'ORALITÉ  
AFRICAINNE AU SERVICE DE L'ÉCRIT  
FRANÇAIS**

**Alain Joseph SISSAO**  
INSS/CNRST  
Ouagadougou, Burkina Faso

*Abstract* : The name « Burkina Faso » comes at the same time from the moore and the language dioula (« Burkina », results in « Fatherland of the just men » and « Faso » signifie « ground of our ancestors »). Formerly one called this « Haute-Volta country », in connection with the rivers which irrigate the territory. Burkina Faso counts an about sixty ethnos groups of unequal numerical importance, they always do not occupy precise geographical surfaces. The linguistic configuration emphasizes three languages in demographic weight. Moore is a language which forms part of the group of the Gur languages, the dioula forms part of the group of the language mandé, and the peul which forms part of the Atlantic Western group. The moore is a language with class and tone. The question of the translation is important in Burkina because the French cohabits with nearly sixty languages. The culture, the literature as of the these languages is often translated and transposed into French. What raises of course the questions of translation. From an example of translation of tales of the moore to French and the mooré oral one with the written moore we will try to examine the question of the translation such as she presents herself in these cases. We will try to show the elements which are related to the translation of a collection of tales of the moore to French. The translation of a language with another

implies several parameters of which it is necessary to hold account for the translation of the tales. We will try to describe in this article the problems arising from this question of translation.

**Key words :tales moose, translation, orality, writing, moore, French.**

## **Présentation du recueil *Contes du pays des Moose***

*Contes du pays des Moose*<sup>120</sup> est un recueil de 47 contes réunis dans cet ouvrage édité par l'UNESCO et publié par Karthala. L'ouvrage comporte<sup>121</sup> : un avant propos qui nous situe sur les motivations et le parcours de l'auteur, une introduction présentant son univers social, religieux et culturel ainsi que le rôle des contes dans la société concernée ; une petite bibliographie pour orienter le lecteur désireux de mieux connaître le passé des Moose ; un volumineux corpus des contes qui constitue l'essentiel du recueil.

La particularité des contes de l'ouvrage rejoint le caractère universel des contes africains en général tel qu'ils ont été étudiés par les spécialistes. On remarque en effet que certains types de contes font partie de ceux qui se sont diffusés d'une civilisation à l'autre. Ils mettent en scène une société fictive (des animaux aussi bien que des hommes) mais tout le monde sait bien qu'avec des mots à peine voilés, les contes parlent de la société actuelle. C'est la dialectique entre la tradition et la vie courante. Car les contes renvoient à la tradition, à une société antérieure avec ses principes moraux et sociaux au demeurant intangibles. Et pourtant, c'est bien de la société actuelle qu'il s'agit. Les dénouements sont classiques et relèvent de la catharsis : punition du méchant et récompense du héros, triomphe du bon droit.

Il est bien connu que le conte assure une fonction éducative (pédagogique) sur le plan intellectuel et affectif. En traitant des problèmes humains à travers les aventures et prises de

---

<sup>120</sup> Alain Joseph SISSAO *Contes du pays des Moose, Burkina Faso*, Paris, Karthala 2002, 158p.

<sup>121</sup> Voir à ce propos, Oger Kaboré, *Présentation de l'ouvrage d'Alain Joseph SISSAO, Contes du pays des Moose*, UNESCO/Karthala, 2002, 158p., Espace scientifique, N°00, Janv.-mars 2003.



position des personnages, il montre ce qu'il faut faire et ce qu'il ne faut pas faire dans la vie en société. Il assure aussi une fonction ludique. Dans le divertissement, s'interfèrent le jeu et la philosophie de l'existence, permettant à chaque membre de la communauté de comprendre à sa manière mais toujours de façon positive les leçons du conte.

Le conte est aussi un lieu d'apprentissage, des savoirs<sup>122</sup>, du langage, du vocabulaire et aussi des connaissances scientifiques. Ainsi, les savoirs sur la chasse, la pêche peuvent être donnés, des savoirs sur la pharmacopée traditionnelle, des savoirs sur l'environnement. C'est cet aspect qui retiendra particulièrement notre attention dans la partie qui va suivre.

## **2) De l'oral à l'écrit ou la traduction des contes oraux moose au français.**

En 2002, a été publié le recueil de contes intitulé, *Contes du pays des moose*, destiné à faire connaître un pan de la littérature orale moaaga. Ce travail apparaît comme une expérience de traduction d'un corpus littérature d'une langue source A vers une langue cible B. Ces contes sont traduits du moose au français. L'ouvrage est axé sur un corpus de contes qui montrent la vision du monde des Moose.

Il y a un fondement pédagogique qui a présidé à l'élaboration de l'ouvrage : « Il s'agit de faire découvrir la culture moaaga aux autres sociétés. Il s'agit en même temps, de donner aux jeunes africains en général et burkinabè en particulier des modèles de connaissance de leur culture. Ce recueil est adapté au milieu africain et à la psychologie profonde de l'enfant noir et même de l'adulte. En se référant au principe d'*adaptation*, l'ouvrage semble de prime abord s'inscrire dans l'orientation de l'UNESCO qui préconise la connaissance des cultures du sud et de donner des modèles de littératures adaptés au milieu africain tout en favorisant l'ouverture des autres peuples à la culture africaine. L'ouvrage peut aussi entrer dans la perspective d'un

---

<sup>122</sup> Sory Camara, *Vergers de l'aube, Paroles mandenka sur la Traversée du Monde*, éditions Confluence, 2001, 199p.

outil de support à la lecture. Un enseignement et une connaissance culturelle africaine doivent prendre en compte les réalités mentales de l'espace africain et intégrer dans ses programmes des contenus autochtones : littérature orale, géographie culturelle, histoire de l'Afrique.

Dans le système éducatif africain et burkinabè, en particulier, on poursuit l'africanisation de l'enseignement : des manuels spécifiques à l'enseignement primaire et secondaire qui sont publiés, notamment des livres de lectures, au nombre desquels on trouve des manuels de lecture, *le livre de lecture du CPI de l'IPB au Burkina Faso*. Tous intègrent de façon méthodique la littérature orale et les réalités locales afin de maintenir l'élève dans son environnement culturel familier. Senghor s'est félicité de cette évolution des manuels scolaires qui est le signe d'une mutation appréciable de la conception de l'enseignement primaire en A.O.F. : selon lui, « la théorie de la "table rase" du Nègre est un non-sens, et l'enseignement Outre-Mer qui ignore les civilisations autochtones, un contresens ».

*Contes du pays des moose* s'inscrit dans cette nouvelle vision pédagogique : c'est un ouvrage composé de récits déjà entendus par l'enfant ou l'adulte moaaga dans sa langue maternelle moore et déjà vécus de lui. En composant un recueil fondé sur le cycle populaire de l'enfant terrible, de la sorcière, de l'orpheline, personnages classiques des contes de la savane de l'ouest africain et notamment du Burkina Faso, l'auteur intègre effectivement les mentalités et cultures burkinabè dans la culture francophone.

Avec *Contes du pays des moose*, l'auteur s'inscrit dans la défense et l'illustration de la culture africaine par laquelle sont montrés les réalités et mentalités Africaines ; leur héritage culturel et la richesse de leur identité.

La rédaction de *Contes du pays des moose* apparaît comme un geste fortement militant. De sauvegarde du patrimoine littéraire burkinabè pour la postérité. L'ouvrage s'inscrit au côté des œuvres romanesques, essai, poétiques ou théoriques de l'auteur afin de travailler, de façon plus pragmatique et plus ludique, à la revalorisation de l'identité culturelle africaine.

Cependant, l'auteur ne verse pas dans un manichéisme vain. *Contes du pays des moose* procède du dialogue des cultures car les éléments de la langue moore sont portés dans la langue d'éducation de l'enfant français. Cela permet d'amener l'enfant noir en général et burkinabè en particulier à assimiler les éléments féconds du français. Le dialogue des cultures devient une notion positive par laquelle deux cultures s'imbriquent pour s'enrichir l'une l'autre. L'ouvrage se veut un support de connaissance de l'Afrique en permettant de traduire la culture africaine dans la langue française, faisant ainsi des lecteurs des hommes métis. Ainsi, le livre de contes réduit la dichotomie entre les civilisations occidentale et africaine ; il allie enracinement dans l'africanité et ouverture à la francophonie.

### 3) L'oralité célébrée

Cependant, dans cette traduction de la culture moaaga au français se pose souvent des difficultés de rendre certains termes dans la langue française. Ainsi certains mots restent, sont intégrés, comme des collages dans le texte. La difficulté de rendre certains équivalents amènent l'auteur à rester collé au mot mooré. Ainsi des termes sont intégrés à l'état brut comme le nom de l'enfant terrible « Yelkonlingma », les extraits de chants, les toponymes « silmise », etc.

En effet, les contes présentés, en passant de l'oralité à l'écriture, perdent tous les traits caractéristiques de la première. Le texte accède à un nouveau statut que nous appellerons l'*oralité seconde*, distincte des oralités première et seconde. En effet, elle s'appuie sur l'une pour s'ériger, donnant ainsi naissance à une traduction. Cette différente forme d'oralité seconde n'a pas de rapport direct avec la performance initiale, spécifique et individualisée, mais à un ensemble de contées renouvelées au cours du temps grâce auxquelles on a pris connaissance de la tradition orale.

Ainsi en va-t-il du traitement de l'oralité dans *Contes du pays des moose* qui mobilisent pour la rédaction du recueil un

savoir acquis durant les veillées de l'enfance ; les textes ont gardé toute authenticité dans la mesure où ils ne prennent pas en compte la façon dont les récits ont été produits. Les contes rassemblés sont effectivement très courants et l'on retrouve plusieurs d'entre eux dans la tradition orale moaaga.

Le travail de traduction a eu pour souci de chercher à reproduire le style oral. On trouve des éléments paralinguistiques, des onomatopées qui sont gardés ; la parataxe est souvent préférée à la l'hypotaxe.

#### **4) La littéarisation des contes**

Les techniques de l'écrit sont toutes mobilisées pour composer « le roman de l'enfant terrible » comme il existe en Afrique.

L'auteur poursuit un triple objectif : distraire, instruire, éduquer. Distraire en mettant en scène un jeune héros insolent mais intelligent, justicier et innovateur, l'enfant terrible, auquel les lecteurs peuvent facilement s'identifier et qui vit des aventures rocambolesques. Instruire en développant les compétences linguistiques mais également en apportant une culture générale. Eduquer enfin, en dispensant des leçons de morales et en conférant un caractère édifiant aux aventures de l'enfant terrible et de l'histoire de l'orpheline. Le recueil a l'ambition de former le citoyen de demain, un homme africain ancré dans sa culture mais ouvert qui des connaissances multiples tant pratiques que morales.

#### **5) Culture orale et culture écrite : les problèmes du passage de l'oral à l'écrit à partir du moore**

Nous partirons de la réflexion de Bohuslav Havránek pour élucider notre propos sur les problèmes liés à la traduction d'une langue orale moore, à une langue écrite. Ce phénomène de transmission du code oral au code de l'écrit s'accompagne nécessairement de certaines mutations. Ce travail de création de la langue littéraire moaaga est à notre sens en construction. Les

philologues du moore pourront à l'occasion approfondir les réflexions que nous allons développer ici.

Il faut dire que le tchèque est particulier parce que, le tchèque littéraire n'étant jamais devenu exterritorial comme le slave d'église et l'évolution de la culture tchèque ayant été, d'une façon centraliste à l'excès, liée au développement de la ville de Prague, capitale du pays, le tchèque littéraire constitue un excellent objet d'étude pour voir la manière dont se différencie la langue littéraire et la langue ; ajoutons qu'on peut ici, mieux que nulle part ailleurs, chez les slaves, confronter ces deux langues, qui n'ont jamais cessé d'être en contact étroit<sup>123</sup>.

C'est surtout le vocabulaire d'une langue littéraire dont les différences saillantes d'avec celui de la langue populaire ne sauraient être expliquées par le caractère conservateur de la première. Les différences de lexique que l'on peut constater dans le tchèque littéraire et d'ailleurs aussi dans toute langue littéraire évoluée, sont surtout les suivantes : une langue littéraire possède des termes pour des notions ignorées d'une langue populaire, en particulier pour des idées générales et abstraites, elle possède des mots différenciés avec plus de précision et de spécialisation et des mots au sens unique plus souvent [ils ont une tendance aux mots-concepts], mais par contre elle se voit limitée en matière d'expressions fortement affectives par la censure qu'exercent l'intelligence et les convenances sociales<sup>124</sup>.

Les raisons de ces différences sont claires : elles résident dans la fonction spéciale d'une langue littéraire<sup>125</sup>.

De même, il y a dans la structure grammaticale du tchèque littéraire des différences d'avec la langue populaire que l'on peut expliquer comme des conséquences de l'intellectualisation du langage et de la tendance visant à donner à l'expression linguistique un caractère objectif et complet ainsi qu'à composer en ensemble ordonnés.

---

<sup>123</sup> Bohuslav Havranek, « Influence de la fonction de la langue littéraire sur la structure phonologique et grammaticale du Tchèque Littéraire », *Travaux du Cercle de Linguistique de Prague*, I, 106-120 (1929), p. 252.

<sup>124</sup> Bohuslav Havranek, *op cit*, p 253.

<sup>125</sup> Bohuslav Havranek, *op cit*, p. 257.

1. Une différence caractéristique existe dans la déclinaison entre la langue littéraire et la langue populaire et consiste en ce que la première n'a pas remédié à une notable destruction de la déclinaison causée par l'homonymie des formes résultant de changements phonétiques et autres, alors que dans la seconde les formes à plusieurs sens ( par ex *domy*=nom., acc. et instr. plur., *zdi*=gén., dat., loc., sing. et nom, gén., acc.plur., qui se sont produites de la déclinaison synthétique, ont été, au moins en partie, redifférenciée à l'aide de nouvelles désinences, où la tendance à la cohésion d'après le cas et le genre a pris entièrement le dessus sur l'ancienne cohésion d'après le type thématique (par ex. instr. plur. *domama*, gén. sing. *pece* gén. sing. *zeliho*, dat. sing. *zeli* d'une part et d'autre part nom. plur. *stavena*, gén. plur. *staven*, etc.

2. La tendance aux phrases-jugements, parallèle à la tendance aux mots-concepts, entraîne dans les langues littéraires, et principalement dans les langues écrites, la prédominance de la phrase à deux parties normalisée et clairement divisée au point de vue formel en sujet prédicat.

3. La structure des phrases est plus fermée et plus complexe dans une langue littéraire que dans une langue courante et populaire.

Ces groupes complexes de propositions permettent voir comment la langue littéraire distingue les moyens d'expression en tendant à les spécialiser davantage que ne le fait la langue populaire : par ex. pour les phrases subordonnées causales, si importantes pour la pensée logique et partant, très travaillées précises *ponevadz*, *protoze* là où la langue courante et populaire se contente de la conjonction à sens multiples *ze*, *kdyz* (pronon. *dys/z*)<sup>126</sup>.

On peut donc constater que la fonction de la langue littéraire exerce son action aussi sur la structure grammaticale de celle-ci : on y trouve des différences fonctionnelles analogues à celles du lexique. A la différence de la langue populaire, la structure de la langue littéraire est plus riche de plusieurs moyens

---

<sup>126</sup> Bohuslav Havranek, *op cit*, p. 262.

d'expression, surtout pour la constitution de groupements complexes et ordonnés, ses moyens d'expression sont plus précis, plus souvent à rôle unique et d'une différenciation plus spécialisée, mais en revanche elle est limitée quand aux moyens d'expression affectifs : ces traits caractéristiques de la structure grammaticale de la langue littéraire peuvent largement s'expliquer par la tendance aux phrases-jugements, à l'expression de démarches de la pensée et de formulations cohérentes et complexes, à une manifestation linguistique abstraite et objectivée, à la constitution d'une manifestation complète et fermée et enfin, – en même temps aussi – par la tendance à s'égaliser par les moyens d'expressions à une langue littéraire évoluée, celle qui, dans le domaine et à l'époque en cause, est l'intermédiaire de la culture universelle (par ex. le latin au Moyen Âge)<sup>127</sup>.

Il faut dire que les éléments suivants retiennent notre attention : il y a toujours une langue populaire et une langue littéraire pour l'écrit. Par ailleurs les langues écrites ont tendance au phénomène de phrases-jugements-parallèle à la tendance aux mots-concepts qui entraînent la structure sujet et le prédicat. La langue écrite a une structure plus complexe avec des subordinations que la langue populaire ou orale.

Ces réflexions corroborent les enquêtes que nous avons menées auprès de certains auteurs qui traduisent de la langue orale à la langue écrite pour percer leur système d'écriture littéraire. Pour Halidou Ouédraogo auteur qui écrit directement en moore, effectivement, le moore ne peut pas s'écrire comme il se parle, il faut une organisation rigoureuse. Ce qui veut dire que dans l'écrit, il faut faire des choix clairs qui permettent au lecteur de pouvoir déchiffrer le code. On privilégie donc la clarté et on écarte toutes les occurrences et ambiguïtés qui peuvent parasiter l'énoncé. Il y a aussi une préférence aux subordonnées « *eb yeelame tí* » (on a dit que) par rapport à l'oral qui va préférer la juxtaposition et les deux points « *eb yeelame* » (on a dit) : . Il le dit d'ailleurs, on ne peut pas transcrire un conte tel qu'on l'a récolté sinon il serait incompréhensible. Parfois, le traducteur est obligé

---

<sup>127</sup> Bohuslav Havranek, *op cit*, p. 263.

de supprimer les répétitions inutiles, les hésitations, les redondances. L'écrit en moore a des règles qui sont aussi induites par le fonctionnement de la langue. On a aussi l'apparition d'une langue littéraire aussi par le phénomène d'invention de certains concepts qui n'existaient pas dans la langue populaire moaaga. Ainsi par exemple, les traductions du français au moore permettent à l'occasion à l'écrivain d'introduire des concepts nouveaux puisés dans l'essence même du moore qui peuvent se charger d'un signifié nouveau.

### **Bibliographie :**

- \*\*\*, *Les langues africaines facteur de développement*, Actes du séminaire pour l'enseignement des langues africaines, Douala, Collège Libermann, 1974, p. 184.
- \*\*\*, *Le temps de l'enfance, cahiers de littérature orale*, Langues'O, n°33, 1993, p. 225.
- Ricard, Alain, « Les littératures en langues africaines : évolutions récentes », in *Littérature d'Afrique Noire*, n° spécial de revue de littérature comparée, LXVII, n°1, Janvier-mars, 1993, p. 202
- Ricard, Alain, *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Karthala, Paris, 1995, p. 304.
- BRAS, J., Detrie, C., Siblot P., *Figures de l'interculturalité*, Montpellier, Presses d'Arceaux, 1996, p. 266.
- Bulletin de l'Aelia, Association d'études linguistiques interculturelles africaines, Paris, Décembre, n°8, 1985, p. 186.
- Damiba J, Sawadogo, B., *Poèmes-théâtre moore-français*, Presses Africaines, Ouagadougou, 1983, p. 104.
- Dim Delombsom, A. A., *L'empire du Mogho-Naba. Coutumes des mossi de la Haute volta*. Préface de Robert Randau, Domat-Montchrétien, Paris, 1932, p. 303.
- Görög-Karady, V., *Le mariage dans les contes africains*, Paris, Karthala, 1994, p. 225.



- Havranek, Bohuslav, *Influence de la fonction de la langue littéraire sur la structure phonologique et grammaticale du Tchèque Littéraire*, Travaux du Cercle de Linguistique de Prague, I, 106-120, 1929, pp. 252-269
- Magnier, B. (coord.), *Littérature du Burkina Faso*, 1990, *Notre Librairie*, 1990, p. 127.
- Morin, D., , *Le texte légitime, Pratiques littéraires orales traditionnelles en Afrique du nord-est*, Paris, Selaf, 1999, p. 293.
- Pacere, Titenga Frédéric, *Le langage des tam- tam et des masques en Afrique*, Editions L'Harmattan, Paris, 1991.
- Riesz J. & Ricard A. (dir.), *Semper Aliquid novi, littérature comparée et littérature d'Afrique Noire, mélange offerts à Albert Gérard*, Tübingen, Gunther Narr, 1990, p. 404.
- Sissao, A., *La littérature orale burkinabè comme source d'inspiration de quelques romans burkinabè, thèse de doctorat unique*, Paris XII, 1995, p. 734.
- Tiendrebeogo, Y. *Contes Du Larhallé, Suivis d'un recueil de proverbes et devises du pays mossi*, Rédigés et présentés par Robert Pageard. Ouagadougou, 1963, p. 125.
- Zumthor, P., *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 313.



# **PRATICO–THÉORIES**



# DÉFENSE ET ILLUSTRATION DE LA TRADUCTOLOGIE ALLEMANDE

**Ioana BĂLĂCESCU\***

Université de Craiova (Roumanie)

**Bernd STEFANINK**

Université de Bielefeld (Allemagne)

« German scholars have been the most active in the field of translation studies and have produced a very large and influential body of literature on the subject. »  
(Baker 1998:426)

The most detailed application of Nida's theory has not occurred in England or America, but in Germany, where the science of translation (*Uebersetzungswissenschaft*) predominates in the teaching of translation [...]. (Gentzler 1993:60)

*Abstract:* If we chose this title it is because, in spite of the passages quoted above, German translation research is too often ignored or misunderstood. In a first part we will illustrate this with the concept of « *Skopostheorie* » and with the part played by linguistics in German translation theory. In deed, the *Skopostheorie* has been interpreted in so many ways that it has been possible to say one thing about it and also exactly the contrary. As for linguistics, certain foreign translation specialists went so far as to make fun of the importance given to linguistics in German translation theory, without taking into consideration the evolution undergone by linguistics after having

delivered themselves from structuralism. So, in a second part, we offer an overlook on German translatology as it developed after World War II.

## **INTRODUCTION : le cloisonnement culturel des différents courants traductologiques**

Lorsqu'on lit les publications qui ont marqué la traductologie au cours de ces dernières années on peut distinguer trois tendances fondamentales qui semblent représenter trois mondes culturels différents. Il s'agit de la tradition anglophone, liée tout particulièrement à la maison d'édition Routledge, de la tradition francophone, publié surtout par Didier, et de la tradition germanophone, qui est moins attachée à une seule maison d'édition et que l'on retrouve chez Narr, Niemeyer, Lang, Groos, etc. Souvent ces tendances s'ignorent mutuellement jusqu'à témoigner d'un certain mépris pour l'altérité (un manque de tolérance inattendu de la part de traducteurs qui se veulent médiateurs entre les cultures).

C'est à dessein que je dis « anglophone », « francophone », « germanophone » et non pas anglo-saxonne, française et allemande, car il me semble que l'obstacle linguistique joue un rôle non-négligeable dans le cloisonnement des théories. Il serait intéressant, toutefois, d'examiner dans quelle mesure ces différences trouvent leurs fondements dans des différences culturelles, telles qu'elles se reflètent, par exemple, dans la législation sur les droits d'auteur. Ainsi la loi britannique est la seule qui interdise à l'auteur d'une oeuvre traduite de se réclamer de « distortions » de son oeuvre par le traducteur, impliquant par là que le traducteur fait oeuvre d'auteur et lui donnant une liberté qui explique quelque peu le succès éclatant que les principes de la « manipulation school » ont connu en Grande-Bretagne:

« Interestingly, British law, although it recognizes the author's "moral rights", is alone in specifically excluding

translations from the right to object to a distorted treatment (CDPA 1988,section (2) (a) (i). » (Venuti 1998:52 )

Ceci en contradiction avec d'autres pays où les droits de l'auteur sur la traduction de son oeuvre sont bien plus grands. Milan Kundera, par exemple a critiqué les deux traductions (1969 et 1982) anglaises de son roman *The Joke* pour en refaire une troisième, pour laquelle il n'hésite pas à se servir des deux premières dans lesquelles il reconnaît avoir trouvé « many fine solutions » et « great many faithful renderings and good formulations » (cf. Venuti 1998:6).

Quelles que soient les raisons – qu'elles soient d'ordre linguistique ou d'ordre culturel – les faits exposés ci-dessous font état d'une assez sérieuse méconnaissance des théories allemandes.

Souvent ces dernières sont mal comprises (cf. par ex. : ci-dessous Gentzler 1993 et Robinson 1997) ou encore totalement ignorées, comme chez Venuti (1998), qui cite Gideon Toury (1998 : 27) comme représentant de la tendance dite « scientifique » avec laquelle on associe pourtant d'habitude l'Ecole allemande (cf. Gentzler 1993 : 60-73; Robinson 1997 : 206-211). Venuti voit Toury à l'origine d'une théorie de la traduction qui considère que « translations are facts of target cultures » (1998:27), et, là encore, cette attribution de paternité abusive semble due à une méconnaissance de la discussion théorique menée en Allemagne. Car si Toury a effectivement défendu ces vues – en 1995 (!) –, leurs origines remontent à la réflexion théorique menée en Allemagne au début des années quatre-vingts, pour se concrétiser de la façon la plus éclatante dans Reiß/Vermeer (1984). Lorsque Venuti parle des « limitations of linguistics-oriented approaches » (1998 : 21-25), qu'il trouve « repressive in their normative principles » (1998:21) il semble ignorer les principes de base de la « Skopos Theorie » de Reiß/Vermeer (1984), qui, loin de se laisser enfermer dans la recherche pusillanime et étriquée d'un Koller (1979)<sup>128</sup>, propose

---

<sup>1</sup>Nous parlons de la première édition de 1979 qui semble malheureusement représenter pour beaucoup la traductologie allemande

des solutions créatives en cas de maintien du Skopos et fait du changement potentiel du Skopos une partie intégrante de sa théorie, ce qui laisse tout de même une très grande liberté à la fameuse « créativité », notion sur laquelle nous reviendrons plus tard. Le fait que dans l'article qu'il consacre aux « Strategies of Translation » dans la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (Baker 1998) Venuti ne mentionne en aucune façon la « Skopostheorie » qui pourtant fournit un background essentiel à sa discussion sur les « *domesticating strategies* » d'une part et les « *foreignizing strategies* », d'autre part, qu'a entrepris l'auteur, vient corroborer l'idée d'un manque de connaissances des théories allemandes.

Cette connaissance insuffisante des théories contemporaines de la traductologie allemande se retrouve chez un certain nombre d'autres auteurs anglo-saxons, notamment chez ceux qui se réclament de principes émis par ce qu'il est convenu d'appeler la « *Manipulation School* ». S'appuyant sur une notion de « créativité » qui n'a guère été définie, ils s'opposent à ce qu'ils appellent la « science » de la traduction pratiquée en Allemagne, qu'ils réduisent à l'approche linguistique des premiers structuralistes et qu'ils jugent, de ce fait, « réductrice » et dénuée de « créativité ». Une définition de la notion de « créativité » viendrait certainement clarifier un certain nombre de choses, car les recherches de Kussmaul autant que la *Skopostheorie*, (sans parler de notre modeste contribution) illustrent largement le fait qu'ils existe une réflexion sur la créativité chez les traductologues allemands, mais une réflexion dans le respect d'une certaine déontologie du traducteur.

Une autre raison pour cette ignorance des théories allemandes est certainement le fait que les préoccupations de cette

---

par excellence, sans doute à cause du titre qui annonce une somme. On se plaît à citer son inventaire d'équivalences à plusieurs niveaux (cf. par ex. : Lederer 1994:64-65), mais Koller (1979) reste beaucoup trop marqué par le structuralisme. On ignore la version Koller 1992<sup>4</sup> fondamentalement refondue avec intégration de recherches plus récentes. Dans sa bibliographie Lederer cite Koller 1979.



école anglo-saxonne se limitent à la traduction littéraire et que ses représentants sont souvent également des praticiens de ce type de traduction, alors qu'au contraire, les théoriciens allemands recherchent une théorie globale (cf. par ex. Reiss/Vermeer 1984: *Fondements d'une théorie générale de la translation*) s'appliquant à tous types de textes, à la traduction écrite autant qu'à la traduction orale, et permettant de tirer des conclusions quant à la critique de traduction (cf. par ex. Reiss 1971) ou à la didactique de la traduction (cf. Kussmaul dans toutes ses publications depuis 1982 à 1998). Si l'on peut parler d'une « École allemande », malgré ses manifestations diverses, c'est précisément sous l'angle unificateur de la finalité didactique.

Il est d'autant plus étonnant que ce même refus des apports théoriques allemands se retrouve dans l'École de Paris, qui se trouve, elle aussi, confrontée à la nécessité de trouver une didactique susceptible de former des traducteurs/interprètes. Cette fois, toutefois, ce ne sont pas les difficultés d'ordre langagier qui auraient pu rebuter les fondateurs de l'approche interprétative, mais leur refus catégorique de voir les apports de la linguistique moderne à la théorie de la traduction (cf. plus bas la position de Lederer 1994). Étant donné que la traductologie allemande suit de très près l'évolution des théories linguistiques – qu'à notre sens elle a d'ailleurs influencées autant qu'elles l'ont influencée – les théories allemandes n'ont pas reçu l'attention qu'elles méritent, sans qu'on ait peut-être vraiment cherché à approfondir leur apport, à cause des préjugés que beaucoup de traductologues nourrissent contre la linguistique depuis l'époque du structuralisme et des études contrastives de langue à langue, au mépris de la « parole ».

C'est pour ces deux raisons que nous voudrions nous faire l'avocat du « diable allemand »<sup>129</sup> et essayer de situer les théories allemandes dans le cadre général des théories de la traduction. Nous voudrions aussi nous faire l'avocat du diable linguistique et défendre l'utilité d'une linguistique qui ne se limite pas au structuralisme, mais qui de la sémantique structurale a évolué vers une sémantique des prototypes, et qui ne considère

---

<sup>129</sup>Cf. Ulmann: *Le diable est-il allemand?*

plus le mot ou la phrase comme objet principal de son attention, mais le texte et l'impact du message dans la réalité.

