

Atelier de Traduction

Numéro 26/2016

Sous la coordination de :
Muguraş Constantinescu
Anca Brăescu

Volume publié dans le cadre du programme
CNCS PN-II-ID-PCE-2011-3-0812
(Projet de recherche exploratoire)
*Traduction culturelle et littérature(s) francophone(s) : histoire,
réception, critique des traductions*, Code ID_133,
Contrat 133/27.10.2011

Editura Universităţii „Ştefan cel Mare” din Suceava
2016

Directeur fondateur :

Irina Mavrodin

Rédacteur en chef :

Muguraș Constantinescu

Comité de rédaction :

Elena-Brândușa Steiciuc

Raluca-Nicoleta Balașchi

Daniela Hăisan

Elena-Camelia Biholaru

Cristina Drahta

Gina Puică

Anca-Andreea Brăescu

Réalisation technique :

Ionela Arganisciuc

Zamfira Lauric (Cernăuțan)

Couverture :

Ana Constantinescu

Publication indexée dans : Fabula, Ulat, MLA International Bibliography, Google Scholar, ERIH PLUS

Atelier de Traduction
N° 26/2016

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

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Gina **Abou Fadel Saad** – Université Saint-Joseph, École de traducteurs et d'interprètes de Beyrouth, Liban
Henri **Awais** – Université Saint-Joseph, École de traducteurs et d'interprètes de Beyrouth, Liban
Dumitra **Baron** – Université « Lucian Blaga », Sibiu, Roumanie
Elisabeth **Bladh** – Université de Göteborg, Suède
Marc **Charron** – Université d'Ottawa, Canada
Jean **Delisle** – Université d'Ottawa, Canada
Felicia **Dumas** – Université « Alexandru Ioan Cuza », Iași, Roumanie
Lance **Hewson** – Université de Genève, Suisse
Enrico **Monti** – Université de Haute Alsace « Mulhouse-Colmar », France
Mariana **Neț** – Institut de Linguistique « I. Iordan-Al. Rosetti » auprès de l'Académie Roumaine, Bucarest, Roumanie
Maria **Papadima** – Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes, Grèce
Maïca **Sanconie** – Université d'Avignon, France
Catriona **Seth** – Université de Lorraine, France
Bernd **Stefanink** – Université de Bielefeld, Allemagne
Marie-Hélène **Torres** – Université de Santa Catarina, Brésil

ATELIER DE TRADUCTION ADRESSE

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării
Centrul de cercetări INTER LITTERAS
Strada Universității nr. 13 720229 Suceava, România
www.usv.ro/atelierdetraduction
tel./fax +40 230 524 097
mugurasc@gmail.com
rnbalatchi@litere.usv.ro

SOMMAIRE

PRÉSENTATION

Muguraş Constantinescu (Roumanie)	11
---	----

I. ENTRETIEN

<i>Entretien.</i> Muguraş Constantinescu (Roumanie) avec Gina Abou Fadel Saad (Liban)	17
---	----

II. DOSSIER THÉMATIQUE

La traduction face à la complexité culturelle

Henri Awais (Liban) – <i>Le trio des inséparables</i>	29
---	----

Muguraş Constantinescu (Roumanie) – Kyra Kyralina <i>d'Istrati – un cas de créolisation/ traduction culturelle avant la lettre ?</i>	35
--	----

Gina Abou Fadel Saad (Liban) – <i>La traduction du « moi culturel »</i>	47
---	----

Felicia Dumas (Roumanie) – <i>Traduire le martyr chrétien en France contemporaine : enjeux culturels, religieux et politiques</i>	57
---	----

Fabio Regattin (Italie) – <i>Sur l'habitus du traducteur : la « soumission » est une explication possible</i>	69
---	----

Martina Della Casa (France) – <i>Le sublime de Paradise lost en traduction : Paolo Antonio Rolli et Louis Racine</i>	85
--	----

Dumitra Baron (Roumanie) – « <i>D'un plateau fleuri, / D'un coin d'paradis</i> » - <i>dimensions culturelles de la traduction en français de la poésie orale roumaine</i>	101
Enrico Monti (France) - <i>La traduction dans la presse culturelle. Une étude contrastive : France, États-Unis, Royaume-Uni</i>	121
Coralia-Alexandra Costaş (Roumanie) – <i>La traduction du patrimoine : traduction technique et différence culturelle</i>	137

III. ARTICLES

Lorella Martinelli (Italie) – <i>Tourments et finesses du traducteur : Ruy Blas de Victor Hugo dans l'interprétation de Giovanni Raboni</i>	151
Fatima Zohra Chouarfia (Algérie), Abderrahame Zaoui (Algérie) – <i>Intertextualité (explicite) dans les discours politiques entre traduction et interprétation</i>	163

IV. PORTRAITS DE TRADUCTEURS/TRADUCTRICES

Cristina Hetriuc (Roumanie) – <i>Mircea Iorgulescu : traducteur par révolte</i>	179
---	-----

V. FRAGMENTARIUM IRINA MAVRODIN

<i>Traducându-l pe Stendhal/ Traduire Stendhal</i> (traduit du roumain par Raluca-Nicoleta Balaţchi)	193
--	-----

VI. CHRONIQUES ET COMPTES RENDUS

Ana Ivanov (Roumanie) – <i>La voix du traducteur à l'école/ The translator's voice at school 1- Canons et 2- Praxis</i> , Elzbieta Skibinska, Magda Heydel, Natalia Paprocka (dir.), Éditions québécoises de l'œuvre, Québec, 2015	199
--	-----

Cosmin Pîrghie (Roumanie) – *L'autotraduction littéraire : perspectives théoriques*, Alessandra Ferraro, Rainier Grutman (dir.), Classiques Garnier, Paris, 2016 203

Ionela-Gabriela Arganisciuc (Roumanie), Zamfira Cernăuțan (Roumanie) – *Les douaniers des langues. Grandeur et misère de la traduction à Ottawa*, Jean Delisle, Alain Otis, Les Presses de l'Université Laval, Canada, 2016..... 209

LES AUTEURS..... 217

PRÉSENTATION

PRÉSENTATION

Muguraș CONSTANTINESCU¹

Le numéro 26 de la revue *Atelier de traduction* a comme thématique « La traduction face à la complexité culturelle » et réunit la plupart des communications soutenue au colloque avec le même titre, organisé les 27-30 octobre 2016 à notre Université ainsi que d'autres contributions sur cette problématique. Comme d'habitude, les contributions sont dues à des chercheurs d'horizons culturels divers et appartenant à des générations différentes, ce qui permet un enrichissant dialogue sur un thème des plus incitants.

La rubrique « Entretien » a comme invitée la professeure-chercheuse Gina Abou Fadel Saad de l'École de traducteurs et d'interprètes de Beyrouth, de l'Université Saint-Joseph. Cet entretien permet d'apprendre de très intéressantes choses sur son livre - *Le texte-Imara et son traducteur – L'exégèse formelle : porte d'accès au sens*, qui pose la traduction comme une « construction », mais également sur sa riche activité de formatrice et de didacticienne. C'est aussi l'occasion de comprendre comment fonctionne la recherche en duo ou à plusieurs et comment on peut la rendre plus attrayante encore, à travers la métaphore et un style figuré.

Dans le « Dossier thématique » on réunit plusieurs articles qui abordent depuis des perspectives et des domaines différents les stratégies et les solutions de traduction de la complexité culturelle, problème majeur de l'époque contemporaine.

L'article inaugural de la section « Le trio des inséparables » est dû à Henri Awaiss de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth, qui en s'appuyant sur un point de vue personnel sur le bilinguisme et la biculturalité de sa doctorante Noura, ainsi que sur l'œuvre du poète Georges Schehadé et sur celle du romancier Al Habib As Salimi redéfinit et reconfigure ce qui caractérise la biculturalité, tout, filtré par le vécu, d'une part, par l'expression littéraire, d'autre part.

La soussignée se pose dans son article la question si le récit *Kyra Kyralina* d'Istrati pourrait être envisagé comme un cas de créolisation ou de traduction culturelle avant la lettre, vu l'hybridité du texte et la syntaxe bousculée que l'écrivain de Braila pratique dans son écriture française. À cela s'ajoute un certain sentiment de colonisation culturelle que quelques gens de

¹ Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, mugurasc@gmail.com.

lettres ont pu avoir à un moment donné à propos de l'influence française sur l'esprit littéraire.

Gina Abou Fadel Saad de l'Université libanaise déjà mentionnée pose un problème particulièrement subtil notamment celui de la traduction du « moi culturel », en s'appuyant sur des auteurs se réclamant de deux cultures et de deux vécus comme Charles Corm, partagé entre Beyrouth et New York, ou Amin Maalouf, se nourrissant, en égale mesure, de la culture libanaise et de la culture française.

Par son article, Felicia Dumas de l'Université de Iasi, Roumanie, s'attaque avec beaucoup de pathos et d'arguments à une problématique très particulière, la traduction d'un martyr chrétien en France contemporaine et les enjeux culturels, religieux et politiques qu'une telle entreprise suppose. La chercheuse part d'une expérience personnelle de traduction pour analyser avec minutie les relations compliquées entre le monde éditorial français et l'idéologie du politiquement correct.

Le chercheur Fabio Regattin de l'Université de Bologne, Italie s'intéresse à l'habitus du traducteur, et à la mauvaise compréhension de la notion de la « soumission » et en cherche une explication possible de cette incompréhension à travers l'idée d'évolution darwinienne de la culture.

Martina Della Casa de l'Université de Haute Alsace de Mulhouse s'intéresse dans son article au sublime de *Paradise lost* dans les versions italienne et française données par Paolo Antonio Rolli et, respectivement, Louis Racine. Au bout d'une très fine et solide analyse entre le concept de sublime dans l'original et les « variations » qu'il reçoit chez les deux traducteurs, la chercheuse de Mulhouse arrive à la conclusion qu'un tel regard comparatif complète « la portée réelle du 'sublime miltonien' dans cette culture européenne ayant fait du poète un incontestable maître dans ce domaine » (p. 104).

La chercheuse roumaine Dumitra Baron de l'Université de Sibiu explore dans son article portant sur une récente et peu connue version de la ballade *Mioritza* les dimensions culturelles de la traduction en français de la poésie orale roumaine.

Enrico Monti de l'Université de Haute Alsace de Mulhouse nous introduit par son très intéressant article dans un domaine peu exploré, celui de la presse culturelle. Par une étude contrastive très rigoureuse il cherche à cerner l'impact des ouvrages traduits, à travers trois importants suppléments littéraires hebdomadaires des États-Unis, du Royaume-Uni et de France. Et pour cela il focalise son étude surtout sur la visibilité de la traduction et la typologie de critiques des traductions.

Le dernier article du « Dossier thématique », dû à la chercheuse roumaine de l'Université de Iasi, Coralia-Alexandra Costaş porte sur

problématique assez particulière, notamment la traduction du patrimoine. Dans ce cas, le traducteur recourt à la traduction technique, tout en prenant en compte la différence culturelle.

Dans la section « Articles » la chercheuse italienne Lorella Martinelli de l'Université de Chieti-Pescara s'arrête, dans sa contribution, sur la traduction/interprétation que Giovanni Raboni fait à *Ruy Blas* de Victor Hugo pour en déceler les « tourments » et les « finesses », tout en soulignant la spécificité de la traduction théâtrale et ce que la représentation sur scène implique comme suppressions et adjonctions.

Dans leur article de la même section, les chercheurs algériens Fatima Zohra Chouarfia et Abderrahame Zaoui de l'Université d'Oran 1 Ahmed Benbella posent le problème de l'intertextualité (explicite) dans les discours politiques dans le but de comparer la traduction et l'interprétation. Ils prennent pour objet d'étude traductologique un discours du président américain Barack Obama, tenu au Caire en 2009 et les versions différentes mais similaires proposées par la Maison Blanche et quelques chaînes télévisées.

La rubrique « Portrait de traducteurs/traductrices » contient un très intéressant article élaborée par la jeune spécialiste en Panaït Istrati, Cristina Hetriuc, portant justement sur l'un des traducteurs de l'écrivain de Braila, « traducteur par révolte », Mircea Iorgulescu. L'auteure dessine avec sûreté et érudition un bon portrait du traducteur d'Istrati, doublé de celui d'exégète de l'œuvre istratienne, en soulignant aussi sa dimension de personnalité culturelle, ce qui lui assure une position traductive complexe.

Comme d'habitude, la rubrique *Fragmentarium* est dédiée à un article d'Irina Mavrodin, écrit à l'origine en roumain, traduit en français par Raluca-Nicoleta Balațchi qui comprend quelques réflexions de la grande traductrice sur la manière dont elle traduit Stendhal.

La section qui clôt ce numéro, « Chroniques et comptes rendus », propose des présentations d'ouvrages traductologiques récents sur des problématiques des plus intéressantes. Ana Ivanov de l'Université de Suceava présente l'ouvrage collectif *La voix du traducteur à l'école/ The translator's voice at school 1-Canons et 2- Praxis*, paru aux Éditions québécoises de l'œuvre, à Québec et dirigés par des chercheuses averties du domaine, Elzbieta Skibinska, Magda Heydel et Natalia Paprocka. Cosmin Pîrghie de la même Université fait le compte rendu du plus récent ouvrage en matière d'autotraduction, dirigés par des spécialistes réputés - Alessandra Ferraro, Rainier Grutman, paru cette année chez Garnier et intitulé *L'autotraduction littéraire : perspectives théoriques*.

Et pour la bonne bouche de la section mais également du numéro 26, le dernier et riche livre de Jean Delisle (écrit en collaboration avec Alain Otis), intitulé avec un brin d'intertextualité *Les douaniers des langues. Grandeur et misère de*

la traduction à Ottawa, 1867-1967, paru chez les Presses Universitaires de Laval, jouit d'une ample chronique signée par Ionela Arganisciuc et Zamfira Cernăuțan, jeunes chercheuses de notre Université.

Note : Contribution réalisée dans le cadre du programme CNCS PN-II-ID-PCE-2011-3-0812 (Projet de recherche exploratoire) *Traduction culturelle et littérature(s) francophone(s) : histoire, réception, critique des traductions*, Contrat 133/27.10.2011.

I. ENTRETIEN

ENTRETIEN

Muguraş CONSTANTINESCU² avec Gina ABOU FADEL SAAD

Professeure associée et directrice de l'Ecole de traducteurs et d'interprètes de Beyrouth (ETIB), à l'Université Saint-Joseph (USJ), Gina Abou Fadel Saad est ce que son ancien directeur de thèse, le professeur Henri Awaiss, appelle avec fierté un « pur produit ETIB ». Après son Baccalauréat libanais en 1980, obtenu au collège Notre- Dame du Perpétuel Secours, elle fait des études de licence en Langue Vivantes à l'ETIB-USJ, qu'elle finit en 1983. Une année plus tard, elle obtient le Diplôme de traducteur - ETIB-USJ et deux années plus tard, un Diplôme d'Espagnol délivré par le Centre Cervantes. En 2003, elle soutient un Doctorat en Langues Vivantes, Option Traduction et marque dans l'histoire de l'ETIB le premier doctorat en traductologie et, en publiant en arabe sa thèse - *Le texte-Imara et son traducteur – L'exégèse formelle : porte d'accès au sens*, dans la Coll. *Sources- Cibles*, USJ, Beyrouth, 2005, elle marque aussi une première car c'est le premier doctorat édité en arabe dans le même domaine.

Ses carrières didactique et scientifique sont étroitement liées car Gina Abou Fadel Saad est, en même temps, formatrice de formateurs dans le domaine de l'enseignement des langues et de la traduction et chercheuse dans les domaines de la terminologie et de l'apport de la psychologie cognitive à la traductologie.

En tant que traductrice, mais aussi de formatrice de traducteurs, elle est membre de la Fédération Internationale des Traducteurs et de l'Association SGéVT (*Structuro-Verbale et Verbo-Tonale*). Très attachée à son Université, elle assure quelque temps la fonction de vice-présidente de la Fédération des Anciens de l'USJ.

La qualité de son travail scientifique lui vaut la qualité de membre du Comité de lecture de la revue *Al-Kimiya*, ETIB – USJ, de membre du Comité de lecture de la Collection Sources-Cibles, ETIB –USJ, de membre du Comité scientifique des Journées Scientifiques du Réseau LTT (Langues, Traduction, Terminologie) et, à côté de son ancien directeur de thèse, elle est également membre du Comité scientifique de notre revue *Atelier de Traduction*.

Ses publications comme auteure unique ou en collaboration sont nombreuses et montrent un esprit créatif, attentif aux nuances et qui préfère à un langage rébarbatif, parfois creux, la métaphore ou autre figure de style. On peut en mentionner quelques unes qui couvrent aussi bien la didactique que la traductologie :

² Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, mugurasc@gmail.com.

- « Innovation technologique, innovation pédagogique ? », in *Les langues à travers le SGAV*, Coll. *Sources-Cibles*, USJ, Beyrouth, 2001.
- « Venir au texte les mains vides », in *Du pareil au même, l'auteur face à son traducteur*, Coll. *Sources-Cibles*, USJ, Beyrouth, 2002.
- « De l'expérience pratique à la réflexion théorique : un chemin des plus sûrs » in *La traduction : de la théorie à la pratique et retour*, sous la direction de Jean Peeters, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2005.
- « Procès, procédure, processus », en collaboration avec Henri Awaiss, in *Méta – Processus et cheminements en traduction et interprétation*, sous la direction de Hannelore Lee-Jahnke, Volume 50, n° 2, avril 2005.
- « La traduction chantée » in *Atelier : Chanter la traduction*, ETIB – USJ, Institut Culturel Italien, Beyrouth, mai 2007
- « La forme porte d'accès au sens », communication dans le cadre du colloque *Profession : Traducteur*, organisé par l'ESIT, Sorbonne- Paris 3, le 9-10 novembre 2007, à l'occasion du 50^{ème} anniversaire de l'ESIT.

En collaboration avec Nadine Riachi Haddad, Lina Sader Feghali, May Tony Akl et May Hobeika El-Haddad, elle signe aussi *Thèses et Synthèses, Traduction – Traductologie*, Coll. *Sources Cibles*, Université Saint-Joseph, Beyrouth, 2011.

Quoique très prise par ses responsabilités administratives - elle assure depuis quelque temps également le décanat de la Faculté de langues de l'USJ, avec délicatesse et amitié, Gina Abou Fadel Saad a su trouver du temps pour répondre à nos questions.

M.C. : *Quelques mots d'abord sur votre formation. Vous êtes diplômée de l'ETIB, USJ, en langues vivantes, vous avez également un diplôme de traducteur, un diplôme d'espagnol accordé par l'Institut Cervantès et en 2003 vous avez soutenu, si mes renseignements sont bons, le premier doctorat en traductologie de l'ETIB.*

Votre thèse s'intitule Le texte-Imara et son traducteur; l'exégèse formelle porte d'accès au sens Pouvez-vous en donner quelques détails pour le lecteur de notre revue : sur le concept d'Imara, sur la problématique qui en découle, sur votre démarche de recherche, sur l'évènement qu'il a constitué, sur son importance dans votre parcours de formation ?

G.A.F.S. : La « Imara » est une métaphore; c'est un mot arabe qui veut dire « construction, édifice, bâtisse » et qui désigne le texte qui en lui-même est une construction, un édifice. Pour rendre à César ce qui est à César, je dois avouer que c'est Henri Awaiss, mon directeur de thèse, qui, le premier, a eu l'idée de cette comparaison. Je l'ai ensuite prise à mon compte et l'ai développée. En bref, l'auteur construit son « texte-Imara » que le traducteur reçoit ; il le déconstruit alors pour comprendre les relations qui relient les éléments qui le composent, en étudier la fonction et construire, à son tour un « texte-Imara » cible dont les éléments auront la même fonction que la source. La problématique est donc celle de la participation de la forme à la construction du sens, surtout dans les textes à fonction esthétique.

Contrairement aux courants traductologiques qui renient l'importance de la forme ou la relèguent au second plan, j'ai essayé de prouver, à travers ma thèse, que la forme est la première porte d'accès au sens, la façade de la *Imara* à travers laquelle il faut impérativement passer pour attendre le sens. La recherche s'est penchée sur la nature des textes littéraires, la proportion de la forme et du sens qui les constituent, les enjeux exégétiques quand l'une des constituantes prend le pas sur l'autre, et partant, la difficulté d'accéder au sens en l'absence de la forme, comme c'est le cas dans la poésie surréaliste, ou en la présence de couches épaisses de forme, comme c'est le cas dans les textes dadaïstes ou oulipiens.

Cette thèse en traductologie est la première, au Liban et dans tout le monde arabe, à avoir été rédigée en arabe. Elle a été soutenue, comme vous l'avez signalé en 2003, devant un jury composé, en plus de mon directeur, de celui qui était à l'époque le doyen de la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université Saint-Joseph, le professeur Jarjoura Hardane, de l'ancien recteur de l'USJ, du Professeur René Chamussy s.j. et du Professeur Maurice Pergnier. Au début, j'ai cru que la rédaction de la thèse dans une langue où la terminologie traductologique était encore à ses premiers balbutiements allait être un obstacle majeur mais Boileau avait raison de dire que « ce qui se conçoit bien, s'énonce clairement et les mots pour le dire arrivent aisément ». La rédaction de cette thèse et ma modeste participation à forger certains termes de notre discipline fut finalement un vrai bonheur pour moi.

M.C. : Votre directeur de thèse, le professeur Henri Awaiss, longtemps directeur de l'ETIB, puis doyen de la Faculté des Langues et actuellement doyen honoraire de cette même faculté, est maintenant, on peut le supposer, votre bon collègue. Vous avez signé quelques uns de vos articles et communications en collaboration avec votre ancien directeur de thèse. Que signifie pour vous cette écriture collaborative, qui, comme on le sait, n'est pas toujours facile à gérer, en supposant certaines affinités, une adaptation au rythme et au style de l'autre, sans doute certaines négociations... ?

G.A.F.S : Il est vrai que dans toute écriture collaborative, il y a des négociations et des concessions de part et d'autre. Je suppose qu'Henri Awaiss et moi-même avons, sur les plans intellectuel et rédactionnel de grandes affinités. Comme tous les étudiants qui ont de l'admiration pour leurs profs, surtout quand ceux-là sont des personnes compétentes et talentueuses, j'ai de tout temps eu beaucoup d'estime pour Henri qui est devenu par la suite un grand ami, il faut le dire. Nous aimons partager nos idées, les construire ensemble et avons le même amour pour l'écriture et un style assez similaire je crois. Il est évident que chacun de nous garde une empreinte qui lui est propre. Henri m'a souvent dit qu'il aimait être traduit par moi et je dois avouer que ma plume glisse toute seule quand il s'agit de traduire ses écrits. L'écriture

collaborative est finalement identique à une symphonie jouée à quatre mains au piano ; on se met au diapason de l'autre pour le grand bonheur de celui qui écoute ou qui lit.

M.C. : *Votre recherche porte sur une thématique variée où j'ai distingué quelques axes : un serait didactique et pédagogie des langues, un autre la traduction comme théorie et théorisation, un troisième la traduction en tant qu'expérience et pratique. Avez-vous une préférence pour un certain axe, que vous trouvez plus stimulant ou plus valorisant pour vous ?*

G.A.F.S. : Je suis atteinte d'un virus assez grave : la curiosité intellectuelle. Et puis langue et traduction vont souvent de pair. En 2008 et 2013, nous avons organisé à l'ETIB, puis à la Faculté des langues qui venait de voir le jour, deux colloques : Le premier s'intitulait *Mes deux amours, langues et traduction* et le second *Jamais l'un sans l'autre*. Nous avons voulu prouver qu'on ne peut s'intéresser à l'un en ignorant l'autre, sans pour autant réduire l'opération traduisante à une activité purement linguistique et lui faire réintégrer le giron de la linguistique. Il est à noter par ailleurs que j'ai dirigé pendant 12 ans, et alors que je préparais ma thèse en traductologie, le Centre d'études des langues à l'Université Saint-Joseph. J'ai donc beaucoup travaillé sur la didactique des langues, l'élaboration de matériels pédagogiques et la formation d'enseignants de langues. A présent, je m'intéresse surtout au volet cognitif de l'apprentissage et de la traduction ; comment apprend-on, comment traduit-on. Et comme je suis pédagogue, forcément puisque j'enseigne, j'essaie de construire des ponts entre mes recherches théoriques et ma pratique pédagogique. Tous ces domaines me passionnent et me motivent. Je sens que je suis une petite fourmi qui essaye d'apporter son grain de sel à la théorie comme à la pratique, tant en ce qui concerne les langues que la traduction et la traductologie.

M.C. : *J'ai remarqué aussi certains articles où votre écriture touche au texte littéraire et j'avoue que j'aime beaucoup ce type d'écriture où le fondement est scientifique, même technique mais où l'écriture est artistique et d'autant plus attrayante pour le lecteur, j'appellerais cela une « rhétorique de la sensibilité ». Je pense à des articles comme - « Quand sens et forme nous mènent en bateau », - « La traduction chantée » qui dès le titre proposent des figures de style, peu fréquentes dans la traductologie pure et dure. C'est une stratégie de séduction de votre part ou c'est tout naturel pour vous d'être littéraire sur un fond traductologique, ou plutôt vice-versa, d'être traductologue sur un fond littéraire ?*

G.A.F.S. : « Rhétorique de la sensibilité » ! Quelle belle appellation. Oui, je dois avouer que je prends plaisir à écrire. Au seuil de l'université, mon cœur a oscillé entre littérature et traduction. Le journalisme me tentait aussi et je

conserve dans mes cahiers d'écolière quelques dizaines de poèmes. Hélas, le temps m'a manqué par la suite pour poursuivre ces tentatives.

En fait, je ne sais si, pour être scientifique, il faut avoir une écriture sèche et sans âme. Ce serait dommage et très ennuyeux aussi bien pour le lecteur que pour le rédacteur. Peut-on prétendre que des penseurs à la belle plume tels que Ricœur, Pascal, Barthes, Reeves, d'Ormesson et j'en passe, ne sont pas des scientifiques ? Certains, dans mon jury de soutenance, m'avaient reproché ce style imagé. A l'encontre de ce reproche, j'avais avancé trois arguments : D'abord, la traductologie est une science nouvelle et pour rapprocher de nouvelles idées de l'entendement des non spécialistes, il vaut mieux recourir à des métaphores. Toutes proportions gardées, Jésus n'a-t-il pas utilisé les paraboles pour faire passer son message à ses disciples et les convaincre ? Par ailleurs, la littérature traductologique est riche en métaphores et les exemples sont légion, de la *brioche aux raisins* de Seleskovitch, au *salto mortale* de Ladmiral (le roi des métaphores filées !) en passant par les *masques du traducteur* de Georges Bastin. Enfin, il aurait été très frustrant pour la traductrice des textes littéraires que je suis de rédiger 300 pages de thèse dans un style cravaté et impersonnel. Delisle ne dit-il pas que le traducteur est un écrivain en manque d'inspiration et Ladmiral et tant d'autres n'ont-ils pas qualifié le traducteur d'écrivain et de co-auteur ? Ecrire pour traduire et écrire pour théoriser en traduction sont deux activités qui requièrent une plume soignée, à mon avis. Le tout est de ne pas se noyer dans le style imagé vide de sens.

M.C. : *Pour ce qui est des cours et séminaires que vous dispensez, je trouve que vos intitulations sont des plus « alléchantes ». Si « Initiation à la traduction », « Stratégies de traduction », « Problèmes théoriques de traductologie » sont des cours habituels dans toute formation en traduction, d'autres comme « Plaisir de lire », ou « Traduction d'une œuvre littéraire » sont assez incitants dès leur titre. Pourriez-vous nous éclairer sur leur contenu ?*

G.A.F.S : « Plaisir de lire » est un cours que j'ai introduit dans le programme de formation pour inciter les étudiants à lire et à découvrir les nouvelles publications et les ouvrages primés en littérature contemporaine. Je trouve que cette génération lit peu ou a des types de lectures différents de ceux que nous avons. Les étudiants passent souvent à côté de la belle littérature. Or traduire est un métier où il faut savoir écrire mais on n'apprend à écrire, je crois, que si l'on a observé et intériorisé les techniques d'écriture des autres. Traduire surtout en littérature est en quelque sorte un métier artisanal ; on observe les maîtres, on commence par les imiter puis on se cherche, on trouve son propre style et on se lance. « Plaisir de lire » se donne dans les trois langues de l'ETIB, à savoir l'arabe, le français et l'anglais et comme son nom l'indique, il doit constituer une vraie partie de plaisir. Avec mes collègues qui prennent en charge le cours en arabe et en anglais, nous choisissons 3 ou 4 ouvrages qui allient la beauté de l'écriture à la profondeur de la pensée. Selon un calendrier

préétabli, nous demandons aux étudiants de lire des parties ou des chapitres, d'en sélectionner des paragraphes qui auraient attiré leur attention, de justifier leur choix et de réfléchir autour de certaines problématiques que le texte soulève. Il s'ensuit en classe, comme dans les clubs de lecture, une discussion autour de l'auteur, de sa manière d'écrire, des personnages, de la trame dramatique, des questions abordées. Les étudiants débattent des différents sujets librement ; aucune contrainte, à part celle d'avoir lu la partie indiquée, ne leur est imposée. L'évaluation, puisque la validation des crédits y relatifs nous oblige à évaluer, prend en considération si l'étudiant a lu ou pas et s'il participe en classe ou pas. L'amour de la lecture s'apprend et la lecture doit rester un plaisir qu'on recherche sans cesse et envers lequel on développe une dépendance bénéfique.

« Traduire une œuvre littéraire » est un cours qui fut introduit par Henri Awais en fait. Il en assure la combinaison français-arabe et je prends en charge la combinaison arabe-français. Il s'agit de choisir une œuvre littéraire, bien écrite certes mais qui présente aussi des défis culturels et/ou stylistiques. Chacun de nous planifie le cours à sa guise et il nous est arrivé d'animer le cours ensemble. Henri partage les parties de l'œuvre entre les étudiants qui doivent ensuite exposer chacun leur traduction devant le reste de la classe, la justifier, la discuter. Pour ma part, je travaille avec mes étudiants en atelier ; nous traduisons ensemble séance tenante et essayons de conceptualiser les problèmes et de les résoudre. C'est une sorte de « Think aloud protocol » que je mène pour stimuler leur réflexion et rationaliser le processus de prise de décision qui s'ensuit. Ce cours débouche en général sur trois sortes d'actions concrètes : publication de la traduction, théorisation des problématiques rencontrées et discussion de la traduction avec l'auteur quand c'est possible.

M.C. : *En restant toujours dans vos matières traductologiques, qu'elle serait la différence entre « Traduction - Domaine littéraire » et « Traduction d'une œuvre littéraire » ?*

G.A.F.S : A priori, la stratégie et les finalités sont les mêmes puisqu'il s'agit de traduction de textes littéraires à cette différence que le premier cours permet de s'essayer à différents genres littéraires et donc d'avoir une écriture souple et malléable alors que le second mise sur l'aptitude du traducteur à garder le même style sur un parcours assez long puisque le texte ne s'arrête pas au bout d'un paragraphe ou d'une page. Comme pour les nageurs de compétition, il s'agit de développer les styles d'exercice et d'éduquer le souffle. Ainsi le traducteur doit être capable aussi bien de varier son style de traduction pour emboîter le pas aux différents auteurs que d'arriver au bout de l'œuvre sans s'essouffler.

M.C. : *Comme la critique des traductions me préoccupe particulièrement et c'est une matière que j'enseigne dans notre master, je voudrais connaître, à titre d'échange, quelle est votre opinion à ce propos ? Apprenez-vous à vos étudiants comment et pourquoi évaluer une traduction, en la comparant à l'original ?*

G.A.F.S : Oui certainement, nous avons un cours intitulé « Révision » mais ce n'est pas moi qui l'anime. Le but du cours est de sensibiliser les étudiants de Master à la différence entre les notions de correction, révision, évaluation et critique des traductions et de leur montrer quels sont les critères qui s'appliquent à chacune de ces opérations.

Dans le cadre de mon cours de « Stratégies de traduction » qui se donne en licence, comme nous abordons les diverses stratégies de reformulation, j'expose les différentes sortes d'erreurs de langue et de traduction ainsi que mes critères d'évaluation. J'emmène ensuite les étudiants à évaluer, en se basant sur des grilles détaillées, certains travaux de leurs pairs, rendus anonymes ou des traductions existantes et publiées.

Le maître mot en évaluation est, me semble-t-il, la souplesse. On n'évalue pas selon ses préjugés ou ses valeurs ; on évalue selon ce que Berman appelle le « Projet du traducteur » et c'est cette notion que je m'évertue à faire acquérir aux apprentis-traducteurs. Je ne prends position ni avec la philosophie sourcière ni avec la philosophie cibliste ; je recherche ce qu'il y a de bon dans les deux et j'essaye de faire comprendre à mes étudiants qu'évaluer n'est pas juger. Il faut savoir être à l'écoute de ce que le traducteur a voulu faire et de ce qu'on lui a demandé de faire et évaluer en fonction de ces contraintes.

M.C. : *Que pouvez-vous nous dire sur votre pratique traduisante, individuelle ou en équipe, en atelier ? Comment cohabitent en vous le traductologue et le traducteur, le didacticien et le littéraire ?*

G.A.F.S. : J'ai fait l'expérience de l'écriture à deux, mais à part dans le cadre de mes cours où j'ai l'avantage d'être le maître que les étudiants ont la complaisance d'écouter avec déférence (sourire), je ne crois pas que je sois capable de traduire avec quelqu'un d'autre ou du moins, ne l'ai-je jamais essayé. Comme mon créneau est la traduction littéraire, il me semble qu'il serait extrêmement difficile de composer à la fois avec le style de l'auteur et celui d'un autre traducteur. Par ailleurs, la traduction littéraire est une activité tellement intimiste que je préfère être seule, dans un face-à-face privé avec l'auteur. Comme dans toute relation, on est un peu jaloux, on n'aime pas partager l'autre avec qui que ce soit...

Par ailleurs, je pense être quelque peu de sentimental et de rationnel à la fois. C'est l'affectif qui l'emporte quand il s'agit d'écrire ou de traduire. Cependant le rationnel ne peut se développer que dans une ambiance affective saine et épanouissante. Je ne peux empêcher l'affectif d'intervenir dans mes

relations avec mes étudiants puisqu'il est, comme chacun le sait le moteur principal de l'apprentissage. Et partant, je ne peux l'empêcher de se glisser dans mes préoccupations théoriques : les choix du traducteur, ses préférences, son comportement cognitif, ses prises de décision sont empreintes d'affectif. C'est là où traduction et traductologie se croisent, cohabitent et s'alimentent l'un l'autre. C'est là où réside mon créneau de réflexion.

M.C. : *Dans la subtile métaphorique du traducteur que vous semez çà et là dans vos articles et dans vos ouvrages, le traducteur est tantôt un « locataire » de la construction-texte, tantôt un « ange » parce qu'il transmet/ transporte un message, tantôt un « gymnaste » de ... l'exégèse, même si vous le considérez un « être normal » qui pratique une activité qui existe depuis la nuit des temps, malgré tous les doutes et toutes les accusations que planent sur lui (traître, infidèle, agresseur, corsaire, usurpateur etc.). Comment voyez-vous le traducteur à travers votre pratique de formation de traducteurs et à travers celle de praticienne du traduire ?*

G.A.F.S. : C'est un être profondément humain ayant toutes les qualités et tous les défauts d'un être humain. Il vit pleinement et de bonne foi sa vocation de traducteur. S'il commet des infidélités et des trahisons, c'est pour la bonne cause, du moins c'est ce qu'il croit intimement, et d'ailleurs qui sont les autres pour le juger. Comme je l'ai déjà dit, on ne peut juger l'autre, le traducteur en l'occurrence, que si on se glisse dans sa peau et qu'on comprend ses motivations. Le traducteur est en quête de statut, de reconnaissance, de compréhension. Le fait de voir tous les doigts pointés sur lui, de le voir accusé de tous les maux et souvent relégué au second plan me révolte. C'est un être de nature malléable puisqu'il est capable de concéder style et idées à tous ceux qu'il est appelé à traduire. C'est aussi un être de nature humble, sinon il n'aurait pu se résoudre à prêter son style et sa langue à un autre. Ceux qui s'insurgent contre cette nature ne sont même pas dignes d'être appelés traducteurs. C'est cette idée que j'ai développée d'ailleurs dans ma thèse : au cœur de l'opération de communication qu'est la traduction, le traducteur serait un messenger, une sorte d'ange (d'ailleurs le terme grec *Angellos* veut dire messenger) qui viendrait de la part de l'auteur comme viendrait l'ange de la part de Dieu et qui transmettrait le message de celui qui l'a envoyé au lecteur comme les anges ont transmis la parole de Dieu aux hommes dans une langue que ces derniers comprennent. Je suppose que l'archange Gabriel a dû parler à la Vierge Marie dans sa langue maternelle pour qu'elle le comprenne ; c'est donc un traducteur de la langue de Dieu (on ignore laquelle) qui a transmis le message de Dieu en le traduisant dans la langue du récepteur.

M.C. : *Vous êtes un « pur produit ETIB », comme aime dire Henri Awaiss, ETIB qui a récemment fêté 35 ans (Bel âge ! La vie en fleur !) d'existence et de devenir et, depuis quelques années, vous en êtes la directrice. Au bout de cette belle « traversée », ETIB est une construction (Imara ?), solide et souple à la fois, une école prestigieuse, en plein*

épanouissement, avec de beaux résultats et autant de projets. Quels sont pour vous le plus important résultat et le plus important projet de l'ETIB ?

G.A.F.S. : C'est vrai ! Je fais partie de la première promotion diplômée de l'ETIB et j'ai eu la chance d'accompagner son développement et de connaître tous les directeurs qui se sont succédé à sa tête, d'abord en tant qu'enseignants puis en tant que collègues : depuis le Père Roland Meynet et le très regretté Père René Chamussy (qui, malheureusement, vient tout juste de nous quitter) jusqu'à Henri Awais en passant par Jarjoura Hardane. Ces grands hommes ont, chacun à leur façon, ajouté une pierre à cette belle *Imara* qu'est l'ETIB et l'ont marquée de leur empreinte. La reconnaissance de l'ETIB est aujourd'hui internationale ; l'année dernière elle a remporté le *Prix Gerardo de Cremona* comme meilleure institution d'enseignement de la traduction du sud de la Méditerranée.

Le plus beau résultat de l'ETIB reste ses « produits », ses diplômés qui occupent les meilleures positions à l'échelle nationale et internationale et font notre fierté à tous. C'est un défi pour nous que d'œuvrer au quotidien en vue de garder cette qualité d'apprentissage dans un monde de plus en plus exigeant où le profil du traducteur connaît des changements majeurs du fait, surtout, de l'évolution des outils numériques mis à sa disposition ou qui risquent de lui faire ombre. Pour répondre à ces exigences et à toutes celles du marché en évolution, l'ETIB propose à présent 5 options de Master : Traducteur-rédacteur, Traducteur de conférences, Traducteur du domaine des banques et des affaires, Traducteur-traductologue et Interprète de conférences. Elle propose également des programmes où l'anglais serait la langue B au lieu du français.