Nous commencerons par montrer, à l'aide de quelques exemples précis, que l'école allemande est si mal connue qu'elle a pu donner lieu à des interprétations diverses allant jusqu'à tirer des conclusions diamétralement opposées. Puis nous montrerons, à titre d'exemple, comment une école qui se distancie explicitement de la linguistique, ne peut pas, en fait, se passer de la linguistique si elle se propose d'élaborer une didactique de la traduction. Et finalement nous présenterons une vue générale des différentes approches théoriques qui permettront de situer à la fois l'Ecole allemande et le rôle de la linguistique dans l'évolution des théories de la traduction

## MÉCONNAISSANCE DE LA TRADUCTOLOGIE ALLEMANDE

La première constatation est que la traductologie allemande est mal connue<sup>130</sup>. Souvent elle est réduite à l'exploitation qu'elle fait de l'apport de la linguistique structurale ou chomskyenne à des fins traductologiques. Ainsi dans Gentzler (1993), sur les treize pages consacrées à la traductologie allemande – traitée quelque peu ironiquement de « scientifique » – onze sont dédiées à Wolfram Wilss et à l'Ecole de Leipzig. Une demi-page seulement est consacrée à la « *Skopostheorie* ». Les apports de la psycholinguistique – tels qu'ils se reflètent, par exemple, dans les travaux de Krings (1986), Lörcher (1991), Stefanink (1991) – sont totalement ignorés, les apports de la

---

<sup>130</sup>Ceci semble dû à l'effroi que provoque chez certains l'idée d'aborder la lecture de textes de spécialité en langue allemande. Et pourtant « l'accès aux sources allemandes » comme on a appelé un cours, centré sur l'apprentissage de la compréhension écrite en langue de spécialité, que Stefanink a dispensé pendant plusieurs années au Centre National de la Recherche Scientifique à Paris, peut se faire dans des stages intensifs d'un mois après lequel l'apprenant est en mesure de comprendre des textes allemands dans sa spécialité (cf. Stefanink 1984 et 1997).

pragmatique – tels qu'ils ont été mis à contribution par Hönig/Kusmaul (1982) – inexistantes. Quant aux théories qui y sont présentées, elles le sont de façon inadéquate. Les théories de Wilss et de l'Ecole de Leipzig sont présentées comme si, enracinées dans un structuralisme rigide qui a caractérisé leurs débuts, elles n'auraient pas, elles aussi, évolué avec l'évolution des théories linguistiques.

Quant à la « Skopostheorie », les façons contradictoires dont elle a pu être reçue – comme le montrent les citations suivantes de Gentzler d'une part et de Robinson d'autre part - se situent entre deux pôles fondamentalement opposés qui illustrent bien à quel point les textes allemands sont mal connus. Chez Gentzler la « skopostheorie » est présentée comme un attachement pusillanime à la reproduction de la fonction du texte source,

*[...] they [Reiss/Vermeer] argue that translation should be governed primarily [...] by the original's Skopos [...] there must also be coherence between the source text and the target text, or what she [Reiss] calls intertextual coherence [...]if the derivation is consistent with the original Skopos it is called faithful, and accepted as a good translation. (Gentzler 1993 :71)*  
(c'est nous qui mettons en relief)

Chez Robinson on peut lire, au contraire :

*[...] it is exceedingly rare for a translation to be « functionally equivalent » to its original.*

*Functional change is the normal skopos » (Robinson : 1997:210)* (c'est nous qui mettons en relief)

Dans le premier cas on prétend que le texte cible doit se soumettre servilement au skopos du texte source, dans le deuxième cas on affirme, au contraire, que dans le passage du texte source au texte cible c'est, en principe, le changement de skopos qui est la norme ! De telles divergences extrêmes dans la réception d'une théorie suscitent de sérieuses inquiétudes.

Que disent les textes fondateurs de la *Skopostheorie* ?  
Quand on lit :

*Der Skopos ist als rezipientenabhängige Variable beschreibbar* (Reiss/Vermeer 1984:101)

(= Le skopos peut être décrit comme une variable qui est fonction du récepteur),

et

*Der Skopos eines Translats kann, wie mehrfach hervorgehoben vom Skopos des Ausgangstexts abweichen* (Reiss/Vermeer 1984:103) (=Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, le « skopos » d'une traduction peut être différent du skopos du texte source) (notre mise en relief=désormais : n.m.r.)

on ne voit pas sur quoi se fonde l'affirmation de Gentzler, concernant l'impératif de l'identité de skopos du texte source et du texte cible, puisque cette théorie, tout au contraire, a justement libéré le traducteur de la fixation hypnotique sur le TS, pour prendre en considération les attentes du récepteur en LC<sup>131</sup>.

Pour éviter tout malentendu Reiss/Vermeer insistent dans leur résumé, sur le fait que

*Bei vielen Translationen wird man Skoposkonstanz (Funktionskonstanz) zwischen Ausgangs- und Zieltext als Normalfall ansetzen dürfen.* [=Dans beaucoup de translations on pourra considérer le maintien du Skopos (le maintien de la fonction) comme le cas normal]. (Reiss/Vermeer 1984:217). (n.m.r.)

---

<sup>131</sup>Christina Schäffer, dans son article consacré à la « *Skopostheorie* » dans Baker (1998) comprend comme nous : « The shift of focus away from source text production to the more independent challenges of target-text production has brought innovation to translation theory » (Baker 1998:238).

Et cette fois on se demande sur quoi Robinson se fonde pour affirmer le contraire, puisque d'après lui c'est le changement de skopos (=de la fonction) qui serait le cas normal, le maintien étant « extrêmement rare ». Si Reiss/Vermeer ont certes pu dire que

*Methodologisch bleibt Skoposkonstanz natuerlich der Sonderfall [...] (id., ibid. : 217)*

il faut lire cette affirmation avec une insistance sur « methodologisch ». Les auteurs veulent dire que d'un point de vue méthodologique (c'est-à-dire d'intégrité dans la démarche) le traducteur doit toujours partir de la l'hypothèse d'un changement de fonction, même si dans la grande majorité des cas la fonction restait identique, pour être sûr de ne pas se laisser bercer par des 'évidences' simplistes. Il s'agit là d'un principe déontologique, de la fidélité à une démarche, et non pas d'une observation empirique. Il ne faut pas oublier le caractère polémique, à cette époque, d'une théorie qui devait légitimer la notion de finalité comme premier critère à respecter, dans un environnement traductologique qui avait le regard fixé sur les types d'équivalences linguistiques (cf. par ex.: Koller 1979). La *Skopostheorie* était à cette époque le pavé dans la mare!

Mais, si un changement possible de skopos pour le TC, doit faire partie des réflexions prioritaires du traducteur, il s'agit d'une possibilité (cf. Reiss/Vermeer 1984:103), le changement de skopos n'est pas la règle, comme le prétend Robinson, qui ne tient pas compte du « kann » (=peut être).

La même contradiction dans la réception de la Skoposthéorie par nos deux traductologues peut-être constatée à propos de la notion de « cohérence intertextuelle » : Gentzler la considère comme primordiale dans la skoposthéorie (1993 :71), Robinson la considère comme inexistante dans la skopostheorie:

*The main stability lost in a text-based to action-based theories is the notion of textual equivalence, which becomes a*

*nonissue in skopos/Handlung theories* (Robinson : 1997 :311) (n.m.r.).

La vérité est entre les deux : la cohérence intertextuelle n'a pas l'importance que lui attribue Gentzler, mais elle n'est pas non plus aussi absente que le voudrait Robinson. Elle figure à la cinquième et dernière place dans la liste des critères à respecter dans le cadre de l'opération traduisante, telle qu'elle est dressée par Reiss/Vermeer (1984:119).

Pire encore : le jugement global qui clôt le chapitre que Gentzler consacre à la traductologie allemande, loin d'être une conclusion qui découlerait de la présentation qu'il a faite, tout au long de ce chapitre, arrive inopinément, sans se baser sur aucune justification dans le corps de l'article et vient surprendre le lecteur avec une description de ce que pouvait être la traductologie des romantiques allemands au 19<sup>e</sup> s. :

*The existing « sciences of translation » tend to be largely based upon concepts rooted in religion, German idealism, archetypes, or universal language [...] The « scientific » approaches all tend to be source-oriented in nature [...] Far from being scientific, these approaches tend to hold a transcendental, utopian conception of the translation as reproducing the original* (Gentzler 1993: 72)

On croit rêver ! Comment Gentzler peut-il arriver à cette vision staëlienne de la traductologie allemande, après avoir cité des noms comme Wolfram Wilss, Katharina Reiss, Hans Vermeer, et autres qui ont marqué la traductologie allemande au cours de ces trente dernières années ? Tout au plus, ces « conceptions utopiques » de la traduction se retrouvent-elles encore au début du 20<sup>e</sup> s., chez un Walter Benjamin (1923), mais elles n'ont rien à voir dans une description des *Contemporary Translation Theories* allemandes, consacrées aux trente dernières années de ce siècle !

L'ironie qui accompagne ce regard de Gentzler sur la traductologie « scientifique » allemande –

*Ironically, the problem with all these « sciences » of translation is that they are directed primarily at teaching translators or evaluating translations, and thus are prescriptive in nature (1993 : 72)*

– n'est pas de mise. Les recherches de Krings (1986), Kussmaul (1997), Lörcher (1992), Stefanink 1991) sur le processus de traduction à l'aide des TAPs (Thinking Aloud Protocols) n'ont rien de prescriptif. Tout au contraire ! Il s'agit d'études empiriques qui écartent *expressis verbis* toute idée préconçue sur les processus de traduction et qui s'inspirent en partie des principes ethnoscientifiques (cf. Stefanink 1995b). Quant à leur orientation didactique ou évaluative, elles est une des retombées de ces recherches qui mérite plutôt le respect que l'ironie. Des traductologues comme Douglas Robinson (1997), qui qui a pourtant une approche fondamentalement différente de celle des traductologues allemands, va même jusqu'à dire :

*[...] the only possible reason for translation theory to exist is to develop and enforce normative standards for accurate and faithful translation (1997 : 205)*

Une telle conception de la traduction fournit au traducteur les bases de discussion nécessaires à l'évaluation de la qualité de sa traduction face aux critiques (maison d'édition pour le professionnel, évaluation des différentes contributions des élèves et du professeur dans le contexte de la formation de traducteurs) :

*[...] theorisation is itself a mode of professional self-defence (Pym 1992 : 153)*

*This conception of translation theory as a necessary part of the translator's defensive armor against attacks from the uncomprehending... (Robinson 1997 :204) (n.m.r.).*

Quoi qu'il en soit de ce dernier point, les vues propagées par Genzler sur la traductologie allemande sont un exemple de ces vues fausses dues aux difficultés que représentent pour certains traductologues l'accès aux sources scientifiques

allemandes. Elles méritent une mise au point dans la mesure où cet ouvrage de Gentzler est largement diffusé comme manuel d'apprentissage dans des pays non-germanophones, notamment dans la « Francophonie » au sens large du terme.

## **MÉCONNAISSANCE DES RELATIONS ENTRE LINGUISTIQUE ET TRADUCTOLOGIE**

Une autre préoccupation est venue se joindre à celle que je viens d'exposer: dans leurs efforts pour se constituer en discipline autonome les traductologues renient de plus en plus leurs liens avec la linguistique (cf. Stegu 1997). Depuis peu, ils rivalisent à qui mieux mieux pour proclamer l'indépendance de la traductologie face à la linguistique, jusqu'à rendre cet acharnement suspect. Il s'agit là d'une réaction face aux querelles exacerbées qui ont opposé, aux débuts de la traductologie contemporaine, les représentants des disciplines qui ont voulu s'approprier la traduction. Il s'agissait de déterminer le statut scientifique de la traductologie: est-ce une science indépendante? Est-ce une science interdisciplinaire? Est-ce une branche de la linguistique appliquée? Ou, serait-elle tributaire de la théorie littéraire? Etc. On connaît les prises de position célèbres, comme celle de Fédorov, de Vinay/Darbelnet, d'une part, d'Edmond Cary, d'autre part. Le caractère pamphlétaire de leurs écrits leur a souvent valu d'être affublé d'une étiquette qui les a confinés, une fois pour toutes, dans les limites étriquées d'une théorie. Trop souvent les praticiens de la traduction se défendent contre la théorie parce qu'ils sont sous le choc des méfaits de la linguistique structurale qui, en prenant la « langue » (au sens saussurien du terme) comme objet d'étude, est passée à côté des problèmes réels qui se posaient aux praticiens. Trop souvent aussi, certains théoriciens, se fiant aux 'étiquettes' traditionnellement associées avec certains chercheurs, ne voient pas toujours l'évolution de la pensée de ces derniers.

Peut-être est-ce cette attitude qui a valu à Georges Mounin d'être classé parmi les tenants de l'intraduisibilité, en bonne compagnie avec Humboldt, Whorf, Sapir et autres. Ainsi



on peut lire dans un ouvrage que par ailleurs nous respectons profondément.

*Traduire est pour Mounin un contact entre les langues et la traduction une opération linguistique, aussi les différences structurelles entre les langues l'amènent-elles à conclure à leur intraduisibilité* (Lederer 1994 : 88)

Si Mounin a, certes, pu dire que la traduction [...] est une opération [...] dont le point de départ et le point d'arrivée sont toujours linguistiques (1963 : 234) il a également dit que la traduction [...] *n'est pas* une opération *seulement* linguistique, mais qu'elle est une opération sur des faits liés à tout un contexte culturel (1963 : 234) et ceci dans un chapitre entier consacré à l'aspect culturel dans l'opération traduisante, chapitre qu'il introduit par une justification de sa prise de position extrémiste en faveur de la traduction comme opération linguistique en expliquant qu'il s'y est vu contraint pour faire face aux positions extrémistes de ceux qui voulaient refuser aux linguistes de considérer la traduction comme étant de leur ressort.

Mais ce serait commettre l'erreur inverse de celle qui vient d'être longuement combattue, que de vouloir enfermer la traduction, ses problèmes et ses solutions, dans les frontières de la linguistique – et surtout dans les frontières de la région centrale de la linguistique: la linguistique descriptive, la linguistique structurale. (1963 : 227).

Prétendre que les recherches linguistiques sur la traduisibilité ont conduit Mounin à conclure à « l'intraduisibilité », comme le fait Lederer ci-dessus, c'est lui faire un faux procès. Au contraire, Mounin s'élève contre « le dogme *a priori* de l'intraduisibilité » (1963 : 275). Il essaye de « comprendre pourquoi et comment la traduction reste possible » (1963 : 273) et il conclut qu' « elle ne l'est que dans une certaine mesure, et dans certaines limites » (1963 : 74). Il n'en reste par moins vrai, cependant, que, même lorsqu'il introduit la composante culturelle, il s'en tient strictement à des études contrastives de structures : le traductologue doit se faire « ethnographe »

(Mounin 1963 : 238) (n.m.r.), donc se limiter à décrire (!) des structures.

Est-ce le confinement de la linguistique dans les limites étroites du structuralisme qui suscite cette aversion de l'école interprétative pour la linguistique ? On est tenté de le croire en lisant les lignes suivantes, qui introduisent les quelque huit pages que Marianne Lederer consacre à sa condamnation de la linguistique pour traductologues :

*Un rapide survol des théories linguistiques de ce dernier siècle permettra de mieux situer la traductologie par rapport aux linguistiques structurale et générative et de montrer son originalité par rapport aux tendances plus récentes. J'espère ainsi faire apparaître les raisons pour lesquelles la traduction doit être traitée sur un plan autre que linguistique (Lederer 1994 : 87).*

Condamnation qui, par la suite, ne se limitera pas au structuralisme, mais s'étendra à la linguistique du texte - bien que celle-ci n'ait pas été intégrée dans ce « rapide survol » et examiné de plus près – pour atteindre son point culminant dans la sentence suivante :

*Si importante qu'elle soit dans l'abstrait, celle-ci [la linguistique du texte] n'apporte pas grand chose à l'étude de la traduction et moins encore à son enseignement (Lederer 1994 : 95)*

sentence à l'appui de laquelle Marianne Lederer citera Salama-Carr :

*[...] la linguistique du texte appliquée à la traduction peut être, si l'utilisation qu'on en fait est maladroite, une récupération de la traduction [...] par la linguistique, nécessitant une formation linguistique préalable à la formation de traducteurs et imposant le maniement d'une terminologie complexe et de surcroît hétérogène (cité par Lederer 1994 : 96)*

On retrouve la même condamnation catégorique chez Venuti (1998:23) :

*Current linguistic-oriented approaches lack not only the theoretical assumptions to conceptualize and execute such literary translation projects, but the methodological tools to analyze them*<sup>132</sup>

Si l'on est peu surpris de la réaction catégorique d'un traducteur surtout orienté sur la pratique littéraire, on l'est un peu plus lorsque, comme quand il s'agit de l'École de Paris, cette sentence est rendue par des didacticiens dont la pratique quotidienne démontre amplement qu'il ne peuvent se passer de la linguistique.

Ainsi, lorsqu'elle écrit que

*La théorie interprétative établit une différence fondamentale entre la signification linguistique d'un mot ou d'une phrase et le sens qu'ils désignent dans le texte* (Lederer 1994 : 89)

Lederer n'applique-t-elle pas précisément, elle-même, les principes de la « Textlinguistik » ? Et la « Skoposthéorie », dont on pourrait penser qu'elle au moins n'a pas grand-chose à voir avec la linguistique, puisque son intérêt principal réside dans le fait qu'elle valorise l'aspect culturel en l'intégrant comme un élément fondamental de l'opération traduisante, ne découle-t-elle pas précisément d'une réflexion sur les notions d'« implicite/explicite », que nous retrouvons comme une des bases de la « théorie interprétative » de Marianne Lederer, réflexion qui légitime ce qu'on qualifiait avant cette réflexion comme des « ajouts », « ajouts » qu'on peut désormais définir comme des explicitations en langue cible des implications des mots de la langue source, partagées par les locuteurs de cette LS

---

<sup>132</sup>Nous sommes intimement convaincus du contraire et espérons avoir convaincu les lecteurs de notre article Stefanink 1997a que la linguistique fournit précisément les « methodological tools » en question, même dans le cas de l'analyse littéraire.

et devant être explicitées pour les locuteurs de la LC si l'on veut satisfaire au critère de l'équivalence de l'effet produit sur le récepteur du texte en LC? Et, tout au long de son oeuvre, Lederer ne fait-elle pas, elle-même – plus ou moins explicitement, selon les cas – appel à des connaissances linguistiques ? Explicitement quand elle introduit par exemple le terme de « synecdoque », « emprunté à la rhétorique » (Lederer 1994 : 216). Implicitement comme nous venons de le voir avec la « *Textlinguistik* ». La métaphore des « plages de savoir commun » qui « se recouvrent suffisamment pour que le sens d'un texte écrit par l'un passe à l'autre » (Lederer 1994 : 38) et qui fait tout-à-fait penser à la notion de « champ de dispersion » d'un phonème chez André Martinet, n'acquiescerait-elle pas des contours plus clairs, augmentant ainsi son potentiel convaincant si elle était ancrée dans une théorie des *sèmes communs*, garants de la communication interpersonnelle et interculturelle ? Et le principe de la « visualisation » (Lederer 1994:118, 103, 47) ne gagnerait-il pas à trouver des fondements théoriques dans la théorie des « *Scenes-and-frames* » de Fillmore (1976), dont Vannerem/ Snell-Hornby (1986) ont montré les applications en traductologie ? Et pour revenir aux explications que Marianne Lederer donne sur ce que signifie « comprendre un mot » dans un texte,

On traduit des unités de sens dans un texte dont le sens se construit différemment selon l'actualisation pertinente du mot dans son contexte et selon l'ensemble de l'argumentation dont il fait partie ; on ne traduit pas les mots (Lederer 1994 : 77) ces explications en gagneraient-elles pas en clarté si l'on faisait appel à la notion de *sème* (puisque c'est de cela qu'on parle quand on dit que ce ne sont pas les mots qu'on traduit) – qui n'est pas plus difficile à saisir que les notions de *synecdoque*, de *polysémie*, de *actualisation*, de *déictique*, de *bagage cognitif*, etc introduites dans le cadre de son livre – pour expliquer « que le mot est constitué d'un ensemble de sèmes - *virtuels* tant qu'ils sont hors contexte, comme par exemple dans le dictionnaire – dont seulement un sous-ensemble, chaque fois différent, est *actualisé*, selon les contraintes sémantiques des contextes dans lesquels entre ce mot » et que « "*comprendre*" un mot, veut dire quels sont les sèmes virtuels de ce mot qui sont actualisés dans un

*contexte spécifique* » (Stefanink 1993a : 66). Une telle formulation ne décrit-elle pas le processus avec plus de précision que « actualisation pertinente du mot » et « ensemble de l'argumentation », utilisés dans cette citation de Lederer ? (Stefanink a donné de nombreux exemples de la façon dont le traductologue peut utiliser ces notions simples de linguistique pour une didactique de la traduction dans Stefanink 1995a).

En tout cas, la « Skopostheorie » apporterait une certaine clarté dans la confusion créée par la question de savoir si, en traduisant, il faut « naturaliser » ou non, évoquée par Lederer dans le passage suivant :

*Conserver le caractère étranger de l'original, au risque de ne pas « passer » en traduction ou, au contraire « naturaliser » le texte en question est une question discutée dans une certaine confusion [...] (Lederer 1994 : 126)*

Et pour finir : comment procéder à une « analyse justificative » telle que la recommande Lederer (1994 : 45-46) ? Suffit-il vraiment de se demander si la solution du problème est la bonne en utilisant exactement les mêmes moyens que ceux qui ont permis d'aboutir à cette solution ? C'est pourtant ce que semble préconiser Lederer, laissant à Delisle (1984 : 82-83) le soin de résumer en quoi consiste cette opération :

*[...] l'analyse justificative a pour but de vérifier l'exactitude de la solution (provisoire) retenue.*

*Cette vérification consiste à s'assurer que l'équivalence rend parfaitement tout le sens de l'énoncé initial. [...] Elle met en évidence deux choses : premièrement, la justification est toujours fonction de l'interprétation antérieure à la réexpression et, deuxièmement, elle suit elle-même le modèle interprétatif. En procédant à la justification de sa traduction, le traducteur cherche à vérifier dans quelle mesure la formulation retenue est conforme au sens du passage original [...] (cité par Lederer (1994 : 45)*

Le problème n'est-il pas de savoir comment procéder à cette vérification ? Réponse apparemment simple pour Delisle :

*L'analyse justificative est une seconde interprétation [...] et a pour but de vérifier si les signifiants provisoirement retenus rendent bien compte de ces idées [...] (cité par Lederer 1994 : 45).*

N'avons-nous pas appris, dès l'école primaire, que si nous voulons vérifier l'exactitude d'une opération de calcul nous risquons de refaire les mêmes erreurs si nous procédions de la même manière et que la seule garantie que nous avons de ne pas les refaire est de vérifier par d'autres moyens, comme, par exemple, la preuve par neuf ? La linguistique nous fournit cette preuve par neuf, comme nous espérons l'avoir démontré à l'aide d'une analyse « pertinente pour le problème » (« *problemrelevant* ») servant à justifier – à postériori (!)<sup>133</sup> - une solution créative trouvée intuitivement (Stefanink 1997) ?

En tout cas, s'élever contre la linguistique en adressant des « critiques [...] au transcodage des significations » (Lederer 1994 : 90) me semble quelque peu anachronique du point de vue théorique (même si dans la pratique de l'enseignement elle s'avère, hélas, toujours nécessaire). Avec la pragmatique, la théorie des *speech acts*, la « Textlinguistik », la psycholinguistique appliquée à l'étude des procédures de traduction, etc., la linguistique a subi une évolution, dont la traductologie allemande, en tout cas, a amplement tiré profit, comme nous le verrons... et vice-versa (!), car nous restons convaincus que la réflexion traductologique qui s'est développée au fur et à mesure que l'on voyait les difficultés rencontrées par

---

<sup>133</sup>J'insiste sur le « a posteriori » et sur la pertinence pour le problème, parce que les analyses exhaustives préparatoires, telles qu'elles sont préconisées par l'École allemande (et telles qu'elles ont été poussées à leur paroxysme dans les publications les plus récentes dans cette veine chez Gerzymisch-Arbogast 1994 et Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998), sont critiquées à juste titre comme mortels pour la créativité et contre-productives (cf. Stefanink 1999).

les structuralistes à fournir les bases d'une traduction automatique a largement contribué à favoriser l'évolution de la linguistique vers la pragmalinguistique et vers la linguistique du texte. Ainsi on peut se demander si les apories rencontrées dans l'application des conceptions linguistiques à la traduction n'ont pas contribué à l'avancement des recherches en linguistique, l'échec de la traduction automatique illustrant la nécessité d'un dépassement du structuralisme linguistique vers la pragmatique.

Ce sont là les raisons qui nous ont amené à dresser un tableau de la traductologie allemande dans ses relations avec la linguistique et de la situer dans le cadre général des théories de la traduction. Car même Gentzler, qui ne semble pourtant pas porter la traductologie allemande dans son cœur, et l'affuble quelque peu ironiquement du label « "science" of translation », reconnaît tout de même par là une certaine rigueur linguistique qui caractérise cette École de traductologie, aspect que nous trouvons positif.

\*Je remercie la Fondation Humboldt et la Fondation Hertie pour la bourse qui m'a permis de réaliser ces recherches.

### **Bibliographie :**

- Baker, Mona (ed.), *Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, 1998.
- Ballard, M. (éd.), *La traduction à l'université*, Presses universitaires de Lille, 1993.
- Bassnet, Susan, *Translation Studies*, London: Routledge, 1980.
- Benjamin, Walter, *Die Aufgabe des Uebersetzers*, dans Stoerig 1963 : 182-195, 1923.
- Bono, Edward de, *Lateral Thinking. A Textbook of Creativity*, London, Ward Lock Educational, 1970.
- Bono, Edward de, *Po: Beyond Yes or No*. Harmondsworth, Penguin Books, 1972.

- Bühler, Hildegund (ed.), *Translators and their Position in Society: Proceedings of the Xth World Congress of FIT*, Wien, Wilhelm Braumüller, 1985.
- Bühler, Karl, *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena, G. Fischer, 1934.
- Cary, Edmond, *Comment faut-il traduire ?* Cours polycopié de l'Université Radiophonique Internationale, non paginé (cité par Mounin), 1958.
- Catford, J.C., *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*, London, 1965.
- Claparède, E., *Die Entdeckung der Hypothese*, 1932, in : Carl Graumann (éd.) : *Denken*. Koeln/Berlin, Kiepenheuer & Witsch, 1965:109-115
- Delisle, Jean, *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Presses de l'université d'Ottawa, 1984.
- E.S.I.T., site Internet <http://www.univ-paris3.fr/esit/traducto.html>, mars 1999.
- Fillmore, Charles J., « Frame Semantics and the Nature of Language », in J. Harnard et al. (eds.) *Origins and Evolution of Language and Speech. Annals of the New York Academy of Sciences*, Vol 280, New York, 1976, p. 20-32.
- Fillmore, Charles J. « Scenes-and-Frames Semantics », in A. Zampolli (ed.), *Linguistic Structures Processing*, Amsterdam, N. Holland, 1977, p. 55-88.
- Fleischmann, Eberhard/Kutz,Wladimir/Schmitt, Peter A., *Translationsdidaktik.Grundfragen der Uebersetzungswissenschaft*, Tuebingen, Narr, 1997.
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun, *Uebersetzungswissenschaftliches Propaedeutikum*, Tuebingen, Francke (UTB 1782), 1994.
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun/Mudersbach, Klaus, *Methoden des wissenschaftlichen Uebersetzens*, Tuebingen, Francke (UTB 1990), 1998.
- Garfinkel., H., « The Origins of the Term Ethnomethodology », in *Ethnomethodology* (éd. par Ralph Turner) Jarmondsworth, Trad. Française : « Sur les origines du mot “ethnométhodologie” », dans *Arguments ethnométhodologiques*, 1984, p. 60-70.



- Gentzler, Edwin, *Contemporary Translation Theories*, London, Routledge, 1993.
- Gülich, E., « Pour une ethnométhodologie linguistique. Description de séquences conversationnelles explicatives », in Charolles, M/Fischer, S/Jayez, J. (eds), *Le discours. Représentations et interprétations*, Nancy, 1990, p. 71-109.
- Guilford, Joy Peter, « Creativity: A Quarter Century of Progress », in Taylor, Irving & Getzels, J.W. (éd.), *Perspectives in Creativity*, Chicago, Aldine, 1975, p. 37-59.
- Hönig, Hans/Kussmaul, Paul, *Strategie der Uebersetzung*, Tuebingen, Narr, 1982.
- Jäger, G./Neubert, A. (eds.), *Semantik, Kognition und Uebersetzen*, Leipzig, VEB Verlag Enzyklopaedie, 1988.
- Koller, Werner, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Wiesbaden, Quelle und Meyer, 1979.
- Kotcheva, Krassimira, *Probleme des literarischen Übersetzens aus Textlinguistischer Sicht*, Werkstattreihe Deutsch als Fremdsprache 37, Frankfurt Am Main, Peter Lang, 1992.
- Krings, H.P., *Was in den Koepfen von Uebersetzern vorgeht. Eine empirische Untersuchung zur Struktur des Uebersetzungsprozesses an fortgeschrittenen Franzoesischlernern*, Tuebingen, Narr, 1986.
- Krings, H.P., « Blick in die "Black Box" - Eine Fallstudie zum Uebersetzungsprozess bei Berufsuetersetzern », in R. Arntz (ed.), *Textlinguistik und Fachsprache. Akten des internationalen uebersetzungswissenschaftlichen AILA-Symposions, Hildesheim, 13 – 16, April 1987*, Hildesheim, Olms, 1988, p. 393-412.
- Kussmaul, Paul, « Die Rolle der Psycholinguistik und der Kreativitaetsforschung bei der Untersuchung des Uebersetzungsprozesses » in *Fleischmann/Kutz/ Schmitt*, 1997a.
- Kussmaul, Paul, « Empirische Untersuchungen mentaler Prozesse bei der Translation », in *Transfer. Uebersetzen – Dolmetschen – Interkulturalitaet*, Frankfurt, Peter Lang, 1997b.