Par ailleurs, l'ETIB, de par ses recherches doctorales et postdoctorales a contribué à l'épanouissement de la pensée traductologique et de la terminologie arabe qui l'accompagne. Son apport principal fut ses publications en langue arabe, à côté de celles en français et en anglais, qui se sont concrétisées dans la collection traductologique *Sources-Cibles* fondée par Henri Awais et qui compte aujourd'hui plus de 30 titres.

L'ETIB rêve toujours de grandir et de rayonner. Elle devient aujourd'hui une référence pour le monde arabe qui la sollicite de plus en plus. Ainsi a-t-elle lancé cette année un Master en traduction dans la branche de l'USJ à Dubaï et s'est-elle engagée dans un processus d'enseignement à distance pour des apprentis disséminés dans les pays du Golfe. D'autres projets sont à l'étude pour former de jeunes traducteurs africains. Pour pouvoir exporter ses enseignements au-delà des frontières libanaises, l'ETIB compte multiplier ses interventions à distance en formation initiale et continue, aussi bien pour des étudiants que pour des formateurs, et ce, à travers les webinaires, les *Moocs* et toutes sortes de classes virtuelles.

M.C. : *Comment gérez-vous, au quotidien, le travail de direction de l'ETIB ? L'administration demande, on le sait, beaucoup de sacrifices mais produit néanmoins beaucoup de satisfactions. Que rangez-vous du côté des sacrifices, mais de celui des satisfactions ?*

G.A.F.S. : S'engager dans les rouages de l'administration est certes très prenant. J'avoue que les débuts ont été difficiles et cela se fait au détriment d'activités plus gratifiantes que l'on aimerait faire. Quand on est dans l'administration, on n'a plus le temps d'enseigner autant qu'auparavant et plus du tout le temps de traduire. Voilà ce qui me manque le plus : cet accompagnement pédagogique quotidien des étudiants et le maniement des textes en traduction. Un traducteur qui ne traduit plus est pareil à un musicien auquel on interdirait de jouer ; ses doigts le démangent et il a toujours la hantise de perdre la main s'il abandonne trop longtemps. La seule activité à laquelle j'essaie de me cramponner encore c'est la recherche et l'encadrement des doctorants. C'est ma bouffée d'air frais pour continuer à exister en tant qu'être humain penseur.

Par ailleurs, diriger une école de traduction vous donne la possibilité d'embrasser l'ensemble des activités de l'école, de ses étudiants, de ses enseignants, de son personnel administratif et même de ses anciens. Vous voyez plus large et vous essayez de faire évoluer tout ce petit monde vers des horizons de succès. Faute de pouvoir composer de la musique, vous vous investissez, si l'on peut dire, dans la distribution musicale des partitions.

M.C. : *A quoi travaillez-vous à présent ? Si le temps vous le permettait, si vous n'étiez pas « happée par le monde académique », qu'est-ce que vous aimeriez traduire ?*

G.A.F.S. : Je suis actuellement engagée dans deux axes de recherche qui se font au sein de l'ETIB avec des collègues et des doctorants. Le premier tourne autour du processus cognitif de l'opération traduisante et le second se penche sur la traduction en langue arabe des termes de la traductologie. Ce dernier constitue le complément d'un travail fait auparavant et publié dans la collection *Sources-Cibles*.

Hélas, je ne traduis plus mais si j'avais le temps – et ceci est un projet dans lequel j'aimerais m'investir un jour – je traduirais des auteurs libanais vers le français pour les faire mieux connaître par le lectorat francophone mais aussi des auteurs libanais d'expression française pour le plaisir de relever le défi du rapatriement de ce que j'appelle « le moi culturel ». Je retournerai aussi vers mes premiers amours : je rêve de pouvoir écrire, en prose et en poésie...

Note : Contribution réalisée dans le cadre du programme CNCS PN-II-ID-PCE-2011-3-0812 (Projet de recherche exploratoire) *Traduction culturelle et littérature(s) francophone(s) : histoire, réception, critique des traductions*, Contrat 133/27.10.2011.

II. DOSSIER THÉMATIQUE

La traduction face à la complexité culturelle

LE TRIO DES INSÉPARABLES

Henri AWAISS¹

Abstract: Kheiruddine, a young Lebanese medicine student at Saint Jacques de Compostelle, never thought he would return to Beirut with Marina, the Spanish, as his wife. 'Al Maktoub' meant otherwise. To pay homage, their daughter studies the relation between bilingualism and biculturalism. Two notions come into the scene: complementarity and eclecticism, as they occur in everyday life. But what happens at the level of literary production? Georges SCHEHADÉ, French writing Lebanese poet, and Habib As Salimi, a Tunisian novelist, respond to our query through their works. The three actors of this study are the ferrymen (les passeurs).

Keywords: bilingual, bicultural, complementarity, eclecticism, ferryman (passeur).

• La médecine de Khayruddîne

Quand le jeune Khayruddîne, venu de Beyrouth pour des études en médecine à Saint-Jacques de Compostelle, il n'avait peut-être pas pensé qu'un jour il rentrerait au pays en compagnie d'une espagnole avec laquelle il formerait une belle famille. Mais le « Maktoub » fut décrète : Khayruddîne et Marina se marièrent et eurent deux enfants, une fille et un garçon. Khayruddîne aura, tout comme Marina, à se nourrir au quotidien de bilinguisme, de biculturel et de traduction. C'est peut-être pour rendre hommage à ses parents que Noura a décidé d'étudier pour son doctorat² le cas du bilingue né d'une mère espagnole et d'un père libanais. Il faut noter que la famille installée à Beyrouth, depuis longtemps, n'a jamais manqué à se rendre à Vigo en Espagne comme si à la fois elle voulait se ressourcer et transmettre, ne serait-ce que par les senteurs et les douceurs, quelques traits de cet Orient représenté par Beyrouth. Les deux enfants parlaient espagnole avec les grands parents mais glissaient quelques mots d'arabe. Ils comprenaient bien le passage d'une langue à une autre, eux qui ont la chance d'avoir à leur compte : quatre langues puisque le programme scolaire libanais dès le primaire est trilingue.

Dans une première partie je présenterai quelques réflexions de la doctorante. Dans les 2^{ème} et 3^{ème} parties je m'arrêterai sur la production littéraire de deux bilingues : le poète libanais d'expression française Georges Schehadé et le romancier tunisien Al Habib As Sālīmi.

¹Faculté des langues (FdL), Université Saint-Joseph (USJ), Beyrouth, Liban. E-mail : henri.awaissj.edu.lb

² Noura El Sayed Rodriguez, thèse doctorale en cours ayant comme titre provisoire : *Langue et culture / mono, bi, multi* sous la direction de M. le Professeur Henri Awaiss, Faculté des langues, Université Saint-Joseph, Beyrouth, Liban.

1- L'analyse de Noura

Inscrite au cycle doctoral de la Faculté des langues, son sujet, à première vue, sur le bilinguisme peut paraître répétitif faisant partie des sentiers battus notamment après une brillante thèse du Professeur Sélim Abou ³(Abou, 1962 : Ch. II, Section 2-3, p.p. 502). Mais la doctorante ayant dès sa tendre enfance vécue la situation du bilinguisme précoce non seulement à l'école mais en famille aussi, elle est témoin de ce passage régulier d'une langue à une autre. Elle écrit : « Le matin tôt, j'exerce l'espagnol avec maman, le soir, je raconte à papa ma journée en arabe. A table, nous mélangeons les deux langues » (Noura El Sayed Rodriguez, manuscrit de la thèse, p.p. 5/6/7). Certes, elle a revisité les anciens qui ont traité de bilinguisme et a été chez les nouveaux, puis, en plus, ou à partir, d'une brillante synthèse de ce qu'elle a trouvé elle se demande : « Si le bilinguisme est une réalité et si les bilingues sont là, pouvons-nous parler d'un biculturalisme et de biculturel ? » (*idem*)

Pour sa part, le bilinguisme fonctionne non seulement alternativement c'est-à-dire je termine en arabe puis je reprends ou je me mets à l'espagnol, mais complémentirement c'est-à-dire spontanément et naturellement sans rechercher à faire l'intéressant ou le « cultivé ». Le terme ou l'expression de l'autre langue tombent à leur place. C'est dire peut-être que les deux langues s'entraident afin de faciliter la communication et d'assurer la compréhension. Un message par exemple en arabe teinté d'espagnol – ou d'autres langues – ne risque pas de brouiller la chaîne de communication bien au contraire, il facilite son travail.

Toutefois, est-ce qu'il en est ainsi du biculturalisme ? Notre comportement est-il une combinaison de deux, voire plusieurs cultures, serait-il naturel ou spontané ? Aux termes : complémentarité, spontanéité et naturel, la doctorante propose éclectisme, choix et sélection. Ainsi elle avance, le bilinguisme existe à des degrés multiples du parfait jusqu'à l'embryonnaire, en passant par le moyen et se qualifie de spontanéité et de naturel. Quant au biculturel, il n'existe presque pas car nous pouvons utiliser la langue comme « langue de service » à des fins très précises et nous fermons les yeux ou refusons ce qu'elle cache comme « culture ». Nous choisissons du « culturel » ce qui nous plaît, nous rejetons le reste. Nous gardons notre comportement « arabe », « espagnol » ou autres tout en parlant ou mélangeant les deux ou trois langues arabe, espagnol ou autres. Comment dire alors que derrière chaque langue il y a une culture ? La doctorante raconte : « Une fois nous étions à Vigo, maman recevait ses amies, tout le monde parlait espagnol. Quand les amies sont parties, maman m'a dit pourquoi tu as eu des réactions libanaises ? Un comportement comme des femmes libanaises... Serais-je plus libanaises

³ - Professeur d'anthropologie
- Ancien Doyen de la Faculté des lettres et des sciences humaines.
- Recteur émérite de l'USJ

qu'espagnole ? Se demande-t-elle. Peut-on mesurer le degré de telle ou telle culture dans tel ou tel comportement ? Peut-on parler arabe mais se comporter comme des espagnols ? Peut-on prendre la langue en tant que transfert, correspondance et refuser l'impact culturel ?

La doctorante continue à se poser des questions, à se prendre comme objet de ses analyses en sachant le risque qu'elle prend d'être à la fois objet d'analyse et analyste. Elle court aussi un autre risque celui d'être obligée à choisir une langue, une identité, une religion, une culture. Serait-elle préparée à une telle situation complexe ?

La langue demeure une indice sociale, elle dévoile une couche, un grade, François Grosjean rapporte : « En Ouganda, on parle anglais à une personne bien habillé » (Grosjean, 2015 : 66). Aussi signale-t-il : « Au Paraguay, on parle espagnol avec quelqu'un en position de pouvoir, mais guarani dans une ambiance plus détendue » (*Op. cit.* : 67).

Sans doute, Noura aboutira à l'explication de Grosjean à propos des bilingues qui « apprennent et utilisent leurs langues dans des situations différentes, avec des personnes variées, pour des objectifs distincts. Les différentes facettes de la vie requièrent différentes langues » (*Op. cit.* : 41). Elle n'aura pas de risque à toujours « surfer » entre les langues.

Les bilingues de naissance telle la doctorante, ou bien G. Schehadé et H. As Sâlimi, le premier poète, l'autre romancier sont-ils traducteurs de facto ? Comment sont leurs productions ? Pour la doctorante, elle est diplômée d'une école de traducteurs. Les autres auront comme témoin des échantillons de leurs productions.

2- Le poème de G. Schehadé

Poète libanais d'expression française, Georges Schehadé (1905-1989) né à l'Alexandrie a dédié un recueil de poèmes intitulé *Le nageur d'un seul amour* (Schehadé, 1985) à sa mère. Elle qui « allumait les lampes pour éloigner les ombres de nous » (*Op. cit.* :13). Elle aussi qui : « se levait la nuit pour regarder le Christ... pour toucher le bronze de sa plaie... ». Elle au « corps qui tremblait comme du Jasmin... » (*Op. cit.* : 13). Profondément blessé par la disparition de sa maman, Schehadé ne tarde pas à se demander : « Comment mourir quand on peut encore rêver ? » (*Op. cit.* : 25).

Certes, sa maman fut l'« amour aux dents de dragées » (*Op. cit.* : 13) mais elle fut aussi l'enfance qui pleurait sur (ses) mes joues » (*Op. cit.* : 13).

Schehadé bilingue d'expression française toujours dans le « Nageur d'un seul amour » a écrit dans *Poésies V* du même recueil ce qui suit (*Op. cit.* : 18) :

*Dans l'automne rouge et jaune comme un tamis à travers les arbres
Et la fumée d'un zéphyr
Un corbeau à béquilles prédit des malheurs*

*Songeant à la jeune fille qui passe dans le bois pareille à une fable
Je crie : Ô amour accorde –lui longue vie*

*Mais l'écho qui vient de loin et qui plie
Perdant des mots reprend :
Amour amour sans vie*

Comme un jeu de cartes

Plus loin dans son poème VII (*Op. cit.* p. 37) du *Nageur d'un seul amour* il écrit :

*Dans l'église du village à l'approche de la nuit
Les prières sortent de leurs cachettes
Un ange enfant change de mur*

*L'encens prête sa couverture d'ombre
À des mages endormis
Les lys à leurs pieds paraissent obscurs*

*Et plus loin dans un ciel de bougies
Les icônes voyagent*

Les deux productions de Schehadé, sans vouloir faire la pesée de l'Orient et de l'Occident sont imprégnées de biculturalisme, la petite fille de la fable, l'automne rouge et jaune d'un côté, de l'autre le corbeau et le jeu de cartes un mélange qui est bien de chez nous.

Dans son deuxième texte « Le ciel de bougies » est bien proche de l'expression arabe *تضيء الشموع السماء الأيقونة* ou bien les icônes qui voyagent *المسافرة*.

Parfois même si les écrivains s'entêtent à affirmer leur méconnaissance de l'autre langue, ou leur refus de s'exprimer avec, ils sont – peut-être inconsciemment – marqués par les deux langues. La traduction de cette écriture imprégnée des deux cultures, serait comme un retour aux sources ou comme l'a annoncé une étudiante en master (Lahoud, 1989 : 10-11.) : « Le retour du fils prodigue à la maison du Père » mais quelle langue serait le Père ?

3- Le roman de « Al Habib As Sālīmi »

Romancier tunisien né en 1951 à El Oula (Tunisie), As Sālīmi dans *Les humeurs de Marie Claire* (2008) ou *روائح ماري كلير* littéralement « les odeurs, parfums de Marie Claire », raconte l'histoire d'un jeune tunisien Mahfoud lié à une française Marie Claire. Il décrit leur quotidien et essaye, à travers le couple, d'analyser les deux cultures française et tunisienne qui cohabitent : « Quel hasard nous a réunis ? Elle, la parisienne de Menil Mon Temps et moi

campagnard d'un petit village tunisien » (2008 : 34). Leur quotidien est fait d'ententes, de querelles, d'amour, de mal entendu ...

Un jour, la maman de Mahfoud débarque chez eux (As Sâlimi dans une rencontre avec les étudiants de l'INALCO à Paris avoue que bien que son roman retrace son autobiographie, sa maman ne l'a jamais visité à Paris. C'est de la pure imagination au service de son objectif : décrire le comportement des deux mamans).

Tout le monde a fait l'effort de bien l'accueillir. Madame Traki est reçu, en plus du couple, par la maman de Marie Claire qui a apporté du foie gras et une variété de fromages pour la circonstance. Madame Traki a apprécié le foie gras qu'elle ne connaissait pas auparavant. A son fils Mahfoud qui le détestait et n'en prenait jamais, elle a fait des reproches, elle ne croyait pas ses oreilles : comment il refusait le foie gras ! Marie Claire la calmait et cherchait des excuses pour Mahfoud.

La maman de Marie Claire invitait Mme Traki à déguster les fromages :

أريدك أن تذوقي هذه القطعة من الروفور مدام تراكي
Je voudrais que vous gouttiez ce morceau de roquefort Mme TRAKI
تقول أم ماري كبير وهي تنحني على طبق كبير عليه أصناف عديدة من الجبن
Dit la maman de Marie Claire en se penchant sur une grande assiette de
plusieurs fromages

كلّ هذه الاجبان من بلدنا
Tous ces fromages sont de notre pays
تلتهم أمي قطعة الجبن، وتمدّ صحنها على الفور لأمّ ماري كبير التي كانت سعيدة لاقبال أمي
الغريب على أجبانها

Ma mère mange le morceau de fromage. Elle tend son assiette tout de suite à la maman de Marie Claire qui était heureuse de l'appétit étrange de ma mère.

والآن ما رأيك في هذه القطعة الصغيرة من "بون ليفيك"؟
Et maintenant que pensez-vous de ce petit morceau de « Pont d'évêque » ?
لذيذة تقول أمي وهي تمدّ صحنها من جديد

Délicieux dit ma mère, elle tend de nouveau son assiette.
خذي هذه القطعة من "شوسيه او موان" وهذه القطعة من "الكامبنيير" وهذه من "البري دو مو"
وهذه وهذه

Prenez ce morceau de « Chaussée aux moines » et celui du « Camembert » et celui-là du « Brie de » et celui et celui-là...

C'est peut-être pour mieux rendre la situation, pour la produire « française » jusqu'à la structure de la phrase arabe que le romancier à « calquer » les paroles de la maman de Marie Claire en lettres arabe. Il l'a fait déjà dès ses premières pages (*Op. cit.* : 15) :

يخيل اليّ أنّا التقينا ذات يوم في مكان ما
Il me semble que nous nous sommes rencontrés un jour, quelque part
وجهك ليس غريباً عنيّ

Ton visage ne m'est pas étranger / inconnu

Cette technique de reproduction telle quelle a même poussé l'auteur à utiliser une expression française pour dire calmez-vous : il emploie : « Mettez de l'eau dans votre vin », en arabe *ضع ماء في نبيذك*

Or comment mettre de l'eau dans ce qui est interdit ! L'expression arabe classique dit : *هدىء من روعك* ou bien *طول بالك*.

Mais le romancier a décidé autrement, est-ce pour enrichir sa description, ou pour transporter le lecteur bilingue dans l'ambiance « française » tout en restant non seulement dans son pays arabe, même dans sa langue.

La production des deux bilingues porte profondément le sceau du bilinguisme. Elle rappelle l'analyse de Noura la doctorante peut-on parler de complémentarité entre les deux langues ? Peut-on aussi mentionner l'éclectisme au niveau culturel ? Le poète et le romancier ne sont-ils pas traducteur *de facto*, n'ont-ils pas les mêmes contraintes, les mêmes soucis et pourquoi pas les mêmes joies du traducteur ?!

• Ils sont des passeurs

La conjoncture politico-militaire actuellement dans notre région n'est pas en faveur des passeurs qui pour quelques sous poussent hommes, femmes et enfants dans les « bateaux de la mort ». Le traducteur qui joue le rôle de passeur de cultures de langues n'a jamais tué. Dans *La traductologie dans tous ses états* (Wecksteen, El Kaladi, 2007), en l'honneur de Michel Ballard, Christine Raguet (2007 : 39) se demande : « Y a-t-il des limites à la traduction transculturelle ? » Elle met en exergue cette citation de Dany Laferrière ([1997] 2001) : « Il vit dans deux mondes. – Deux mondes ? – oui, il traverse presque chaque jour la frontière... C'est un passeur ». Noura, Schehadé, As Salimi le sont aussi.

Bibliographie :

Abou, Sélim (1962) : *Le bilinguisme arabe-français au Liban. Essai d'anthropologie culturelle*. Les Presses universitaires de France, Paris.

As Salimini, Al Habib (2008) : *Rawaib Marie Claire*, Dar Al Ādab, Beyrouth.

Grosjean, François (2015) : *Parler plusieurs langues, le mondes des bilingues*, Albin Michel, Paris.

Laferrière, Dany ([1997] 2001) : *Pays sans chapeau*, Le serpent à plumes, Paris.

Lahoud, Aline (1989) : *Léon l'africain, Amine Maalouf*, mémoire de master, ETIB, USJ, Beyrouth.

Raguet, Christine (2007) : « Y a-t-il des limites à la traduction transculturelle » in Wecksteen, Corinne et El Kaladi, Ahmed, *La traductologie dans tous ses états*, Mélanges en l'honneur de Michel BALLARD, Artois, Presses Université, pp. 39-54.

Schehadé, Georges (1985) : *Le nageur d'un seul amour*, NRF, Editions Gallimard, Paris.

Wecksteen, Corinne et El Kaladi, Ahmed (2007) : *La traductologie dans tous ses états*, Mélanges en l'honneur de Michel BALLARD, Artois, Presses Université, Arras.

KYRA KYRALINA D'ISTRATI – UN CAS DE CRÉOLISATION/TRADUCTION CULTURELLE AVANT LA LETTRE ?

Muguraş CONSTANTINESCU⁴

Abstract : In the present article we propose a reading of the story *Kyra Kyralina* by Panait Istrati, published in France in 1923 and written in French but punctuated with foreign (primarily Romanian) words. The aim of our analysis is to put to the test the analogy between the writer's identity-imbued scriptural gesture and *cultural translation* as practiced nowadays by postcolonial writers. At the same time, a question will be addressed as to whether the hybrid writing of *Kyra Kyralina* and of other works by Istrati qualifies as a sort of *creolization* avant la lettre, as defined by Glissant, which is comparable (Reynold, 2011) to the *cultural translation* promoted by Bhabha.

Keywords: *Kyra Kyralina*, Istrati, hybrid writing, creolization, cultural translation

Istrati – un écrivain entre les langues et les cultures

Le cas littéraire de Panait Istrati (Brăila, 1884-Bucuresti, 1935) est rare, car, comme nous le verrons par la suite, il débute comme écrivain en français mais, paradoxalement sans connaître, au moins à ses débuts, très bien cette langue.

Né à Brăila, de mère roumaine et de père grec, balançant entre ses langues maternelle et paternelle, grand voyageur, Istrati vit sa petite enfance dans le village de Baldovineşti près du Danube et ensuite son adolescence et sa jeunesse dans sa ville natale, grand port cosmopolite. Brăila est, à cette époque, un véritable creuset de différentes cultures et lieu d'interférences de plusieurs langues, roumain, grec, turc, bulgare, albanais macédonien, arabe, tzigane, hébreu, etc. qui laissent des traces dans son écriture littéraire élaborée dans un français d'autotraduction, au moins dans ses premiers écrits.

Sa vie de vagabond et voyageur à la recherche du travail, de l'amitié et de la chance, l'a fait traverser des pays proches géographiquement comme la Grèce et la Turquie et mieux connaître leurs langues, ou d'autres orientaux comme l'Égypte, la Syrie, le Liban, et connaître un peu l'arabe. Dans ses voyages il a connu aussi des pays occidentaux comme la Suisse, la France, L'Italie, la Hollande, l'Allemagne, l'Autriche, sans ignorer pourtant un grand état de l'Est, controversé, comme l'URSS (il y voyage dans la région de Moscou, de Géorgie, d'Arménie, d'Ukraine) et dont la connaissance l'a fait changer de conviction politique.

À cette multitude de pays, on peut ajouter celle des métiers qu'il a pratiqués, tantôt à Brăila, tantôt en Égypte, en Syrie, au Liban, tantôt en Suisse,

⁴ Université « Ştefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, mugurasc@gmail.com.

tantôt ailleurs : peintre en bâtiment, photographe ambulant, homme-sandwich, journaliste, valet de chambre, mécanicien, livreur, cabaretier, serrurier, infirmier, journaliste. Comme en contrepartie, au sommet de sa carrière, à ces métiers de fortune s'ajoute une période glorieuse d'écrivain bien connu, invité dans de grandes villes d'Europe pour donner des conférences sur des thèmes littéraires et artistiques.

La relation d'Istrati avec les langues est complexe, même compliquée. Vraisemblablement (Istrati, 1998a), le futur écrivain a voulu apprendre le grec, en travaillant comme apprenti chez un pâtissier grec, Kir Nikolas, justement pour connaître et pouvoir parler la langue de son père :

Interesul pentru limba greacă sporește când, ajuns băiat de prăvălie la Kir Leonida, începe să o învețe. Istrati va recupera limba tatălui având ca « dascăli » de greacă pe bunul Căpitan Mavromati, pe Kir Nicola și Barba Yani, iar mai târziu va folosi acest idiom cu Nikos Kazantzakis și alți « Kalos anthropos » pe care acesta i-i va prezenta la Atena ».

[L'intérêt pour la langue grecque croît lorsque, devenu apprenti chez Kir Leonida, il commence à l'apprendre. Istrati récupérera la langue du père ayant comme « maîtres » le gentil capitaine Mavromati, Kir Nicolas et Barba Yani ; plus tard, il parlera cet idiome avec Nikos Kazantzakis et d'autres « Kalos anthropos » qu'il va connaître à Athènes. (Cogălniceanu, 2009)]

Pour ce qui est de la familiarité avec des langues comme le turc et l'albanais, parlées par des natifs, en général, marchands et artisans, établis dans le grand port du Danube, elle date de son enfance dans un milieu naturellement cosmopolite et plurilingue.

Autodidacte, Istrati a quitté l'école vers quatorze ans pour s'instruire par des livres et des dictionnaires qui l'accompagnaient dans ses voyages – sa « Sorbonne » (Istrati, 1994 : 33) - occasion pour lui de connaître et de baigner dans d'autres cultures et civilisations, de comprendre et de pratiquer plusieurs langues. La publication en français, encouragée par Romain Rolland, de son premier roman *Kyra Kyralina*, texte dans un français bariolé de mots roumains et étrangers, surprenant par son hybridité est toujours une affaire de langues, d'apprentissage et de traduction. Istrati a choisi comme langue d'écriture le français à cause de son admiration envers Rolland et envers la littérature française mais, sans doute, son choix se porte vers une langue « universelle », de culture, par excellence, également pour mieux se faire connaître.

Istrati apprend la langue française, selon les souvenirs de Joseph Kessel, aidé par son ami juif d'origine roumaine, Josué Jéhouda, avec ardeur et assiduité :

Istrati avait le don des langues. Et celle-ci, née du latin comme l'était son parler naturel, lui sembla après le turc, le grec et l'arabe – aisée, amicale, et comme à lui promise, destinée. [...]

Cependant, un trait nouveau, essentiel, marqua cette instabilité, qui ressemblait à tout son passé de vagabond. Quel que fût le lieu, le gîte, le travail, - Istrati s'attacha, s'acharna à poursuivre dans toutes ses vicissitudes un même et seul but : l'étude du français. Il y consacrait quelques heures ou quelques instants selon les circonstances. Mais chaque jour (Kessel, [1968] 1992 : 19-20).

L'apprentissage de cette langue d'élection et d'adoption s'est vite accompagné d'un projet ambitieux, à la limite du rêve, devenir écrivain de langue française :

[...] Et peu à peu, à mesure qu'il pénétrait, maîtrisait, aimait toujours plus et mieux cette langue merveilleuse, se forma en lui un rêve qui devint désir, besoin, obsession : s'exprimer, par écrit, en français (Kessel, *op. cit.* : 20).

Tout passe chez l'écrivain Istrati par les langues, et par plusieurs formes de traduction : en quelque sorte, il se trouve toujours entre deux et plusieurs langues ou même dans deux et plusieurs langues, les langues du sentir et du vivre, d'une part, et la langue de l'écriture et de la renommée, d'autre part. Selon le témoignage de Kessel, lorsqu'il apprend le français, le futur écrivain traduit le *Télémaque* de Fénelon comme exercice d'apprentissage et lit *Jean-Christophe* à l'aide du dictionnaire bilingue.

De toute façon, par ses parents d'origines différentes, par sa vie d'éternel voyageur à travers diverses régions et langues et par son option pour le français comme première langue d'expression littéraire, Istrati est, comme on l'a dit, né cosmopolite⁵ et s'est toujours trouvé en situation de balancement entre les langues et les cultures. Vers la fin de sa vie, après plusieurs tentatives d'autotraduction du français vers le roumain et du roumain vers le français, l'auteur arrive à la conclusion qu'il est « venu dans les lettres françaises avec une âme roumaine, à laquelle j'ai dû prêter un visage français. Lorsque j'ai essayé de donner à cette âme un visage roumain les choses se sont mal passées, car elle s'était habituée au visage étranger. » (2015 :194, c'est nous qui traduisons). L'expérience de traduire du roumain vers le français le *Pêcheur d'éponges* l'a conduit au même sentiment que l'écriture originale change à travers l'(auto)traduction et devient autre chose.

***Kyra Kyralina* – un récit ottoman écrit en français par un écrivain roumain**

Lorsqu'il publie son premier récit en français, langue qu'il a apprise autant de manière livresque que d'expérience quotidienne, Istrati veut faire

⁵ Monique Jutrin-Klenner, *Panaït Istrati, un chardon déraciné. Écrivain français, conteur roumain*, Paris, François Maspero, 1970, p. 111 (Enfant adoptif de la France, il fut expulsé par l'Égypte, par l'Italie, par la Grèce, alors que les Roumains le traitaient de Grec et les Grecs de Roumain – lui qui était né cosmopolite !)

connaître au public français ses culture et civilisation d'origine, avec un certain souci d'identité, où le conte, l'histoire, le récit, l'anecdote ont une place importante sur un fond de croyances et rites autochtones. En choisissant d'écrire en français, Istrati se propose de faire connaître ce qu'on pourrait nommer sa « roumanité » et comme nous allons le voir, également sa « balcanité » :

[...] *ma sensibilité*, qui s'exprime aujourd'hui en français par un hasard extraordinaire, *jaillit d'une source roumaine*. (1994, p.309) (souligné par l'auteur).

[...] *je suis, et j'y tiens, un écrivain roumain*. (1994 : 309) (souligné par l'auteur).

Il faut souligner que dans l'univers istratien se croisent, comme nous l'avons déjà dit, plusieurs types de culture : celle du village et du monde paysan, imprégnés de croyances orthodoxes et de traditions roumaines, celle du port cosmopolite de Brăila, espace multiculturel et plurilingue, par excellence, marqué par des traditions foraines et citadines, celle de l'espace balkanique et oriental parcouru par ses personnages, marqué par le voyage, l'aventure et la confrontation des traditions culturelles et la rencontre des langues (Constantinescu, 2013 : 61- 71).

L'écrivain de Brăila se propose de rendre par écrit, dans une langue occidentale, consacrée par sa culture, ce *mixtum* conteur de civilisations et de langues, spécifique pour sa région d'origine et qui a bien marqué son vécu. Ce choix du français langue d'autorité en matière de littérature et de culture signifie aussi une perspective de reconnaissance internationale pour le futur écrivain qui jusqu'à la quarantaine a publié en roumain des écrits journalistiques portant, en général, sur des problèmes politiques et sociaux.

Les trois récits – *Stavro*, *Kyra Kyralina*, *Dragomir* - sont groupés sous le titre fédérateur, *Kyra Kyralina* et illustrent bien la composante ottomane et greco-balkanique de son univers fictionnel et furent autotraduits en roumain par Istrati, en réaction à leur mauvaise allotraduction. Ils ont été choisis par nous pour illustrer un geste scriptural et culturel téméraire et singulier envers le français, considéré comme langue de la culture, par excellence, mais aussi comme langue de la réussite et de la reconnaissance, même si on rapproche parfois Istrati de Konrad qui a fait un geste scriptural quelque peu comparable par rapport à l'anglais (Istrati, 2015 : 152)

Kyra Kyralina paraît le 15 août 1923 dans la revue *Europe* et l'année suivante, en volume, chez Rieder. « Conteur-né », « conteur d'Orient », comme l'avait appelé Rolland dans la préface à ce volume, Istrati raconte les histoires dramatiques des belles Kyras, mère et fille, l'une tuée par la barbarie de son mari, l'autre enlevée pour devenir esclave dans un harem, en faisant vivre ses personnages tantôt à Brăila, tantôt en Turquie, ou dans des pays orientaux - l'Anatolie, l'Arménie et la Turquie d'Europe - qu'ils traversent dans leur voyage-quête. Ce livre est une sorte de *Mille et une nuits* par l'emboîtement des

histoires l'une dans l'autre et par la prolifération des conteurs. Adrien Zograffi, le conteur principal le présente comme « l'odyssée de mes pérégrinations à la recherche de ma sœur, qui fut enfermée dans un harem dès l'arrivée à Constantinople » (1994, p. 168). Par leurs origines où plusieurs races - turque, russe et grecque - se croisent, le frère de Kyra et elle-même sont représentatifs de l'univers pluriculturel et plurilingue d'Istrati. Des termes spécifiques pour la civilisation matérielle et spirituelle de plusieurs ethnies se côtoient presque naturellement dans le texte istratien, termes réunis dans un riche glossaire par la dernière éditrice⁶ de l'« auteur roumain d'expression française ».

Ses narrateurs et ses personnages, roumains, grecs, albanais ou turcs, arméniens, russes, juifs ou tziganes parlent français mais un français hétéroclite, où il y a des expressions, proverbes, jurons, exclamations, noms, surnoms de personne de toutes ces diverses langues, en fonction également de l'origine des personnages ou du pays où ils se trouvent.

Panaït Istrati parsème ses textes de mots, syntagmes et phrases en roumain, grec, turc et en d'autres langues pour faire connaître au public de langue française une ambiance et une culture orientale et balkanique, notamment roumaine. Ses textes, rédigés d'abord en sa langue d'élection – le français - sont marqués par la présence concomitante de plusieurs langues, même si dans un dosage différent, où le roumain est privilégié, correspondant aux idiomes des divers locuteurs. Le cas d'Istrati est singulier par les rapports qu'il entretient avec plusieurs langues et, à la fois, avec la traduction qui se manifeste, sans doute, mentalement dans ses premiers livres français.

Un français bariolé et bousculé

Ce n'est pas le français cartésien, bien structuré et structurant (Mavrodin, 2000 : 255-274), marqué par la logique et par la clarté que va embrasser Istrati, mais l'un imprégné par des traces d'autres langues et cultures, incorporées dans cette langue istratienne hybride, rejetée par certains, acceptée par un grand nombre de ses lecteurs, dont de noms littéraires importants de l'époque.

La syntaxe de son français est bousculée, le lexique en est enrichi, la traduction littéraliste se fait sentir et le report est à grand honneur le dans le texte d'Istrati. A travers la correspondance et les entretiens d'Istrati, on sait qu'il a beaucoup négocié pour imposer et garder telle ou telle solution courageuse, choquante même, avec des amis groupés autour de Romain Rolland et de la revue *Europe* comme Bloch et Guéhenno (Istrati, 1988b : 14, 202, censés corriger et revoir ses textes en vue de la publication.

Les stratégies que l'écrivain roumain emploie pour écrire en français sur un monde composite, à dominante roumaine se retrouvent souvent dans la

⁶ Linda Lé, Istrati, Panaït, *Œuvres I et II*, III édition établie et présentée par Linda Lé, Phébus Libretto, 2006.

traduction : citation en langue étrangère (roumain, grec, turc etc.) francisation, littéralisme, explicitation, incrémentalisation, stratégies utilisées et ajustées plus tard lors de l'autotraduction des textes istratiens vers le roumain. C'est pour cela que nous pouvons parler, au moins pour les premiers livres de l'écrivain de Brăila, d'un processus de traduction qui se passe d'abord mentalement et est parfois suivi d'un processus de négociation avec ses collaborateurs-réviseurs.

Pour rendre en français des expressions idiomatiques roumaines, Istrati procède à un certain littéralisme, force la syntaxe du français et propose de nouvelles connotations à des mots français. Il émaille ses textes de nombreux vocables roumains, turcs, grecs etc. plus aptes à rendre une couleur culturelle, vocables qui tantôt s'éclairent par le contexte, tantôt sont explicités par une périphrase, tantôt sont expliqués par une note en bas de page (exemples : « *căciulă* », « *plăcintă* », « *doină* », « *caval* »).

Le roumain, à travers de bons échantillons, devient à ce moment pour Istrati une langue citée, rehaussée par les italiques ou les guillemets et apte à s'intégrer, même si occasionnellement et ponctuellement, dans le français. Dans la version française, un mot turc roumanisé comme *salepğdi* (*salepğiu* en roumain) est accompagné d'une note en bas de page (vendeur de limonade), de même que *ghiabour*, autre terme turc roumanisé (riche propriétaire, *chiabour* en roumain), termes écrit l'un en caractères normaux, l'autre en italiques, selon des critères pas très clairs. D'une façon ou d'une autre, ils servent à mettre en valeur des mots étrangers, notamment roumains, même si souvent d'origine balkanique ou orientale, ce qui crée des couches successives de connotations et donne une idée de la complexité culturelle du texte, considérée ici au niveau micro- et macro-textuel.

En échange, dans le même texte et sur la même page *okas* (kilo) de vin est pris en charge par le contexte : « payant, sans regarder, des *okas* de vin par-ci, par là » ([1924] 1994 : 42). L'hésitation typographique se maintient partout car sur la même page *okas* est en italique, tandis que « *vrăsmarițza* » (bistrotière), terme également explicité par le contexte, est écrit entre guillemets. Les exemples de ce type pourraient se multiplier, en conduisant vers la même conclusion que, par un certain procédé typographique, qui dépend peut-être de quelques normes éditoriales encore hésitantes, on souligne les mots roumains, turcs, grecs que le français rehausse et met en valeur, en leur servant en quelque sorte de repoussoir.

En ce qui concerne les proverbes et les dictons spécifiquement roumains, l'attitude d'Istrati est tout à fait étonnante et innovatrice : il refuse catégoriquement toute équivalence et opte pour une traduction littérale qui force la syntaxe du français et tente un transport d'idiomaticité, jugé, en général, impossible. Dans ce cas la littéralité d'un syntagme est prise en charge pour le sens par le contexte et par des périphrases. Istrati a eu recours à ces apparemment impossibles transport et transplant d'idiomaticité parce qu'il veut, par leur intermédiaire, rendre mieux compte de l'intimité d'une pensée, de

la philosophie d'un peuple contenue dans sa langue. En échange les noms propres, anthroponymes, toponymes, hydronymes, véritables, selon nous, pépites culturelles du texte sont soit gardés tels quels, soit légèrement francisés ou, s'il s'agit des surnoms, traduits (Lenz, 2006 : 91-101).