- Lakoff, George, *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Lederer, Marianne, *La traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1994.
- Loerscher, Wolfgang, *Translation Performance, Translation Process and Translation Strategies : A Psycholinguistic Investigation*, Tuebingen, Narr, 1991.
- Malblanc, A., *Stylistique comparée du français et de l'allemand. Essai de représentation linguistique comparée et étude de traduction*, Paris, Didier, 1961.
- Mavrodin, Irina, *Mâna care scrie*, Bucuresti, Editura Eminescu, 1994.
- Mavrodin, Irina, *Poïetica si Poetica*, Craiova, Scrisul Românesc, 1998.
- Mounin, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
- Neubert, Albrecht, « Top-down-Prozeduren beim translatorischen Informationstransfer », in *Jäger/Neubert*, 1988, p. 18-30.
- Neubert, Albrecht, « Uebersetzungswissenschaft und Uebersetzungslehre: Spannungen und Chancen, Hemmnisse und Moeglichkeiten, Gegensaetze und Gemeinsamkeiten, Isolation und Gemeinsamkeit. » in *Eberhard Fleischmann/ Wladimir Kutz, Peter A. Schmidt*, 1997, p. 3-15.
- Nida, Eugene, « Semantic Structure and Translating », p. 50, in W. Wilss/G.Thome, *Aspekte der theoretischen sprachbezogenen und angewandten Uebersetzungswissenschaft II*, Heidelberg, Groos, 1974.
- Nida, Eugene A., « Translating Means Translating Meaning – A Sociosemiotic Approach to Translating » in *Bühler* 1985.
- Paepcke, Fritz/Forget, Philippe, *Textverstehen und Uebersetzen. Ouvertures sur la Traduction*, Heidelberg, Groos, 1981.
- Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Edited by Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W. Burks, 8 vols. Cambridge, MA, Belknap Press of Harvard University Press, 1931-66.

- Preisler, Siegfried, *Kreativitaetsforschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.
- Pym, Anthony, *Translation and Text Transfer : An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Frankfurt/Main, Peter Lang, 1992.
- Reiss, Katharina, *Moeglichkeiten und Grenzend er Uebersetzungskritik. Kategorien und Kriterien fuer eine sachgerechte Beurteilung von Uebersetzungen*, Muenchen, Max Huebe, 1971.
- Reiss, Katharina/Vermeer, Hans, *Grundlegung einer Translationstheorie*, Tuebingen, Niemeyer, 1984.
- Robinson, Douglas, *Becoming a Translator*, London, Routledge, 1997.
- Seleskovitch, Danica/Lederer, Marianne, *Interpréter pour traduire*, Coll. Traductologie n°. 1, Paris, Didier, 1984.
- Snell-Hornby, Mary, *Uebersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*, Tuebingen, Francke, 1986, 184-205.
- Stefanink, Bernd, « Pour un enseignement fonctionnel de l'allemand scientifique » in *Contrastes* 9, 1984, p. 89-102.
- Stefanink, Bernd, « Traduire : De la théorie à la pratique », in *Le français dans le monde*, N°. 254, Paris, janv. 1993, p. 65-68.
- Stefanink, Bernd, « Übersetzen als fünfte Fertigkeit » in *Zielsprache Französisch*, 1993b/2.
- Stefanink, Bernd, « Le traducteur et les mots » in *Le français dans le monde*, n° 275, (août-sept.) 1995a, p. 38-43.
- Stefanink, Bernd, « L'ethnotraductologie au service d'un enseignement de la traduction centré sur l'apprenant », in *Le langage et l'homme*, 1995b, n° 4 (octobre) S, p. 265-293.
- Stefanink, Bernd, « Théories et enseignement de la traduction », in *Le journal du traducteur*, Paris, janv.1996a, S, p. 2-15.
- Stefanink, Bernd, « What kind of Cultural Knowledge Should be Taught in a Curriculum for Engineers », in Dubina (Hrsg.), *International Colloquium dedicated to the 75<sup>th</sup> anniversary of the Politehnica University of Timisoara:*

- General and Oriented Curricula in Higher Education*, Timisoara/Rumänien, Nov.1996, 1996b, p. 83-93.
- Stefanink, Bernd, « Plaidoyer pour un enseignement fonctionnel de l'allemand Scientifique », dans *Analele Universitatii din Craiova, Seria Langues et Littératures Romanes, Anul 1, vol. 1.*, 1997a, p. 108-120.
- Stefanink, Bernd, « Esprit de finesse – Esprit de géométrie », « Das Verhaeltnis von “Intuition” und “uebersetzerrelevanter Textanalyse” beim Uebersetzen », in Rudi Keller (éd.), *Linguistik und Literaturuebersetzen*, Tuebingen, Narr, 1997b, p.161-184.
- Stefanink, Bernd, « Le rendement didactique des théories de la traduction » in *Journées de la francophonie, 18-20 mars 1998. Actes du colloque*, Iasi, Editura Universitatii Alexandru Ion Cuza, 1998, 159-175.
- Stefanink, Bernd, « Traduire le rhème », dans *In Memoriam Rodica Iordache*, Craiova, Tipografia Universitatii din Craiova, 1999, p. 122-136.
- Stefanink, Bernd, « Analyse conversationnelle et didactique de la traduction », Conférence tenue au colloque *Analyse des discours : méthodologies et implications didactiques et traductologiques*, Poznan 7 – 10 juin 1998, Sous presse dans *Studica Romanica Posnaniensa*, 1999.
- Stefanink, Bernd, « Epistemological Priorities in the Translation of Meaning » Vortrag auf der internationalen Tagung *The fifth Central European Conference of Ultimate Reality and Meaning*, Baile Herculane, Sept. 1998, sous presse dans Actes du Colloque, *Ultimate Reality and Meaning. Interdisciplinary Studies in the Philosophy of Understanding*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.
- Steiner, Georg, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, London, Oxford and New York, Oxford University Press, 1975.
- Stolze, Rade Gundis, *Hermeneutisches Uebersetzen*, Tuebingen, Narr, 1992.

- Störig, Hans Joachim (éd.), *Das Problem des Uebersetzens*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963/1969.
- Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, Benjamins, 1995.
- Vinay, J.-P./Darbelnet, J.m *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris, Didier, 1958.
- Vannerem, Mia/Snell-Hornby, Mary, « Die Szene hinter dem Text : “scenes-and-frames semantics” in der Uebersetzung », dans Mary Snell-Hornby, 1986.
- Venuti, Lawrence, *The Scandals of Translation*, London, Routledge, 1998.
- Vermeer, Hans J./Witte, Heidrun, *Moegen Sie Zistrosen ? Scenes & frames & Channels im translatorischen Handeln*, Heidelberg, Groos, 1990.



# À PROPOS DES PARTICULARITÉS DE LA HIÉRARCHISATION DE LA TERMINOLOGIE LINGUISTIQUE

Ana GUȚU

Université Libre Internationale de Moldova, Chișinău,  
République de Moldova

*Abstract* : This article is meant to analyse the organization principles present in a term system. It stresses on the idea that between the organisation of a technical term system and that of a humanities term system there is a huge difference concerning the notional network.

As per the field of humanities, the article stresses on the idea that the term hierarchy is not unified and it is mostly asymmetrical.

L'analyse des principes d'organisation et de modelage des terminologies scientifiques techniques de type thésaurus démontre que leur élaboration commence (idéalement) par l'identification d'un *champ terminologique conceptuel*, qui peut être modelé sous forme de *graphe arborescent*, caractérisé par une *antiréflexivité, asymétrie et transitivité*. De la perspective d'une telle approche le champ terminologique (le plan du contenu) peut être matérialisé facilement dans un *système terminologique* concret (le plan de l'expression), système qui posséderait un degré si non complet, quand bien même assez haut de symétrie par rapport au champ terminologique.

C'est justement pour cela que les terminologies des sciences exactes/techniques se caractérisent par la rareté des cas de polysémie, homonymie et synonymie, phénomènes qui violent

la symétrie du plan du contenu et du plan de l'expression. Nous nous proposons d'examiner de ce point de vue l'organisation des champs terminologiques des sciences humaines en base des exemples de la ***terminologie de la grammaire française***.

À la longue des 50 dernières années on a entrepris des tentatives multiples d'hierarchisation des terminologies linguistiques des langues différentes (*Bright 2002; Marouzeau 1951*), y compris en français (*Auroux 2002; Boone, Joly 1996; Dubois 1969, 1997; Dubois, Ducrot 1993; Ducrot, Schaeffer 1995; Groussier, Rivière 1996; Trask 1993*). En même temps on entreprend des tentatives de création d'un métalangage unifié de la science (*Rey-Debove 1997*).

Dans ces travaux nous pouvons remarquer le fait que la terminologie linguistique diffère principalement de la terminologie des sciences techniques et exactes. La première différence flagrante ***c'est la fréquence dans la terminologie linguistique de la synonymie, la polysémie et l'homonymie***, ces phénomènes sont valables même pour les notions fondamentales. Citons quelques exemples :

1. Le terme français « *langue* » est utilisé dans la théorie linguistique et dans la linguistique appliquée française avec les significations suivantes :
  - Moyen principal de communication
  - Système paradigmatique d'éléments de la langue opposé au langage (*Engler 1968; Saussure 2002*)
  - Langue concrète (français, anglais, roumain etc).

Dans les recherches théoriques ce terme apparaît en rapport avec les significations susmentionnées en tant qu'homonyme de la signification « organe musculaire de forme ovoïde qui occupe une grande place dans la cavité buccale » (*Mounin, 2004*).

2. Le terme français « *langage* » est utilisé avec les significations suivantes :



- La somme saussurienne : langue comme système paradigmatique des éléments linguistiques plus encore le processus syntagmatique (*Hjelmslev 1957; Engler 1968; Saussure 2002*)
- La langue comme moyen principal de communication entre les hommes (*Ducrot, Schaeffer 1995*)
- Le langage
- Style, manière de s'exprimer.

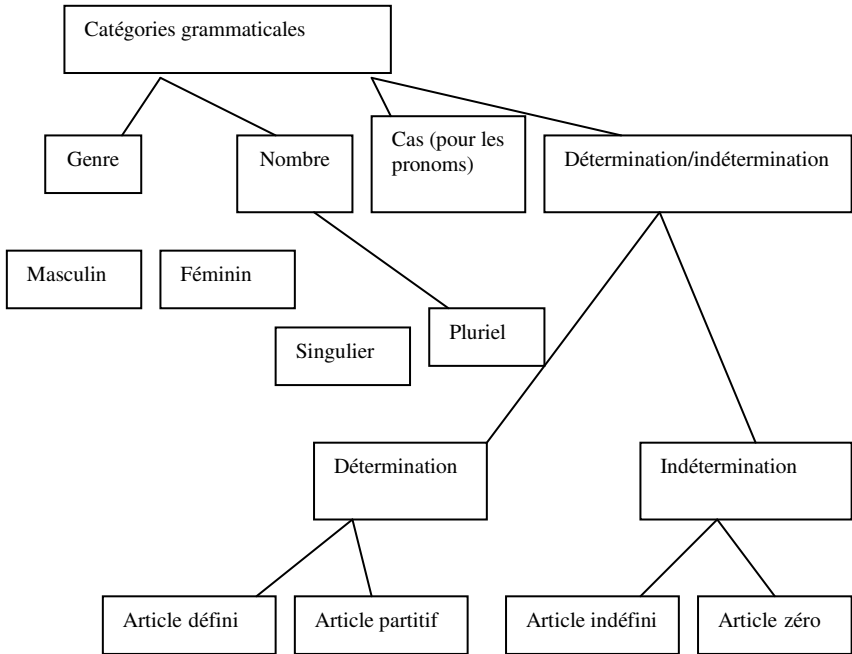
3. Les mots de tête les plus aigues sont causées aux lecteurs des traités linguistiques par le terme *signe*. Dans les écrits philosophiques de Ch. Peirce (*Ch. Peirce, 1978*) ce terme est défini comme un objet matériel spécifique, un trait distinctif à l'aide duquel d'autres objets ou personnes peuvent être reconnus. Dans la conception saussurienne le signe est envisagé non pas comme un objet matériel, mais comme une entité psychique diadique qui englobe l'image acoustique ou graphique (*le signifiant*) et le concept notionnel (*le signifié*) (*Saussure, 2002, p. 329*).

Le phénomène de la synonymie est également très poussé dans la terminologie linguistique, il affecte même les notions linguistiques fondamentales :

- Synonymes équivalents : *nom – substantif, parole – discours, locuteur – sujet parlant, onomatopée – mot imitatif, jeu de mots – calembour, mot-outil – mot fonctionnel, collision homonymique – conflit homonymique, point-virgule – point et virgule, monorhème – monorème, contrepetterie – contrepeterie, prothèse – prosthèse, adjectif démonstratif – démonstratif, méthode d'analyse transformationnelle – méthode transformationnelle, langues flexionnelles – langues fusionnelles, langues casuelles – langues à cas ; langues incorporantes – langue polysynthétique etc.*
- Synonymes partiels ou quasi synonymes : *implicite – sous-entendu, transposition – translation, langues*

*analytiques – langues isolantes, langues baltes – branche balte etc.*

Il est clair que la synonymie, et, surtout la polysémie et l’homonymie des termes linguistiques fondamentaux placés à la base des arborescences de certains sous-domaines de la linguistique et de ses disciplines afférentes complique énormément la tâche de la construction d’un thésaurus arborescent de cette science, créant également des obstacles pour l’élaboration d’un appareil épistémologique, d’un métalangage unitaire de la linguistique. Néanmoins, l’obstacle principal dans ce sens qui freine la solution des tâches susmentionnées réside dans la diversité de l’hiérarchisation du champ terminologique de la terminologie linguistique française :



*Dessin No 1. L’arborescence des catégories grammaticales des parties de discours suivant les classifications traditionnelles.*

Nous allons examiner plus bas de ce point de vue quelques exemples de variation des hiérarchies terminologiques dans les travaux des grammairiens français, c'est-à-dire, certains secteurs du champ terminologique linguistique.

Dans la grammaire traditionnelle de la langue française les catégories grammaticales de la langue française sont décrites, d'habitude, par une arborescence notionnelle du graphe thésaurus, conformément au dessin No 1. La partie gauche inférieure de cette arborescence est autrement organisée dans la hiérarchie du champ terminologique des grammairiens français Damourette et Pichon (*Damourette et Pichon, 1936–1969*) – le dessin No 2. Ces auteurs proposent d'autres désignations des catégories grammaticales traditionnelles (*Sexuiseemblance* au lieu de Genre, *Quantitude* au lieu de Nombre), qui exprimeraient leur compréhension autre que celle traditionnelle des catégories grammaticales bien connues. Plus que ça, ils introduisent des catégories nouvelles, insolites pour la grammaire traditionnelle : *Putation, Blocalité, Massiers, Nombriers*.

À leur tour, d'autres grammairiens français contemporains proposent des arborescences propres, différentes. Certaines d'entre elles se distinguent nettement des hiérarchies traditionnelles des auteurs consacrés dans le domaine non seulement par les dénominations des notions linguistiques à part, mais aussi par le nombre de catégories à certains niveaux des arborescences.

Une telle discordance dans la hiérarchisation du champ terminologique peut être remarquée très souvent dans le thésaurus de la linguistique française, par exemple, l'arborescence L'Article (dessin No 1).

Le phénomène d'inflation terminologique est propre également à la traductologie, discipline relativement nouvelle, du moins, plus récente que la grammaire, discipline que nous enseignons depuis une dizaine d'années. La typologie de la traduction s'est cristallisée à la longue des siècles dans les ouvrages des philosophes, ensuite linguistes, et déjà plus tard, après la seconde guerre, dans les ouvrages des traductologues. Malgré son jeune âge, nous assistons à une prolifération des ULT

chez différents auteurs. Si nous examinons le dessin N° 3, nous pouvons constater la possibilité d'élaborer un graphe sur le corpus des termes traditionnels. Mais dès que nous plongeons dans les monographies des traductologues, chercheurs renommés, chefs des écoles traductologiques, les discordances commencent :

**Cicéron** parle de la *traduction du sens et de celle des mots*, de la *traduction libre et littérale*.

Etienne Dolet parle de la traduction du **sens** et la **matière**.

**Ferry de Saint-Constant** distingue quatre espèces de traduction:

- 1) la traduction interlinéaire;
- 2) la traduction littérale;
- 3) la version [ou étude de ceux qui traduisent pour apprendre la langue latine];
- 4) la traduction proprement dite.

Schleiermacher distinguait la *traduction intralinguistique* de celle *interlinguistique*, la traduction *intra-individuelle* de celle *inter-individuelle*.

Ch. Peirce distingue *Intralingual translation* – traduction intralinguale, *Interlingual translation- traducton interlinguale et Intersemiotic translation* – traduction intersémiotique.

Mentionnons la dichotomie de Ljudskanov: *Traduction humaine et traduction mécanique*, qui, comme la plupart des autres linguistes, oriente ses recherches vers d'autres horizons scientifiques.

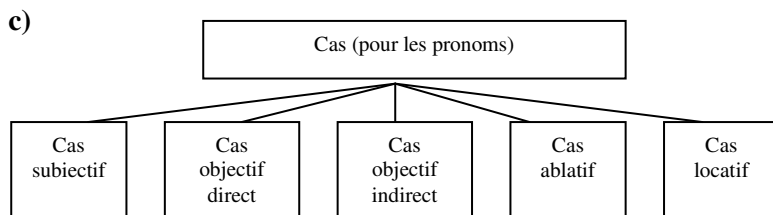
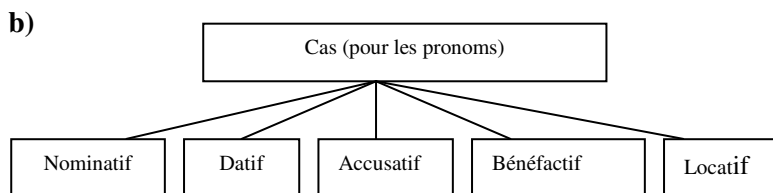
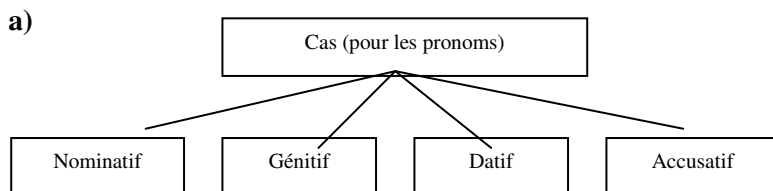
Ladmiral parle de la *traduction sourcière*, la *traduction cibliste et la traduction traductionnelle*.

Considérant l'ensemble des approches réalisées dans le domaine poétique, **Etkind distingue six types de traductions : I. - La Traduction-Information (T-INFO). Vise à donner au lecteur une idée générale de l'original, II. - La Traduction-Interprétation (T-INT). Combine la traduction avec la paraphrase.**), Etkind estime que les différences entre la poésie et la prose sont « *purement formelles* », et à ce titre il soutient que seul un vers rimé peut traduire un vers rimé.

Etkind propose de classer les traductions en quatre groupes:

1. - *La (...) traduction en prose d'information.*
2. - *La (...) traduction en prose artistique.*
3. - *La (...) traduction versifiée d'information.*
4. - *La (...) traduction artistique en vers. “*

Seleskovitch et Ledere distinguent la *traduction linguistique* de celle *interprétative*, *une alternance entre des correspondances (fidélité à la lettre) et des équivalences (liberté à l'égard de la lettre).*



*Dessin No 2. Le schéma de l'arborescence « Les cas de déclinaison »: a) le schéma traditionnel b) Le schéma de Pottier (Pottier 1962), c) Le schéma de Damourette et Pichon (Damourette et Pichon, 1936–1969).*

Des discordances pareilles empêchent la création d'un appareil épistémologique ainsi que la réalisation d'une classification unifiée des notions linguistiques. Cet état de choses a fait les linguistes français se conformer avec l'existence parallèle de quelques classifications des sciences de la langue, dont les plus autoritaires semble être la hiérarchie saussurienne (Engler 1968), celle de Guillaume (Boone, Joly 1996), mais aussi la hiérarchie de Brunot (Brunot 1965). Les divergences dans les hiérarchies du champ terminologique de la linguistique sont caractéristiques non seulement à la langue française. Elles peuvent être remarquées dans d'autres langues également. En tant qu'exemple nous pourrions citer les notions véhiculées dans la pratique de la linguistique mondiale, comme: *lingvistica carteziană* (linguistique cartésienne), *lingvistica chomskiană* (linguistique chomskyenne), *lingvistica glosematică* (linguistique glossématique), *semiologia saussuriană* (sémiologie saussurienne) etc.

### **Conclusion :**

*Dans la terminologie linguistique, aussi comme dans d'autres terminologies des sciences humaines – la théorie de la cinématographie et de la mode, la psychologie et la psychiatrie, les beaux arts et la musique, l'organisation du réseau notionnel diffère radicalement de celle des terminologies exactes/techniques. Ces domaines référentiels opèrent avec une logique moins formelle, avec des éléments des ensembles vaguement déterminés, éléments qui se caractérisent par des coefficients différents  $\varphi$  d'appartenance à ces ensembles ( $0 < \varphi < 1$ ).*

Une phénoménologie pareille mène à ce que les champs sémantiques de certaines notions des sciences humaines, ayant des frontières vagues, interfèrent avec les concepts avoisinants. A son tour, ce phénomène crée des conditions objectives pour une hiérarchisation non-unifiée, non-uniforme des champs terminologiques des sciences humaines, devenant une source permanente de l'asymétrie du signe terminologique : la synonymie et la polysémie qui sont propres pratiquement à tous les sous-domaines des sciences humaines.

## **Bibliographie :**

### **Sources scientifiques :**

- Brunot, F., *La pensée et la langue. Méthode, principes et plan d'une théorie nouvelle du langage appliquée au français*. 2<sup>e</sup> édition. Paris, Masson et C<sup>ie</sup>, 1926 (Nouv. éd. 1965).
- Damourette J., Pichon, É. *Des mots à la pensée. Essais de grammaire de la langue française*. Vol. 1 – 7, Paris, d'Artrey, 1936–1969, Supplément : Glossaire des termes spécieux ou de sens spéciales employés dans l'ouvrage, Paris, d'Artrey, 1949.
- Hjelmslev, L., *Preliminarii la o teorie a limbii*, Trad. din engleză de D. Copceag, București, 1967.
- Ladmiral, J.-R., *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.
- Marouzeau, J., *Lexique de la terminologie linguistique*, Paris, 1951.
- Peirce Ch., *Écrits sur le signe*, Paris, G. Deledalle, 1978.
- Pottier, B., *Systématique des éléments de relation. Étude de morphosyntaxe structurale romane*, Paris, 1962.
- Rey-Debove, J., *Le métalangage : étude linguistique du discours sur le langage*, La 2<sup>e</sup> éd. revue et augmentée, Paris, Armand Colin/Masson, 1997.
- Saussure, F. de., *Écrits de linguistique générale*, Établis et édités par S. Bouquet et R. Engler avec collaboration d'Antoinette Weil. P. : Gallimard.
- Schleiermacher F., *Des différentes méthodes du traduire*, Paris, 1999.

### **Sources lexicographiques :**

- Auroux, S., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (en 4 volumes), Paris, Presses universitaires de France, 2002.
- Bidu-Vrânceanu A., Călărășu C. et alții, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Nemira, 2001.

- Boone, A., Joly A., *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, Paris-Montréal, L'Harmaton, 1996.
- Bright, W., *International Encyclopedia of Linguistics*, Oxford University Press, 2002.
- Coscolluela C., *Traductologie et sémiotique peircienne : l'émergence d'une interdisciplinarité*, Université Michel Montaigne, Bordeaux-III, 1996.
- Dubois, J., Giamoco, M., Guespin, L., Marcellesi, C., Marcellesi, J.-B., Mevel, J.-P., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.
- Ducrot, O., Schaeffer, J.-M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1995. – (N.D.E.S.L.).
- Engler, R., *Lexique de terminologie saussurienne*, Utrecht-Anvvers, Mouton, 1968.
- Groussier, M.L., Rivière C., *Les mots de la linguistique. Lexique de linguistique énonciative*, Paris, Ophrys, 1996
- Mounin, G., *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, 2004.
- Trask, R.L., *A Dictionary of Grammatical Terms in Linguistics*, New York, Routledge, 1993.



# INTUITION ET CONTRAINTES SÉMANTIQUES : LE « JOKER SÉMANTIQUE »

**Ioana BĂLĂCESCU\***

Université de Craiova, Roumanie

*Abstract* : With the help of examples taken from conversational corpora, which illustrate the translation strategies developed by two translators who translate from French into German and from French into Italian without having had a real training as translators, the author explains their errors by appealing to the results of cognitivist research and shows the necessity of integrating hermeneutics into the training of translators.

Souvent, lorsque j'annonçais en début de séance aux étudiants de mon cours de traduction que nous allions procéder à un test impromptu, leur première réaction de détresse était de me dire qu'ils n'avaient pas leurs dictionnaires et qu'il leur était impossible de traduire sans dictionnaire. Or, c'est bien la situation à laquelle ils étaient exposés le jour de l'examen. Et une des démarches pédagogiques que je m'étais proposée était de leur donner le courage de leur intuition et la confiance dans leur capacité d'inférence<sup>134</sup>, pour les préparer à cette situation.

À cette fin je les faisais traduire en sous-groupes de deux à quatre avec le but de « négocier » une version commune du

---

<sup>134</sup> Pour le rôle joué par l'inférence dans le processus de compréhension du texte cf. Rickheit/Strohner 1993.

texte à traduire en langue cible (LC). Cette « négociation » était enregistrée sur cassette, transcrite et analysée, conformément aux principes de l'analyse conversationnelle ethnométhodologique, fournissant ainsi une base de données solides sur laquelle pouvait s'appuyer un enseignement de la traduction centré sur l'apprenant et partant d'une analyse de ses besoins.

Si l'exemple que je vais donner d'une solution intuitive à un problème<sup>135</sup> de traduction, me paraît tellement convaincant et instructif, c'est que l'informatrice 1, qui donne cette solution intuitive juste, est une personne qui montre, tout au long de son discours traduisant qu'en fait, elle est fondamentalement réfractaire à toute tentative de se laisser aller à ses intuitions sur le mode du jeu<sup>136</sup>, et manifeste au contraire une volonté farouche de tout maîtriser et contrôler par l'analyse.

Ainsi, lorsqu'il s'agit de traduire le mot « *illico* » (= immédiatement) dans la phrase : « *La classe étant moins nombreuse, et plus facile à surveiller, il est devenu quasiment impossible de lire tranquillement son journal ou de faire son courrier sans se faire repérer illico* », elle décompose le mot en ses éléments, essayant d'en inférer le sens par des considérations étymologiques totalement absurdes, comme on le voit dans l'extrait suivant de leur corpus conversationnel :

- 109 -----  
1: kann man das nicht *illi illis aus dem lateinischen* und co heißt ja *zusammen*  
110 -----  
1: *mit* also une *co k g* oder company da hat man's ja auch drin zusammen und *il-*  
111 -----  
1: *li* ist das nicht *jene* ?

---

<sup>135</sup> Pour la notion de „problème“ de traduction, je me base sur la définition de Lörcher 1991, pour qui le „problème“ est déterminé par le traducteur : est problème ce qui est problème pour lui.

<sup>136</sup> On sait l'importance que les herméneutes attribuent au jeu dans la saisie du sens, qu'il s'agisse du *Sprachspiel* chez Wittgenstein, ou de la pensée latérale chez de Bono, jusqu'à l'aspect ludique de l'activité traduisante chez Mavrodin ou Kussmaul.

(= Est-ce qu'on ne pourrait pas traduire *illi, illis* à partir du latin et co ça veut dire *ensemble, avec*, donc une *cokg* ou bien *company*, là on l'a aussi *ensemble* et *illi* est-ce que c'est pas *ceux-là* ?)<sup>137</sup>

Tout cela, alors que le contexte lui fournissait un sens qui allait de soi !

Il en sera ainsi tout au long de son meta-discours traduisant : étymologisation, décomposition de mots en leurs éléments afin d'en trouver le sens par l'addition des sens des ses différents éléments, etc. Bref : une démarche centrée sur le mot (à l'inverse de sa partenaire qui, elle, a une démarche « contextuelle »). Ceci à deux exceptions près où elle se laisse « surprendre », malgré elle, par une solution spontanée correcte, qu'elle remettra cependant immédiatement en question pour la remplacer par un de ses raisonnements érronés, qui lui semblent plus dignes de confiance que son intuition.

Le passage à traduire était le suivant : « *Autre petit jeu pratiquement refusé désormais aux ministres: la rédaction des petits mots que, traditionnellement, ils se passent de l'un à l'autre pour se distraire au cours des exposés parfois barbants de leurs distingués collègues.* »

Voyons l'échange conversationnel auquel il donne lieu :

- 132 -----  
 1: stattfanden um sich um sich zu entspannen ja  
 2: ja oder sich entspannen ja es wäre dann
- 133 -----  
 1: ja au cours au cours des ex-  
 2: zwei mal entspannen es stimmt es entspinnt sich (lachend)+
- 134 -----  
 1: posés also während oder im laufe der langweiligen vorträge  
 2: im lauf der langweiligen
- 135 -----  
 1: oder referate  
 2: gelegentlich (gähnend)+ ihrer distinguierten kollegen+

---

<sup>137</sup> Précisons que les informateurs ont fait leur scolarité en Allemagne où le latin est l'objet d'un respect démesuré.

- 136 -----  
 1: heißt **barbant** ehm langweilig' nee' barbare das sind die  
 barba-  
 2: keine ahnung
- 137 -----  
 1: ren barbants das sind die: unzivilisierten in dem sinne oder'  
 2: nee nee aber dann wür-
- 138 -----  
 1: ach nee parfois barbant ja ist  
 2: den sie hier nicht distingués collègues setzen
- 139 -----  
 1: vielleicht die geschwätzig ja können war auch  
 2: sollen wir auch noch mal
- 140 -----  
 1: noch mal nachgucken et puis (?)

Le mot qui pose problème est le mot « *barbant* ».

Dans une première démarche - qui correspond bien à ce que l'herméneute en traductologie qu'est Radegundis Stolze (2003) appelle une « intuitiver autopoietischer, partiell unbewusster Formulierungsimpuls » (impulsion de formulation intuitive autopoïétique partiellement inconsciente) – l'inf. 1 traduit correctement par « *langweilig* » (ennuyeux).