Par la « citation », le report des termes roumains, sorte d'emprunt occasionnel et éphémère, par la traduction littérale des expressions idiomatiques, Istrati accomplit un geste « francophone » de « créolisation » avant la lettre, en attirant l'attention du public français, en premier lieu, et étranger, ensuite, sur une culture et une civilisation qui est pour lui son identité et qu'il veut faire connaître dans le monde. Pour ce faire, il choisit la langue de l'autre, de large circulation, la langue d'une culture centrale pour mieux valoriser la sienne, périphérique et disposant d'une langue peu connue, de circulation restreinte. Cette dernière, comportant un fonds oriental (Enică : 2009) plus présent encore dans sa ville natale, important port cosmopolite à l'époque, inscrite par bribes dans le français de son écriture hybride devient chez Istrati expressivité littéraire et identitaire.

Selon certains chercheurs « Istrati imprègne le texte français de reports roumains, de mots appartenant au langage familier, populaire, qu'on peut fréquemment entendre dans les rues d'une ville cosmopolite. Les reports ont un rôle stylistique, ils servent à tracer toute une culture, à marquer une rhétorique des espaces étrangers (Hetriuc, 2015: 51).

Ainsi, par exemple, certains mots turcs sont-ils francisés : le café est préparé dans l'*ibrik* (récipient spécifique), avec un talent de *cafédjî* (celui qui a le savoir-faire de préparer le café turc), et bu ensuite dans des tasses sans soucoupes, appelées *fêlidjanes* (p. 83). Pour rester dans la terminologie de la gastronomie, on offre sur de grosses *tavas* [plateau] aux gourmets *moussafirs* [invités] des sucreries traditionnelles turques : du *cadaij*, des *sarâilié* ou *rabat-lokoum* (p.127).

Comme dans la maison de la belle Kyra, la danse, la musique, les riches vêtements, la parure sont à l'honneur, le narrateur en donne quelques détails culturellement colorés ; par exemple, les femmes se maquillent les yeux avec du *kénorosse* (mot turc signifiant une suie très fine), les lèvres avec du *kérmîz* (mot turc signifiant peinture de couleur rouge) (p. 93) ; les hommes portent, lorsqu'il fait froid, des bonnets d'*astrakan* (mot d'origine russe signifiant peau d'agneau).

L'ambiance de la maison de Kyra est très plaisante, en l'absence du mari aigre et jaloux : on y fume des *narguilés* (84), on y écoute « le plaintif, puis tumultueux chant des *doïnas* roumaines, les languissantes *maniebs* turques, et les pastorales grecques » (93) ; on y danse « à la mode turque ou grecque » (84) ou bien à « la danse arabe du ventre » (93), de sorte que le mari brutal considère que sa femme et sa fille sont des *patchaouras* et Dragomir, le petit frère, un *kitchouk pézévéngh* (85) mots d'origine grecque et respectivement, albanaise, signifiant « prostituée » et, respectivement, « vaurien ».

Les formes idiomatiques sont rendues, de règle, par des équivalences littérales : un personnage « tire les gens par la langue » (les questionne avec

insistance et finesse) pour les faire parler, un autre doit « battre les marchés et les foires » (les fréquenter par nécessité) (42), un autre connaît l'importance du « Saint Bakchiche » (le pourboire, le pot-de-vin », (expliqué en note, 44), la fiancée de Stavro a deux frères grands et forts comme des « gdéalats » (boureaux, en turc », expliqué en note, 44). Ailleurs, on parle d'un vin « à vous faire lancer votre chapeau par la fenêtre » (très fort) (1994, p. 30), d'une « nuit noire à se crever les yeux » (36), de quelqu'un qui aime « donner une *tifla* » (se moquer de quelqu'un) (1994, 92) ; on évoque le corsage serré (de Kyra et de sa mère) « à faire passer leur taille dans une bague » (taille très mince) (1994, 92), on parle des deux frères élevés « dans du duvet » (1994 :150) (dans des conditions très confortables), de quelqu'un qui « se retrouve dans la *belea* » (1994 :55, le dernier terme étant expliqué en note par « embarras »), d'un mari impotent parce qu'il est « lié » et on explicite en note (77) qu'il s'agit d'un « préjugé populaire qui croit la sorcellerie capable d'enlever à un homme sa virilité ».

Les exclamations, interjections et même jurons contribuent, à leur tour, à la couleur locale et régionale. Istrati s'amuse, par exemple, à rendre en traduction littérale les jurons d'un *surugi* (mot d'origine turc signifiant cocher) qui aiguillonne ses chevaux avec des exhortations d'inspiration religieuse :

...Sacrées babouches de la Vierge !...Toutes les saintes icônes !...Les quatorze Évangiles !...Soixante sacrements ! Douze apôtres et quarante martyrs de l'Église !...Hi !...hi ! hi ! hi !...Braves cheveux, nom de Dieu et du Saint-Esprit !... (74).

Les chansons populaires rendent l'ambiance de fête où l'on danse la « *sarba* » et l'on joue la « *chindia* », termes donnés en citation par l'auteur. Dans ces chansons traditionnelles, l'auteur garde certains termes et refrains comme en original : *Saute, opinca !... Frappe fort !...Qu'on l'entende aux frontières !...où opinca* signifie une chaussure en peau de mouton spécifique des paysans.

Le texte istratien est émaillé également de termes grecs :

- des appellatifs : *Aghios* Nicolas (Saint), *Barba* (oncle), *matia-mu, pulaki-mu* (jeune homme),
- des formules de salut *amesos, eviva balima, kalimeras, kalosto patrioti,*
- des invectives : *zoo* (brute, bête).

À travers ses œuvres publiées d'abord en français, Istrati se dévoile comme un auteur à expression hybride, par excellence, qui a une langue maternelle, une langue paternelle, une langue d'adoption et qui est familier aussi du turc et de l'albanais, un peu de l'arabe et du russe, qui aime son pays et ses traditions mais se considère malgré tout cosmopolite, citoyen du monde.

Istrati et l'écriture hybride

Au bout de cette lecture sur l'écriture hybride d'Istrati avec un regard particulier accordé au récit *Kyra Kyralina*, sa première tentative de ce genre, nous avons retenu quelques arguments pour soutenir l'idée que l'écrivain

roumain de langue française fait une œuvre de pionnier à plusieurs égards. Il est téméraire et innovateur par « l'introduction d'un univers alors exotique (roumain, balkanique, cosmopolite, centre-européen, populaire) en langue française. (Lenz, 2006 : 91)

Son existence de pèlerin du cœur et du monde dévoile un être tiraillé entre plusieurs langues (« il faut croire que l'écrivain savait le grec, le turc, un peu de yiddish, d'allemand, d'italien, de hongrois. Lenz : 2006 : 92) et plusieurs cultures, voyageur-vagabond à travers de nombreux pays, pratiquant une multitude de métiers de fortune et qui se déclare lui-même « cosmopolite ». Sa vie besogneuse et ses voyages autant par goût que par nécessité nous font penser à ce que Homi Bhabha appelle un « cosmopolitisme vernaculaire » (Bhabha,[1994], 2007 : 13), non pas, dans son cas, de « type trinidien », mais de ce qu'on pourrait nommer de « type brăilien » ou « danubien », si l'on pense à ses origines dans le port de Braila au bord du Danube. C'est un monde cosmopolite, « un kaléidoscope de races, de nations, de religions » (Iorgulescu, 2001 : 12). D'ailleurs l'auteur lui-même avoue à plusieurs reprises se sentir à l'aise dans un milieu cosmopolite, même s'il s'agit d'un aspect apparemment mineur comme l'ambiance d'un café: « J'avais loué une chambre au-dessus d'une belle terrasse [...] Le café était rempli, depuis le matin jusqu'au soir, du monde le plus cosmopolite. » (Istrati, 1984 : 148)

En revenant à son écriture même si on se limitait aux nombreux noms propres adaptés ou transposés à travers « divers échantillons d'anthroponymes, de toponymes, d'hydronymes etc. » comme le fait dans un article ciblé sur cette problématique Lenz, ils témoignent tous « d'univers linguistiques hétérogènes, allogènes au roumain présents dans le tissu proposé au lecteur francophone. » (Lenz, 2006 : 91) Mais l'analyse qui précède ainsi que d'autres entreprises par des « istratologues » (Condei, 2001, Hetriuc, 2015) montrent que l'hybridité et l'hétérogénéité de son écriture sont caractéristiques pour toute son œuvre de fiction, élaborée dans sa majeure partie dans un français d'autotraducteur, entremêlé de mots étrangers où l'on trouve des vocables et des phraséologies de toutes les langues qu'il connaissait ou comprenait avec une place particulière accordée au roumain, sa langue maternelle.

Son œuvre de pionnier dans une écriture intentionnellement hybride se voit aussi par les fragments d'arabe, de russe, d'albanais qui « surgis[sent] dans une interjection, un salut, une dénomination » et « font scintiller narration et dialogues comme autant de citations » (Lenz, 2006 : 92). La syntaxe du français est heurtée et renversée par l'intégration des dictons, des proverbes de nature à familiariser le lecteur avec la « philosophie d'une civilisation » différente de la langue et de la culture d'accueil, mais que l'écrivain considère, sans doute, « équivalente en valeur ». (Glissant, 1996) Cette « différence », soulignée de plusieurs manières par Istrati évoque l'idée soutenue par le théoricien de la traduction culturelle Homi Bhabha qui reproche justement aux Occidentaux d'ignorer la différence déterminée par des contextes historiques, sociaux

spécifiques qui mènent à des « identités hétéroclites, inégales, multiples et potentiellement antagonistes » (Bhabha) qui réclament le « droit à la différence » (Bhabha, *op. cit.*16).

On pourrait répliquer que les idées de créolisation, soutenue par Glissant et celle de traduction culturelle, soutenue par Bhabha, se réfèrent toutes les deux à l'époque **postcoloniale** et à des pays qui ont connu la relation colonisateur/colonisé.

Dans ce sens on peut néanmoins évoquer « 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^e siècle » (Lenz, 2006 : 96). Même si le phénomène est compliqué et nuancé et il peut être vu en termes de symbiose, d'influence, d'imitation etc., on ne peut pas l'ignorer. Fondane lui-même revient plus tard sur ses idées et les nuance davantage, acceptant que la littérature française a stimulé aussi les lettres roumaines et que pour la poésie avant-gardiste on peut parler d'une « réaction solidaire » avec les mouvements modernistes occidentaux :

La poésie roumaine ayant longtemps de très près suivi la poésie française, jusqu'à Eminescu on trouvait sur le marché nombre d'imitateurs de Lamartine, de Hugo [...] Eminescu rompit cette chaîne pour un instant [...]. Mais aussitôt après lui l'influence française a repris pied, ne cessant depuis de faire des esclaves, des poètes roumains les plus doués et d'être ainsi nuisible. Pourtant aussi elle a entraîné les meilleurs esprits, elle les a stimulés, de dix en dix ans, vers une plus grande libération, du vers d'abord, de l'esprit ensuite. (Fundoianu/Fondane, 1932)

Toutes proportions gardées, on peut au moins reconnaître chez Istrati un processus similaire d'hybridation de la langue, culturellement dominante, par une ou plusieurs langues aspirant à la reconnaissance et à la circulation, dans son cas, le roumain et quelques langues orientales. Il est dans ce sens pionnier, ouvrant une voie qui n'est pas suivie tout de suite à son époque mais qui frappe aujourd'hui par le même esprit revendiquant la différence et la spécificité que la créolisation et la traduction culturelle, par ce qu'on a appelé de nos jours le « droit à la différence dans l'égalité » (Kristeva citée in Bhabha, 2007 : 16).

Bibliographie :

Corpus Istrati :

Istrati, Panaït (1924) : *Les récits d'Adrien Zografi, Oncle Anghel* (septième éditions), F. Rieder et C^{ie}, Editeurs, 7, Place Saint-Sulpice, Paris.

Istrati, Panaït (1925) : *Povestirile lui Adrian Zografi, Moş Anghel*, « Renaşterea », str. Pictor Grigorescu, no. 3, Bucureşti.

- Istrati, Panait ([1968] 1992) : *Oncle Anghel, L'Etrangère*/Gallimard (préface de Joseph Kessel), Paris.
- Istrati, Panait, ([1924] 1994) : *Les récits d'Adrien Zografi, Kyra Kyralina / Povestirile lui Adrian Zografi, Chira Chiralina*, Editura Istros –Muzeul Brăilei, Casa Memorială « Panait Istrati », Brăila.
- Istrati, Panait (1995) : *Les récits d'Adrien Zografi, Oncle Anghel/Povestirile lui Adrian Zografi, Mos Anghel*, Editura Istros –Muzeul Brăilei, Casa Memorială « Panait Istrati », Brăila.
- Istrati, Panait (1998a) : *Pelerinul inimii*, Antologie, cuvânt înainte, prezentări și traduceri de Alexandru Talex, Editura Minerva, București.
- Istrati, Panait (1988b) : *Correspondență cu scriitorii străini*, Ediție, traduceri și note de Alexandru Talex, Minerva, București.
- Istrati, Panait (1984) : *Méditerranée. Lever du soleil*, Minerva, București.
- Istrati, Panait (2006) : *Œuvres I et II*, édition établie et présentée par Linda Lé, Phébus Libretto.

Bibliographie critique:

- Cogălniceanu, Maria (2009) : « Panait Istrati, scriitor român, scriitor francez, scriitor grec? », *România literară*, nr. 11.
- Condei, Cecilia (2001) : *Interferențe româno-franceze în opera lui Panait Istrati*, Editura Istros –Muzeul Brăilei, Brăila.
- Constantinescu, Muguraș (2007) : « Istrati, autotraducteur en quête d'identité culturelle », *Atelier de traduction*, N°7, Editura Universității Suceava.
- Constantinescu, Muguraș (2008) : « La traduction du langage religieux dans l'œuvre de Panait Istrati », *Atelier de traduction*, N°10, Editura Universității Suceava, pp. 51-67.
- Dumitru, Elena-Lavinia (2015) : *De vorbă cu Panait Istrati/Parlando con Panait Istrati*, Arcane, „Danubiana”, „Philologica”, Roma,.
- Constantinescu, Muguraș (2008) : « Culture populaire et culture savante chez Panait Istrati » in *Panait Istrati sous le signe de la relecture*, Editura Universității Suceava, pp. 135-145.
- Enică, Cătălin (2009) : *Lexicul de origine turcă și greacă în literatura română modernă și contemporană*, teză de doctorat, Universitatea ”Dunărea de Jos”, Galați.
- Glissant, Edouard (1996) : *Introduction à une poétique du Divers*, Gallimard.
- Hetriuc, Maria-Cristina (2015) : *Traduction, autotraduction, réécriture de l'œuvre de Panait Istrati, la composante multiculturelle*, Editura Universității « Ștefan cel Mare » din Suceava collection Studia doctoralia, Francophonie-Traductologie, préface Muguraș Constantinescu, Suceava.
- Iorgulescu, Mircea (1986) : *Spre alt Istrati (Vers l'autre Istrati)*, Ed. Minerva, Bucarest.
- Iorgulescu, Mircea (2001) : « Préface : Chemarea Mediteranei » in *Mediterana. Răsărit de soare*, Compania, p. 7-12.
- Joubert, Claire (2009) : « Théorie en traduction : Homi Bhabha et l'intervention postcoloniale. », *Littérature 2/* (n° 154), p. 149-174.
- Jutrin-Klenner, Monique (1970) : *Panait Istrati, un chardon déraciné. Écrivain français, conteur roumain*, François Maspero, Paris.

- Kessel, Joseph (1968, 1992) : « Préface », in Panait Istrati, *Oncle Anghel*, L'Etrangère, Paris, Gallimard.
- Lenz, Hélène (2006) : « Panait Istrati et la transposition du nom propre », *Atelier de traduction*, N°5/6, Editura Universităţii Suceava, juillet.
- Lenz, Hélène (2007) : « *Langages d'étranger chez P. Istrati* », *Atelier de traduction*, N°7, Editura Universităţii Suceava.
- Mavrodin, Irina ([2000] 2014) : *Entretien : Irina Mavrodin et Muguraş Constantinescu sur la traduction en tant qu'« incessante ascension de la montagne »* (traduit du roumain par Anca-Andreea Brăescu) *Atelier de traduction*, n°1, Editura Universităţii Suceava pp.255-274.
- Raguet, Christine (2011) : « Pour une dynamique créative en traduction », *J'ai dit la "traductologie" sans que j'en susses rien : hommages à Jean-René Ladmiral*, Nadia D'Amelio, Lance Hewson (éds), Mons-Hainaut CIPA, p. 29-40.
- Somfălean, Liliana (1985) : *Exprésivitatea limbii franceze la Panait Istrati*, *Caiete critice*, nr.3-4, Bucureşti.

Sitographie :

- http://www.romlit.ro/panait_istrati_scriitor_romn_scriitor_francez_scriitor_grec, consulté le 18 octobre 2016.
- <http://www.edouardglissant.fr/creolisation.html>, consulté le 21 octobre 2016.
- URL : www.cairn.info/revue-litterature-2009-2-page-149.htm, consulté le 25. 04.2016.
- Le Tiers-espace de Bhabha, Homi. Entretien avec Jonathan Rutherford, <https://focusderguini.wordpress.com/2013/11/22/le-tiers-espace-de-bhabha-homi-entretien-avec-jonathan-rutherford/> consulté le 2 décembre 2015.
- Reynolds Michel, « L'hybridité comme espace d'émancipation », *Témoignages.re* / 20 juin 2011, <http://www.temoignages.re/chroniques/tribune-libre/l-hybridite-comme-espace-d-emancipation>, 50467, consulté le 2 décembre 2015.
- Elvan Zabunyan, « Repenser les cultural studies et les théories postcoloniales dans leur version française », *Critique d'art [En ligne]*, 30 | Automne 2007, mis en ligne le 07 mars 2012, consulté le 22 décembre 2015. URL : <http://critiquedart.revues.org/994>.
- Marie Cuillerai, « Le Tiers-espace : une pensée de l'émancipation ? », *Acta fabula*, vol. 11, n° 1, « Autour de l'oeuvre d'Homi K. Bhabha », Janvier 2010, URL : <http://www.fabula.org/acta/document5451.php>, page consultée le 13 juillet 2016.
- Tiphaine Samoyault, « Traduire pour ne pas comparer », *Acta fabula*, vol. 11, n° 1, « Autour de l'oeuvre d'Homi K. Bhabha », Janvier 2010, URL : <http://www.fabula.org/acta/document5450.php>, page consultée le 13 juillet 2016.

Note : Contribution réalisée dans le cadre du programme CNCS PN-II-ID-PCE-2011-3-0812 (Projet de recherche exploratoire) *Traduction culturelle et littérature(s) francophone(s) : histoire, réception, critique des traductions*, Contrat 133/27.10.2011.

LA TRADUCTION DU « MOI CULTUREL »

Gina ABOU FADEL SAAD¹

Abstract: French-writing Lebanese authors and journalists cannot but infiltrate words, concepts and imagery typical of their mother tongue and Lebanese culture into their writings. While they rarely explain these cultural expressions, they mostly choose to leave them stand out in their works. In such a cultural meander, the non-Lebanese Francophone reader, as opposed to the Lebanese Francophone reader, surfs with great difficulty among these implicit cultural aspects. Vis-à-vis such a kind of writings, the translator's mission seems to be easy for it's believed that he is to return the 'Cultural identity' to the fatherland; but, in reality, the translator's task is a challenging one for he is also reaching out to the Arab reader who is far beyond the Lebanese border. What complicates this mission further is when such cultural implications are paired with puns.

Keywords: cultural identity, French-writing Lebanese authors, implicit cultural aspects, cultural exile, cultural repatriation.

Introduction

Rouler sur une route droite, asphaltée et aplaniée est un vrai bonheur. En traduction, cela peut nous arriver à tous. Quelle satisfaction que celle de sentir ses doigts, face à un texte source, voler aisément sur le clavier et de goûter ainsi à la « splendeur de la traduction », selon l'expression chère à Ortega y Gasset. Hélas, tel n'est souvent pas le cas et misérable est le traducteur quand il reconnaît les limites de ses aptitudes et celles de son outil linguistique face aux difficultés à surmonter et aux embûches à contourner. C'est que le traducteur n'est pas seulement un promeneur tranquille du dimanche ; c'est souvent un conducteur de pleine semaine, d'heure de pointe et surtout un conducteur tout terrain. Les entraves, les sentiers tortueux et cahoteux, les bifurcations, les carrefours, les croisées de chemins lui sont au rendez-vous et constituent pour lui un défi permanent, d'où d'ailleurs la passion qui l'anime face à ce métier qu'il exerce et l'exaltation qui l'emporte à chaque fois qu'il surmonte un obstacle, exaltation similaire à cette poussée d'adrénaline que connaît le coureur automobile.

Traduire la culture dans toute sa complexité est l'un de ces défis qu'il rencontre, et non des moindres. L'intitulé de ce propos nous emmène à définir d'abord le « moi culturel » avant de voir comment il se manifeste chez les

¹ École de traducteurs et d'interprètes de Beyrouth (ETIB), Faculté des langues, Université Saint-Joseph, gina.aboufadel@usj.edu.lb

écrivains et les éditorialistes libanais d'expression française. En traiter toutes les facettes sous la plume du traducteur est alors une autre paire de manche.

Le « moi culturel »

La culture est une notion si englobante et si complexe que toute tentative de définition serait incomplète et imparfaite. L'UNESCO en donne la définition suivante : " La culture, dans son sens le plus large, est considérée comme l'ensemble [...] des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances."² Vaste programme, pourrait-on penser. Toutefois, lorsqu'ils se matérialisent dans un texte, les aspects culturels, sont facilement identifiables ; il s'agit de ces allusions vite évoquées par l'auteur et sur lesquelles le traducteur bute, qui ne lui sont pas familières ou qui, du fait de leur caractère étranger, ne sont pas du tout ou difficilement transposables dans une autre langue. Tel est du moins le cas lorsque nous avons affaire à un texte appartenant à une culture autre que la nôtre : « l'étranger » fait saillie, il se sent et est tout de suite repéré. Or repérer la difficulté, c'est se préparer à l'affronter, à la résoudre. Plus insidieux est, cependant, le « moi culturel ». Posons-nous d'abord la question de savoir si cette appellation n'est pas un pléonasme. Existe-t-il un « moi » qui ne soit pas culturel ? En effet, l'existence d'un individu sans histoire, un individu dans lequel ne serait pas passé l'héritage de ses prédécesseurs, est tout simplement inconcevable. Tout « moi » est donc nécessairement marqué par une culture. Le « moi » est par essence culturel : il se forge à partir de la même, de cette identité qui caractérise la communauté ethnique à laquelle il appartient, et se reconnaît en se comparant à l'autre. Si cependant nous choisissons de garder ce qui, de prime abord, peut paraître un pléonasme, c'est pour distinguer le « moi » du « même » ; le même étant un concept plus étendu, plus englobant que le « moi » qui, tout en faisant partie du « même », conserve des spécificités non partagées par les autres constituants du même. Ainsi, tous les francophones partagent le même héritage mais les Canadiens sont différents des Français, des Suisses, des Belges, des Africains et des Libanais qui se distinguent, chacun, par un « moi culturel » propre. Il en va de même des Arabes qui ont un patrimoine commun mais qui se divisent en communautés distinctes de par leur « moi culturel ». En effet, et pour ne donner que des exemples non restrictifs, les Marocains, les Égyptiens, les Libanais, les Koweïtiens, les Jordaniens et les Saoudiens ont la langue arabe classique en partage, d'innombrables valeurs et coutumes similaires mais se distinguent chacun par un dialecte différent à tel point que même un citoyen marocain et

² Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982.

un citoyen libanais auront du mal à se comprendre, et se prévalent chacun de comportements et d'habitudes culturelles spécifiques.

Pour en revenir donc à cette notion de « moi culturel » que nous introduisons ici, nous dirions qu'elle représenterait, en traductologie, les aspects culturels qui appartiendraient, non seulement à la culture de l'auteur mais aussi à celle du traducteur et qui transparaîtraient dans un texte exprimé dans une langue qui n'est, normalement, ni la langue maternelle de l'un, ni celle de l'autre. Le cas que nous nous proposons d'examiner ici est celui du « moi culturel » qui pourrait faire son apparition, au su ou à l'insu de l'auteur, dans la littérature libanaise ou dans les médias libanais d'expression française. Face à ce genre de textes, le traducteur se retrouverait à son aise, appréhenderait facilement l'aspect culturel et n'aurait, en principe, nulle difficulté à le rapatrier. Mais le « moi culturel » est trompeur ; il pose problème à deux niveaux : lors de son exil et lors de son rapatriement.

Le « moi culturel » en terre d'exil

Arrêtons-nous pour commencer sur les manifestations du « moi culturel » en terre d'exil, c'est-à-dire dans les écrits des écrivains libanais d'expression française qui ne peuvent s'empêcher d'émailler leurs textes de mots, d'expressions, de concepts et d'images propres à leur culture libanaise. Les raisons, à notre sens, en sont multiples. Nous nous contenterons d'en relever trois.

Il s'agit d'abord, pour l'auteur, de revendiquer une certaine identité bilingue et, partant, biculturelle. Il semblerait que l'utilisation de la langue française par les Libanais en général et les écrivains en particulier soit passée par trois phases essentielles. Face au joug ottoman sous lequel a ployé le Liban, quatre siècles durant, de 1516 à 1918, la langue française constitua un moyen d'émancipation. Pendant le mandat français qui s'est étendu de 1918 à 1943, elle fut l'écho d'une certaine affiliation à la culture occidentale représentée par la France que les Libanais ont longtemps considéré – et continuent à considérer pour certains – comme une « mère qui veille tendrement » sur le Liban ; elle fut également le produit de la réaction des partisans du « libanisme phénicien » contre les « arabophiles », fervents défenseurs du mouvement nationaliste arabe d'émancipation. Après l'indépendance du Liban, ce face-à-face de la langue arabe et de la langue française céda la place à un côte-à-côte, à une coexistence pacifique entre les deux langues. Le français se vit alors conforté dans son statut de langue seconde qu'il avait acquis au XVII^{ème} siècle avec l'arrivée des missionnaires français (Abou, 1962 : 185). On lui fit une large part dans l'enseignement scolaire et universitaire ainsi que dans le monde des médias et de la littérature. Une grande majorité de Libanais commença à se prévaloir d'une double identité et les Libanais se vantent, à ce jour, d'être plus royalistes que le roi quand il s'agit de défendre la francophonie. Ce bilinguisme, ce biculturalisme ne pouvait que transparaître dans les textes des écrivains

libanais d'expression française. Certains mêmes, à l'instar du poète Charles Corm³, admettent qu'il se produit dans leur écriture une sorte de fusion entre la langue française et leur langue maternelle :

« Puisque lorsque j'écris une langue étrangère,
À l'ombre du silence ou dans l'or du discours,
Vous êtes dans ma voix, sainte voix de ma mère,
Chaude comme l'amour ! » (Corm, 2004 : 121)

Parlant de son identité riche d'appartenances multiples, Amin Maalouf, le célèbre écrivain libanais qui fait la fierté de ses compatriotes pour avoir été élu en 2011 à l'Académie française, se dit, pour sa part, chrétien, arabophone, parlant en français et d'affirmer dans une interview télévisée: « Chacun de nous, quand il analyse son identité, trouve qu'elle est faite d'appartenances nombreuses, c'est la réalité du monde d'aujourd'hui. Je crois qu'il faut assumer toutes ses appartenances. »⁴ Il est vrai qu'à l'ère de la mondialisation, tout cloisonnement culturel s'est effacé; l'Autre est désormais proche, à portée de main, à tel point que chaque communauté ethnique est devenue pluriculturelle et plurilingue. Dans la même ligne d'idées, Tomi Ungerer, né à Strasbourg en 1931 et polyglotte maîtrisant le français, l'anglais et l'allemand bouscule la classification des langues en langue maternelle et langue étrangère et nous surprend par cette assertion : « Je n'ai pas de langue maternelle. J'ai simplement plusieurs langues fraternelles. » (Mus et Vandemeulebroucke, 2011 : 204).

L'apparition du « moi culturel » dans la littérature francophone peut aussi trouver son origine dans un sentiment de nostalgie. Piqués depuis la nuit des temps par le virus de l'émigration, nombre de Libanais ont quitté leur pays et se sont disséminés dans le monde entier. En terre d'exil, les souvenirs reviennent à la pelle et envahissent leur littérature. Écoutons le même Charles Corm qui a vécu entre Beyrouth et New York exprimer la nostalgie du bon vieux temps en insérant dans sa poésie libanaise des adages et des mots libanais :

« Combien étaient heureux dans leur digne misère
Et la simplicité du bon temps de jadis
Ceux qui n'avaient chez nous qu'un coin pour la litière
D'une seule brebis.⁵

³ Charles Corm (1894 – 1963) est né à Beyrouth et s'est, très jeune, lancé dans le commerce aux Etats-Unis. Son recueil de poésie, *La Montagne inspirée*, publié en 1934, a connu un vif succès.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ePMkcyEjGXQ>

⁵ Un vieil adage libanais dit : « Heureux celui qui a, au Mont-Liban, la litière d'une seule brebis pour logis ». Il tire son origine d'un fait historique qui remonte à 1861, quand des conflits sanglants ont opposé les communautés druze et maronite. En ce temps-là, le Mont-Liban, proclamé par les Ottomans qui régnaient sur le pays « Moutassarifah », fut épargné et connut paix et prospérité. Voilà pourquoi, on envia celui qui n'avait qu'une petite maison, de la dimension d'une litière de brebis, au Mont-Liban.

[...] Comment tout le village, à l'ombre d'une treille,
Dansait notre « Dabké »⁶ dans de joyeux fracas ;
Comment au « Seyf-oul-Turse »⁷, une rose à l'oreille,
Se distinguaient nos gars » (Corm, 2004 : 70)

Un troisième facteur peut aussi être à l'origine de la manifestation du « moi culturel » dans l'écriture littéraire en langue non maternelle. Il s'agit du refus d'emprisonner la langue dans le carcan de la norme. Pour ce faire, les écrivains tordent mots, expressions et constructions de phrases et les font dévier des sentiers battus, non en puisant dans la langue même de leur écriture mais en infiltrant celle-ci d'aspects multiples propres à leur langue maternelle. Les voilà qui lâchent la bride à leur créativité, étirant les limites de la langue et instaurant ainsi une sorte de langue hybride. Dans le cas de nos écrivains libanais d'expression française, c'est la langue seconde qui devient auberge pour la langue maternelle, c'est l'étranger qui accueille l'hôte, alors qu'en général c'est le contraire qui est monnaie courante. Joseph Farés⁸ publie ainsi en 1926 un recueil de poésie en français dont le titre est la translittération d'un mot arabe : « Teschkils, fleurs et variétés » ; le mot « teschkils » voulant dire « variétés ». De son côté, l'éditorialiste satirique du quotidien libanais *L'Orient-Le Jour*, Gaby Nasr, ne se contente pas d'introduire de l'arabe dans son texte français, il va même jusqu'à jouer sur les mots :

Les dialoguistes, place de l'étoile⁹, sont vraiment impayables ! Trois millions et demi de Libanais les fixent de leurs yeux torves, espérant une improbable phosphorescence du frottement de leurs neurones, et tout ce qu'ils récoltent après des heures de palabres, c'est « Inch'Allah, boukra, maalech ». IBM version arabe, quoi !¹⁰

« Inch'Allah, boukra, maalech » signifient textuellement : « Si Dieu le veut, demain, ça ne fait rien » et fait allusion à l'attitude des dirigeants libanais qui ont pris la coutume de dédramatiser les problèmes, reportant leurs résolutions à un lendemain dont l'arrivée est improbable et se désistant de leurs responsabilités en les faisant assumer à Dieu. Cette attitude qui est devenue la risée des Libanais désabusés ayant perdu toute illusion, Gaby Nasr la tourne encore plus en dérision : utilisant les premières lettres des trois mots I, B et M, il en fait une abréviation qui rappelle celle de la célèbre société multinationale américaine, la *International Business Machines Corporation*, sauf que dans sa version libanaise, la IBM ajourne les problèmes *sine die* au lieu de les résoudre comme

⁶ Danse folklorique libanaise

⁷ « Épée et bouclier » utilisés dans la danse folklorique libanaise

⁸ Né en 1897, Joseph Farés s'installe en France en 1922.

⁹ Emplacement du Parlement libanais

¹⁰ <https://www.oom.org/forum/threads/le-billet-de-gaby-nasr.13898/>

c'est la vocation de la société américaine d'informatique. Excellente trouvaille d'auteur mais vrai défi pour le traducteur ! Devant de telles acrobaties linguistiques, on est en droit de se demander pour qui écrit l'auteur ? Qui est son destinataire ? Sans l'explication que l'on vient de fournir, le lecteur francophone lambda est bien incapable de comprendre. Par rapport à Gaby Nasr, pour ne prendre que lui en exemple, le lecteur français ou francophone non libanais est différent de lui, incapable de saisir le sens de son message car ne partageant nullement avec lui la même réalité socio-linguistique. Même s'il comprend parfaitement bien le français, la charge culturelle portée par cette langue lui échappe complètement et c'est d'une traduction intralinguistique dont il a besoin. Il en va de même du lecteur arabe non libanais – à supposer qu'on réussisse à traduire le billet de Gaby Nasr en arabe avec toutes ses nuances implicites, ce qui est chose peu probable. L'on arrive à déduire que ledit texte ne cible ni l'Autre, ni le Même. Encore faut-il parvenir à définir l'Autre et le Même quand il s'agit de la production d'un auteur libanais d'expression française, tellement multiples et complexes sont les appartenances qu'il rassemble dans son identité. Ce dernier ne semble cibler que le lecteur libanais d'expression française, à l'exclusion de tout autre, car c'est uniquement lui qui partage le « moi culturel » de l'auteur, c'est uniquement lui qui est à même d'appréhender toutes les dimensions du sens véhiculé par le texte¹¹. Il nous semble qu'il est de ces textes qui ne demandent pas à être traduits et qui ne veulent pas passer la frontière de la communauté étroite à laquelle ils appartiennent.

« Le moi culturel » en rapatriement

Que l'auteur soit lui-même en terre d'exil ou dans son pays, il n'a de cesse, quand il s'exprime dans une langue seconde ou étrangère, d'emmener son « moi culturel » avec lui et de le transposer dans une langue qui n'est pas sa langue mère. Quelles qu'en soient les raisons évoquées ci-dessus, ce transfert peut constituer pour le lecteur du texte source une entrave à la parfaite saisie du sens. Nul doute que ces marques d'exotisme piquent sa curiosité et l'attirent. Et l'on a la fausse impression que leur rapatriement doive, par la voie de la traduction en arabe, pouvoir se faire sans embûche aucune. On se dit

¹¹Interrogé dans une interview télévisée (<http://www.tv5monde.com/cms/chaine-francophone/Revoir-nos-emissions/Kiosque/Episodes/p-13417-XIIIe-Sommet-de-la-Francophonie.htm>) sur le lectorat du quotidien libanais *L'Orient-le-jour* dans lequel il publie ses billets, Gaby Nasr le divise en quatre catégories : les jeunes universitaires provenant des écoles privées qui continuent, pour la plupart, à dispenser leur enseignement en français; les cadres supérieurs des entreprises; les personnes âgées qui ont vécu dans leur jeunesse l'âge d'or du français au Liban et certains membres de la communauté étrangère. Si ces derniers sont capables de comprendre des textes tels que les billets de Gaby Nasr, c'est, à notre sens, parce qu'ils ont vécu assez longtemps au Liban et ont été en contact avec toutes les facettes du « moi culturel ».

qu'un élément culturel pourra revenir à sa terre d'origine et être accueilli à bras ouverts. Cependant, tel n'est pas toujours le cas et ce, pour trois raisons que nous détaillerons ci-après.

Tout d'abord, l'élément culturel perd son caractère exotique qui faisait son charme et le transformait en point d'impact, susceptible « d'émouvoir », dans le sens large du terme, le lecteur. Si la « Dabké » ou le « Seyf-oul-Turse » font saillie dans un texte français, ils réintègrent leur aspect anodin une fois rapatriés vers la langue arabe. Point d'impact, point d'émotion chez le lecteur et partant, aplanissement du texte source et perte assurée.

Ensuite, il n'est pas sûr que l'aspect culturel rapatrié soit accueilli à bras ouverts, car il se peut qu'il ne puisse pas être reçu avec la même hospitalité dans toutes les demeures arabes. Ce qui est appréhendable au Liban peut ne pas l'être en Arabie Saoudite ou en Tunisie. Ainsi dans *La nuit sacrée*, Tahar Ben Jelloun écrit : « Je me souvenais du temps lointain où Lalla Zineb, une femme énorme qui vivait chez les voisins, venait de temps en temps aider ma mère. » (Ben Jelloun, 1987 : 44-45). Dans sa traduction arabe, faite par un Égyptien et pour des lecteurs égyptiens, cette phrase perd deux de ces mots, à savoir « Lalla Zineb », sous prétexte que les Égyptiens ne peuvent comprendre la charge sémantique de « Lalla ». En effet, ce terme est typiquement marocain et est attribué aux princesses marocaines descendantes du Prophète Mahomet ou est utilisé pour exprimer une certaine familiarité envers la personne en question (El Badaoui, 2012 : 144). Garder cet aspect du « moi culturel », c'est courir le risque de ne pas être compris par toutes les autres composantes du « même culturel » ; le supprimer, c'est infliger au texte une certaine perte.