Ceci pour immédiatement se ressaisir et remettre sa spontanéité en doute, d'abord en demandant confirmation à sa partenaire et ensuite, devant l'hésitation de celle-ci, en se précipitant sur un autre mot qui se présente à sa mémoire active en vertu de sa ressemblance formelle (conformément aux recherches de Aitchison<sup>138</sup> 2003) : *Barbaren* (barbares) ; mot qui n'a évidemment aucune affinité sémantique avec *barbant*. Comme si elle craignait que l'on puisse reconstruire comment elle est parvenue à cette solution, elle glose immédiatement par « *die*

---

<sup>138</sup> Aitchison a trouvé que les mots sont stockés dans notre mémoire longue non seulement sur la base de leurs affinités sémantiques, mais également en fonction de leurs ressemblances au plan du rythme et des sonorités.

*Unzivilisierten* » (les non-civilisés) coupant ainsi toute ressemblance formelle avec l'original.

Face à la critique de sa partenaire contextualisante, qui lui fait remarquer le manque de compatibilité sémantique de cette solution avec le contexte, c'est encore une fois sur la base d'une ressemblance formelle qu'elle arrivera à traduire par « *die Geschwätzigen* » (les bavards), venant ainsi corroborer les résultats de recherches obtenus par Aitchison.

Ce qui a détourné notre informatrice de sa (bonne) solution première, c'est le manque de confiance en son intuition.

Comment lui donner cette confiance ?

Premièrement en lui montrant qu'il y a d'autres exemples de son discours traduisant où cette intuition ne l'a pas trompée et, deuxièmement, en lui montrant que cette intuition n'est pas gratuite – *Nihil ex nihilo!* – mais repose sur sa compétence inférentielle et les contraintes sémantiques exercées par le contexte.

Pour la première démonstration il suffit d'attirer son attention sur le dernière paragraphe de ce texte où il s'agit de traduire le mot « *pétantes* », dans le contextes suivant: « *Enfin, le Conseil doit être désormais terminé à 12 h 30 pétantes. Plus question de jouer les prolongations. L'heure du casse-croûte, c'est sacré.* » Retournons une fois de plus au discours conversationnel auquel cette phrase a donné lieu :

enfin le conseil doit être désormais terminé à douze

- 191 -----  
2: heures trente pétantes trente plus question ehm de jouer les  
prolonja / pro-  
192 -----  
1: sauerkraut  
2: longations l'heure du casse-croûte c'est sacré **casse-croûte**  
sauer-  
193 -----  
1: ja aber ah ja casse-corûte cas-  
2: kraut ne' aber das heißt chou-croûte sauerkraut  
194 -----

1: serla croûte Ach nee casser la croûte heißt ehm hier die.  
ahm es ist auch

195 -----  
1: ein ausdrück also *croûte* ist ja die *kruste* ne' und *casser*  
heißt das nicht

196 -----  
1: anschneiden ja oder zerbrechen die kruste zerkrümmeln  
2: casser heißt zerbrechen

197 -----  
1: oder was l'heure du casse-croûte  
2: oh die stunde der zerkrümmelten kruste ist

198 -----  
1: (lacht)+es ist geheiligt ja oder heilig echt+ le conseil doit  
être  
2: heilig (lacht)+

199 -----  
1: désormais also der rat muß hm also letztendlich der rat oder  
schl  
200 -----

1: lich der rat muß ehm dennoch um zwölf uhr dreißig / pile /  
sozusagen  
2: wird

201 -----  
1: / pile / hab ich so verstanden  
2: beendet sein heiß es' ja ich hab es auch so ver-

202 -----  
1: aber ich weiß nicht genau plus nicht mehr es geht  
2: standen aber ich weiß überhaupt nicht

203 -----  
1: nicht mehr um die frage verlängerungen zu spielen oder,  
2: ja es es gibt keine

204 -----  
1: also das heißt  
2: frage ehm plus ehm ja genau keine frage mehr auf  
verlängerung

205 -----  
1: das kommt es steht gar nicht zur debatte verlängerung ist  
von anfang

206 -----  
1: an klar daß es nicht gibt

On peut faire prendre conscience à cette informatrice, là encore, que le mot « *pile* » par lequel elle glose très pertinemment le mot inconnu dans le texte - « *pétantes* » - lui vient spontanément. On peut aussi lui montrer, plus explicitement que dans l'exemple de « *barbant* », comment ce sens s'impose sous la contrainte du contexte. En effet, avant de parvenir à cette solution, les deux interlocuteurs analysent en détail le contexte qui suit, dans lequel une phrase comme « *Plus question de prolongations !* » ne permet plus aucun doute sur le sens de *pétantes*. On a donc là un exemple parfait pour démontrer à l'apprenant l'apport du contexte à la compréhension du mot inconnu, sans avoir recours au dictionnaire.

Malheureusement nos partenaires en traduction ont omis de thématiser de la même façon le contexte de « *barbant* » dans l'exemple cité plus haut. Omission fort regrettable, car elle leur aurait montré que le mot « *distraire* » qu'ils connaissaient bien, comme le prouve leur traduction, permettait de faire ressortir, par antonymie, le sens de « *barbant* ».

Dans ces deux cas les mots inconnus ont, en quelque sorte le statut de « *jokers sémantiques* » dont le sens est déterminé par le contexte dans lequel ils s'intègrent. Il s'agit là de « *problèmes* » de traduction très simples, auxquels on pourrait refuser le terme de « *problème* » n'était la définition de Lörcher, mentionnée plus haut. Didactiquement c'est pourtant à l'aide d'exemples aussi simples que l'on donnera à l'apprenant la confiance en son intuition.

Ces exemples montrent aussi l'utilité d'un outillage linguistique bien choisi pour permettre d'asseoir ses intuitions traduisantes<sup>139</sup> et permettre une évaluation des solutions trouvées, contrairement à ceux qui nient tout apport de la linguistique à l'enseignement de la traduction<sup>140</sup>.

L'utilité de cet outillage linguistique croît proportionnellement à la difficulté du problème à résoudre. Ainsi, dans le dernier passage du texte en question, cité plus haut, le mot

---

<sup>139</sup> Comme le préconisent par ex. Stefanink 1997, Stolze 2003.

<sup>140</sup> Ainsi, par ex. Lederer 1994

« casse-croûte » pose un réel problème de traduction à un niveau nettement supérieur à ceux que nous venons de traiter. Voyons d’abord comment le problème est traité par nos participants dans le corpus conversationnel !

Obéissant une fois de plus aux automatismes associationnels dus aux modes de stockage dans notre lexique mental, tels que les a décrits Aitchison, notre inf. 1 « traduit » par « *Sauerkraut* » (l. 192-193), suite à une association abusive (inconsciente) basée sur la ressemblance phonique avec *choucroute*. Solution qu’elle rejette aussitôt, après la mise en garde de sa partenaire, pour se précipiter sur son jeu favori qui consiste, comme nous l’avons vu plus haut, à vouloir trouver le sens d’un mot en le décomposant en ses éléments, l’inf. 1 cherche d’abord à analyser « *croûte* » puis « *casse* » (l. 194-197). Constatant la vanité de ses efforts, dont elle sent elle-même le ridicule (comme en témoignent les rires gênés notés sur l’entregistrement), elle se lance dans une visualisation – démarche assez courante conforme aux thèses de la sémantique des « *scenes-and-frames* » telle que la décrit Fillmore (1976) – à l’aide d’un exemple. Cette visualisation d’une scène où l’on « casse la croûte » lui permet de prendre ses distances face au sens concret du mot et de sentir la fonction de ce « casse-croûte » dans l’ensemble du texte, à savoir le côté peremptoire et catégorique dans l’attitude de ces ministres socialistes qui n’ont pas la conscience professionnelle nécessaire pour leur permettre de placer les intérêts de l’Etat au-dessus de leur goinfrie « (ce qui échappe à notre informatrice., c’est évidemment le côté « prolétaire » que veut souligner l’auteur chez les nouveaux ministres socialistes) :

208 -----

1: sinne                   casser la croûte heißt la / laß uns anfangen  
beim essen zum

2:                   und im sinne

209 -----

1: beispiel wenn man das essen fertig hat / laisse casse la  
croûte maintenant /

2:                   casser

210 -----



1: also jetzt jetzt / maintenant c'est la casse-croûte / jetzt geht's los laßt

211 -----

1: es uns attakieren jetzt und die ist heilig das heißt daß die

2: ehm ehm essen so'

212 -----

1: ist heilig in dem sinne daß sie nicht mehr in frage gestellt wird auch

2: hm hm

213 -----

1: selbst wenn 'ne diskussion mal so interessant ist daß es normalerweise län-

214 -----

1: ger dauern könnte kommt das gar nicht in frage steht gar nicht so zur debat-

215 -----

1: te schluß ist schluß casse-croûte ist casse-croûte so denke ich's mir

genau

216 -----

2: denke ich mir auch

En scandant : « *Schluß ist schluß, casse-croûte ist casse-croûte* », l'inf. 1 renonce à analyser le détail de la composition matérielle du casse-croûte pour s'en tenir uniquement à la fonction de cet élément du texte dans l'ensemble du texte : d'une démarche analytique elle est passée à une démarche fondamentalement herméneutique.

Ce comportement traduisant est loin d'être une évidence, et l'analyse conversationnelle d'un autre couple d'informateurs – pourtant plus exérimenté en la matière, puisqu'il s'agit de deux enseignants avec une certaine expérience dans la traduction – montre à quel point on peut s'enfermer dans des débats sans issue – en ce qui concerne la consistance matérielle du casse-croûte (on n'a pas le droit de « *diminuer le repas* ») ou encore la norme linguistique dans laquelle doit entrer le mot en LC (extension à l'italien de la loi qui prohibe les anglicismes en français), etc. - si l'on s'en tient à l'analyse du mot isolé sans tenir compte des principes herméneutiques :

2: oui c'est la  
726 -----  
1: l'ora della pausa ehm qu'est ce  
2: même chose oui voilà  
727 -----  
1: que j'ai marqué snack ah oui la pause casse-croûte  
2: et  
728 -----  
2: dis (? ce n'est pas casse-croûte du tout à midi  
729 -----  
2: pétantes ce n'est pas du tout le casse-croûte'  
730 -----  
1: ah oui parce  
2: pourquoi diminuer le repas pourquoi:  
731 -----  
1: que: non mais tu as vu  
2: c'est pas un casse-croûte (?que tu ...)  
732 -----  
1: que tout que tout le texte ouais  
2: c'est par par antithèse dirais-je,  
733 -----  
1: mais tout le texte est est de cet acabit  
2: ouais vo-  
734 -----  
1: c'est pour ca que je mettrais entre guillemets  
2: ilà  
735 -----  
1: moi bien il l'a pas mis mais lo snack en italien  
736 -----  
1: aussi parce que OUI  
2: OH non c'est un anglicisme  
737 -----  
1: mais mais écoute tu ne peux pas trouver un journal  
738 -----  
1: italien sans un article où tu as cinquantemille an-  
739 -----  
1: glicismes qui qui je veux dire ca fait partie de

## Conclusion:

Ces exemples illustrent, une fois de plus (mais le répétera-t-on jamais assez<sup>141</sup>) à quel point seule une conception herméneutique du texte – qui accepte le principe du « cercle herméneutique » - garantit une compréhension du texte susceptible de fournir le sens à traduire.

\*Je remercie la Fondation Humboldt et la Fondation Hertie pour la bourse qui m’a permis de réaliser ces recherches.

## Bibliographie :

- Aitchison, Jean, *Words in the Mind. An Introduction to the Mental Lexicon*, Oxford, Blackwell, 2003.
- Fillmore, Charles, « Scenes-and-Frames Semantics », in Antonio Zampolli (éd.), *Linguistic Structures Processing*, Amsterdam, N. Holland, 1977, p. 55-88.
- Lederer, Marianne, *La traduction aujourd’hui*, Paris, Nathan, 1994.
- Lörscher, Wolfgang, *Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies. A Psycholinguistic Investigation*, Tübingen, Narr, 1991.
- Rickheit, Gert/Strohner, Hans, *Grundlagen der kognitiven Sprachverarbeitung*, Tübingen, Francke, 1993.
- Stefanink, Bernd, « “Esprit de finesse” – “Esprit de géométrie” : Das Verhältnis von “Intuition” und “übersetzerrelevanter Textanalyse” beim Übersetzen », in Rudi Keller (éd.)

---

<sup>141</sup> Les premiers extraits conversationnels sont tirés d’un corpus franco-allemand, le dernier d’un corpus franco-italien. Dans les deux cas les informateurs auraient pu laisser supposer une certaine familiarité avec l’interprétation de textes, puisque dans le premier cas il s’agit d’étudiants allemands en troisième année d’études de français, dans le cas du dernier extrait il s’agit d’enseignants avec une certaine expérience de la traduction. Ni les uns ni les autres n’ont cependant bénéficié d’une formation à la traduction à bases théoriques.

*Linguistik und Literaturübersetzen*, Tübingenm Narr,  
1997, p. 161-184.

Stolze, Radegundis, *Hermeneutik und Translation*, Tübingen,  
Narr, 2003.

**GARGANTUA ET PANTAGRUEL**  
***EN ROUMAIN,***  
***OU COMMENT TRADUIRE LES***  
***ARCHAÏSMES***

**Cristina DRAHTA**

Université « Ștefan cel Mare » de Suceava,  
Roumanie

*Abstract* : This article is an analysis of two translations in Romanian of François Rabelais's *Gargantua et Pantagruel*. The two translations are different in terms of the atmosphere created : in one version the Romanian reader finds himself in a strongly Romanian connoted atmosphere and in the other one, in France.

Dans ce travail nous nous sommes proposé de constater les résultats de deux traducteurs qui se sont essayés à accomplir le travail impressionnant de traduire Rabelais en roumain : Romulus Vulpescu et Alexandru Hodoș. Le premier a publié en 1962 chez EPLU, le second en 1967, chez la même maison d'édition. Les deux traductions se distinguent l'une de l'autre, autrement notre comparaison n'aurait pas lieu.

Conscients de la difficulté de leurs démarches, les deux traducteurs formulent chacun, un avertissement du traducteur à l'adresse des lecteurs ou des personnages comme nous, partis à chercher la petite bête dans leurs traductions. Romulus Vulpescu nous prévient que le texte de Rabelais est formé de plusieurs niveaux : un niveau où l'auteur emploie particulièrement les archaïsmes, les régionalismes, ensuite lorsque l'influence du

savant Ponocrates devient effective, les néologismes sont utilisés autant que les archaïsmes, les régionalismes et les termes argotiques. L'éclaircissement qui se produit dans la conscience des héros déclenche le troisième niveau par la clarté de la phrase, par le poids majoritaire des néologismes. Devant cette multitude de registres, Romulus Vulpescu fait la clarification suivante : « Le traducteur tient à assurer les lecteurs que tous les mots archaïques (ou archaïques en apparence), régionaux, dialectaux, techniques, néologismes, argotiques etc, correspondent, sans aucune exception, à des termes similaires comme détermination lexicale du texte original. » L'affirmation de Romulus Vulpescu est incontestable, mais la question qui se pose est : À quel prix ?

De son côté, Alexandru Hodoş, qui a connaissance de la traduction de son prédécesseur – Romulus Vulpescu déclare : « Nous avons essayé de rendre *Gargantua et Pantagruel* dans une langue roumaine parlée et comprise aujourd'hui par tous les Roumains. [...] Notre traduction de Rabelais est un hommage que nous faisons à la langue roumaine. »

Il n'y a qu'une confrontation concrète qui puisse nous éclaircir. La recommandation *Aux lecteurs*, adressée par Rabelais sonne comme ça : « Ainsi lecteurs, qui ce livre lisez, / Despouillez vous de toute affection ; / Et, le lisant, ne vous scandalisez : / Il ne contient mal ne infection. / Vray est qu'icy peu de perfection / Vous apprendrez si non en cas de rire ; / Autre argument ne peut mon cueur elire / Voyant le dueil qui vous mine et consomme : / Mieulx est de ris que de larmes escripre, / Pour ce que rire est le propre de l'homme. »

Romulus Vulpescu donne la traduction suivante : « Prieteni cititori, citindu-mi opul / De pătimiri vă dezbarați și patemi. / În cartea mea nu scandela e scopul- / Nici stricăciuni, nici răul demn de-anatemi. / Ce-i drept, desăvârșirea ce dezbatem, / Nu-i multă ; dar a răsului e sigur. / Subiect alt, n-are inima-mi, v-asigur, / Văzând griji câte prind să vă-ncolțească ; / Scriu despre răs nu despre plâns, desigur, / Căci răs-u-i însușire omenească. »

Du premier coup d'œil, on remarque le rythme qui est respecté tout aussi que la rime au prix de quelques pertes sacrifiées : le vers rabelaisien « Despouillez vous de toute affection » devient : « De pătimiri vă dezbrățați și patemi. » La

dernière séquence « și patemi » est un rajout pour l'intérêt de la rime. Le précédent une fois créé, il donne lieu à d'autres libertés de ce genre : « Il ne contient mal ne infection », évolue dangereusement : « Nici stricăciuni, nici răul demn de-anatemi. » C'est toujours la rime qui occasionne à Romulus Vulpescu une trouvaille surprenante : « scandela » pour « scandal ».

Cette petite recommandation au lecteur est accessible par le nombre de néologismes qu'elle contient, néanmoins, Romulus Vulpescu a ressenti le besoin d'archaïser en introduisant par ci par là des formes archaïques du pluriel de certaines notions : « patemi », « anatemi ». La tendance néologique originelle est tout de même maintenue par la forme livresque roumaine « op ». L'autre traducteur, Alexandru Hodoș, voit le texte comme cela : « Prieteni, răsfoid această carte, / Venin și scârbă-n ea n-o să aflați ; / Lăsînd orice mîhnire la o parte, / De scrisul meu să nu vă rușinați. / N-o să ieșiți de-aici mai înzestrați, / În schimb veți învăța să rîdeți bine ; / Mai drepte gînduri n-am purtat cu mine. / Văzînd cum v-a cuprins tristețea hîdă, / N-am stat să plîng, am rîs cum se cuvîne, / Căci numai omului i-e dat să rîdă. » À part le message entièrement rendu, la rime a exigé quelques sacrifices : les quatre premiers vers ont changé de topique, le verbe « lire » avec son dérivé « lecteur » ont disparu : « Amis lecteurs, qui ce livre lisez » apparaît comme : « Prieteni, răsfoid această carte ». L'apanage d'Alexandru Hodoș sont les étoffements et les rajouts : « le deuil » est interprété comme « tristețea hîdă ».

Une fois les recommandations acceptées, prenons en échantillon la première phrase du *Prologue de l'auteur* : « Buveurs très illustres, et vous Verolez, très précieux,- car à vous, à non aultres, sont dediez mes escriptz,- Alcibiades ou dialogue de Platon intitulé Le Bancquet, louant son precepteur Socrates, sans controverse prince des philosophes, entre aultres parolles les dicts estre semblables es Silenes. » La traduction d'Alexandru Hodoș sonne comme ça : « Băutori străluciți ăș prea sfrîntite fețe - căci nu altora, ci vouă vă-nchin aceste scrieri - în Dialogul lui Platon, din cartea care se cheamă *Ospățul*, lăudînd Alcibiade pe învățătorul său Socrate, prințul de toți recunoscut al înțelepților, îl aseamănă, între cu silenele. ». Dès le début, pour « Verolez » on remarque la traduction « preasfrîntite fețe ».

« Verolez » étant « atteint de vérole ». Quant à « preasfrințit », ou simplement « sfrințit », comme il n'y a pas de glossaire à la fin du bouquin, on cherche dans le DEX qui ne connaît pas ce mot. L'intuition nous dit que c'est sûrement un terme médical, puisqu'il se trouve aussi dans la traduction de Romulus Vulpescu: « Băutori mult-ilustri, si voi, Sfrențiți prea scumpi,- căci vouă, nu altor, sînt închinat scrierile mele,- Alcibiade, în dialogul lui Platon intitulat *Benchetul*, lăudînd pe dascălul său Socrat, fără controversă principe al filosofilor, zice, între altele, că este asemeni Siléniilor ». Romulus Vulpescu offre des notes au bas de la page, dont une nous explique l'emploi du « prea scumpi » qui est le déterminant de « Sfrențite » (« Verolez »). Donc: « Prea scumpi » (très chers): « très chers et en même temps, très coûteux ». Allusion au prix élevé des pomades et des nécessaires dans le traitement du « lues » (en roumain) à l'époque. « Lues » est donc l'équivalent de la maladie qui a atteint les « sfrențiți ». Cette fois-ci, le DEX nous éclercit: « lues » c'est syphilis, ayant comme synonyme populaire la vérole.

Le paragraphe qui suit, est extrêmement intéressant: « Silenes estoient jadis petites boites, telles que voyons de persent es bouticques des apothecaires, pinctes au dessus de figures joyeuses et frivoles, comme des harpies, satyres, oysons bridez, livres cornuz, canes bastées, boucqs volans, cerfz limonniers et aultres telles peintures contrefaictes à plaisir pour exciter le monde à rire (quel fut Silene, maistre du bon Bacchus); mais, au dedans l'on reservoit les fines drogues comme baulme, ambre gris, amomon, musc, zivette, pierreries et aultres choses precieuses ». En 1962, la traduction de Romulus Vulpescu est la suivante: « Siléniile erau odinioară niste chichițe, aidoma cu acele pe care le vedem astăzi în dughenile spițerilor zugrăvite pe dinafară cu chipuri hître si ușuratece, precum: zgrițuroaice, satîri, gînsoci înzăbălați, iepuri cornorați, rațe înșăuate, țapi zburaci, cerbi înhulubați și alte asemenea zugrăveli plăsmuite anume cu mare grijă, chip a stîrni pe oameni să rîză (și atare fu Silen, magistrul bunului Bacchus); ci înăuntru se păstrau cele mai fine doftorii, ca: balsam, ambru, chinam, <ir de > mosc, <alifie de> zibetă, lictare, pietrării și alte leacuri prețioase ». Du coup, cette traduction a un incontestable air archaïque dont on n'est pas sûr



d'avoir saisi le sens. La correspondance roumaine pour « petites boîtes » est « chichițe ». Or, ce mot d'origine néo-grecque désigne actuellement en roumain, une ruse, un subterfuge. C'est vrai que le deuxième sens de « chichiță » est celui d'une petite boîte sous le siège d'un fiacre, et qu'un emploi régional reconnaît « chichiță » comme une petite séparation en forme de boîte à l'intérieur d'une caisse. Néanmoins, ces deux dernières occurrences sont assez rares, parfois inconnues au lecteur moyen. De même, « dugheană » a acquis de nos jours un sens péjoratif pour échoppe sale et non pour « boutique ». Les « zgripturoaice » renvoient plutôt à la mythologie roumaine, qu'aux « harpies »; les « gînsoci înzăbalați », les « cerbi înhulubați » n'éclaircissent pas non plus l'imagination du lecteur désireux de visualiser le dessin. Possesseur d'un vif esprit de synthèse, Romulus Vulpescu traduit les « aultres choses précieuses » comme « alte leacuri prețioase ».

La transposition d'Alexandru Hodos semble plus sage : « Silenele erau pe vremuri niște cutioare ca acele ce se mai văd încă prin unele dughene ale spițerilor, avînd zugrăvite pe ele tot soiul de chipuri vesele și deșucheate, ca scorpii, satiri, cerbi înhămați, iepuri încornorați, gîște împiedicate, rațe cu samarul în spate, precum și alte încondeieri meșteșugite, dinadins închipuite spre-a stîrni hazul lumii necăjite (cum făcea Silene, dascălul lui Bacchus). Înăuntru se aflau însă numai mirodenii și balsamuri alese; ambră și tămîie, mosc și chihlimbar, smirnă și ienibahar, pietre nestemate și alte daruri de preț ». On remarque, numériquement, l'absence d'un élément représenté sur la boîte. Alexandru Hodoș sous-entend que les gens qui doivent s'amuser en regardant l'extérieur de la boîte sont nécessairement malheureux. Le nom générique de « drogues » est rendu soit par « mirodenii », soit par « balsamuri alese ». L'« amomon » est enveloppé d'une odeur mystérieuse car les dictionnaires français ne l'englobent pas, par contre Alexandru Hodoș l'explique par « tămîie ». La traduction d'Alexandru Hodoș est le lieu où plusieurs contresens se rencontrent : il introduit « smirnă si ienibahar » (myrrhe et maniguettes) pour donner à peu près le même mélange que chez Rabelais. Ou bien le voisinage « mosc si chihlimbar ; smirnă si ienibahar » est-il censé donner quelque

rime interne? Si oui, pourquoi le faire, puisque Rabelais n'y a pas pensé ?

La description de la physionomie de Socrates occasionne d'autres commentaires : « Tel disoit estre Socrates, parce que, le voyans au dehors et l'estimans par l'exteriore apparence, n'en eussiez donné un coupeau d'oignon, tant laid il estoit de corps et ridicule en son maintien, le nez pointu, le regard d'un taureau, le visage d'un fol, simple en meurs, rustiq en vestimens, pauvre de fortune, infortunéen femmes, inepte à tous offices de la republique, tousjours riant, tousjours beuvant d'autant à un chascun, tousjours se guabelant, tousjours dissimulant son divinsçavoir ». Romulus Vulpescu le voit de la manière suivante: « Asa zicea <Alcibiade> ca ar fi fost Socrat, pentru ca văzîndu-l pe dinafară și aprețîndu-l după înfățișarea exterioară, n-ai fi dat pe el barem o ceapă degerată, atît de pocit era la trup și vrednic de rîs la port, cu nasu-mpungaci, căutătura de taur, chip de capiu, pe șleau în obicei, țopîrlan la-mbrăcăminte, lipsit de procopseală, neprocopsit la muieri, bicisnic în toate trebile republicei, pururi chicotind, bînd totdeauna la cot cu fitecine, zeflemisind mereu, veșnic disimulîndu-și dumnezeiasca lui știință ». Comme procédés techniques, on distingue le cas de superposition sémantique « o ceapă degerată » pour « un coupeau d'oignon », la dilution « vrednic de rîs la port » pour « ridicule en son maintien ». On peut noter également des mots qui tendent à s'archaïser, comme « -mpungaci », « țopîrlan », « muieri », « bicisnic », « procopseală » et des archaïsmes phonétiques: « Socrat », « aprețîndu-l », « republicei ».

Sans doute conscient de l'exemple de Romulus Vulpescu, Alexandru Hodoș évite de nous contrarier, mais n'est pas sans éveiller des reproches : « Aidoma fusese Socrate, căci privindu-i înfățișarea și văzîndu-l cum arată pe dinafară, n-ai fi dat pe el nici o ceapă degerată, atît era de pocit la trup și de caraghios în apucături. Avea nasul turtit si căutătura de taur; față de om nebun, purtări necioplite și îmbrăcăminte grosolană. Era sărac lipit pămîntului iar la femei n-avea noroc nici pe-atât. Nevrednic de a îndeplini vreo slujbă în Republică, se ținea numai de șotii; bea oricînd, cu oricine și de toate rîdea, păstrînd cu grijă sub lacăt dumnezeiasca lui înțelepciune ». Alexandru Hodoș choisit de

désambiguïser la phrase en la divisant en plusieurs phrases courtes et la tonalité archaïque est maintenue par l'emploi par-ci, par-là de quelques constructions qui suscitent un retour dans le temps, sans être inaccessibles. L'étoffement est présent dans : « se ținea numai de șotii » pour « toujours riant » et surtout dans « păstrînd cu grijă sub lacăt dumnezeiasca lui înțelepciune », c'est-à-dire « dissimulant son divin sçavoir ». Si tout à l'heure, la *drogue* était pour Alexandru Hodos « mirodenii », maintenant elle est « odoare »; chez Romulus Vulpescu, les « doftorii » deviennent « tãmadã ».

Le contact direct que Rabelais établit avec ses lecteurs « À quel propos, en voustre advis tend ce prelude et coup d'essay ? » est assuré par Romulus Vulpescu : « Ce țel anume, după opinia voastră, urmãrește acest preludiu și cercare de probã ? » Le tour espiègle et pléonastique « cercare de probã » ne serait, sans doute, pas rejeté par le grand écrivain renaissant, ni même les étoffements généreux d'Alexandru Hodoș : « Și ce țilc socotiți cã ar putea sã aibã această întîmplare cu sãmîntã de vorbã, cînd dau sã pornesc la drum ? ». « Întîmplare cu sãmîntã de vorbã » pour « prélude » est une anticipation.

La séquence suivante n'est pas sans occasionner au lecteur curieux des découvertes : « Par autant que vous, mes disciples, et quelques aultres foulz de sejour, lisans les joyeux tiltres d'aulcuns livres de nostre invention, comme *Gargantua, Pantagruel, Fessepinte, La Dignité des Braguettes, Des Poys au lard cum commento*, etc., jugez trop facilement ne estre au dedans traicté que mocqueries, folateries et menteries joyeuses, veu que l'enseigne exteriore (c'est le tiltre) sans plus avant enquerir est communement receu à derision et gaudisserie. Mais pour telle legiereté ne convient estimer les œuvres des humains ». Ici, Rabelais se montre dans toute son ironie et franchise. Alexandru Hodoș essaie d'être fidèle à l'esprit de l'original : « Voi toți, bunii mei învățaței, ca și ceilalți împătimiți ai lenei, vãzînd numele poznaș al cãrților ce-am scris: *Gargamele, Pantagruel, Bucã-Groasã, Mîndria prohabului, Slãnimã pe fasole cum commento* si altele, lesne aț putut crede cã citindu-le, veți gãsi în ele numai glume hazlii, snoave pipãrate și minciuni sugubețe; fiindcã nu v-ați ostenit sã le cercetați mai adînc, ci le-ați judecat

după înfățișarea lor, adică după denumirea cărții care stărnește îndeobște batjocură și ris. S-ar conveni, însă a privi cu mai puțină pripeală rodul stăruințelor omenești ». A part l'inadvertance Gargamele, au lieu de Gargantua et « fasole » pour « Poys » et non pas haricots, Alexandru Hodoș introduit les adjectifs « hazlii, pipărate » qui accompagnent les noms « mocqueries, folateries », l'étoffement « fiindcă nu v-ați ostenit să le cercetați mai adînc, ci le-ați judecat după înfățișarea lor », pour le simple « veu que l'enseigne exteriore ».

Romulus Vulpescu brise les frontières géographiques et historiques de la France en donnant la traduction suivante : « Anume ca, voi, destoinicii mei învățaței și alți cîțiva zevzeci zăbavnici citind năstrușnicele tilturi ale oarecăror cărți născocite de noi, ca *Gargantua, Pantagruel, Uscă-Duscă, Dignitatea Prohabelor, Despre bob cu slană cum comentu/cu tîlcuri/ scl.,\_să* nu judecați cu pripeală cum că înlăuntru n-ar fi dezbătute decît pozne, năzdrăvăni și brașoave mocalite, avînd în vedere că firma de-asupra (adică titlul), fără chibzuință temeinică este, îndeobște, luată în deriziune și bătaie de batjocură. Ci nu cu asemeni ușurătate se cuvine a apreția lucrările oamenilor ». Les archaïsmes, « zevzeci zăbavnici », bien que pas tout à fait appropriés pourraient être tolérés, comme la variante, « Uscă-Duscă » pour « Fessepinte » qui modifie le référent, mais des constructions comme « brașoave » ou « a apreția », gâche l'effet escompté. « Brașoave » signifie bien « menteries », c'est-à-dire mensonges, mais un tel mot place l'action à Brașov. L'emploi « a apreția » utilisé dans une traduction publiée au beau milieu du XX<sup>e</sup> siècle ne semble pas approprié. Il éveille d'autres connotations qui renvoient au début du XIX<sup>e</sup> lorsque les mots français commençaient à pénétrer en roumain et quand certaines formes verbales de la langue roumaine étaient hésitantes.

À ce cas créé par Romulus Vulpescu, Irina Mavrodin offre une issue : « il n'y a qu'une seule solution, à mon avis: on traduit dans la langue maternelle (c'est-à-dire dans la langue du moment où l'on fait la traduction), en introduisant modérément certains termes ou certaines constructions syntaxiques légèrement archaïsés (archaïsants), employés de nos jours – donc connus par la plupart de lecteurs – par écrit et dont les connotations tendent

vers la neutralité ». (*Lettre internationale*, l'édition roumaine, 2002).

Une nouvelle séquence déclenche de nouveaux commentaires : « Lors congnoistrez que la drogue dedans contenue est bien d'aultre valeur que ne promettoit la boîte, c'est-à-dire que les matieres icy traictées ne sont tant folastres comme le titre au-dessus prentoit ». Ceci se voit dans la traduction de Romulus Vulpescu de la manière suivante : « Atunci veți cunoaște că leacul conținut înăuntru e mai de preț decît făgăduia besactea, că adică materiile aici dezbătute nu-s atît de șugubețe cum titlul de-asupra voia să-ncredințeze ». L'élément saillant et le mot « besactea », correspondance pour « boîte ». Malheureusement, « besactea » est un mot vieilli d'origine néogrecque méconnu par le public large. Alexandru Hodoș, de son côté, suit la même politique : « Veți vedea astfel că miezul pe care îl ascunde are cu totul alt preț decît chipul zugrăvit pe deasupra, iar gîndurile din adînc nu sînt atît de usuratice, după cum ar putea să arate învelișul lor ». « La drogue » est cette fois-ci « miezul », « les matieres icy traictées » : « gîndurile din adînc ».

« Crochetastes vous oncques bouteilles ? Caisgne ? Reduisez à memoire la contenance qu'aviez. Mais veistes vous oncques chien rencontrant quelque os medulare ? C'est, comme dict Platon, lib. Ij de Rep., la beste du monde plus philosophe ». Un auteur qui écrit en français du XVI<sup>e</sup> siècle, dont la prédilection pour le dialecte est évidente et assurément difficile à rendre dans une autre langue, le roumain en étant une : « N-ați destupat niciodată butelcile ? Gîl ! Gîl ! Vă mai aduceți aminte cîte ați deșertat ? Văzut-ați vreodată cum face cîinele, cînd dă peste un os cu măduvă ? Platon, în cartea a III-a despre Republică, spune că e dobitocul cel mai înțelept din lume », selon Alexandru Hodoș.

La forme « crochetastes » signifie « avez-vous crocheté ? », c'est-à-dire « avez-vous ouvert ? » « Caisgne ! » est un juron et non pas une interjection qui imite le son donné par un liquide ingurgité, comme Alexandru Hodoș le suggère. La traduction de Romulus Vulpescu offerte à cette séquence secoue le lecteur et le pousse vers le dictionnaire : « Cigheluit-ați vrodată butelce ? Țibă turbă ! Aduceți-vă aminte cît încăpea în voi. Ci văzut-ați vrodată cumva cîine dînd de vrun os mădulariu ? Este, după cum arată Platon, lib

ij de Rep, viețuitoarea cea mai firoscosă din lume ». Pour le verbe soit régional, soit archaïque « a cinghelui », Romulus Vulpescu donne, en bas de la page, l'explication suivante : « a forța cu cinghelul (speraclul) o broască », c'est-à-dire « forcer une serrure à l' aide d'une clef passe-partout », autrement dit crocheter une porte. Ceci est entièrement correct, sauf du point de vue de l'accessibilité. Tout comme l'expression moldave « Tibă turbă ! » pour « Caisgne ! », ici se pose le même problème de connotation, choix dangereux dans la traduction d'un livre français du XVI<sup>e</sup> siècle. Le simple adjectif « philosophe » trouve dans la traduction du même Romulus Vulpescu une correspondance comme « firoscos », mot familier populaire, mais tout aussi rare.

La comparaison suivante rédigée par Rabelais confirme chez les deux traducteurs roumains leurs tendances respectives. « À l'exemple d'icelluy vous convient estre saiges, pour fleurir, sentir et estimer ces beaulx livres de haulte gresse, ligiers au prochaz et hardiz à la rencontre ; puis, par curieuse leçon et meditation frequente, rompre l'os et succer la sustantificque mouelle – c'est-à-dire ce que j'entends par ces symboles Pythagoriques – avecques espoir certain d'être faictz escores et preux à ladicte lecture; car en icelle bien aultre goust trouverez et doctrine plus absconce, laquelle vous revelera de très haultz sacremens et systemes horrificques, tant en ce que concerne nostre religion que aussi l'estat politicq et vie œconomicque ». Voilà ce que Romulus Vulpescu trouve : « După exemplul <ciinelui> acestuia se cuvine să fiți înțelepți ca să puteți adulfeca, amiroși și aprețui aceste frumoase cărți pline de grăsime, - sprinteni la hăituială și cutezători la încontrare; apoi, prin sîrguincioasă lectură și meditațiune stăruitoare, să fărîmați osul și să sugeți sustantifica măduvă – adică, anume ceea ce înțeleg eu prin aceste parimii pitagoricești, - cu speranța nestrămutată că zisa citanie o să vă istețească și o să vă-ntărească; pentru că-întracestea alt gust veți afla și învățatură mai absconsă ce o să vă dezvăluie tare mari arcane și misteruri grozavnice, atît în ceea ce privește credința noastră cît și cu privire la starea politicească și viața icomonică ». On peut noter les mots archaisants qui ne seraient pas à condamner s'ils n'étaient pas trop abondants pour

étouffer la phrase et pour nous transporter au temps de nos chroniqueurs moldaves : « amiroși », « aprețui », « citanie », « stare politicească și viața icomonică ».

L'impression qu'offre la traduction d'Alexandru Hodoș pour ce fragment est une impression de récupération archaisante : « Fiți dar înțelepți, după pilda cîinelui și vă bucurați adulmecînd și gustînd aceste cărți sățioase, de preț deosebit și de mare cinste: ușurele dacă le frunzărești în pripă, dar pline de cugetare dacă zăbovești la sfat cu ele. Apoi, sfărîmați osul și sugeți-i măduva hrînitoare! Nu mă îndoiesc nici o clipă că, după citirea acestora, veți fi mai înțelepți și mai pricepuți; veți simți un gust cu totul nou și veți dobîndi o învățătură ascunsă care vă va ferici cu înalte daruri și minunate taine; nu numai în privința credinței, dar și a treburilor obștești și a schimbului de bunuri dintre oameni ». Les étoffements qu'il pratique ne nuisent point à notre démonstration: « legiers ou prochez et hardiz à la rencontre » : « ușurele dacă le frunzărești în pripă, dar pline de cugetare dacă zăbovești la sfat cu ele ». Adepte de l'étymologisme, il sert très bien les intérêts de Rabelais et du lecteur roumain en même temps : « l'estat politic și vie economică ».

« Croiez vous en vostre foy qu'oncques Homere, escrivent l'Iliade et Odysée, pensant es allegories lesquelles de luy ont calfreté Plutarque, Heraclides Pontic, Eustatie, Phornute, et ce que d'iceulx Politian a desrobé ? Si le croiez, vous n'approchez ne de pieds ne de mains à mon opinion, qui decrete icelles aussi peu avoir esté songées d'Homere que d'Ovide en ses Metamorphoses les sacremens de l'Evanglie, lesquelz un Frere Lubin, vray croque lardon, s'est efforcé demonstrer, si d'aventure il rencontroit gens aussi folz que luy, et (comme dict le proverbe) convercle digne du chaudron ». Pour cette sequence Romulus Vulpescu nous occasionne un petit voyage en Roumanie : « Credeți voi, oare, fără preget, că Omer, scriind *Iliada și Odiseea*, s-a gândit vrodată la aligoriile cu care l-au încîlțit și l-au ciuruit Plutarh, Eraclit din Pont, Eustațiu, Cornutul și la cele pe care Polițian le-a sfeterisit de la ceștilalți ? Dacă asta credeți, apoi picioarele nu v-au dus pe-aproape de părerea mea ce scoate suszisele –aligorii- tot atît de puțin vizate de Omer pe cît s-a gîndit Ovid, în *Metamorfozele* sale, la tainele Tetravangelului, cum, un

anume monah Luben, adevărat papă-slană, s-a străduit să dovedească, dacă, din întâmplare, întâlnea înșii așijderi de năuci ca dînsul și (cum zice și zicala) de-și găsea tingirea capacul ». à savoir en Moldavie : « înălțit », « slănă », il prend comme allié notre conteur national – Ion Creangă : « sfeterisit de la ceștilați », « așijderi de năuci ca și dînsul » et avec *Tetravanghelul* pour l'Évangile, il nous amène aux monastères de Bucovine. De l'autre côté, l'éviquivalence d'Alexandru Hodoș est harmonieuse : « Socotiți oare cu tot dinadinsul, că Homer scriind *Iliada și Odiseea* s-a gîndit la acele parabole, pe care i le-au pus în cîrcă, mai tîrziu, Plutarh, Heraclit, Eustațiu, Fronțiu și Polițian ? Dacă vă închipuiți așa ceva, sînteți la o poștă deoparte de gîndul meu. După cum zic d asemenea, că nici Homer, nici Ovidiu în *Metamorfozele* lui, n-au putut să prevestească duhul Evangheliei, așa cum numitul călugăr Lubin, cap de dovleac, a încercat s-o dovedească unor nebuni care aveau vreme să-l asculte. (Vorba aceea: cum e sacul, așa-i și peticul ! ) ».

Le passage qui suit confirme l'orientation générale de chaque traducteur : « Si ne le croiez, quelle cause est pourqoy autant n'en ferez de ces joyeuses et nouvelles chroniques, combien que, les dictans, n'y pensasse en plus que vous, qui par adventure bevies comme moy ? Car, à la composition de ce livre seigneurial, je ne perdiz ne emploiay oncques plus, ny aultre temps que celluy qui estoit estably à prendre ma refection corporelle, sçavoir est beuvant et mangeant. Aussi est ce la juste heure d'escire ces haultes matieres etsciences profondes, comme bien faire sçavoit Hoemere, paragon de tous philologes, et Ennie, pere des poetes latins, ainsi que tesmoigne Horace quoy qu'un malautru ait dict que ses carmes sentoyent plus le vin que l'hille ». La traduction de Romulus Vulpescu : « Dacă nu credeți asta, atunci pentru care pricină n-ați face la fel și cu aceste voioase și nou – scoase hronici, cu toate că, dictîndu-le, nu mă gîndeam la aligorii d-alde-astea mai mult decît voi care, din întâmplare, beați atunci ca și mine ? Căci, la compunerea acestei cărți măiastrești domnești, n-am irosit, nici am folosit vrodată, cumva. Nici mai mult, nici alt răstimp decît cel carele era statornicit întremării mele corporale, adică, precum ca să se știe, beuturii și mîncării. Într-adevăr, iată ceasul cel mai nimerit a scrie



despre aceste înalte lucruri și învățături profunde cum atât de bine știau s-o facă: Omer, paradigm al turo cãrturarilor și Enniu, pãrintele poeșilor latini (precum mãrturisește Orașiu), chiar dacã s-a gãsit un ticãlos care sã spuie cã în carminele aceluia mirosea mai cu seamã a vin cît a oleu ». Certe transposition se remarque par les archismes sémantiques « hronici », « oleu », que par les archaisms phonétiques : « beuturii », « nemerit ». Alexandru Hodoș donne une traduction plutôt didactique : « Dar dacã nici dumnevoastrã nu dați crezare unor asemenea nãzbitii, binevoiți a primi tot astfel și hronicul meu, vesel și proaspãt scris, pentru care nu m-am trudit mai mult decît domniile-voastre, care zãboviți cu mine la un pahar de vin. Cãci pentru întocmirea acestei cãrți împãrãtești n-am folosit mai mult rãgaz decît îi e trebuincios omului sã-și întãreascã puterile trupului, adicã sã mãnãnce și sã bea. Acestea sînt ceasurile cele mai prielnice pentru scrierea marilor întimplãri și a cugetãrilor adînci, dupã cum obișnuia însuși Homer, dascãlul tuturor grãmãticilor, ca și Enius, pãrintele poeșilor latini, despre care ne aduce mããrturie Horașiu deși un mîrlan a spus o datã, cã stihurile acestuia din urmã miroseau mai mult a vin, decît a ulei de lampã ».

En conclusion, la traduction de Romulus Vulpescu est tres connotée à la roumaine. Son atout est l'exactitude sémantique, mais en ce qui concerne l'atmosphère, on a tour à tour l'impression de lire un texte écrit par les chroniqueurs roumains du Moyen Age, tantôt d'être sous les Phanariotes, tantôt au temps de la Révolution roumaine de 1848.

Alexandru Hodoș, qui a publié une traduction cinq ans après Romulus Vulpescu, en était assurément au courant et a su éviter de tomber dans les pièges auxquels Romulus Vulpescu n'a pas pu échapper. C'est pour cela qu'il (A.H.) s'adresse aux lecteurs de sa traduction, en les rassurant de la sorte : « Nous avons jugé que nous créerions nous-même des problèmes insolubles si l'on transposait le texte original dans une langue roumaine vétuste, que l'on devrait déterrer de qui sait quelle chronique moldave ou valaque ou de quel sermon oublié par le temps dans une cellule de moine. »

D'ailleurs, la revue *Secolul 20*, no 7 de 1974 contient une chronique faite par Alina Ledeanu qui s'exprime en faveur de la

stratégie adoptée par Alexandru Hodoș : « Entre la fidélité envers la lettre et la fidélité envers l'esprit de l'oeuvre », Alexandru Hodoș fait son choix pour la dernière, et sa version « en roumain parlé et compris par tous les roumains » mélange un vocabulaire actuel et celui d'un parler ancien. Le résultat est méritoire. La phrase abondante, la couleur, le plaisir de pétrir le mot telle une pâte qui génère, comme si elles étaient extraites par un magicien, des merveilles de verve et de fantaisie, le sens et le sous-entendu, tous ces éléments se combinent harmonieusement dans la version d'Alexandru Hodoș. [...] Son mérite demeure celui d'avoir découvert et démontré, à son tour, qu'une traduction réussie n'est pas seulement un geste de restitution, mais aussi un éloge porté à la langue du traducteur. »

Sans élogier la traduction d'Alexandru Hodoș, sans avoir le courage de condamner celle de Romulus Vulpescu, j'ai essayé une comparaison qui reflète mon opinion à un moment donné.

Une traduction est, selon le mot d' Irina Mavrodin, « une série ouverte » : « Quand le texte exige que j'archaïse, je me penche de plus en plus vers les néologismes. La traduction doit employer la langue normale du moment, d'autres théoriciens l'ont déjà dit. Dans cinquante, cent ans une traduction faite maintenant commencera à sonner ridicule, plus ou moins démodée. Que notre responsabilité soit claire pour nous ! Sachons également que nous sommes éphémères ! La traduction est une série ouverte. Elle n'est pas définitive, comme l'oeuvre l'est. Elle peut demeurer définitive seulement par le fait qu'elle marque un moment important dans une culture ». (*Lettre internationale*, l'édition roumaine, 2002)

### **Bibliographie :**

François Rabelais, *Gargantua et Pantagruel*, éditions Baudelaire, 1965.

François Rabelais, *Gargantua et Pantagruel*, Editura pentru literatură universală, București, traducere de Romulus Vulpescu, 1962.

François Rabelais, *Gargantua et Pantagruel*, traducere de Alexandru Hodoș, 1967.  
Irina Mavrodin, *Cvadratura Cercului*, Editura Eminescu, București, 2001.  
Revue *Lettre internationale*, l'édition roumaine, 2002.



***VINGT FOIS SUR LE MÉTIER***



## HABIB TENGOUR – *POÈMES / POEME*

**Camelia CAPVERDE**

Université « Ștefan cel Mare » de Suceava,  
Roumanie

### *Autre je*

A vingt ans tu te dis c'est foutu  
Jamais je ne serai un autre Arthur  
Comment faire avec s'y prendre  
autrement

Irrémédiable le cheminement  
Imprime ses pulsations  
Le vers accompagne un corps qui  
fatigue

Est-ce là ce que tu aimais  
à lire  
-Pompe lyrisme et technique au  
berceau  
D'un augure faste les étoiles  
scintillent  
Pour le répéter paré d'un éclat  
singulier

Pourquoi sourire à l'évocation  
s'indigner  
Non plus ne rassure tu as

### *Un alt eu*

La douăzeci de ani îți spui s-a  
sfârșit  
Niciodată nu voi fi un alt Arthur  
Cum să faci să procedezi  
altfel

Iremediabil drumul  
Își imprimă pulsațiile  
Versul însoțește un trup care  
obosește

Oare asta îți plăcea să citești  
- Pompează lirism și tehnică în  
leagăn  
Cu un fast augur stelele  
scânteiază  
Și-l repetă împodobit cu o  
strălucire aparte

De ce să surâzi evocării  
să te indignezi  
Nici atât nu te liniștește ai

vieilli  
Malgré l'insistance du regard et ce  
feu  
Qui durcit dans le trait

îmbătrânit  
Cu toată insistența privirii și  
focul  
Care încremenește dintr-o dată

**Le Kremlin-Bicêtre, mardi 14  
octobre 2003**

**Le Kremlin-Bicêtre, marți 14  
octobre 2003**

*Écrire dans la langue de l'autre*

*Să scrii în limba celuilalt*

L'autre ? JE. C'est moi ! Ou lui ?  
Peut-être le  
violon  
Ma langue, hahaha elle n'est pas  
dans ma poche  
-autrement vide celle-là ! La belle  
affaire

Celălalt ? EU. Sunt eu ! Sau el ?  
Poate  
vioara  
Limba, ha, ha, mi-e slobodă  
Punga cam goală!  
Frumoasă treabă!

On l'a avalée pour me restituer  
une  
Chose étrange qu'il s'évertue à  
décortiquer  
Car il faut bien dire ce qui va bien  
et mal

Mi-au înghițit-o ca să-mi dea  
înapoi un  
Lucru ciudat pe care se străduie  
să-l disece  
Căci trebuie să spui ce merge și ce  
nu

Faire vibrer les cordes vocales  
sans autre forme de  
procès  
Écrire à coup de règle sur le bout  
des ongles  
Au bout du compte une tête défaite  
pointe le nez  
Sur une tribu muette ses tributs de  
guerre lapidés

Să faci să vibreze corzile vocale  
fără alte  
formalități  
Să scrii lovit cu rigla peste vârful  
unghiilor  
La urmă un cap năucit se ridică  
Peste un trib mut cu tributele lui  
de război lapidate

Que de gorges chaudes le  
lendemain on exulte  
Enfin réunis à l'orée des feux de  
bois

Câtă batjocură  
a doua zi exultăm  
În sfârșit adunați în jurul focurilor



Tous les navires coulés malgré une  
mise en garde  
Et le signe que tu lances reste sans  
appel.

**Château de Castries, vendredi  
14 novembre 2003**

Toate corăbiile scufundate în ciuda  
avertismentelor  
Și semnalul pe care-l lansezi  
rămâne fără apel.

**Château de Castries, vineri 14  
noiembrie 2003**

*12x2 Poésie contemporaine de deux rives, Algérie-Belgique, Revue  
fondée par Teric Boucebci et Abderrahmane Djelfaoui, Alger-Namur,  
Imprimerie Impressions d'Art, 2005.*



## ALLAIN SISSAO – CONTE POPULAIRE DE BOURKINA-FASO : *L'ORPHELINE/ORFANA*

**Muguraș CONSTANTINESCU**  
Université « Ștefan cel Mare » de Suceava,  
Roumanie

### *L'orpheline*

Une femme était morte en laissant son enfant en bas âge à sa coépouse. La coépouse alla semer du gombo dans sa brousse. Le gombo arriva à maturité et il était prêt à récolter. Le marâtre contraignit l'orpheline à aller dans la brousse pour récolter le gombo.

L'orpheline se leva. En pleurant, elle se dirigea vers le champ de gombo en chantant:

*Sî lengen lengen leende!  
Sî lengen lengen leende!  
Il y avait une coépouse de  
ma mère,  
sî lengen lengen leende!  
Qui prit ses deux gombos,  
sî lengen lengen leende!*

### *Orfana*

O femeie muri, lăsându-și copilul mic în seama celeilalte soții a bărbatului ei. Cealaltă soție semănă gombo pe câmp. Când gombo fu copt și bun de strâns, maștera o trimise pe orfană la câmp sa-l culeagă.

Orfana plecă. Plângând, ea se îndrepta spre câmpul cu gombo și cânta:

*Sî lengen lengen leende!  
Sî lengen lengen leende!  
Cealaltă soție a tatălui  
meu  
sî lengen lengen leende!  
Luă două fructe de  
gombo,  
sî lengen lengen leende!*

*Elle les sema sur la route  
de Kadyoog,  
sî lengen lengen leende!  
Elle les sema sur la route  
de Tagrima,  
sî lengen lengen leende!  
Elle m'ordonna d'aller  
les cueillir,  
sî lengen lengen leende!  
En espérant que les bêtes  
me dévoreraient,  
sî lengen lengen leende!  
En espérant que les  
génies me dévoreraient,  
sî lengen lengen leende!*

*Și le semănă pe drumul  
din Kadyoog,  
sî lengen lengen leende!  
Ea le semănă pe drumul  
din Tagrima,  
sî lengen lengen leende!  
Îmi porunci să merg să le  
culeg,  
sî lengen lengen leende!  
Sperând că fiarele mă vor  
mânca,  
sî lengen lengen leende!  
Sperând că duhurile rele  
mă vor mânca,  
sî lengen lengen leende!*

Elle chantait ainsi quand elle rencontra une vieille femme. Celle-ci lui dit de chanter encore pour qu'elle puisse danser.

L'orpheline obéit. La vieille dansa et en fut très contente. Elle dit alors à l'orpheline de l'accompagner chez elle. Elle l'emmena effectivement chez elle. Arrivée à la maison, elle commença à se laver, puis demanda à l'orpheline de lui frotter le dos. Celle-ci obéit. Après son bain, elle demanda à la fille:

« Veux-tu que je te prépare du "tô" de sorgho rouge ou du "tô" de maïs ? »

Elle répondit qu'à la maison elle n'avait même pas de « tô » de sorgho rouge à manger, à plus forte raison n'avait-elle pas de « tô » de maïs.

Alors, la vieille lui prépara à manger du « tô » de maïs.

Pe când cânta așa, întâlni o femeie bătrână care îi spuse să mai cânte, ca ea să poată dansa.

Orfana făcu întocmai. Bătrâna dansă și fu foarte mulțumită. Îi spuse orfanei sa vină cu ea acasă. O duse în casa ei. Aici, ea începu să se spele și îi ceru orfanei să o frece pe spate. Aceasta făcu întocmai. După baie, bătrâna o întrebă pe fată:

„Vrei să-ți pregătesc niște „to” din sorgho roșu sau niște „to” din porumb?”

Fata răspunse că acasă nu are nici „to” din sorgho roșu, darămite „to” din porumb.

Atunci bătrâna îi pregăti „to” din porumb. După ce mâncă,

<sup>142</sup>Chant de lamentation

Après avoir mangé, elle se coucha.

Le lendemain, la vieille l'appela et lui dit:

« Plonge ici ta main droite ! »

Elle plonge sa main droite, et, lorsqu'elle la retira, elle était couverte d'or, jusqu'au bras.

La vieille lui dit de plonger la main gauche. Quand elle la retira, elle avait la même quantité d'or que l'autre. Alors, la vieille lui donna la permission de rentrer chez elle.

Quand elle arriva à la maison, la fille de la marâtre dit à sa mère que l'orpheline était arrivée couverte d'or. La marâtre dit qu'une orpheline ne pouvait pas avoir quelque chose comme cela. Sa fille jalouse lui assura que c'était pourtant le cas, et elle déclara qu'elle voulait elle aussi avoir autant de richesse que l'orpheline.

La colère s'empara de la marâtre qui se mit à battre sa propre fille en lui donnant l'ordre d'aller récolter son gombo.

La fille partit en pleurant et en chantant :

*WEE wee yi yee !  
WEE wee n kê yee !<sup>142</sup>*

Elle chantait aussi quand elle rencontra la vieille qui la conduisit chez elle. Le soir, la vieille voulut prendre son bain et elle l'appela pour qu'elle lui frotte le dos. La fille répondit qu'elle ne

se culcă.

A doua zi, bătrâna o chemă și îi spuse:

„Bagă mâna dreaptă aici!”.

Ea băgă mâna dreaptă și când o scoase era toată acoperită cu aur.

Bătrâna îi spuse să bage și mâna stângă. Fata făcu întocmai și mâna stângă fu și ea acoperită cu aur. Atunci bătrâna îi dădu voie să plece acasă.

Când ajunsese acasă, fata mașterei îi spuse mamei că orfana avea mâna acoperită cu aur. Maștera îi spuse că așa ceva nu e cu putință. Fata invidioasă o asigură că așa stau lucrurile și spuse că vrea și ea bogăția orfanei.

Mânioasă, maștera își bătu fata și îi porunci să plece să culeagă gombo.

Fata plecă plângând :

*WEE wee yi yee !  
WEE wee n kê yee !<sup>143</sup>*

Ea cânta când o întâlnește pe bătrână care o pofti la ea acasă. Seara când bătrâna vru să se spele, o chemă să o frece pe spate. Fata îi răspunse că nu vrea sa-și strice mâinile pe un spate așa de aspru.

---

<sup>143</sup> Lamentație.

voulait pas s'abîmer les mains sur un dos rugueux comme le sien. Le vieille se tut et elle se lava ?

Après son bain, elle demanda à l'enfant si elle voulait qu'elle lui prépare du « tô » de sorgho rouge ou du « tô » de maïs. La fille répondit qu'à la maison, elle ne mangeait que du « tô » de maïs. La vieille se leva pour lui préparer du « tô » de sorgho rouge.

Lorsqu'elle eut fini de manger, la vieille lui demanda de plonger la main droite dans un trou. Quand la fille y plongeait la main droite, un serpent s'y enroula. Elle ressortit le bras.

La vieille lui dit de plonger la main gauche dans un autre trou. Quand elle y plongeait la main gauche, un scorpion la mordit et s'accrocha à la main qu'elle retirait du trou.

La vieille lui dit de plonger sa tête dans un autre trou. Quand elle y plongeait la tête, celle-ci s'arracha.

Voilà pourquoi on dit qu'il faut prendre soin de l'orphelin et que l'on doit rester modeste dans la vie.

Bătrâna nu spuse nimic și se spălă singură.

După baie, o întrebă pe copilă dacă vrea să-i pregătescă niște „to” din sorgho roșu sau niște „to” din porumb. Fata răspunse că acasă ea nu mănâncă decât « tô » din porumb. Bătrâna se duse și-i pregăti „to” din sorgho roșu.

Când termină de mâncat, bătrâna îi ceru să-și bage mâna dreaptă într-o gaură. Fata băgă mâna dreaptă și un șarpe i se încoloci pe ea. Scoase brațul.

Bătrâna îi spuse să-și bage mâna stângă într-o altă gaură. Fata băgă mâna. Un scorpion o mușcă și se agăță de ea când o scoase din gaură.

Batrâna îi spuse să bage capul în altă gaură. Când își băgă capul, acesta îi fu smuls.

Iată de ce se spune că trebuie să avem grijă de orfani și că nu trebuie să cerem prea mult de la viață.

*Contes du pays des Moose,  
Burkina Faso, Karthala-Editions  
UNESCO, 2002.*

**TAHAR BEN JELLOUN – *LE DERNIER*  
*AMI / ULTIMUL PRIETEN*  
(fragment)**

**Elena-Brândușa STEICIUC**

Université « Ștefan cel Mare » de Suceava,  
Roumanie

*Le dernier ami*

L'été 66 nous allions être abandonnés par les illusions de notre jeunesse. Mamed fut arrêté par la police politique. Quelques heures après son retour de France, deux hommes en civil sonnèrent chez ses parents, lui demandèrent son passeport et l'embarquèrent dans une voiture banalisée. J'étais à ce moment là dans l'avion qui me ramenait de Montréal à Casablanca. À mon arrivée, je ne fus pas inquiet. Je passai les formalités de police et de douane sans problème. À Tanger, mes parents avait reçu la visite d'un cousin qui travaillait dans l'administration de la mairie. Il leur aurait conseillé de me demander de reporter mon retour au pays. Trop tard. Les arrestations d'étudiants

*Ultimul prieten*

În vara lui '66 iluziile tinereții noastre aveau să ne părăsească. Mamed fu arestat de poliția politică. La câteva ore după ce s-a întors din Franța, doi bărbați în civil au sunat la părinții lui, i-au cerut pașaportul și l-au urcat într-o mașină ce arăta ca oricare alta. În acel moment, eu eram în avionul care mă aducea de la Montréal la Casablanca. La sosire nu m-am neliniștit. Am trecut de formalitățile de poliție și de vamă fără probleme. La Tanger, părinții mei fuseseră vizitați de un văr ce lucra în administrație, la primărie. Acesta i-a sfătuit să-mi ceară să amân întoarcerea în țară. Prea târziu. Erau arestați tot mai mulți studenți ce aveau activități sau pur

ayant des activités ou simplement des opinions politiques de gauche se multipliaient. Les parents de Mamed étaient restés sans nouvelles durant une quinzaine de jours. Des « hommes gris », comme les appelait ma mère, sonnèrent chez nous à six heures du matin.