Par ailleurs, l'aspect culturel auquel vient se greffer un jeu de mots peut résister à toute tentative de rapatriement : il est tout simplement intraduisible. Tel est le cas du « IBM » sorti de la plume du journaliste Gaby Nasr ou encore de cette autre phrase qui apparaît dans un autre de ses billets : « [...] le Courant barbichu allait-il opérer un virage sur l'aile à 180 degrés, soutenir avec force cymbales et trompettes le Tsunamichel grognon, et larguer comme une chiffre molle Sleiman Le Franju ? »¹² Procédons d'abord à une traduction intralinguistique à l'usage de tout lecteur francophone : « Le Courant du Futur dont le chef est le barbichu Saad El-Hariri allait-il opérer un virage sur l'aile à 180 degrés, soutenir avec force cymbales et trompettes le général Michel Aoun, connu pour son humeur maussade et dont l'effet du retour en 2015 après 15 ans d'exil a été comparé à un énorme raz-de-marée, et larguer comme une chiffre molle le député Sleiman Frangieh ? » Tout le sarcasme de l'auteur passe par le jeu de mots qu'il fait sur les noms des hommes politiques. A moins de faire preuve d'un maniement linguistique hors du commun, le traducteur risque de gommer le sarcasme lié au « moi culturel » qui resterait paradoxalement prisonnier de la langue source et de la culture cible. D'ailleurs, Gaby Nasr

¹² Nasr, Gaby. *Énigme*, <http://www.lorientlejour.com/article/1008890/enigma.html>

affirme lui-même dans une entrevue accordée à la revue terminologique *Terminus* : « Je ne pense pas qu'il soit possible d'exprimer mon humour en arabe. En effet, un de nos hommes politiques, m'ayant accusé de diffamation, a confié la traduction d'une de mes chroniques à deux personnes qui ont abandonné la partie au bout de deux jours de vains efforts. »¹³

Il est vrai qu'on est habitué à traiter l'étranger de la culture source mais celui de la culture cible qui apparaît dans la langue source est bien plus difficile à traiter. Selon Laurent Jenny, il est courant, pour le traducteur, d'adopter, l'une des trois stratégies de relation à l'altérité : le puriste exclura tout simplement l'hétérogène ; le métisseur optera pour une intégration réaliste de la différence ; le forger de style s'appropriera l'écart (Jenny, 2005 : 2)¹⁴. Il nous semble, cependant, que l'attitude à adopter est surtout tributaire de la visée de l'auteur. Si, en injectant son « moi culturel » dans une langue qui, au départ, n'est pas sa langue maternelle, l'auteur vise à afficher son identité biculturelle ou à bouleverser les normes de la langue, il verra naître entre ses mains, comme nous l'avons déjà vu, une langue hybride. Le traducteur pourrait, dans ce cas-là, viser le même objectif mais en empruntant le chemin inverse : il pourrait puiser dans le matériau linguistique et culturel de « l'Autre » pour en inséminer sa propre langue. Il verrait lui aussi naître une langue hybride et l'impact sur le lecteur sera sauf. Encore faut-il que cette orientation théorique soit réalisable en réalité, que la langue puisse se prêter au jeu et que le traducteur soit assez créatif. Si, par ailleurs, le « moi culturel » qui se manifeste dans le texte source puise son origine dans un sentiment de nostalgie, son rapatriement ne nuira nullement à la visée de l'auteur. La nostalgie est, par définition, ce qu'on ressent lorsqu'on languit de ce qui fut et qui n'est plus. Ainsi, même si les éléments du « moi culturel » perdent leur caractère exotique lors de leur traversée vers les rives familières du « moi », ils gardent la charge de nostalgie qu'ils charrient ; même s'ils traversent l'espace, ils ne traversent pas le temps. L'effet de distanciation reste sauf. Pour illustrer cette idée, penchons-nous sur ce texte¹⁵ de la journaliste libanaise Médéa Azouri qui fait revenir à sa mémoire le bon souvenir des étés libanais :

Il y aura toujours quelque chose de doux dans les étés libanais. Doux comme ces grands déjeuners de famille du dimanche où l'on mange une *mloukhiyyé*¹⁶ [...] et qu'on respire à grosses gouttes [...]. Ces grands

¹³ *Terminus* est une publication de l'ETIB. <http://www.certa.usj.edu.lb/terminus/t6-2004.pdf>

¹⁴ « De là trois attitudes, trois stratégies de relation à l'altérité linguistique, que j'examinerai successivement. La première, d'exclusion de l'hétérogène, est celle du puriste. La seconde, d'intégration réaliste de la différence, est celle de l'apologiste du métissage linguistique. La troisième, réflexive et esthétique, d'appropriation de l'écart, est celle du forger de style. »

¹⁵ Azouri, Médéa. *Un été libanais*, <http://www.lorientlejour.com/article/989407/un-ete-libanais.html>

¹⁶ Plat qui se fait avec un légume d'été

déjeuners arrosés d'*arak*¹⁷ (*tellet bi tellten*¹⁸) et qui se terminent par les siestes des aînés dans leurs chambres où, allongés sur un *l'aff*¹⁹ molletonné, ils ronflent au rythme du chant des *ziḏ*²⁰. Pendant que les petits s'amuse à ramasser des pommes de pin qu'ils casseront avec leur *ḡammo*²¹ pour en récolter les pignons.

Et il y aura toujours le mariage de quelqu'un qu'on aime, les *ḡmamir*²² quand on va chercher la *ḡarouss*²³, le riz qu'on jette du balcon. Les fêtes qui finissent à pas d'heure, les soirées sur les rooftops, les concerts, les spectacles des festivals, les *kesskon*²⁴ par-ci et les *kesskon* par-là ; les expats qui débarquent et les expats qui s'en vont, les *Allah maḡak ya mama*²⁵, *Allah maḡik ya baba*²⁶ dans la chaleur insupportable du mois d'août de l'aéroport de Beyrouth.

Conclusion

Ni tout à fait étranger, ni tout à fait familier, le « moi culturel » qui infiltre les écrits des auteurs libanais d'expression française est à la recherche d'une identité et d'une terre d'accueil, lui qui vit dans un entre-deux linguistique et culturel. Le rapatrier, loin d'être une tâche facile s'avère être une vraie gageure. Soucieux d'en sauvegarder avant tout l'impact sur le lecteur, le traducteur le traitera avec la déférence du sculpteur qui cisèle finement un morceau de bois ou de pierre et, ce faisant, fera jaillir les étincelles de son génie créateur. Il poncera et polira son écriture. La traduction, n'est-elle pas, après tout, écriture ?²⁷

Bibliographie :

Abou, Sélim (1962) : *Le bilinguisme arabe-français au Liban*. Paris, P.U.F.

Abou Fadel Saad, Gina et Awaiss, Henri (2009) : « Il y a de la traduction dans l'air, le cas des écrivains libanais d'expression française », in *Atelier de Traduction* n° 11, Dossier : *Identité, diversité et visibilité culturelles dans la traduction du discours littéraire francophone*. Suceava, Editura Universitatii.

Badaoui (El), Manal Ahmed (2012) : « Traduction de quelques faits culturels du français vers l'arabe : retour de l'original à son point d'origine » in *TTR* :

¹⁷ Boisson alcoolisée libanaise

¹⁸ Un tiers d'*arak* pour deux tiers d'eau

¹⁹ Couette

²⁰ Cigales

²¹ Tonton

²² Klaxons

²³ Mariée

²⁴ À votre santé!

²⁵ La mère qui dit à son fils : « Que Dieu t'accompagne ! »

²⁶ Le père qui dit à sa fille : « Que Dieu t'accompagne ! »

²⁷ « La traduction réussie est une écriture » (Mechonnic, 1999 : 85).

- traduction, terminologie, rédaction*, vol. 25, n° 1, p. 133-158. Montréal, Association canadienne de traductologie.
- Benert, Britta (2011) : « Je n'ai pas de langue maternelle. J'ai simplement plusieurs langues fraternelles » : le plurilinguisme vu par Tomi Ungerer et ses implications pour la question de la traduction » in Mus, Francis et Vandemeulebroucke, Karen (Études réunies par) : *La traduction dans les cultures plurilingues*. Paris, Artois Presses Université.
- Ben Jelloun, Tahar (1987) : *La nuit sacrée*. Paris, Seuil.
- Cordonnier, Jean-Louis (2002) : « Aspects culturels de la traduction : quelques notions clés » in *Meta*, vol. 47, n° 1, p. 38-50. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- Corm, Charles (2004) : *La montagne inspirée*. Beyrouth, Éditions de la revue phénicienne.
- Jenny, Laurent (2005) : « La langue, le même et l'autre » in *Fabula LHT*, vol. 0. <http://www.fabula.org/lht/0/jenny.html>
- Jeon, Mi-Yeon et Brisset, Annie (2006) : « La notion de culture dans les manuels de traduction : domaines allemand, anglais, coréen et français » in *Meta*, vol. 51, n° 2, p. 389-409. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- LeBlanc, Charles (2009) : « Le même et l'autre (bis) » in *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 29, n°2-3, p. 15-22. <http://id.erudit.org/iderudit/1014246ar>
- Manzari, Francesca et Rinner, Fridrun (sous la direction de) (2011) : *Traduire le même, l'autre et le soi*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence.
- Meschonnic, Henri (1999) : *Poétique du traduire*. Paris, Verdier.
- Salibi Tawil, Najat (2010) : *Le plurilinguisme au Liban : ouverture et impasse*, Colloque international organisé par l'université de Kyoto. <http://ci.nii.ac.jp/naid/110009949705/en>

TRADUIRE LE MARTYRE CHRÉTIEN EN FRANCE CONTEMPORAINE : ENJEUX CULTURELS, RELIGIEUX ET POLITIQUES

Felicia DUMAS¹

Abstract: How does the translator react when he is confronted with a cultural historical text, deeply suffused with the orthodox faith and built on the theme of Christian martyrdom, that he wants to transpose into French from a language with a limited cultural movement as the Romanian, in order to publish it in France for Francophone readers? The translator accomplishes a real cultural exploit (and implicitly a political one), by posting publicly, alongside the author and the publisher, his personal adherence to the religious contents covered in the translated book. We will try to reflect on the issues and the discursive consequences of the display of this adherence, on the subjective marks and the lexical concessions of his translating act.

Keywords: Christian martyrdom, Orthodoxy, specialized translation, religious cultural text, „political correctness”.

Argument

Comment le traducteur réagit-il lorsqu’il est confronté à un texte culturel-historique, profondément imprégné par la foi orthodoxe et construit sur le thème du martyr chrétien, qu’il se propose de transposer en langue française d’une langue à circulation culturelle réduite comme le roumain, pour être publié en France et destiné à être lu par un public francophone ? Pays européen de tradition chrétienne, mais de plus en plus sécularisé et confronté à une évidente déchristianisation, la France est, en même temps, un pays dominé par l’idéologie² du « politiquement correct », où il faut ménager les sensibilités religieuses concernant l’Islam, religion qu’elle accueille depuis plusieurs décennies. En acceptant de faire connaître par l’intermédiaire de sa traduction la vie d’un voïvode roumain du XVIII^e siècle qui a été martyrisé par les Turcs à Constantinople avec ses quatre garçons et son conseiller (il s’agit du prince Constantin Brâncoveanu), à l’époque contemporaine, lorsqu’on assiste au Moyen Orient à une recrudescence du martyr des chrétiens, il accomplit en plus d’une merveilleuse « aventure de l’esprit », un véritable exploit culturel (et implicitement politique), en affichant publiquement, aux côtés de l’auteur et de

¹ Université « Al. I. Cuza » de Iasi, Roumanie; felidumas@yahoo.fr

² Nous comprenons ici le mot « idéologie » dans une acception générale, prenant comme point de départ la définition du TLFi, comme un ensemble « plus ou moins cohérent » de croyances, d’idées, de doctrines et de présupposés qui orientent le comportement des membres d’un groupe, d’une société.

L'éditeur, son adhésion personnelle aux contenus religieux traités dans le livre traduit. Nous essaierons de réfléchir par la suite sur les enjeux et les conséquences discursives de l'affichage de cette adhésion, sur les marques subjectives de son acte traduisant.

Le « politiquement correct » et la traduction des textes religieux

Le syntagme « politiquement correct » représente un anglicisme en langue française ; en général, il désigne « une attitude véhiculée par les politiques et les médias, qui consiste à adoucir excessivement ou changer des formulations qui pourraient heurter un public catégoriel, en particulier en matière d'ethnies, de cultures, de religions, de sexes, d'infirmités, de classes sociales ou de préférences sexuelles. Les locutions et mots considérés comme offensants ou péjoratifs sont remplacés par d'autres considérés comme neutres et non offensants. [...] Cette expression est apparue vers la fin du XX^e siècle pour qualifier la rectitude politique, c'est-à-dire la façon acceptable de s'exprimer actuellement ».³

Le politiquement correct est donc l'expression d'un imaginaire linguistique (Houdebine-Gravaud, 1998) à dominante prescriptive, de rejet d'un langage ou d'une façon de parler considérés comme discriminatoires ou offensants, du moins dans la sphère publique, sociale. Il prétend être régi (et engendré) par le souci général (d'une société) d'éviter la discrimination de toute sorte ; ou bien, en langage familier, le souci de ne « froisser » personne. Dans ce but, le langage « politiquement correct » utilise l'euphémisme, les périphrases, les circonlocutions, voire les créations de mots et locutions nouvelles. La plupart des études consacrées les dernières années à ce phénomène et à ses conséquences linguistiques sont focalisées –au niveau discursif- sur l'emploi de l'euphémisme (López Díaz, 2014) et –au niveau sociolinguistique- sur le désir de « contournement des réalités gênantes » (Guilleron, 2010 : 17).

Il nous semble néanmoins que derrière ce souci de mise en scène lexicale d'un discours de ménagement linguistique de contenus référentiels délicats, sensibles ou « gênants », se dissimule une occultation de la « véritable » réalité, et une « vraie » censure. D'ailleurs, dans les études portant sur l'immersion du politiquement correct dans la traduction, certains traductologues n'hésitent pas d'appeler ce phénomène une censure, qui « affecte encore la traduction de nos jours » (Wecksteen-Quinio, 2014 : 86). Nous avons commencé à réfléchir sur ce sujet en tant que traductrice, lors du contexte de la publication récente de la traduction en langue française d'un livre portant sur la vie et le martyre du voïvode Constantin Brâncoveanu, à Paris, aux éditions Apostolia de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale. Même si le livre est paru aux éditions religieuses, « officielles » de ce diocèse occidental du Patriarcat de Roumanie (destinées

³ https://fr.wikipedia.org/wiki/Politiquement_correct, consulté le 10 juin 2016.

donc à populariser la foi orthodoxe et sa spiritualité en langue française, en France), il y a eu des voix (y compris de la part de l'éditeur) qui ont suggéré et insisté sur l'euphémisation obligatoire de certains mots, dont notamment ceux de « martyr » et de « saints martyrs », pour ménager la sensibilité des musulmans français ou étrangers établis dans l'Hexagone. Ces réactions nous ont semblé fort surprenantes, nous prenant complètement au dépourvu en tant que traductrice de textes religieux, de spiritualité chrétienne-orthodoxe du français en roumain, mais aussi du roumain en français ; d'une part à cause de notre absence totale d'un imaginaire du politiquement correct en matière de traduction de contenus religieux entre deux cultures représentées encore à dominante religieuse chrétienne (même si de plus en plus sécularisée ou laïque, pour ce qui est de la France), et de l'autre, puisque ce type de remarques venaient de la part d'un éditeur religieux, dont la mission culturelle nous semblait être justement celle de populariser par confession la vérité de l'Église au service de laquelle il se trouve ; sans aucune hésitation, même pas de nature linguistique ou lexicale.

Il est vrai que l'immersion du politiquement correct dans la pratique traductive ne nous a pas vraiment préoccupée lors de notre activité de traductrice entre les deux cultures (roumaine et française) et ceci justement à cause de la nature des contenus référentiels des livres que nous avons traduits, de théologie ou de spiritualité chrétienne-orthodoxe. Du point de vue lexical, terminologique, il s'agit de textes spécialisés, de facture chrétienne-orthodoxe ; du point de vue sémantico-discursif, cette spécialisation à valeur d'individualisation fait référence à un paradigme précis (religieux) qui réclame de la part de tous les acteurs concernés par l'acte de la traduction une adhésion personnelle aux contenus traduits ; ou du moins, une absence de neutralité.

Pour en venir à notre exemple ponctuel, précisons les coordonnées de la traduction récente que nous avons faite en langue française du livre sur la vie des saints martyrs Brâncoveanu écrit par Monseigneur Emilian de Loviștea, évêque auxiliaire de l'Archevêché de Râmnic : *Les Princes de ce monde entre la joie de la vie et le don de l'immortalité*, éditions Apostolia, Paris, 2016. Le titre initial était *Les saints martyrs Brâncoveanu entre la joie de la vie et le don de l'immortalité* ; il a été modifié par l'auteur aux suggestions de l'éditeur, en remplaçant le syntagme religieux précis désignant les protagonistes du livre par un mot plus neutre, en vertu d'un imaginaire du politiquement correct. Dans un pays laïc comme la France, où vivent beaucoup de musulmans qui auraient pu être gênés par la problématique sensible du livre - le martyr du voïvode roumain qui n'a pas voulu renoncer à sa foi pour se convertir à l'Islam, dans le contexte géopolitique mondial contemporain où les chrétiens de Syrie et du Moyen Orient sont sacrifiés pour la simple confession de leur foi-, la forme initiale du titre ne convenait pas au discours politiquement correct européen francophone. Ce fut l'argument en vertu duquel le titre a été modifié, suite à

une négociation ayant eu lieu entre l'auteur du livre et son éditeur français. La traductrice n'a pas vraiment eu son mot à dire, respectant la décision de l'auteur qu'elle a bien accepté de suivre dans cette aventure traductive. Une aventure linguistique tout premièrement, parce qu'il s'agit d'une traduction de la langue maternelle vers une langue étrangère (dans le sens de non native), qui fait cependant partie de sa pratique langagière, bilingue, de tous les jours ; en même temps, il s'agissait d'une aventure culturelle, puisque la problématique traitée par le livre, tout à fait habituelle pour la culture d'origine, ne l'était point pour la culture d'accueil. L'imaginaire du discours politiquement correct a donc transformé le titre, le référent du syntagme clé étant camouflé derrière un signe plus neutre, jugé plus approprié pour sa réception dans la culture d'accueil, à travers une technique de censure linguistique.

Le mot ne nous semble point trop fort et c'est bien d'une censure que nous aimerions parler par la suite, en privilégiant exclusivement cette manière de comprendre l'adhésion au discours politiquement correct au niveau de la traduction des textes à dominante référentielle de spiritualité chrétienne-orthodoxe. Il y a des chercheurs qui affirment que dans d'autres contextes, de nature différente, comme l'économie du développement par exemple (donc, plus techniques), le recours au langage politiquement correct lors de la traduction peut être motivé par le but d'une valorisation des réalités des pays économiquement pauvres (Percebois, 2001 : 636)⁴. Dans notre cas, même s'il s'agit aussi d'un langage de spécialité, sa nature culturelle-culturelle particulière exclut le « déguisement lexical » et suppose la traduction fidèle des contenus religieux, qui devient presque l'équivalent, au niveau professionnel du traducteur, d'une confession de foi, d'un témoignage personnel en faveur de son adhésion aux contenus du livre traduit.

Pour revenir au discours politiquement correct, voyons quels autres aspects, en dehors du titre, ne convenaient pas à cet imaginaire sociolinguistique. Tout d'abord et de façon évidente, le contenu, la problématique du martyr exprimée par des mots y faisant référence, comme dans le titre. C'était un type de contenu qui venait de la périphérie culturelle-orthodoxe-et-francophone vers le centre, le centre étant représenté par la France et sa capitale Paris, ville d'accueil de la cathédrale métropolitaine orthodoxe roumaine (ancienne église roumaine de la rue Jean de Beauvais) et du siège administratif du diocèse roumain en Europe occidentale, dont le nom religieux exact est la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale. La capacité de lecture et d'interprétation des lecteurs français ou francophones contemporains d'une problématique pareille était donc remise en

⁴ « En conclusion, nous soulignerons l'impact déterminant du discours politiquement correct sur l'évolution de la terminologie de l'économie du développement et en particulier l'emploi des sigles dans ce contexte, l'objectif premier du recours au discours politiquement correct étant la valorisation des pays cités ».

question, à cause des traits particuliers de la société française actuelle (non religieuse et sécularisée) et du discours politiquement correct : il ne fallait pas froisser la sensibilité des musulmans en remettant à la lumière du jour des événements historiques anciens, qui concernaient strictement et exclusivement une certaine région géographique d'Europe, et un pays bien précis, la Roumanie. On soupçonnait (et on supposait) donc que les lecteurs contemporains risquaient de faire des analogies inconfortables entre ce qui s'est passé en 1714 à Constantinople et en Valachie et ce qui se passe actuellement en Syrie et au Moyen Orient. Autrement dit, les lecteurs francophones contemporains étaient représentés comme des individus incapables de comprendre le texte d'origine dans ses coordonnées historiques et culturelles précises et dans le contexte sociopolitique décrit. Et nous revenons ici au point de vue de Bernard Hœpffner, traducteur français de Mark Twain, exprimé lors d'une interview publiée dans *Traduire* : à la question de la traductologie qui s'intéresse à sa manière de se rapporter au politiquement correct et à l'occultation de certains mots jugés politiquement incorrects - « Diriez-vous que le phénomène du politiquement correct, de la censure, affecte encore la traduction de nos jours ? », il répond en insistant sur la confiance que le traducteur devrait faire à son public de lecteurs, en le laissant découvrir les contenus du livre d'origine non modifiés, non censurés, l'altérité de ces contenus : « La lecture, c'est découvrir l'Autre » (Wecksteen-Quinio, 2014 : 86).