Leur brutalité avait figé ma mère dans une expression qui l'avait défigurée durant plusieurs jours. Ils ne donnaient pas d'explications, exécutaient des ordres sans le moindre scrupule. On disait que la police marocaine avait hérité tous les travers de la française. Ils avaient probablement suivi des stages en France pour apprendre à être violents et sans état d'âme.

En prison, je retrouvai Mamed qui était méconnaissable. Il avait maigri et avait la tête rasée. Nous étions moins d'une centaine d'étudiants poursuivis pour « atteinte à la sûreté de l'État ». Nous ne comprenions pas ce qui nous arrivait. Mamed avait été torturé. Il avait du mal à marcher. La première chose qu'il ait dite fut je n'ai rien dit parce que je ne savais rien ; sous la torture tu parles, mais moi, je ne savais pas ce qu'ils me voulaient ; j'inventais des trucs pour qu'ils arrêtent de me frapper, je disais n'importe quoi, alors ils redoublaient de férocité ; ils avaient des dossiers sur chacun d'entre nous depuis nos premières discussions dans la cour de récréation du lycée ; il y avait parmi nous un type qui les renseignait ; avec des recouplements,

și simplu opinii politice de stânga. Părinții lui Mamed n-au avut nici o veste de la el cincisprezece zile. Niște „oameni cenușii”, cum le spunea mama, sunară și la noi, la șase dimineața.

Din cauza brutalității lor, mama a rămas încremenită într-o expresie care a desfigurat-o câteva zile. Nu dădeau explicații, executau niște ordine fără cele mai mici scrupule. Se spunea că poliția marocană a moștenit toate defectele celei franceze. Probabil au fost pregătiți în Franța și învățați cum să fie violenți și să nu se lase înduioșați.

În închisoare, l-am regăsit pe Mamed care era de nerecunoscut. Slăbise și era ras în cap. Eram acolo mai puțin de o sută de studenți urmăriți pentru „atingere adusă siguranței statului”. Nu înțelegeam ce ni se întâmplă. Mamed fusese torturat. Mergea greu. Primul lucru pe care mi l-a spus a fost „n-am spus nimic pentru că nu știu nimic; sub tortură vorbești, dar eu habar n-aveam ce voiau de la mine; inventam tot felul de chestii ca să nu mă mai bată, spuneam prostii și-atunci se făceau și mai răi; aveam dosare despre fiecare din noi, începând cu primele discuții din curtea liceului, în recreație; cineva dintre noi îi informa; punând lucrurile cap la cap, am ghicit cine; în fiecare grup de oameni este un trădător ce trebuie



j'ai deviné qui c'était ; dans chaque groupe humain il y a un traître qui doit jouer son rôle de traître ; le notre était un type quelconque, un pauvre type qui se vengeait de la vie qui ne l'avait pas avantagé. Le pire est que cet homme a fait carrière dans l'administration marocaine et qu'il a eu de grandes responsabilités au ministère de l'Intérieur.

J'avais la conscience tranquille ; de toute façon on n'a rien fait du mal, on n'a pas comploté, on a juste discuté entre nous ; ils voulaient savoir des choses sur le FLN, sur les copains algériens partis faire la guerre. Ils confondaient tout exprès pour nous faire avouer des choses graves. Évidemment, ils savaient que j'étais au parti, mais le parti n'était pas interdit.

Il y avait dans le regard de Mamed un mélange de tristesse et de fierté. Je le sentais solide. Il me serra très fort contre lui et me demanda à l'oreille alors t'as baisé beaucoup à Québec ? J'éclatai de rire. Les autres prisonniers n'étaient pas de Tanger. Certains étaient de droits communs. Ils ne comprenaient pas pourquoi nous étions là. Un type nous dit vous n'avez même pas vendu un kilo de haschisch ? Vous n'avez rien volé, pas même un salaud de flic ? Pour eux, la politique, c'était de l'abstrait. Un autre plus âgé,

să-și joace rolul de trădător; al nostru era un tip oarecare, un amărât care se răzbuna pentru șuturile primite în viață. Cel mai rău e că acest om a făcut cariera în administrația marocană și a avut mari responsabilități în Ministerul de Interne.

Eu nu aveam nimic pe conștiință; în orice caz, nu am făcut nimic rău, nu am complotat, am discutat doar între noi; voiau să știe diverse lucruri despre FLN<sup>144</sup>, despre colegii algerieni plecați la război. Înadins amestecau totul, ca să ne facă să mărturisim lucruri grave. Evident, știau că-s membru al partidului comunist, dar partidul nu era interzis.”

În privirea lui Mamed era un amestec de tristețe și bucurie. Îl simțeam puternic. Mă strănse foarte tare în brațe și mă întrebă la ureche: „Te-ai regulat mult în Québec ? ”Am izbucnit în răs. Ceilalți pușcăriași nu erau din Tanger. Unii erau de drept comun. Nu înțelegeau ce căutam noi acolo. Un tip ne-a spus „N-ați vândut nici măcar un kil de hașiş ? N-ați furat nimic, nici măcar n-ați caftit vreo scârbă de gabor ?” Pentru ei, politica era ceva abstract. Altul, mai în vârstă, fără îndoială vreun

---

<sup>144</sup> *Front de libération nationale*, mișcare naționalistă algeriană, formată în timpul insurecției de la 1 noiembrie 1954, transformată în partid unic după obținerea independenței, în 1962.

sans doute un parrain, nous demanda, c'est quoi la politique ? Vous voulez être ministres, avoir une voiture avec chauffeur, des secrétaires portant des jupes courtes, fumer des cigares et passer à la télé ? Quand on sortira, je vous donnerai tout ça, pas le titre de ministre, mais vous avez tout le reste, vous êtes sympathiques, vous faites des études très hautes et on vous a arrêtés ! C'est fou, ce pays ne va pas bien, je veux dire que le pays va très bien mais qu'il y a des erreurs... Vous ne faites que parler, vous n'êtes pas capables de tuer quelqu'un, non, trop douillets, trop polis, bien élevés, pas de risque, alors je ne comprends pas ce que vous foutez dans cette prison. Le pays, ça va pas bien...

Il avait une cinquantaine d'années, et était certain qu'il allait être libéré dans la semaine. Effectivement, on vint le chercher en lui disant tu es libre. Lui ne faisait pas de politique, juste du trafic de kif vers l'Europe. Il nous fit un clin d'œil comme si nous allions nous revoir assez vite. Il eut le temps de nous dire son nom ou plutôt son surnom « Roubio » et que son quartier général se trouvait au Café Central au petit Socco.

Nous sommes restés dans cette prison une quinzaine de jours puis nous fûmes transférés dans un camp disciplinaire de l'armée où nous restâmes dix-huit mois et

„barosan”, ne-a întrebat „Ce-i aia, politica? Vreți să fiți miniștri, să aveți mașină la scară, secretare cu mini-jupă, să fumați țigări de foi și să apăreți la televizor? Când o să ieșim de-aici am să vă dau din toate, nu chiar titlul de ministru, ci toate celelalte, sunteți simpatici, învățați de nu mai puteți și uite că v-au arestat! E cumplit, țara asta se duce de răpă, vreau să spun că țara asta o duce bine, dar mai sunt greșeli... Voi dați numai din gură, nu sunteți în stare să uciideți, nu, sunteți prea blânzi, prea politicoși, bine crescuți, nu-i nici un risc, și-atunci nu înțeleg ce naiba faceți în închisoare. Țara asta o ia razna...”

Avea cam cincizeci de ani și era sigur că urma să fie eliberat în cursul acelei săptămâni. Într-adevăr, au venit să-l caute, spunându-i „Ești liber!”. Nu făcea politică, ci trafic de kif<sup>145</sup> înspre Europa. Ne-a făcut cu ochiul, ca și cum aveam să ne revedem destul de repede. De-abia a avut timp să ne spună numele, sau mai degrabă porecla, „Roubio” și că își avea tabăra la Café Central, în micul Socco.

Am rămas în închisoarea asta vreo cincisprezece zile, apoi am fost transferați într-un lagăr de muncă disciplinară al armatei, unde am rămas optsprezece luni și

---

<sup>145</sup> Amestec de hașiș și tutun, în Africa de Nord.

quatorze jours sans être jugés. Un matin, avant d'être jetés au camp, un gradé vint nous voir et nous dit qu'il fallait signer une lettre où nous demandions pardon au roi. Mamed, courageux, dit pardon pourquoi ? On n'a rien fait, on n'a commis aucune crime, aucune faute pour demander pardon... Le gradé lui dit tête de mule, tu me rappelles mon fils, il conteste tout ; vous avez de la chance que notre roi bien-aimé, que Dieu le glorifie et lui donne longue vie, soit de bonne humeur et vous avez l'audace de parler ? Allez, signez là, sinon vous serez accusés de désobéissance à notre roi bien-aimé, que Dieu le glorifie et lui donne longue vie, et là, c'est grave, très grave. Vous avez de la chance, je suis humain ! Si vous étiez tombés sur El Lobo, vous seriez en train de compter vos dents.

Mamed me regarda pour me demander mon avis. Je fis signe de la tête. Nos signatures furent apposées au bas d'une feuille à l'en-tête du ministère de la Justice. De toute façon, le roi n'est même pas au courant qu'on existe, alors qu'on demande sa grâce ou la main de sa fille, le résultat est le même : on n'existe pas !

Ces dix-neuf mois d'incarcération déguisée en service militaire scellèrent notre amitié de manière irréversible. Nous étions devenus sérieux. Nous avions tout

paisprezece zile fără a fi judecați. Într-o dimineață, înainte de a fi aruncați în lagăr, a venit să ne vadă un gradat, care ne-a spus că trebuie să semnăm o scrisoare prin care să-i cerem iertare regelui. Mamed, curajos, a spus „Iertare, pentru ce ? N-am făcut nimic, n-am comis nici o crimă, nici o greșeală ca să cerem iertare...” Gradatul i-a spus „Catâr încăpățânat, semeni cu fiu-miu care contestă tot; aveți noroc că regele nostru preaiubit, Dumnezeu să-i sporească gloria și să-i dea viață lungă, e în toane bune și mai aveți îndrăzneala să mai vorbiți ? Hai, semnați aici, că de nu o să fiți acuzați de nesupunere față de regele nostru preaiubit, Dumnezeu să-i sporească gloria și să-i dea viață lungă, iar așa ceva e grav, chiar foarte grav. Aveți noroc, sunt bun la inimă. Dacă s-ar fi nimerit să vină El Lobo, v-ați culege dinții de pe jos...”

Mamed se uită la mine ca să-mi ceară părerea. Am făcut semn cu capul. Ne-am pus semnăturile în partea de jos a unei foi cu antetul Ministerului Justiției. În orice caz, regele habar n-are că existăm, fie că-i cerem iertare sau mâna fiicei, rezultatul e același: nu existăm!

Cele nouăsprezece luni de închisoare deghizată în serviciu militar au pecetluit ireversibil prietenia noastră. Deveniserăm serioși. Îmbătrâniserăm dintr-o dată,

d'un coup vieilli, nous étions entrés dans la maturité. Nos discussions n'étaient plus vaseuses, même si nous tenions à cultiver notre sens de l'humour et une certaine légèreté. Nous parlions des femmes avec une sorte de détachement et de respect.

Un jour, il me sauva la vie. La nourriture servie dans le camp était tellement infecte que je l'ingurgitais à toute vitesse en me bouchant le nez. Ce fut ainsi que j'avalais de travers et faillis mourir étouffé. Mamed hurla de toutes ses forces pour appeler au secours tout en me tapant dans le dos. J'étais devenu tout rouge et je respirais de moins en moins. Ses cris étaient si puissants que les gardiens comprirent qu'il s'agissait d'une urgence et vinrent accompagnés du médecin. J'étais dans ses bras, je l'entendais me supplier de ne pas m'en aller. Grâce à sa présence et à son intervention je fus sauvé.

Une autre fois, ce fut lui qui se sentit mal. Il avait des douleurs terribles dans le ventre. Il était plié en deux et vomissait un liquide verdâtre. On n'avait pas de médicaments ni d'eau potable. Une forte fièvre provoquait chez lui des tremblements. On était au milieu de la nuit et personne ne vint malgré nos appels. Je lui massais longuement l'estomac et le ventre jusqu'au matin. Il s'endormit pendant que je continuais mes massages. Le lendemain, il fut transporté à l'infirmerie puis ensuite à

intrând în maturitate. Discuțiile noastre nu mai erau confuze, chiar dacă țineam să ne cultivăm simțul umorului și o anumită ușurățe. Vorbeam despre femei cu un fel de detașare și respect.

Într-o zi, Mamed mi-a salvat viața. Mâncarea din lagăr era așa de infectă încât o ingurgitam în mare viteză, ținându-mă de nas. În așa fel încât, înghițind greșit, a fost cât pe-acți să mor sufocat. Mamed a strigat cât a putut de tare după ajutor, bătându-mă pe spate. Eram roșu ca focul și respiram tot mai slab. Strigătele lui erau atât de puternice încât paznicii au înțeles că-i o urgență și au venit cu medicul. Eram în brațele lui, îl auzeam cum mă imploră să nu mă duc. Datorită prezenței și intervenției lui am fost salvat.

O altă dată, el a fost cel care s-a îmbolnăvit. Îl durea cumplit burta. Era îndoit de la mijloc și voma un lichid verzui. Nu aveam nici medicamente, nici apă potabilă. O febră puternică îi provoca tremurături. Era miezul nopții și n-a venit nimeni, în ciuda strigătelor noastre. I-am masat mult timp stomacul și burta, până dimineața. A adormit, pe când eu continuam masajul. A doua zi a fost transportat la infirmerie, apoi la spital, unde a rămas o săptămână încheiată. S-a întors slăbit și palid.

l'hôpital où il séjourna une bonne semaine. Il revint amaigri et pâle. Il vit que j'étais très inquiet, alors comme s'il voulait me rassurer il me dit que nous étions liés à la vie à la mort et que rien ni personne ne pourrait détruire notre amitié.

En donnant de l'argent à Lrange, un gardien sympathique, nous eûmes des cahiers et des crayons. Nous décidâmes de tenir un journal. Mamed prétendait ne pas être doué pour écrire. Il me dictait sa journée. Nous n'avions pas la même perception du temps et de ce que nous vivions entre ces quatre murs. Il parlait d'une ogresse aux dents en plastique qui lui rendait visite tous les jours à la même heure, dialoguait avec elle et faisait des projets d'avenir une fois libéré. Il inventait des situations invraisemblables. Mamed était un conteur victime d'une étrange fièvre. S'il n'avait pas été malade, on l'aurait pris pour un surréaliste. Il lui manquait les mots, même s'il avait le sens de la formule.

Après notre sortie de prison, nous n'étions plus les mêmes. Malgré les interventions auprès de gens haut placés, nous n'avions pas droit au renouvellement de nos passeports. Nous étions punis. La grâce royale ne nous rendit pas toute notre liberté. Nous passâmes une bonne matinée au hammam où nous rencontrâmes l'ami Ramon. Il aimait le bain maure. Nous évoquâmes toute de suite le besoin

A văzut că-s neliniștit și atunci, ca și cum ar fi vrut să mă calmeze, mi-a spus că suntem legați pe viață și pe moarte, că nimeni și nimic nu va putea distruge prietenia noastră.

Dându-i bani lui Lrange, un paznic simpatc, am obținut caiete și creioane. Ne hotărâram să ținem un jurnal. Mamed pretindea că n-are talent la scris. Îmi dicta cum și-a petrecut ziua. Noi doi nu aveam aceeași percepție asupra timpului sau a ceea ce trăiam între cei patru pereți. El îmi povestea despre o căpcăună cu dinți de plastic, care-l vizita în fiecare zi la aceeași oră, discuta cu ea și făcea proiecte de viitor, pentru după ce va fi eliberat. Inventa situații neverosimile. Mamed era un povestitor victimă a unei febre ciudate. Dacă n-ar fi fost bolnav, ai fi zis că-i supraréalist. Nu-și găsea cuvintele, chiar dacă avea simțul formulei.

După ce am ieșit din închisoare, nu mai eram aceiași. În ciuda intervențiilor pe lângă persoane suspuse, nu aveam drept la un pașaport nou. Eram pedepsiți. Grațierea regală nu ne-a înapoiat toată libertatea. Am petrecut o dimineață întregă la hammam, unde l-am întâlnit pe prietenul Ramon. Îi plăcea baia maură. Am vorbit imediat despre nevoia de a merge la femei. Ramon a organizat o petrecere la

d'aller voir des femmes. Il organisa une soirée où des filles payées par lui vinrent s'occuper de nous. Malheureusement, nos sexes étaient encore sous l'effet du bromure. Je me sentais mal. Ramon me rassura en me disant que ça lui arrivait souvent. Il devait mentir pour ne pas m'inquiéter. Le vin était triste, les filles gentilles, et nous autres complètement déphasés.

Mamed reprit ses études de médecine à Rabat, quant à moi, j'abandonnai le cinéma et m'inscrivis à la faculté des lettres pour faire une licence d'histoire et de géographie. « C'est la terre qui écrit », nous disait un de nos professeurs à propos du mot géographie. Elle écrit aussi l'histoire des hommes.

La contestation des étudiants était générale et fréquente. Mamed et moi considérions qu'elle ne nous concernait plus. Nous étions des « anciens ». La police secrète épiait tous nos faits et gestes. Mamed se méfiait de tout le monde. Il fréquentait cependant un petit gars, laid et sale mais doué d'une grande intelligence. Curieux de tout, il était serviable, se démenant pour être agréable à Mamed. J'avais une intuition très nette et négative à son égard. Cet homme était trop gentil pour être honnête. Je me renseignai sur son parcours. Il était secret et ambigu.

Il disait travailler dans une entreprise de publicité. En fait, cet homme, cultivé et astucieux, était

care au venit niște fete plătite de el să se ocupe de noi. Din păcate, sexul nostru rămânea încă sub efectul bromurii. Îmi era jenă. Ramon mă liniști, spunându-mi că i se întâmplă și lui, adesea. Pesemne că mințea, ca să nu mă neliniștesc. Vinul provoca tristețe, fetele erau drăguțe iar noi doi eram complet defazați.

Mamed își reluă studiile de medicină la Rabat, cât despre mine, eu abandonai cinematografia, ca să mă înscriu la Facultatea de litere, pentru o licență de istorie și geografie. „Pământul e cel ce scrie”, ne spunea unul dintre profesorii noștri despre cuvântul „geografie”. Istoria omenirii tot el o scrie.

Activitățile contestatate ale studenților erau generale și frecvente. Eu și Mamed consideram că așa ceva nu ne mai privește. Noi doi eram niște „foști”. Poliția secretă ne spiona toate acțiunile și gesturile. Mamed suspecta pe toată lumea. Cu toate astea, frecventa un tip mic, urât și murdar, însă de o mare inteligență. Curios să afle orice, acesta era servibil și făcea multe ca să-i intre-n voie lui Mamed. Intuiția mea era foarte clară și negativă în privința lui. Individul ăsta era prea amabil ca să fie cinstit. M-am informat despre trecutul lui. Era secret și ambiguu.

Spunea că lucrează într-o companie de publicitate. De fapt, acest bărbat cultivat și plin de idei

un flic. On le saurait plus tard quand le ministère de l'Intérieur le nomma chef du bureau de la censure. Mamed en fut malade. Il n'en revenait pas, il s'en voulait d'avoir été piégé : et dire qu'il me parlait de Kant, de Heidegger, de cinéma, de peinture, qu'il critiquait violemment le gouvernement et les méthodes de sa police. Il fit ensuite une carrière dans le renseignement. Son rêve était de devenir écrivain. Il publia quelques plaquettes de poésie indigente à compte d'auteur, les distribuait dans les administrations et fut présenté comme le nouvel espoir de la francophonie dans une émission de la télévision d'État marocaine.

Cet homme était jaloux de notre amitié. Mamed l'écoutait sans le prendre au sérieux mais refusait de l'écarter définitivement de ses fréquentations, jusqu'au jour où il commit l'erreur de médire de moi et de ma famille.

Mamed se maria avec Ghita avant même d'avoir terminé sa spécialité en pneumologie. Ses parents étaient catastrophés, me demandèrent d'intervenir pour le convaincre de retarder l'événement. Ils me considéraient comme son meilleur ami, quelqu'un qu'il estimait et appréciait. Évidemment, je n'eus aucun succès auprès de Mamed. Il était particulièrement têtu, ne supportait pas qu'on cherche à lui faire changer d'avis. Cette forme de rigidité m'agaçait chez lui. Nous

era polițist. Aveam să aflăm asta mai târziu, când Ministerul de interne l-a numit șef de birou al cenzurii. Lui Mamed i s-a făcut rău. Nu-și mai revenea, nu-și ierta faptul că s-a lăsat păcălit: „...și când te gândești că-mi vorbea despre Kant, Heidegger, despre cinema, pictură, că adesea critica guvernul și metodele poliției”. Apoi individul a făcut carieră în serviciile secrete. Visul lui era să devină scriitor. A publicat pe banii lui câteva plachete de poezie slăbuță, le-a răspândit prin birourile administrației și a fost prezentat drept noua speranță a francofoniei într-o emisiune de la televiziunea marocană de stat.

Omul acela era gelos pe prietenia noastră. Mamed îl asculta fără să-l ia în serios, dar refuza să o rupă definitiv cu el, până în ziua când făcu greșeala de a mă vorbi de rău, pe mine și familia mea.

Mamed se însură cu Ghita înainte chiar de a-și termina specializarea în pneumologie. Părinții lui erau consternați, mi-au cerut să intervin ca să-l conving să amâne evenimentul. Mă considerau cel mai bun prieten al lui, pe care el îl stima și aprecia. Evident, n-am avut nici un succes pe lângă Mamed. Era teribil de încăpățânat, nu suporta când cineva încerca să-l facă să se răzgândească. Forma aceasta de rigiditate mă enerva la el. Evitam să vorbim despre așa

évitions d'en parler parce qu'il perdait une part de son humour et même de son intelligence. Un jour, après une discussion où il fut acculé à reconnaître ses torts, il se mit dans une colère inhabituelle et me dit: « Je me demande pourquoi nous sommes amis puisque nous ne sommes d'accord sur rien ou presque rien ! » Je ne pris pas au sérieux cette réflexion. Je pensais qu'il manquait de lucidité. Je devais être celui qui relevait ses défauts, chose qu'il ne se privait pas de faire avec moi. Mais nous n'étions jamais quittes.

ceva pentru că își pierdea o parte din umor și chiar din inteligență. Într-o zi, după ce a fost obligat să-și recunoască greșelile, îl apucă o mânie neobișnuită și-mi zise: „Mă întreb de ce suntem prieteni, pentru că nu suntem de acord în aproape nici o privință!” N-am luat în serios această reflecție. Mă gândeam că-și pierduse luciditatea. Eu trebuia să fiu cel care-i punea în față defectele, lucru pe care el îl făcea cu mine fără să se jeneze. Dar nu eram niciodată chit.

*Le dernier ami*, Paris, Editions du Seuil, 2004.



**ÉLISA BRUNE – LA FORÊT / PĂDUREA  
LA HAINE / URA**

**Gina PUICĂ**

Université « Ștefan cel Mare » de Suceava,  
Roumanie

*La forêt*

La forêt débordait de prodiges ce matin.

D'abord je me suis éprise d'un arbre au vert encore tendre, touché par une langue de lumière, resplendissant de jeunesse au milieu de ses voisins roux. Il brillait d'une énergie intérieure qui méprisait l'automne et supplantait le soleil lui-même. Sous ses frondaisons frémissantes, je me sentais remplie de la même vitalité sauvage et presque crédible. Mais je n'ai plus la candeur d'imaginer que l'hiver épargnera ce fier Icare végétal. Il baissera ses feuilles, une par une, et embrassera la poussière.

C'est une feuille obéissante, justement, qui m'arrêta ensuite. Bien large et rousse, elle a fait son unique descente très posément,

*Pădurea*

Pădurea își revărsa preaplînul de minuni în dimineața aceea.

Întîi de toate, m-am îndrăgostit de un copac încă verde fraged, atins de o limbă de lumină, vibrînd de tinerețe, înconjurat de vecini roșcați. Strălucea de o energie interioară ce sfida toamna și se putea chiar lipsi de soare. Sub frunzișul fremătînd, mă simțeam plină de aceeași vitalitate sălbatică și aproape credibilă. Însă nu mai am naivitatea să-mi închipui că iarna îl va cruța pe acest mîndru Icar vegetal. Își va pleca frunzele, una cîte una, și va săruta praful.

Tocmai o frunză m-a oprit apoi în loc. Foarte lată și roșcată, și-a dat pentru singura dată drumul în jos, chibzuit, ca un

comme une araignée dévidant son fil ou un noyé coulant doucement dans l'eau qui le gardera, comme un acteur pressé de tirer sa révérence. Sa prestation fut parfaite : génie des courbes, sortilège des pirouettes, art détourné de donner une consistance à l'air. Chaque feuille n'a qu'un seul grand saut à livrer, et s'y donne toute entière. J'ai dû laisser se tasser l'émotion, et la feuille au sol, avant de retrouver mes jambes et l'horizon.

Je fus encore interceptée par l'un des innombrables arbres jalonnant la route. Celui-là n'était pas comme les autres. Il devait dissimuler quelque chose. La texture du tronc était celle d'une peau souple et jeune figée en plein mouvement. On y voyait les plis du dernier geste, les blessures de jeunesse, les endroits sensibles, le relief des articulations. J'ai soupçonné ce tronc de cacher un prince frappé de malédiction. Je l'ai caressé par endroits. Peut-être, si je l'avais embrassé...

Sortie de la forêt, c'est le ciel qui m'a prise. Mouvementé de nuages pressés, il mimait le plus bel écran géant de la Terre, tellement plus grand qu'elle. J'avais l'impression de voir pivoter à toute allure nos constructions friables sur la toile immense, j'ai dû me cramponner à un arbre pour rester en équilibre sur cette planète-bolide. Non seulement ça défilait, mais ça dansait. Plus inventif qu'un nuage, cela reste encore à inventer. J'ai senti l'envie d'applaudir leurs volutes

păianjen depănîndu-și firul sau ca un înecat ducîndu-se la fundul apei ce-l va păstra ca pe un actor grăbit să-și facă reverența. Prestația îi fu desăvîrșită: geniul curbelor, vraja piruetelor, arta complicată de a da consistență aerului. Orice frunză n-are decît un mare salt de făcut, și i se consacră în întregime. A trebuit să las să-mi treacă emoția și frunza să se așeze pe pămînt ca să pot regăsi orizontul și propriile-mi picioare.

Am mai fost surprinsă de unul din numeroșii copaci ce se aliniază pe marginea șoselei. Era ca ceilalți. Probabil ascundea ceva. Textura trunchiului era aceea a unei piele suple și tinere încremenite în plină mișcare. Se vedeau urmele ultimului gest, rănile din tinerețe, locurile sensibile, relieful articulațiilor. Am bănuț că acel trunchi ascunde un prinț blestemat. L-am pe alocuri. Poate dacă l-aș fi sărutat...

Ieșind din pădure am fost acaparată de cer. Mișcat de nori grăbiți, acesta imita cel mai frumos ecran uriaș de pe Pămînt, însă cu mult mai mare. Aveam impresia că văd pe imensa pînză, în mare viteză, construcțiile noastre friabile, a trebuit să mă sprijin de un copac ca să rămîn în echilibru pe această planetă-bolid. Nu numai că totul defila, dar și dansa. Deși mai inventiv decît un nor, totul rămîne a fi inventat. Am simțit nevoia de a aplauda volutele

évanescences, leur génie instantané.  
Pourquoi faut-il que tout cela soit  
si beau ?  
SI BEAU !

### *La haine*

Pour le père de Sandra, ce n'était  
pas de la blague.  
Il a un cancer dans la tête.  
Un cancer.  
Dans la tête.  
Six mois encore, tout au plus.  
Sandra a les yeux lessivés, en  
plien milieu d'un grand orage.  
Elle dit : injustice.  
Il s'est épuisé à travailler, il a  
élevé quatre enfants bruyants, il  
est fauché avant son premier jour  
de repos.  
Sans voir le premier petit-fils.  
Sans voir l'Amérique.  
Il va vers des convulsions odieuses,  
qui décolleront son corps du lit et  
creuseront dans ses yeux une  
épouvante éternelle.  
Je regarde Sandra lutter.  
Toute seule, pour avaler cette  
abjection que la vie lui assène.  
Il n'y a pas de chemin détourné,  
pas de raccourci, pas de faux-  
fuyant.  
Elle doit prendre ce cauchemar sur  
ses épaules et marcher ainsi,  
jusqu'à sa fin à elle.  
Avec sa détresse et sa haine pour  
toujours.  
Je la regarde et je n'ai rien qui soit  
utile à lui dire, rien qui soit décent.  
Je suis d'accord avec sa haine.

lor incandescente, geniul lor  
instantaneu.  
De ce trebuie să fie așa de frumos?  
AȘA DE FRUMOS!

### *Ura*

Nu e de glumit cu tatăl Sandrei.  
Are cancer la cap.  
Cancer.  
La cap.  
Încă șase luni, cel mult.  
Sandra are ochii storși, în toiul  
unei mari furtuni.  
Spune: nu-i drept.  
S-a istovit muncind, a crescut  
patru copii gălăgioși, și este  
secerat înaintea primei zile de  
odihnă.  
Fără a-și vedea primul nepot.  
Fără a vedea America.  
Îl pasc convulsii odioase ce-i vor  
dezlipi corpul de pat și-i vor sădi  
în ochi o spaimă veșnică.  
O privesc pe Sandra luptând.  
Înghițind singură această abjecție  
impusă de viață.  
Nu există drum ocolit, scurtătură,  
subterfugii.  
Trebuie să ducă pe umeri acest  
coșmar și să tot meargă astfel, până  
la propriul ei sfârșit.  
Cu deznădejde și ură, pentru  
totdeauna.  
O privesc și nu am nimic util să-i  
spun, nimic decent.  
Sînt de acord cu ura ei.

**Note du traducteur:** Ces deux textes font partie du recueil *Fissures*, que l'écrivaine belge francophone Elisa Brune a publié chez Ancrage en 2000 (Prix de la Première Œuvre de la Communauté de Belgique, Prix Maeterlinck). Nous remercions ici vivement Messieurs Hugues Robaye et Laurent Rossion, ainsi que les Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles de leur aimable soutien.

**ÉVELINE CADUC –**  
**DE CE CÔTÉ DES CHOSES / DE PARTEA**  
**ACEASTA A LUCRURILOR**

**Irina MAVRODIN**

Université de Craiova, Roumanie

**DE CE CÔTÉ DES CHOSES**

*Nouvelle*

La petite me regardait dormir. Peut-être essayait-elle de me réveiller depuis un moment déjà. Elle s'était étendue contre moi, sur le côté, tournée sur moi sur le plat-bord du voilier. J'avais senti sa peau chaude et mouillée contre mon bras, et toute la force concentrée de ses jambes de déjà bonne nageuse contre les miennes. Elle guettait mon réveil. Je le ralentissais entre mes cils.

À défaut de pouvoir la comprendre toujours à travers son silence, j'aimais la deviner en la touchant. J'ai refermé les yeux. J'ai soulevé mon bras, et l'ai laissé retomber en travers de son dos. Elle

**DE PARTEA ACEASTA A**  
**LUCRURILOR**

*Nuvelă*

Fetița mă privea cum dorm. Poate că încerca chiar de câtva timp să mă trezească. Se întinsese pe o parte, lipindu-se de trupul meu, cu fața spre mine, pe bordura velierului. Îi simțisem pielea caldă și umedă pe brațul meu, și toată forța concentrată a picioarelor ei de bună înotătoare proiectată spre cea a picioarelor mele. Îmi pândea trezirea. Eu o amânam, strecurându-mi privirea printre gene.

Neputând să o înțeleg totdeauna în tăcerea ei, îmi plăcea să o ghicesc, atingând-o. Am închis ochii. Mi-am ridicat brațul și l-am lăsat să cadă de-a curmezișul spatelui ei. Nu s-a

n'a pas bougé. J'ai promené ma main sur son épaule déjà sèche. Au creux de son cou, la pulpe de mes doigts, le dos de ma main. Elle n'a pas bougé. J'ai entrouvert un œil. J'ai vu la petite ride bien connue entre ses yeux fermés.

Autour de nous, au mouillage forain, les autres voiliers étaient immobiles. De temps en temps, un hauban tintait doucement contre le métal du haut mâât. J'ai dû m'assoupir un peu. C'est un claquement plus fort de la drisse qui m'a tirée de ma torpeur. Un friselis se propageait à la surface de l'eau. La petite avait toujours le front buté. J'ai lentement passé mon pouce entre ses sourcils comme elle aime que nous le fassions. Elle a ouvert tout grands les yeux, comme étonnée. Elle s'est assise pour regarder quelque chose derrière moi. Et soudain j'ai entendu que l'on remontait rapidement une chaîne d'ancre. Je me suis retournée et je t'ai vu à l'arrière de *Gitana IV*, affairé à la manœuvre. Tu avais rejoint pendant la sieste le voilier de l'Allemand. Lui était à la barre, ses deux jumeaux debout à l'arrière, prêts à intervenir. Tu as lancé la drisse de grand-voile. Et dans un claquement blanc, le long voilier bleu marine s'est ébranlé sur l'eau. Comme un muscle longtemps contraint qui se détend dans un bond, il a filé sur la risée. Merveille de la voile toute à son affaire, et ce frémissement du bateau

mișcat. Mi-am plimbat mâna pe umărul ei, pe care apa se uscase. În adâncitura de la gât, degetele mele, dosul mâinii mele. Nu s-a mișcat. Am întredeschis un ochi. I-am văzut micul rid, bine cunoscut, între ochii închiși.

În jurul nostru, în rada deschisă vânturilor și valurilor, celelalte veliere rămâneau nemișcate. Din când în când, un hoban se lovea încetișor de metalul catargului înalt. Cred că am ațipit puțin. O izbitură mai puternică a fungii m-a trezit din toropeală. Pe suprafața apei alerga o unduire ușoară. Fetița avea aceeași expresie încăpățanată. Încet, mi-am petrecut degetul cel mare între sprâncenele ei, așa cum îi place. Și a deschis ochii mari, parcă uimită. S-a ridicat, s-a așezat și a început să privească ceva îndărătul meu. Și dintr-o dată am auzit cum cineva ridică repede lanțul unei ancore. M-am întors și te-am văzut manevrând de zor pe *Gitana IV*, în partea din spate. În timpul siestei, te duseși pe velierul neamțului. Era la cârmă, cu cei doi gemeni în picioare, îndărătul lui, gata să intervină. Ai aruncat fungia veleii de pe catargul principal. Și, cu un zgomot alb, lungul velier bleumarin s-a pus în mișcare pe apă. Ca un mușchi silit multă vreme să stea în repaos și care se destinde cu un zvâcnet, a alunecat, dus de briză. Minune a veleii umflate de vânt, minune a navei care freamătă din tot trupul

vibrant de tous ses membres ! Le grand cri de cette liberté dans l'exploitation si intelligent d'un premier souffle de vent après la longue léthargie du midi tropical.

Un même cri a jailli des autres bateaux soudain réveillés. *Gitana IV* s'inclinait déjà légèrement sur bâbord. Et vous filiez vers le large, doublant l'île plate puis l'île ronde qui fermait à demi la rade bien avant l'ombre longue de la Silhouette. Trois autres bateaux se sont lancés sur votre sillage. Et à leur tour ils ont disparu au-delà des deux îles. Mais l'effet n'était plus le même.

L'après-midi s'est poursuivie en heures lentes. La petite a remonté quelques touffes de corail et une étoile de mer. Elle les a disposées avec soin dans les paniers que tu avais rangés à l'avant. Deux des bateaux qui étaient partis derrière vous sont revenus au mouillage. En passant près de nous, le skipper a dit que *Gitana IV* avait dû vouloir faire le grand tour de Silhouette par le nord. Il faudrait encore deux bonnes heures avant que l'on se revoie le bateau de l'Allemand. Il a dit aussi que vous aviez improvisé une régates entre les balises de l'île plate et de l'île ronde. Et qu'un dernier défi avait emporté *Gitana IV* toujours plus loin et seul en direction de Silhouette. D'un bateau à l'autre on a commenté l'allure. Les conversations et les bruits de voix

ei! Marele strigăt al unei libertăți care exploatează atât de inteligent o primă suflare a vântului, după lunga letargie a amiezei tropicale.

Același strigăt a țâșnit și de pe celelalte veliere, dintr-o dată trezite. *Gitana IV* se înclina deja ușor spre babord. Și voi alunecați spre larg, depășind insula plată, apoi insula rotundă care închideau pe jumătate rada, cu mult înaintea lungii umbre a insulei Silhouette. Alte trei veliere au pornit pe urmele voastre. Și, la rândul lor, au dispărut dincolo de cele două insule. Dar efectul nu mai era același.

După-amiaza a continuat, picurându-și încet orele. Fetița a scos la suprafața câteva tufe de corali și o stea de mare. Le-a așezat cu grijă în coșurile pe care le puseseși în partea din față. Două veliere care plecaseră în urma voastră s-au întors și au aruncat ancora. Trecând pe lângă noi, skipperul ne-a spus că *Gitana IV* a vrut probabil să ocolească Silhouette prin nord. Drumul era mai lung și vor mai trece cel puțin două ore înainte de întoarcerea neamțului. Ne-a mai spus și că ați improvisat o regată, între balizele din apropierea insulei plate și a insulei rotunde. Și că, răspunzând parcă unei ultime provocări *Gitana IV* se dusese tot mai departe, fără nici un alt velier prin preajmă, în direcția insulei Silhouette. Modul în care a făcut-o a fost comentat din gură-n gură. Conversațiile și

ont longtemps résonné dans l'espace.

Et soudain le vent s'est levé. Peu à peu tous les voiliers ont quitté le mouillage pour rentrer au port. J'ai dû en faire autant. Je n'ai pas osé lancer seule la grande-voile. Je me suis contenté du foc. Nous sommes revenus au moteur en tanguant tout au long. Et nous avons commencé à t'attendre. Au large une forte houle s'était formée. Le dernier voilier qui vous avait suivis est rentré à la nuit tombée. Vraisemblablement, a-t-on dit, vous aurez cherché à vous abriter de l'autre côté de Silhouette en attendant que le vent tombe. La capitainerie n'est pas parvenue à entrer en contact radio avec vous. Votre émetteur n'était pas branché.

Nous avons passé la nuit au port sur le bateau. La petite a fini par s'endormir. Le vent a encore forcé vers deux heures. Au petit matin, une houlasse de grands fonds est venue mourir en larges spasmes dans le chenal. Et le navire du secours en mer est parti à votre recherche en direction de Silhouette. Il a patrouillé tout autour de l'île. Elle était vide comme à l'ordinaire. Vers midi, tout était redevenu calme. Un avis a été lancé dans tous les ports de l'île. Aucun voilier ne s'y était réfugié durant la nuit... Peut-être aviez-vous mis le cap sur le continent ? Mais le continent est bien trop éloigné pour que vous y

frânturile de voce au răsunat multă vreme în aer.

Și dintr-o dată vântul a început să sufle puternic. Treptat, toate velierele au părăsit rada și au intrat în port. A trebuit să fac și eu la fel. N-am îndrăznit să lansez singură vela de pe catargul principal. M-am mulțumit să manevrez pânza de la prora navei. Ne-am întors punând motorul în mișcare și cu mare tangaj. Și am început să te așteptăm. În larg, s-a pornit furtuna. Ultimul velier care vă urmărea s-a întors la căderea nopții. Probabil – spunea toată lumea – ați încercat să vă adăpostiți de cealaltă parte a insulei Silhouette, așteptând ca vântul să se oprească. Căpitania portului nu a reușit să vă contacteze prin radio. Emițătorul vostru nu era conectat.

Am petrecut noaptea în port, pe velier. Fetița a adormit, în cele din urmă. Spre ora două, vântul s-a întezit. În zori, mari valuri, venite din adâncuri, și-au dat duhul, cu spasme puternice, în canal. Și spre Silhouette a plecat nava însărcinată cu salvarea celor aflați în primejdie. A patrat în jurul insulei. Era pustiu, ca de obicei. Spre amiază, totul era din nou calm. În toate porturile insulei se dăduse un anunț. Dar nici un velier nu se adăpostise în vreun port, în timpul nopții... Poate că v-ați îndreptat spre continent? Dar continentul este mult prea îndepărtat și nu puteați să fi ajuns la el, iar survolul peste strâmtoare



soyez déjà parvenus, et le survol du détroit durant toute la journée d'hier n'a rien donné. Aujourd'hui non plus. Ce soir, on a arrêté les recherches. Et le nom de *Gitana IV* a été ajouté à la liste des bâtiments disparus sans laisser de trace au large de Silhouette, l'île nue qui barre l'horizon.

Tout un peuple d'abeilles habite le silence, léger comme une plume ou un flocon de neige, un pétale de rose, une feuille qui tombe et tout cela qui vole et ne se pose pas ou qui, fragile, choit d'un rêve échevelé, puis doucement s'en vient de ce côté des choses.

Tout cela tisse encore la nuit de nos paroles, sais-tu, c'est elle seule que j'entends désormais : ces mots que tu disais, ces mots mots que je disais, sans plus savoir nommer ce qui n'était pas nous. Et c'était peu de dire encore « où allons-nous ? ». paroles prolongées, c'était aux mains des fleurs un beau matin de mai, c'était une grande aube à danser tout le jour. Et le jour maintenant, n'est ce pas, murmurés, ces mots sans voix, sans toi ni moi, ces mots gantés de blancs que je sème au silence ?

nu a dus, ieri, la nici un rezultat. Și nici astăzi. În seara asta căutările au fost oprite. Și numele *Gitana IV* a fost adăugat pe lista navelor dispărute fără urmă în drumul lor spre Silhouette, insulă stearpă care închide orizontul.

Un roi întreg de albine însuflețește tăcerea, ușor ca o pană sau ca un fulg de zăpadă, o petală de trandafir, o frunză care cade, ca tot ce zboară și nu poposește pe ceva sau care, fragil, vine dintr-un vis despletit și apoi, încet, se așază de partea aceasta a lucrurilor.

Toate astea Țes încă noaptea din cuvintele noastre, știi, numai pe ea o aud de acum înainte: cuvintele acelea pe care tu le spuneai, cuvintele acelea pe care eu le spuneam, fără a mai ști numi ceea ce nu eram noi. Și era puțin să mai spunem încă "unde mergem?" Cuvinte prelungite, flori purtate în brațe într-o frumoasă dimineață de mai, un mare dans de altădată, pe care să-l dansăm din zori și până-n seară... Și acum ziua, nu-i așa, murmurate, aceste cuvinte fără voce, fără tine și fără mine, aceste cuvinte învelite în tăcere și cu care însăsmânțez tăcerea?

Éveline Caduc, *Un et un égale un, Un récit et quatre nouvelles*, Éd. du Gref, Toronto, 2004.

## MIHAI URSACHI – POEME/POÈMES

**Emanoil MARCU**

Éditions Humanitas, Bucarest,  
Roumanie

### *Suflet de seară*

Spânzurători fastuoase înalță  
amurgul.  
Fețele morților, înflăcărate,  
extatice verbe proferă deasupra  
colinelor vinete.

Îți spun: e o baie de sânge în  
Cosmos,  
o deflorare sangvină ca o  
înjunghiere.  
Să nu invocăm larii zilei, cu  
nemărginită  
iubire, tot ce a fost de serbat s'a  
serbat

Iată, se instaurează'n pădurile albe  
de liliac, în codrii cu crini seculari,  
o guvernare a păcii, o împăcare,  
și pasărea singurătății cobește în  
sine:

„așteaptă-mă ieri.“

### *Ame vesperale*

Le crépuscule dresse des gibets  
fastueux.  
Extatiques, les visages des morts  
profèrent des verbes enflammés  
au-dessus  
des collines violacées.  
Je te dis : un bain de sang enivre  
l'Univers,  
une défloration sanguine comme  
un égorgement.  
N'invoquons pas les lares du jour.  
Avec un  
amour infini, nous célébrâmes  
toutes les fêtes.

Voilà, dans les blanches forêts de  
lilas, dans les bois aux lys  
séculaires s'instaure un règne de  
paix, un apaisement, et l'oiseau  
de la solitude présage à part lui:

« attends-moi hier. »

### *Ghilotina*

Veselă ceată eram, vinul ca  
sângele  
în vinele noastre ardea.

Când deodată  
văzurăm cerul amurgului: lespede  
mare  
de gresie. Iar în apus  
se'nălța, uriaș, eșafodul. O  
ghilotină  
cât Domul din Köln.

Stăturăm ca niște stane. De gheață.  
Nimic nu mișca. Nu șoptea.  
Apusul  
era „ca o mare de sânge“.  
Lespedea joasă, gălbuie, de gresie  
aștepta nemișcată. Cerule!

\*

Mașina uriașă era roz-bonbon. O  
imensă  
Clădire din tortă. Cadou de  
Crăciun.  
Și părea  
de o stingheră tristețe, ca un obiect  
menajer  
expulzat din bucătărie. Nostalgic  
părea că îmbie spre sine, cu  
duioșie, copiii ingrați, care uită  
ușor.

\*

Veselă ceată eram, vinul ca  
sângele...

### *La guillotine*

Nous étions une bande joyeuse, le  
vin  
comme le sang brûlait dans nos  
veines.  
Et c'est alors que nous vîmes,  
soudain,  
le ciel au crépuscule : une énorme  
dalle de grès. Et vers l'Occident  
se dressait, colossal, l'échafaud.  
Une guillotine  
haute comme le Dôme de  
Cologne.

Nous restâmes comme des pierres.  
Glacés. Rien ne bougeait. Aucune  
rumeur. Le couchant  
était comme une « mer de sang ».  
La dalle basse, jaunâtre, de grès  
attendait immobile. Ô ciel !

\*

La gigantesque machine était rose  
bonbon. Une  
immense bâtisse en pâtisserie.  
Cadeau de Noël.  
Elle semblait  
d'une tristesse solitaire, tel un  
objet ménager  
banni de la cuisine. Nostalgique,  
elle semblait tendrement inviter  
dans son sein  
les enfants ingrats, oubliés.

\*

Nous étions une bande joyeuse, le  
vin...

## *Nox*

Ascultă păunii în media nopții.  
Moarte albastră, moarte ferice

ei ne anunță cu glasuri novice.

Ascultă păunii în media nopții.

Căci dinspre codrul supus  
legănării  
glasul lor vine multiplu ca ierbele:  
eu zic că acesta e foșnetul mării,  
cerbii invocă duioasele cerbile.

Ascultă păunii în media nopții.

Căci încă mai sună un bucium în  
lume  
la cumpăna nopții și foarte departe  
apare și duhul sublimei huidume  
ce guvernează pădurile moarte.

Ascultă, ascultă păunii.

## *Orb*

*Genovevei Logan*

„Căci fâlfâind din aripi late  
spiritul se suie la sidere,  
întru spălarea de păcate,  
de întristare și durere.“  
Așa cânta bătrânul ORB,

## *Nox*

Écoute les paons à ce juste minuit.  
La mort en azur, la mort en délices  
ils nous l'annoncent de leurs voix  
novices.

Écoute les paons à ce juste minuit.

Multipliée comme les herbes, leur  
voix  
sort des ténèbres rythmiques du  
bois :  
c'est, je vous dis, le frou-frou de la  
mer,  
biches câlines qu'invoquent les  
cerfs.

Écoute les paons à ce juste minuit.

Car il existe dans le monde un cor  
qui à minuit résonne encor,  
puis apparaît la sublime momie,  
Golem souverain des bois  
endormis.

Écoute, écoute les paons.

## *Aveugle*

*à Genoveva Logan*

« Car en battant des ailes larges  
l'esprit s'envole au firmament,  
de ses péchés faire la décharge,  
de ses chagrins et ses tourments. »  
Ainsi parlait le vieil AVEUGLE,

ornat festiv cu decorații,  
pe când deasupra lui un corb  
plana (din instinct) felurite rotații.

### ***Balada nopții de aur***

În noaptea bogată de august luna  
era ca un gulden,  
averi importante pierdusem la  
marea ruletă a nopții.  
Când iată într'o caleașcă de scoică  
la care erau înhâmați  
o pereche de struți, se năzări din  
pădurile luxuriante

la Rirette, la Rirette

Ea avea părul bogat ca o junglă de  
aur, toamna  
părului ei își lăsa greutatea pe  
umeri, pe talie, până la șolduri.  
„Eu sunt Brunhilde“ îmi zise, și  
hohotul mic – biciuleț de mătase  
îmi plesni fața în noaptea bogată  
de august, în noaptea-tezaur.

Larirette, larirette

Averi importante pierdusem la  
marea ruletă a nopții.  
De prin cotloane secrete, cabuterii,  
elfii și alte centurii de spiriduși  
mă persiflau cu cruzime în noaptea  
profund persistentă.  
În noaptea ca un vistiernic  
flamand cu o mie de fețe.

Larirette, larirette

bardé de ses médailles en fer,  
tandis que par-dessus un aigle  
faisait (par instinct) des cercles en  
l'air.

### ***La ballade de la nuit d'or***

Dans la riche nuit d'or la lune  
semblait un gulden. À la  
grande roulette nocturne, j'avais  
perdu des biens importants.  
C'est alors que dans une calèche-  
coquille tirée par une paire  
d'autruches, surgit, des luxuriantes  
forêts,

La Rirette, la Rirette.

Sa chevelure était comme une  
jungle d'or, et l'automne des  
cheveux pesait sur ses blanches  
épaules, sur la taille, jusqu'aux  
hanches.  
« Je suis Brunhilde », dit-elle, et  
son rire, fouet à lanière de soie,  
me fouetta le visage dans la riche  
nuit d'août, nuit-trésor.

Larirette, larirette.

J'avais perdu des biens importants  
à la grande roulette nocturne.  
De leurs caches, kobolds,  
korrigans et d'autres légions de  
lutins  
me persiflaient, cruels, dans la nuit  
lourdement persistante,  
dans la nuit aux mille visages, tel  
un trésorier flamand.

Larirette, larirette.

„În noaptea aceasta, îmi spuse, la ora aceasta, poți plânge, căci se întâmplă ceva, se întâmplă.“  
Constelații baroce  
săvârșeau milenare manevre pe bolta ca o eșarfă violacee. „Se întâmplă ades naufragii“, răspunsei.

Larirette, larirette

Fructul cărnos și sevos, fructul roșu, fabulosul fruct roșu care era gura ei, lăsa să se vadă semințele albe și crude-ale dinților.

„Da, da, în luna aceasta se’ntâmplă ades naufragii“, răspunsei,

„ploaie de stele cad în adâncuri viețile celor naufragați“

Larirette, larirette

„Dar o iubire gentilă și grațioasă ca un capriciu, poate să facă să cadă’n fărâme chiar Domul așa dureros construit; iar dacă la fereastra înaltă cu gratii, când vei privi dimineața talerul roșu din cețuri, ai putea să găsești spânzurândă, cu chipul umflat ca un gulden,

la Rirette, la Rirette.“

„Dar o iubire însângerată, scăldată în sânge, o iubire în Domul incendiat, un incendiu de sânge, Walhalla, incendiul

« Cette nuit, me dit-elle, à cette heure, tu peux pleurer, car il se passe bien quelque chose. »  
Sur la voûte – écharpe violacée –, des constellations baroques suivaient leurs millénaires manœuvres. « Il y a souvent des naufrages », répondis-je.

Larirette, larirette.

Le fruit pulpeux et juteux, le fabuleux fruit rouge qu’était sa bouche, laissait voir les semences blanches et crues de ses dents.

« Oui, oui, répondis-je, ce mois il y a souvent des naufrages. »

« Les vies des naufragés, étoiles filantes, pleuvent aux abysses. »

Larirette, larirette.

« Mais un amour gracieux et volage comme un caprice peut faire voler en éclats le Dôme lui-même, si dur à bâtir ; et si par la baie à meneaux, le matin, tu regardais le rouge thaler dans les brumes, tu pourrais y trouver, pendue, le visage bouffi – un gulden –,

La Rirette, la Rirette. »

« Mais un amour dans le feu et le sang, un amour dans le Dôme incendié, un incendie de sang, Walhalla, l’incendie

a tot ce există, beția de sânge și  
foc, incendiul de sânge  
a tot și a toate, un naufragiu prin  
flăcări, în marea de sânge...”

de toutes les choses, l'ivresse de  
sang et de feu, l'incendie de sang  
de tout ce qui est, un naufrage dans  
les flammes, dans l'océan de  
sang... »

Larirette, larirette

Larirette, larirette.

Răspunsei... Luna pe cer spânzura  
buhăită,  
șoareci și broaște purtând felinare  
furnicau cete-cete,  
dar nu se mai poate găsi, în  
fantastica noapte-tezaur,  
aceea ce eu am pierdut la marea  
ruletă a nopții:

Répondis-je... la lune bouffie  
pendait sur la voûte,  
souris et grenouilles grouillaient  
qui portaient des falots,  
mais on ne peut plus retrouver,  
dans la nuit-trésor, fantastique,  
ce que, moi, j'ai perdu à la grande  
roulette nocturne:

la Rirette, la Rirette

La Rirette, la Rirette.

***Istoria desăvârșită a săgetătorului***

***L'histoire merveilleuse de  
l'archer***

În noaptea ceea clară ne-am  
adunat cu toții  
pe insula rotundă din lacul din  
pădure;  
purtam armuri ușoare și coifuri ca  
irozii  
și'n liniștea nocturnă doar  
gesturile dure

On était tous venus, par cette nuit,  
si claire,  
sur l'île circulaire, au lac de la  
forêt;  
nous portions des heaumes et des  
armures légères  
et dans la nuit muette nos gestes  
déchiraient,

rupeau perdeaua moartă a razelor  
de lună...

tenaces, le rideau des rais morts de  
la lune...

Înșiruiți în linii, volute  
schimbătoare  
și stoluri ordonate, o mistică  
străbună  
ne porunca'n tăcere lunara  
vânătoare.

On suivait, muets, une ancestrale  
mystique  
qui nous rangeait en flancs et  
lignes, sans aucune  
parole qui perturbe la chasse  
lunatique.

Era un cap de bour, întunecat cu  
totul,  
cu o privire ținută ce mă făcea să  
sufăr;  
în jos — un fel de barbă, mai albă  
ca omătul,  
iar între coarne, galben, strălumina  
un nufăr.

C'était une tête d'aurochs, un  
sombre sortilège,  
dont le regard glacé faillit figer  
mon sang;  
en bas — comme une barbe, plus  
blanche que la neige,  
entre les cornes, jaune, brillait un  
lis d'étang.

Târziu, la fiecare, la un anume  
ceas,  
era sortit, în cercul cu semn  
voievodat,  
să între cu cunună și arme de  
arcaș:  
o singură săgeată, săgeata de  
cristal.

L'arc à la main, muets, on  
s'approchait  
du cercle aux armoiries  
voïvodales,  
et tard, à tour de rôle, chacun de  
décocher  
une flèche, une seule, la flèche de  
cristal.

Îngenuncheat în cercu'mi și  
copleșit de steme,  
eu mi-am ținut săgeata, o singură  
săgeată,  
în nufărul acela... Iar peste mări  
de vreme,  
pe insula rotundă, în noaptea de  
zăpadă...

Agenouillé au centre, comblé de  
mes blasons,  
moi j'ai visé ce lis, de mon unique  
flèche...  
Puis, après des âges, des siècles,  
des saisons,  
sur l'île circulaire, par une nuit de  
neige...

Volume bilingue *La Cité Pourriture* de Mihai Ursachi, traduit par  
Emanoil Marcu, Botoșani, Editions Axa, 2000.



## VASILE VOICULESCU – *SONET / SONNET*

**Paul MICLĂU**

Université de Bucarest, Roumanie

### *CCXLIII (89)*

Îmi scînteiază-n mîină azi iarăși  
stinsa pară  
Și-mi bate-n ea tot gîndul, asemeni  
unui puls...  
In inimă de-a dreptul o-nmoi:  
păstrez o rană  
De unde nici o forță săgeata nu  
mi-a smuls.  
Îți scriu... și dintr-o dată mă  
năvălește-o lume;  
Ca-n bobul pur de rouă în orice  
strop de vers  
Din care înflorește strălucitoru-ți  
nume  
Se-nghesuie să-ncapă întregul  
univers.  
Din cînd în cînd în zboru-i,  
dezvăluind secretul  
Condeiul se izbește în fărături de  
hîrtie...  
Și s-a oprit din zbucium c-un  
freamăt de mîndrie:  
“Ah, cine vrea să-i poarte cît mai  
adînc sonetul?”

### *CCXLIII (89)*

Aujourd'hui brille encor ma plume  
trop traînarde,  
Comme un pouls régulier palpite  
ma pensée...  
Mais je la trempe au cœur et une  
plaie j'en garde  
Dont personne n'a pu ma flèche  
retirer.  
Je t'écris... et soudain un monde  
m'envahit ;  
Comme dans la rosée, dans chacun  
de mes vers,  
Où ton nom rayonnant doucement  
s'épanouit,  
Là s'efforce d'entrer tout le grand  
univers.  
Ma plume, dans son vol, dévoilant  
son secret,  
Frappe contre la rive en papier, à  
l'unisson...  
Elle s'est arrêtée avec un fier  
frisson :  
« Mais qui veut lui porter sans  
délai le sonnet ? »

Frumoasă, tăinuită în straie de  
solie,  
Durerea mea aleargă să-ți ducă  
bucurie...

**Duminică și luni, 20-21 iulie  
1958**

Belle, bien camouflée en  
vêtements de soie,  
Ma douleur y accourt pour  
t'apporter la joie...

**Dimanche et lundi, 20- 21 juillet  
1958**

V. Voiculescu, *Ultimele sonete ale lui Shakespeare. Traducere  
imaginară/Les derniers sonnets de Shakespeare. Traduction imaginaire.*  
Préface et version française de P. Miclău, Editions Paralela 45, Bucarest,  
2005, p. 213.

# DANIEL MAXIMIN – *L'EXIL ET LA GENÈSE* */ EXILUL ȘI GENEZA*

**Elena-Brândușa STEICIUC**  
Université « Ștefan cel Mare » de Suceava,  
Roumanie

## *L'exil et la genèse*

*aux six frères et soeurs*

Nous sommes la création de mondes émigrés de la mer et de la fin du monde.

peuples trouvés nous savons ne pas nous perdre dans les fissures du temps, durer pour endurer, fuir vers d'autres armes à forger dans le répit des héroïsmes et des frayeurs, plutôt déménager que couler le navire et capituler devant la récolte : meurs ou tu dois, mais vas où tu veux, en familier des cataclysmes, toujours en avançant

le cyclone nous fait racine : on ne bouge pas du tronc des cases, on laisse passer arc-boutés, seule la case peut bouger

le raz-de-marée nous fait rhizomes :

## *Exilul și geneza*

*celor șase frați și surori*

Noi suntem creația unor lumi emigrate din mare și din sfârșitul lumii.

popoare găsite, știm să nu ne pierdem în fisurile timpului, să durăm spre a îndura, să fugim spre alte arme făurite în răgazul dintre eroism și frică, știm mai degrabă să ne schimbăm locul decât să scufundăm corabia și să capitulăm în fața recoltei: mori unde e nevoie dar mergi unde vrei, bun cunoscător al cataclismelor, înaintând mereu

cicloulul ne face rădăcini: nimeni nu se mișcă de la trunchiul colibei, încovoiați așteptăm să treacă, numai coliba poate să se miște

valul uriaș ne face rizomi: ierburi

herbes de bانيين couchés sous la  
 lame pour survivre sans respirer,  
 bien amarrés aux laminaires  
 le séisme nous fait feuilles : on  
 tremble avant d'avoir peur, la  
 pesanteur se dérobe, on évacue la  
 case, on cherche à s'envoler les bras  
 au ciel, et pouvoir trembler, c'est  
 preuve de pieds sur terre, donc de  
 terre sous les pieds  
 l'éruption nous projette sous les  
 cendres les yeux fixés sur la route  
 des rêves déracinés qui  
 supplieraient la mer de refluer et  
 de les embarquer  
 et moi, je dis que nous sommes  
 descendus des enfers en canot à la  
 mer héritiers d'ouragans légataires  
 de déluges et d'éruptions  
 nous n'avons pas maudit la  
 sécheresse de la mer et du ciel et  
 respectons le feu, pour que la  
 maîtrise des cendres n'entraîne pas la  
 fin possible du soleil  
 car l'existence précède l'errance  
 et l'incendie ne nous a pas éteint  
 oui notre île est un arbre, poteau-  
 mitan d'un jet de sève  
 jusqu'au volcan  
 et notre île est une tortue, la  
 patience et la force et la sagesse du  
 toit  
 et notre île est un foyer de sept  
 couleurs en quête de l'arc-en-ciel  
 perdu  
 un pays d'enfants nés tout grands  
 par manque de temps pour  
 l'innocence nue  
 d'enfants sans origine par manque  
 d'espace pour trier les couleurs  
 riches de tout et de rien beaucoup

de *banian*<sup>146</sup> aplecate sub talaz,  
 supraviețuind fără să respire, bine  
 legate de alge  
 seismul ne face frunze: tremurăm  
 înainte de-a ne teme, gravitația  
 dispăre, ieșim din casă, încercăm  
 să zburăm cu brațele-n sus și de  
 tremurăm e dovadă că picioarele  
 se sprijină pe pământ, așadar  
 pământul e sub picioare  
 erupția ne proiectează sub cenușă  
 cu ochii ațintiți spre drumul din  
 visele dezrădăcinate ce roagă  
 marea să se umfle și să le ia cu  
 sine  
 iar eu spun că noi am coborât din  
 infern cu barca spre mare  
 moștenitori de uragane legatari ai  
 potoapelor și erupțiilor  
 noi nu am blestemat asprimea  
 mării și a cerului și respectăm  
 focul, pentru ca stăpânirea cenușii  
 să nu aducă stingerea soarelui  
 pentru că existența precede  
 rătăcirea  
 și incendiul nu ne-a stins  
 da insula noastră este un arbore, stâlp  
 în mijlocul unui jet de sevă  
 până la vulcan  
 și insula noastră e o țestoasă,  
 răbdarea și forța și înțelepciunea  
 acoperișului  
 și insula noastră e căminul celor  
 șapte culori în căutarea curcubeului  
 pierdut  
 o țară de copii născuți mari din  
 lipsă de timp pentru neprihănirea  
 goală  
 copii fără origine din lipsă de  
 spațiu pentru a tria culorile  
 bogați în toate și-n nimic mult

un peu à la folie pour enraciner    puțin la nebunie ca să  
l'île sous l'avenir déménagé        înrădăcineze insula sub viitorul  
schimbat din loc

*L'invention des désirades*, Ed.  
Présence africaine, 2000.

---

<sup>146</sup> *Curmal banian* sau *banian*, arbore cu rădăcini adventive aeriene.



**TRADUCTION COLLECTIVE – ÉDOUARD  
GLISSANT: LA PLAGE NOIRE / PLAJA  
NEAGRĂ**

**Otilia PĂRĂU, Bianca BUȚERCHI**  
Université « Ștefan cel Mare » de Suceava,  
Roumanie

*La plage noire*

La plage du Diamant, dans le Sud de la Martinique, vit d'une manière souterraine et cyclique. Dans les mois d'hivernage, elle se réduit à un couloir de sables noir, venus on dirait des côtes d'en haut, là où la Pelée ramage ses frondaisons de laves brisées. Comme si la mer entretenait un commerce souterrain avec le feu caché du volcan. Et j'imagine ses nappées sombres en roule sur le fond marin, convoyant jusqu'à l'espace aéré d'ici ce que l'intensité du Nord a mûri de nuit et de cendres impassibles.

Alors la plage est battue d'un vent qu'on ne ressent pas sur

*Plaja neagră*

Plaja Diamantului, în sudul Martiniciei, are o viață subterană și ciclică. În lunile ploioase se reduce la un culoar de nisipuri negre, venite, ai spune, de prin părțile înalte, acolo unde vulcanul Pelee își desfășoară frunzișurile de lavă eruptă. Ca și cum marea ar avea o legătură secretă cu focul ascuns al vulcanului. Și îmi imaginez acele întinderi înfricoșătoare rostogolindu-se peste fundul mării, însoțind până la locul aerisit de aici ceea ce intensitatea nordului a crescut din noapte și din cenușă nepăsătoare.

Atunci plaja este zvântată de un vînt pe care corpul nu-l

le corps, c'est un vent secret. Les vagues viennent haut près du rivage, elles se forment à moins de dix mètres, vert campêche, et sur une si petite distance elles déchaînent leurs galaxies incalculables.

Les branches des mancenilliers et des raisiniers de mer dessinent un saccage qui, sous le plus tranquille soleil, met en mémoire l'ouvrage de la mer nocturne. Des algues brunes couvrent la ligne entre le sable et la terre, tassées là par l'assaut invisible. Des cocotiers déracinés sont tombés en travers, comme des corps déseparés. Sur leur trace, jusqu'à la butte de roches qui balise le Morne Larcher au loin, on sent la force d'un cyclone dont on sait qu'il va venir.

Comme on sait que, dans les mois de carême, cette grandeur chaotique sera levée dans l'évanescence que façonne la réinstallation du sable blanc et de la mer étale. Ainsi ce bord de mer figure-t-il l'alternance (pourtant non déchiffrable) de l'ordre et du chaos. Les municipalités en place gèrent comme elles peuvent le continuel passage, de la démesure qui menace à la fragilité qui plane.

Le mouvement de la plage, cette rhétorique cadencée d'un rivage, ne me semblent pas gratuits. Ils trament une circularité qui m'attire.

simte, un vînt tainic. Valurile vin înalte aproape de țârm, se formează la cel puțin zece metri, de un verde campêche, și pe o distanță mică își dezlanțuie nenunmăratele galaxii.

Ramurile de mancenilieri și viță de vie de mare conturează o pustietate care, sub razele cele mai blânde ale soarelui, amintesc de imaginea nocturnă a mării. Alge brune acoperă linia dintre nisip și pământ, îngrămădite acolo de asaltul nevăzut. Cocotierii smulși din rădăcini stau căzuți de-a latul, precum corpuri descumpănite. Pe urmele lor, până la movila de stânci care marchează Morne Larcher de departe, simțim forța unui ciclon despre care știm că se va apropia.

La fel cum știm, că în lunile fără ploaie, această măreție haotică va fi ridicată de risipirea care reface nisipurile albe și marea calmă. Astfel acel țârm al mării schițează alternanța (totuși indescifrabilă) a ordinii și haosului. Primăriile din partea locului administrează după cum pot trecerea neîncetată de la amenințarea lipsită de măsură la fragilitatea ce planează.

Mișcarea plajei, această retorică ritmată a unui țârm, nu mi se par în zadar. Nasc o ciclitate care mă atrage.



## **LA PLANÈTE DES TRADUCTEURS**



## ***META – LE JOURNAL DES TRADUCTEURS,* **LE NUMÉRO ANNIVERSAIRE****

**(M. C.)**

*Abstract* : In this article the author presents the anniversary issue of the *META* review (*Le journal des traducteurs*) focusing on some important articles, representing the following fields : terminological, didactic, theoretical and historical research. The author stresses upon the proactive dimension of translation, promoted by the *META* review.

Pour fêter ses cinquante ans d'existence, la revue *Meta – Le journal des traducteurs* a organisé un grand colloque sur le thème de la *Traductologie proactive* dont les actes sont publiés dans le quatrième numéro du volume cinquante, paru en décembre 2005.

Comme on a affaire à un numéro anniversaire, il est particulièrement riche, illustrant par la diversité et la complexité de la problématique abordée, l'envergure et l'attitude « proactive » de la publication qui, depuis un demi siècle, a su se faire une place bien à elle dans la planète traductologique.

Le sommaire de la revue le montre bien : outre les séances plénières, illustrées par les interventions des chercheurs de marque des principaux domaines traductologiques – Maria Tymoczko de l'Université de Massachussets, Don Kiraly de l'Université de Mainz, Marie-Claude L'Homme de l'Université de Montréal, Francisco Lafarga de l'Université de Barcelone - des sections portant sur les recherches théoriques, historiques, pédagogiques et terminologiques, prouvent que le but de la revue

de « traiter de tous les aspects de la traduction et de l'interprétation » est bien et constamment rempli.

Dans l'éditorial de ce numéro anniversaire, André Clas, le directeur de la revue depuis plus de trente ans, affirme sa conviction, fruit de décennies de recherches et de réflexions, appuyée également par l'orientation de la revue, que la traduction n'est ni une science exacte, ni un art indépendant mais une « science humaine » qui comme toute science humaine a des secteurs plus rationnels et systématiques et d'autres plus individuels et plus créatifs.

À cela s'ajoute que, selon le même chercheur, la traductologie doit être de plus en plus considérée comme « proactive », en entendant par cela qu'elle doit œuvrer pour l'avenir, anticiper les besoins, être « active en amont pour devenir action en aval » car « la proactivité évoque aussi l'engagement, l'activisme, voire la subversion ».

Les articles sur lesquels nous nous arrêtons très brièvement dans ce qui suit, en exprimant sans doute un choix quelque peu subjectif, illustrent et nuancent bien ces convictions et conceptions sur la traductologie et constituent, en même temps, un bon exemple de réflexion « prolifère », terme cher à l'équipe *Meta* et qui, venant des sciences naturelles, suggère l'idée de germe, fécondation, développement, création, « enrichissement par l'Autre, à cause de l'Autre », métaphore qui nous plonge au cœur même du phénomène de la traduction.

Dans leur article « Apports du cognitivisme à l'enseignement de la créativité en traduction » les chercheurs Ioana Bălăcescu de Craiova et Bernd Stefanink de Bielefeld – collaborateurs fidèles et passionnés également de notre jeune revue, défendent la notion de créativité, comme faisant partie du quotidien du traducteur qui trop souvent se trouve insécurisé devant sa créativité, en l'assimilant à la fameuse et tenace notion de « trahison ». En valorisant les justifications hétéroclites et éparses des traducteurs pour leurs solutions créatives dans un ensemble théorique cohérent, les deux chercheurs proposent l'appui des fondements cognitivistes, en vue de donner au traducteur le courage de sa créativité.

Parmi les recherches historiques, nous avons retenu celle de Marjorie Agrifoglio de Montréal portant sur les liens entre l'histoire et la théorie dans le domaine de l'interprétation à partir du rôle des interprètes dans les négociations des traités de cession de territoire conclus avec les Amérindiens canadiens au XIX<sup>e</sup> siècle.

L'auteur souligne l'intérêt des recherches socioculturelles en interprétation, le rôle actifs des interprètes – Métais et missionnaires catholiques et protestants – pour une meilleure compréhension des différences culturelles et sociales, surtout en interprétation communautaire.

Préoccupé par la recherche terminologique, Christian Balliu de Bruxelles présente une étude, passionnante et passionnée, sur le nouveau langage de la médecine. À force d'exemples, le chercheur belge ruine l'opinion courante que la médecine dispose d'une terminologie rigoureuse et objective, en démontrant que le sociolecte médical est soumis à des variations synchroniques et diachroniques, étant toujours influencé par les utilisateurs, ce dont le traducteur médical doit prendre conscience et en tenir compte.

Illustrant, à merveille, le domaine des recherches pédagogiques, René Tondji-Simen de Saint-Boniface centre son article sur les notions essentielles et l'enseignement de la traduction scientifique et technique. Partant de l'idée que le traducteur appelé à traduire dans un domaine scientifique ou technique doit se familiariser avec les notions et la terminologie du domaine, chose difficile, vu la variété et le nombre des domaines, le chercheur canadien propose l'étude des concepts, comme types et caractéristiques, permettant de saisir vite les notions essentielles d'un domaine et de pouvoir, par la suite traduire dans ce domaine.

Dans son article sur la pertinence sociale de la traductologie, le chercheur finlandais Yves Gambier réfléchit sur la traductologie, qui tout en étant encore à la recherche de sa voix, ne peut opposer théorisation et pratique. Elle aurait, au contraire, à gagner à considérer ses deux termes non pas comme opposés mais complémentaires et à profiter aussi des apports de la recherche engagée et à s'interroger sur la pertinence sociale de ses

travaux. L'ensemble de ces réflexions amène le chercheur de Turku à proposer la création d'un réseau international de traductologues.

Tandis que le Français Nicolas Froeliger de Paris 7, praticien, devenu enseignant et puis chercheur, pense qu'il faut placer le traducteur au centre de la traductologie, tandis qu'Aurélia Klimkiewicz de Montréal propose la notion de culture de passage pour résoudre le problème de la de la traduction/localisation aux prises avec des échanges de plus en plus denses à l'échelle planétaire, deux chercheurs de l'Université de Concordia Pier-Pascale Boulanger, d'une part, et Sathya Rao, d'autre part, s'interroge l'un sur une érotique du traduire et l'autre sur l'avenir de la traduction sans plaisir.

Et les exemples d'articles représentatifs autant qu'incitants pourraient se multiplier car la matière très riche de la revue le permet pleinement. Au total plus d'une centaine de participants, originaires de plus de trente pays différents (Canada, France, Espagne, Allemagne, Finlande, Afrique du Sud, Etats Unis, Belgique, Chypre, Suisse, Roumanie, Inde, Sri Lanka, Corée, Italie, Chine, Australie, Lybie, Brésil, Grèce, Estonie, Nigéria, Portugal etc.) ont apporté leur contribution à la réflexion sur la traduction dans des secteurs disciplinaires et interdisciplinaires ou dans des disciplines applicatives (l'information, la formation et l'informatisation).

À lui seul, ce numéro anniversaire de la revue *Meta – Le journal des traducteurs* constitue un moment de bilan et d'anticipation de la traductologie sur le plan international, un stimulant exemple de dialogue et communication interculturelle, de réflexion collective et prolifère, qui constituent le fondement même d'une traductologie qui se veut et doit être « proactive ».

## LA TRADUCTION AU LIBAN ENTRE 1840 ET 1914

**Gina PUICĂ**

Université « Ștefan cel Mare » de Suceava,  
Roumanie

*Abstract* : Our article remarks the publication of Rania Halaby-Murr's book *La traduction au Liban entre 1840-1914* an excellent history of the translation in Lebanon and in Egypt (the main centers of translation in XIXth century Arabic world). Rania Halaby-Murr's work also points out the stakes and the results of this large translation movement and the deep changes that it generated in culture, fully contributing, in this way, to the literary Arabic rebirth

De la riche collection « Sources-Cibles » de l'École de Traducteurs et d'Interprètes de Beyrouth, nous choisissons de signaler cette fois-ci l'excellent ouvrage de Rania Halaby-Murr, qu'elle nous a laissé juste avant de quitter le monde d'ici-bas.

Tout en faisant un historique de la pratique traduisante au Liban, mais aussi en Egypte (car pour des raisons politiques, l'activité des traducteurs libanais débordait les frontières de leur pays), d'ailleurs les deux principaux centres de traduction arabes au XIX<sup>e</sup> siècle, l'auteur montre aussi les enjeux et les répercussions de ce mouvement de traduction, essentiellement du français et de l'anglais, les changements profonds, positifs et durables, qu'il aura augurés, c'est-à-dire le "rôle proprement culturel" de la pratique traduisante. Rania Halaby-Murr éclaire, preuves à l'appui, le fait que c'est cet ample mouvement de

traduction de 1840 à 1914 qui a “forgé le paysage culturel arabe, d’où la *Nahda*, la Renaissance [littéraire].” (p. 15)

Structuré en quatre grandes parties, ce livre part donc de la conjoncture politique et économique (l’expédition de Bonaparte en Egypte notamment) qui a ranimé l’Orient arabe, alors endormi, et inauguré les futurs échanges avec l’Occident, demeurés jusqu’au XIX<sup>e</sup> siècle assez restreints, et traite ensuite de la “nature des sujets traduits” en arabe, ainsi que des choix, motifs et critères qui les sous-tendent, mais aussi des ouvrages arabes traduits en Occident à peu près à la même période.

Sans se constituer nullement en simple historique de l’époque mentionnée, l’ouvrage analyse par la suite très finement “les problèmes pragmatiques et théoriques soulevés par la pratique traduisante à cette époque”, à savoir les difficultés linguistiques inhérentes à l’arabe décadent, soudain confronté à deux langues qui lui sont très éloignées, puis celle des traducteurs, vu leur éducation spécifique souvent déficitaire, ainsi que les difficultés issues de la nature même du texte à traduire (écrit scientifique, religieux ou littéraire) qui rencontrait des résistances culturelles marquées. Dans la quatrième et dernière partie de son livre, enfin, Rania Halaby-Murr s’attarde sur les retombées de cet ample mouvement de traduction dans l’espace culturel arabe, vu qu’un long débat entre des courants plus conservateurs ou plus modernistes s’est ensuivi, de nouveaux genres sont nés (le théâtre) et que, plus largement, une grande ouverture et une plus large dynamisation des rapports interculturels ont été visibles par la suite dans l’espace arabe, en l’occurrence libanais.

Travail des plus vivants et agréables à lire, *La Traduction au Liban entre 1840 et 1914* se distingue aussi par son érudition, la grande richesse de ses références, souvent difficiles à trouver, et son sérieux méthodologique. Ainsi la bibliographie a-t-elle été articulée autour de quelques grands thèmes (analyse de la traduction de manière générale, à travers des classiques comme Mounin ou Ladmiral ; ou bien de façon “essentiellement linguistique” par l’intermédiaire des représentants de la “soi-disant école de la Manipulation” et son optique “scientifique” : historique, sociale, politique ; mais aussi en suivant des études



historiques et théoriques liées à la traduction et la littérature dans le monde arabe, notamment à l'époque en question, ou encore l'histoire du monde arabe et du proche-Orient.

Pour tout dire, Rania Halaby-Murr nous a légué, grâce à son travail ardu mais passionné, un livre devenu à son tour, déjà, un classique.



## DEUX OUVRAGES RÉCENTS SUR LA TRADUCTION

**Mihaela ARNAT**

Université « Ștefan cel Mare » de Suceava,  
Roumanie

*Universaliile traducerii. Studii de Traductologie*, Magda Jeanrenaud  
préfacé par Gelu Ionescu, collection « Litere. Collegium », Éditions  
Polirom, Iași, 2006

*Abstract* : This article is an approach of the work *Universaliile traducerii. Studii de traductologie* that Magda Jeanrenaud, Professor and translator consecrates to the theme of translation. In fact, it is a new approach of some questions on translation through the deep reflections that the author proposes: what does translation mean, how (not) to translate, who are our translators, what strategies for the publisher?

L'introduction que Gelu Ionescu fait à l'étude de Magda Jeanrenaud, *Universaliile traducerii. Studii de traductologie* met en évidence le soin que l'auteur a pris de repenser les clichés qui hantent depuis longtemps le discours sur la traduction : fidélité/ infidélité, texte traduisible/ texte intraduisible, traduttore/ traditore. Magda Jeanrenaud ne s'attache pas à renverser ces clichés, mais elle les considère d'une nouvelle distance qui, sans éclipser l'objet d'étude, le rend encore plus visible. La réévaluation des clichés dans la traduction débouche sur une réflexion moderne et crédible à la pratique de la traduction

aujourd'hui. Il faut de la persévérance pour réengager volontairement les discussions sur la traduction, et il se peut que cette persévérance du traductologue Magda Jeanrenaud vienne justement de la pratique du traducteur qu'elle est.

Dès le premier chapitre, «La traduction, là où *tout est le pareil, mais...*» l'auteur se heurte à un vrai poncif de la traduction : fidélité/ infidélité. Quand il s'agit des clichés, personne ne se veut rétrograde, mais les choses ne sont pas si simples quand il s'agit de la traduction.

Le professeur Magda Jeanrenaud commence toujours par nous faire relire la bibliographie consacrée au sujet<sup>147</sup>.

Il faut traduire *fidèlement* du français vers l'allemand une explication accompagnant cette caricature footballistique : un gardien de *but* échoue à défendre son équipe. Il était trop attentif à suivre les conseils de son père qui lui demandait d'avoir toujours un *but* dans la vie. Comment faire goûter au lecteur allemand cette polysémie du «but» français, comment dire à la fois l'intention et le point obtenu dans certains sports ? Si la traduction littérale n'était pas la solution, créer une *autre* boutade, ne signifierait pas être infidèle au texte source ?

Pourtant, il faut être vraiment fidèle au cas où vous traduiriez l'allocution prononcée par Georges Pompidou en 1970 : « Le Général de Gaulle est mort. La France est veuve. » Ce petit texte a reçu en allemand une traduction qui nuit à la rhétorique du texte parce qu'infidèle. Pour répondre aux attentes du lecteur allemand, le traducteur a trouvé approprié de jouer sur le rapport de filiation. Ainsi, dans sa traduction la France est-elle «orpheline» et non pas «veuve».

Sous la forme de l'hommage respectueux, Georges Pompidou visait réellement à la désignation d'un successeur. Et comme il ne pouvait pas devenir le parent de la France (un père est irremplaçable), Georges Pompidou parlait, en sous-texte, d'un nouveau mari/ président de la France, qui était lui-même, bien sûr. Admirable la technique discursive du futur chef d'état

---

<sup>147</sup> Ici, Philippe Forget, *Il faut bien traduire. Marches et démrches de la traduction*, Éditions Masson, Paris, 1994.

français, mais que dire de la traduction ? Revisiter sans gêne le vieux poncif de la fidélité !

Ainsi la fidélité serait-elle une question d'équilibre entre l'intention de l'auteur et les attentes du lecteur, entre le passé et l'avenir du texte. Le traducteur doit lire en herméneute le texte à traduire, mais aussi il doit anticiper les lectures virtuelles que sa traduction recevra. La discussion sur la fidélité ou l'infidélité du texte amène le critique à repenser la définition de la traduction. « La traduction représente donc un cas particulier d'interprétation, un engagement *a priori* résultant d'une sorte de pacte du type : *je promets de dire ce que l'original dit* ». <sup>148</sup>

Entre la fidélité et l'infidélité, Magda Jeanrenaud ne choisit pas une attitude type, car comme nous venons de le voir, la solution type, toujours valable, n'existe pas. Ce que le professeur Magda Jeanrenaud nous enseigne ce sont les critères d'évaluation d'une traduction. Avec ou contre ces clichés même : fidélité/ infidélité, texte traduisible/ texte intraduisible, traduttore/ traditore.

Parfois la lecture critique ne devrait pas proposer à tout prix un nouveau jargon, remplacer les concepts vétérans, mais en trouver un nouvel usage. Ce qui est, en fait, beaucoup plus difficile.

Nous ne finirons pas ce propos sans dire en quelques lignes l'importance et l'inédit du chapitre dédié à la maison d'édition roumaine Polirom, un *success-story* à la roumaine. Le critique reconnaît le poids de la traduction dans les stratégies managériales d'une maison d'édition qui cherche à se faire rapidement un nom ou à consolider une réputation. Pour combler « le déficit de capital symbolique » <sup>149</sup>, publier des traductions serait un bon choix pour une maison d'édition. Quels sont les livres qu'il faudrait traduire et qui sont leurs traducteurs, quelle est leur formation, leur statut professionnel, politique, etc., sont les questions à poser. Si dans ses premières années, Polirom

---

<sup>148</sup> Magda Jeanrenaud, *Universaliile traducerii. Studii de Traductologie*, préfacé par Gelu Ionescu, collection « Litere. Collegium », Éditions Polirom, Iași, 2006, p. 15. (notre traduction)

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 188.

traduisait des noms connus dont le succès était garanti, maintenant elle traduit également des noms contemporains, parfois controversés comme celui de Michel Houellebecq. Pour un texte moins connu, la maison d'édition procède par un «investissement symbolique dans le paratexte.»<sup>150</sup> Des noms déjà célèbres signent les avant-propos aux écrivains que le public roumain méconnaît. (Adam Michnik préfacé par Vladimir Tismăneanu)

Entre synchronie et diachronie, entre le risque et le succès sûr, la traduction assure l'équilibre nécessaire à toute entreprise éditoriale. Une enquête sur les langues traduites, dans notre cas le français, sert à illustrer la dynamique du concept de la francophonie dans le milieu littéraire actuel (une étude détaillée de la francophonie roumaine à lire dans le deuxième chapitre intitulé *Francophonie, bilinguisme et traduction*). Les traducteurs du français restent les plus nombreux. Reste courante aussi l'habitude de choisir le français comme langue intermédiaire de traduction. Le lecteur roumain lit le roman de l'écrivain grec Nikos Kazantzákis traduit du français *Alexis Zorba, le Christ recrucifié*. À côté de l'anglais et du français qui prédominent, chez Polirom on commence à traduire aussi de l'italien et de l'allemand. Voici une dynamique des langues étrangères en Roumanie, très bien illustrée par l'étude des traductions publiées.

D'autres chapitres sur la traduction des noms propres et des surnoms, sur le système des interjections et la ponctuation incitent à une lecture attentive. En ce qui concerne les noms propres, on connaît le principe formulé par Mounin : il faut garder les noms propres étrangers, à l'exception des cas où dans la langue cible circulent déjà des noms « corrompus ». Pourtant dans le théâtre, interviennent d'autres raisons, par exemple le confort acoustique des acteurs et des spectateurs. Magda Jeanrenaud cite ici les opinions de Ballard (qui soutient la modification du nom propre difficile à prononcer) et de Demanuelli (partisan déclaré de l'exotisme). Encore une fois il faut remarquer le soin du critique de dresser un tableau polyphonique des interventions au sujet et de prolonger le débat dans le contexte littéraire roumain.

---

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 193.

Conclusion générale : la traduction suppose une pratique sérieuse de la lecture. La formation du traducteur passe nécessairement par la lecture de toutes sortes de livres, car c'est un certain niveau de culture, d'intelligence que la traduction demande. Un nouveau livre se donne à lire.

\*\*\*

*Exégèse et traduction littéraire. Méthode de formation en traduction littéraire (français-roumain, roumain-français)*, Ana Guțu, Éditions Sirius, Chișinău, 2005

D'une part il y a le traducteur ou le futur traducteur, de l'autre, l'enseignant. D'une part et de l'autre des questions foisonnent : comment devenir un bon traducteur ? qu'est-ce qu'une bonne traduction ? quelle méthode pour bien enseigner la traduction ? Le manuel d'Ana Guțu réitère ces questions dans le contexte sensible de la traduction littéraire. Ou plutôt il y propose quelques réponses.

La traduction d'un texte littéraire devrait commencer par la compréhension du texte à traduire. Dans son livre, *Exégèse et traduction littéraire. Méthode de formation en traduction littéraire*, le professeur Ana Guțu théorise et pratique un modèle d'analyse/ exégèse censé conduire et accompagner le traducteur apprenti vers « une traduction idéale, absolue »<sup>151</sup>.

On commence par le niveau *prétextuel* qui suppose la lecture du texte intégral assortie de diverses informations sur l'auteur, sur l'époque et les débats littéraires, politiques qui lui étaient contemporains. Le paratexte du livre intéresse aussi. À ce niveau, le traducteur s'insinue dans le monde de l'auteur à traduire, observe sa vie, l'idéologie, les histoires.

---

<sup>151</sup> Ana Guțu, *Exégèse et traduction littéraire. Méthode de formation en traduction littéraire (français-roumain, roumain-français)*, Éditions Sirius, Chișinău, 2005, p. 20.

Le niveau *intertextuel* apprend au traducteur à mettre en relation ses lectures : établir des liens entre le texte à traduire et les autres textes du même auteur ou d'auteurs différents (l'intertextualité intrinsèque/ extrinsèque).

Une compréhension en profondeur du texte se fait au niveau *intratextuel*. Le traducteur est « le lecteur en profondeur par excellence »<sup>152</sup> et sa lecture devrait commencer par le décodage sémantique, sémiologique et stylistique du discours littéraire, car « ce qui est difficile à restituer, à transposer, à traduire, ce n'est presque jamais le fait linguistique, c'est la part de la beauté que comporte une phrase. »<sup>153</sup>

Le parcours exégétique du traducteur finit par le niveau *axiologique (critique)* où le traducteur doit faire une lecture des intentions de l'auteur mais aussi de ses propres attentes, convictions, etc.

Le dernier conseil de l'enseignant est de considérer attentivement les niveaux premiers (prétextuel, intertextuel et intratextuel, mais d'ignorer le niveau axiologique). « La prolifération, surtout celle subjective, du traducteur a toujours été un mauvais conseiller pour lui. »<sup>154</sup>

La traduction émerge donc d'un travail qui ne se voit pas mais qui lui est nécessaire : fiches de lectures, notes, lectures critiques, observations, un vrai dossier qui assiste avec discrétion à la naissance de toute traduction.

La traduction est à la fois intuition et formation, elle exige et mérite une méthode scientifique d'apprentissage. Appuyée sur une riche bibliographie, la méthode d'Ana Guțu est complétée par quatre modules proposant des modèles d'analyse et de traduction, beaucoup d'exercices pratiques, beaucoup de textes à traduire. Préface signée par Jean-René Ladmiral.

---

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>153</sup> Apud R. Étiemble, *La traduction est-elle un art ou une science ?* cité dans Ana Guțu, p. 14.

<sup>154</sup> Ana Guțu, *Ibidem*, p. 20.







## **DOSSIER THÉMATIQUE DES PROCHAINS NUMÉROS :**

- **AUTOTRADUCTION**
- **TRADUIRE LA  
LITTÉRATURE DE  
JEUNESSE**