Or, justement, l'objectif principal de notre livre, mentionné clairement par l'auteur dans son Introduction (et repris partiellement sur la quatrième de couverture), est celui d'une initiation des lecteurs francophones à cette altérité culturelle et historique qui exista en Valachie au XVIIIème siècle, et qui mena au martyr chrétien :

Dans ce livre, nous avons arrêté notre choix, parmi les Princes chrétiens de notre histoire, au voïvode de la Valachie, le saint martyr Constantin Brâncoveanu, et à sa famille, qui ont œuvré pour le peuple roumain et pour l'Europe de leur époque, en se sacrifiant pour la foi chrétienne et pour la confession de la vérité de l'Évangile. [...] Le but du présent recueil est donc de faire connaître plus largement leur vie et leur sacrifice dans un espace culturel habité par les Roumains de France, d'Europe Occidentale et d'ailleurs, en insistant sur la question de la famille chrétienne et sur le contexte historique international qui fut celui du martyr du saint voïvode, de ses quatre fils et de son conseiller. Nous espérons que ce travail contribuera à une meilleure connaissance de la spiritualité et de la culture roumaine, et qu'il permettra de construire de nouveaux ponts au sein de la grande famille chrétienne, latine et francophone. (†Emilian de Loviștea, 2016 : 10-12).

La problématique du martyr subi de la part des Turcs par le prince régnant de la Valachie parcourt comme un fil rouge l'ensemble du livre, du début jusqu'à la fin; il y sont présentées l'histoire et la généalogie de la famille

Brâncoveanu, la politique du voïvode, ses relations (diplomatiques, mais aussi culturelles) avec les grandes puissances de l'époque et avec les hiérarques de son temps, les fondations religieuses (monastères et églises) et culturelles-laïques (écoles, imprimeries, infirmeries, etc.) du prince de la Valachie, son martyr (ainsi que celui de ses quatre fils et de son gendre), l'histoire de sa canonisation, de sa commémoration ultérieure par l'Église Orthodoxe Roumaine et surtout par l'évêché de Râmnic - le diocèse de l'auteur qui compte le plus de fondations monastiques du prince martyr -, ainsi que plusieurs témoignages personnels de l'évêque-auteur concernant des actions religieuses et culturelles-historiques qu'il a entreprises et accomplies en l'honneur des saints martyrs, protecteurs de son diocèse. Ouvert avec un fragment du Psaume 113 (21-26), le livre est clos avec le tropaire des saints martyrs et une admirable ballade qui leur a été consacré par la tradition religieuse populaire roumaine. Même si le texte du tropaire, en usage dans les paroisses orthodoxes de juridiction roumaine de France (puisqu'il est mentionné dans le *Livre de Prière* publié en 2014 par la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et méridionale), est construit autour du thème du martyr, c'est surtout la ballade qui gênait le plus l'éditeur et quelques-uns des lecteurs roumains établis en France, à cause de l'emploi de certains déterminants, jugés comme très durs, à l'égard des Turcs, les accomplisseurs du martyr. En vertu de l'imaginaire du politiquement correct, il fallait faire appel à une euphémisation des faits. Autrement dit, envahissant le culturel et le religieux par une censure politico-religieuse, le politiquement correct réclamait une tabouisation de certains contenus. C'était à l'auteur de négocier ceci avec son éditeur, la traductrice ayant décidé, quant à elle, de suivre les conseils du premier en matière de fidélité de la traduction. Le résultat de cette négociation fut un « arrangement » aux moindres conséquences pour l'ensemble de la démarche de publication de la traduction française, à savoir la modification du titre ; de connivence avec la traductrice, l'auteur a décidé de ne faire appel à aucun tabou et à aucun euphémisme au niveau du contenu du texte de la traduction française, en courant le risque de tous les « dangers » interprétatifs de la culture d'accueil, qui auraient dû être évités selon l'éditeur. Auteur et traductrice ont décidé donc de commun accord de faire confiance aux capacités interprétatives des lecteurs francophones, à leur discernement en matière d'analogies historiques, politiques et culturelles construites à partir de la problématique centrale du texte d'origine. Voici, en guise d'exemple, un fragment de la description du déroulement du martyr des Brâncoveanu, présenté dans le livre comme l'un « des événements les plus sanglants » de l'histoire de la Valachie, parsemé de plusieurs marques discursives-subjectives du pathos narratif de l'auteur :

Fermes dans la confession de leur foi chrétienne-orthodoxe, le saint voïvode, ses quatre fils, Constantin, Ștefan, Radu, Matei et le conseiller Ianache ont été condamnés à mort, avec l'exécution de la sentence le jour du 15 août 1714. La

date avait été choisie à dessein, puisque c'était le jour de l'anniversaire du voïvode Constantin, qui allait avoir 60 ans, et le jour de la fête onomastique de son épouse, la princesse Marika, la Dormition de la Mère de Dieu. Qu'est-ce que cela doit être merveilleux de naître au ciel le jour de la naissance sur la terre, et d'être assisté dans la mort par une grande foule de personnes, parmi lesquelles les représentants des pays européens à Constantinople! Qu'est-ce que cela doit être douloureux de voir ses propres enfants décapités devant soi [...!]
(†Emilian de Loviștea, 2016 : 130).

Le traducteur et ses options en face du politiquement correct

Certes, dans notre cas précis, la traductrice a eu la chance de pouvoir se mettre d'accord sur l'ensemble de son agir traductif avec son auteur, mais que se passe-t-il lorsque le traducteur ne connaît pas l'auteur de son texte à traduire, pour des raisons des plus diverses ? Est-ce qu'il devrait tenir compte de tous les enjeux politiques qui pourraient influencer la réception de la problématique traitée dans le livre qu'il traduit dans la culture d'accueil ? Devrait-il se plier aux prescriptions de son éditeur ? Peut-il s'y opposer ? Peut-il avoir la force (et/ou l'autorité) de ne pas accepter de compromis à l'égard d'une idéologie du politiquement correct ? Il nous semble bien que oui. Puisque sa réaction dans un type précis de contexte culturel-historique et sociopolitique d'accueil de sa traduction est tout à fait personnelle et ponctuelle, dans le sens d'individuelle. C'est une option individuelle assumée pleinement et consciemment.

Revenons maintenant à nos propres options traductives dictées par une façon personnelle de nous rapporter à cette « menace » du politiquement correct invoquée par l'éditeur devant la complexité culturelle du contexte politico-religieux contemporain d'accueil de la traduction française. Nous avons déjà précisé que l'intention de l'auteur de publier un livre sur la vie et le martyre du prince Brâncoveanu en langue française était de populariser en France (et dans les pays francophones) une figure historique très importante de la Valachie, ayant joué un rôle fondamental dans le développement culturel-artistique, intellectuel et religieux de sa région, qui n'a pas hésité d'accepter la mort plutôt que de renoncer à sa foi ; une foi chrétienne, orthodoxe, menacée à l'époque, dans la région, par l'Islam des Turcs, suzerains des Pays Roumains. Un dirigeant roumain dont le parcours politique, intellectuel et culturel, mais surtout spirituel est proposé comme exemple valorisant de la culture et de la spiritualité roumaine, à une époque où l'on assiste en France tout particulièrement à un véritable rayonnement de l'Orthodoxie surtout grâce aux communautés roumaines de la diaspora. En même temps, sur le fond actuel d'une recherche évidente de valeurs chrétiennes authentiques dans une Europe confrontée avec l'échec de sa déchristianisation et de sa sécularisation, la publication d'un tel livre, montrant l'exemple d'une vie princière vécue dans la foi chrétienne-orthodoxe et sa confession par martyre, ne pouvait qu'inciter à

la réflexion sur le véritable sens de la vie humaine et proposer un modèle des plus crédibles à suivre.

Compte tenu de ce message religieux profond de l'ouvrage, la traductrice a choisi de façon délibérée d'ignorer complètement toute menace potentielle d'un imaginaire du politiquement correct et d'afficher une adhésion personnelle à l'objectif principal de la démarche éditoriale de l'auteur, de faire connaître aux lecteurs francophones un exemple concret du patrimoine des valeurs authentiques de l'histoire, de la culture et de la spiritualité roumaines. Bénéficiant de l'entière confiance de l'auteur, elle manifestait ainsi son propre imaginaire linguistique⁵ à l'égard du français (vu que l'idéologie du politiquement correct a été évoquée comme par un coup de baguette magique dès la traduction des contenus du livre en langue française⁶), devenu de plus en plus les dernières décennies une langue-support d'expression d'une spiritualité orthodoxe en plein épanouissement (Dumas, 2014). L'une des marques discursives de cette démarche est représentée au niveau de la traduction par l'insertion intertextuelle dans le texte traduit de la version française du tropaire des saints martyrs Brâncoveanu, mentionnée comme nous l'avons déjà dit, par le *Livre de prière* de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale (ainsi que par le *Synaxaire* français le plus complet, signé par le père Macaire de Simonos Petra⁷, très connu dans les milieux orthodoxes français et francophones). Cette initiative de mise en évidence discursive de l'existence d'une intertextualité de nature liturgique a été motivée justement par le désir de la traductrice de souligner la contribution de la spiritualité roumaine à l'universalité de l'Orthodoxie et de mettre en évidence la visibilité de cette spiritualité en langue française, dans la pratique liturgique des communautés orthodoxes de France. Dans l'économie textuelle de la traduction française, elle est marquée par une note infrapaginale, qui explicite cette relation d'intertextualité culturelle-confessionnelle à spécificité liturgique (†Emilian de Loviștea, 2016 : 199).

Dans la même direction, de mise en évidence discursive de l'intégration de la spiritualité roumaine dans la spiritualité chrétienne-orthodoxe universelle et dans le cas précis de notre démarche traductive, francophone, la traductrice a choisi, avec l'accord de l'auteur, de proposer en langue française une version

⁵ Que nous comprenons ici dans l'acception d'Anne-Marie Houdebine, comme « le rapport du sujet à la langue », l'ensemble des représentations qu'un locuteur se fait à l'égard de la langue qu'il utilise (Houdebine-Gravaud, 1998 : 12).

⁶ Ou bien, pour citer la dichotomie de Meschonnic « le montré / le caché » (Meschonnic, 1999), c'est comme s'il y avait eu des choses cachées dans le livre qui se montraient seulement dans le contexte d'une altérité relevant d'une complexité culturelle très précise, comme le contexte de la culture d'accueil, à travers la traduction en français.

⁷ *Le Synaxaire. Vies des Saints de l'Église Orthodoxe*, adaptation française par le hiéromoine Macaire de Simonos-Petras, 6 volumes, éditions To Perivoli tis Panaghias (première édition), Thessalonique, 1987-1996.

du nom de ce-dernier qui marque son appartenance roumaine: Monseigneur Emilian de Loviștea, évêque auxiliaire de l'archevêché de Râmnic. Tous les évêques auxiliaires de l'Église orthodoxe roumaine portent un titre à valeur désignative toponymique, qui fait référence à l'espace géographique du diocèse dont il font partie; nous avons transposé en langue française cette relation par l'usage de la préposition locative *de*, sans pour autant translittérer le toponyme roumain proprement dit, gardé en tant qu'emprunt roumain en français: c'est ainsi que le nom propre *Emilian Lovișteanul* est devenu *Emilian de Loviștea*. Nous avons respecté d'ailleurs cette décision de mise en vedette discursive de l'espace géographique, culturel-historique et spirituel-orthodoxe roumain pour la transposition en langue française de toutes les catégories de toponymes roumains, des noms de villes ou de localités qui apparaissent dans les dénominations des monastères (Govora, Bistrita, Neamt, Hurezi, etc.⁸), des anthroponymes (les noms des boyards, des princes et des hiérarques roumains moins connus, etc.), ainsi que pour les noms désignant les titres et les dignités de la noblesse locale (explicités toutefois brièvement dans le texte même de la traduction, avant l'utilisation du signifiant roumain d'origine⁹). Autrement dit, pour employer les mots de Thierry Grass, nous avons suivi le principe de « la traduction comme appropriation » (Grass, 2006) pour la transposition des toponymes étrangers, roumains, dans la langue française, en transformant leurs signifiants en emprunts non translittérés, repris tels quels dans la version française. En procédant ainsi, la traductrice a mis en œuvre une stratégie discursive de construction lexicale de la spécificité culturelle roumaine, à travers cette option de transfert du signifiant d'origine des toponymes et des anthroponymes roumains en langue française et leur transformation en emprunts (Grass, 2006). Néanmoins, elle a traduit par équivalence les noms des grands personnages historiques et religieux internationaux (roumains et étrangers¹⁰), ainsi que les dénominations religieuses des églises et monastères

⁸ « En même temps, le saint voïvode martyr Constantin Brâncoveanu a entrepris des travaux de réparations et de constructions : [...] aux monastères de Tismana (Gorj), Glavacioc (Argeș), au skite Apostolache (Prahova), à l'église Saint-Vendredi de Bucarest, à l'église Stelea (Iârgoviște), à l'église du monastère de Strehăia (Mehedinți); le skite de Bărbătești-Păroia (Dâmbovița), le monastère de Drăgănești (Teleorman), le monastère de Curtea de Argeș et d'autres ont reçu des dons de la part du saint voïvode Constantin Brâncoveanu » (†Emilian de Loviștea, 2016 : 61,66).

⁹ Exemple: « La princesse Marika a eu un frère appelé Pană Negoescu, grand boyard aussi à la cour princière (*ban*). Saint Constantin Brâncoveanu a gravi tous les échelons de la noblesse locale, jusqu'à la dignité de Grand *Logofăt* (responsable de la chancellerie du prince), et le 28 octobre 1688 a été élu par les boyards Prince de la Valachie, étant sacré par le patriarche Denis IV de Constantinople, qui se trouvait à Bucarest » (†Emilian de Loviștea, 2016 : 16).

¹⁰ « Durant le règne de saint Constantin (1688-1714), dans le siège patriarcal de Constantinople se sont succédés les patriarches suivants: Callinique II (1688,1689-1702); Néophyte IV (1688-1689); Denys IV (1693-1694), le *patriarche qui a sacré prince saint Constantin Brâncoveanu en 1688*; Gabriel III (1702-1707); Néophyte V (1707); Cyprien I (1707-1709, 1713-1714); Athanase V (1709-17011); Cyrille IV (1711-1713) et Côme III (1714-1716). Le Patriarcat de Jérusalem a été

roumains mentionnés dans le livre (comprenant des noms de saints et de fêtes, relevant du patrimoine universel de la spiritualité chrétienne-orthodoxe). Cette dernière catégorie de toponymes a bénéficié aussi de la présence formelle, au niveau du signifiant, du trait d'union, marque typographique française obligatoire des noms des monastères et des églises orthodoxes, employée de façon normative dans toute la littérature spécialisée :

Il a fondé depuis leurs débuts: l'ensemble du monastère de Hurezi (1690 - 1694), avec l'église de l'infirmerie monastique (1696, fondée par la princesse Maria); le skite des Saints-Apôtres (1698); [...] la chapelle de La-Nativité-de-la-Mère-de-Dieu (1696 - 1697); le réfectoire du monastère (1705-1706) peint par l'archimandrite Ioan; la tour du clocher (1699-1700); l'église (ancien monastère) Saint-Georges-le-Nouveau de Bucarest (1704-1705), où fut enterré le corps du saint voïvode en 1720, dont les travaux avaient été commencés par le prince Antonie (Vodă). (†Emilian de Loviștea, 2016 : 60).

Pour ce qui est des noms des institutions fondées par le voïvode Brâncoveanu ou des livres qu'il a fait imprimer dans les imprimeries religieuses de l'époque, qui représentent autant d'éléments constitutifs de la culture roumaine, nous avons choisi une solution hybride, d'initiation linguistique et culturelle des lecteurs francophones à travers leurs traduction française, doublée de la conservation de leur signifiant roumain, en tant que marque lexicale valorisante de la culture d'origine :

Saint Constantin Brâncoveanu a soutenu l'impression en langue roumaine de plusieurs livres de catéchèse et de spiritualité chrétienne, dont nous mentionnons quelques-uns: *Joyaux spirituels de saint Jean Chrysostome (Mărgăritarele Sfântului Ioan Gură de Aur)* (București, 1691); *La confession orthodoxe (Pravoslavnica mărturisire)* (Buzău, 1691); [...] *Brève catéchèse sur le Sacrement du Repentir (Învățătură pe scurt pentru Taina Pocăinței)* (Râmnic, 1705) [...]. (†Emilian de Loviștea 2016 : 68-69) ; « Parmi les fondations laïques à spécificité culturelle-éducative, philanthropique-médicale et éditiale, nous mentionnons les suivantes : [...] l'École princière de slavon (*de slavonie*) de l'église Saint-Georges-l'Ancien, aidée et soutenue par saint Brâncoveanu. (†Emilian de Loviștea, 2016 : 67).

Dans l'esprit de la même démarche de souligner l'apport de la spiritualité roumaine au rayonnement de la spiritualité chrétienne à l'époque présentée dans le livre, ainsi que de nos jours, la traductrice a entrepris deux autres actions qui individualisent et particularisent son agir traductif. Vu l'importance du message fondamental du livre (et ses enjeux spirituels, religieux, culturels et politiques) et l'intention déclarée de mission chrétienne

dirigé par l'érudite Dosithée Notaras (1669 - 1707) et ensuite par son neveu, Chrysanthé Notaras (1707-1731) (†Emilian de Loviștea, 2016 : 92-93).

du projet éditorial de l'auteur, nous avons décidé de ne pas mentionner avant le texte proprement dit de la version française la formule technique « traduit du roumain par N. » ou « traduit en français par N. », dans le but d'attirer l'attention des lecteurs de la culture d'accueil exclusivement sur ces aspects. Néanmoins, le nom de la traductrice est bel et bien précisé dans l'*Introduction* de l'auteur, qui la remercie pour son travail; ce n'était donc pas une tentative de nous échapper à toute responsabilité en matière de correctitude et de rigueur de la traduction, loin de là! Il s'agissait, en fait, d'une stratégie paratextuelle d'effacement technique de la traductrice devant le contenu religieux du livre et l'objectif missionnaire de l'auteur, en vertu d'une relation privilégiée avec les deux. En même temps, pour mettre en valeur le maximum possible le contenu et la démarche de l'auteur-évêque en milieu orthodoxe francophone, nous avons annoncé, en tant que traductrice, la parution du livre sur les deux plus importants sites francophones spécialisés, d'information et de spiritualité orthodoxe (un français et l'autre suisse), orthodoxie.com¹¹ et, respectivement, orthodoxologie.blogspot.com¹².

Pour revenir à la gestion traductive de la menace présumée d'une réception trop actualisée des contenus du livre, nous nous arrêterons pour finir à la version française de la magnifique ballade (qui clôt le livre) consacrée aux saints martyrs Brâncoveanu par la tradition religieuse populaire roumaine, en analysant brièvement les quelques endroits les plus sensibles du texte, qui ont suscité les réactions politiquement correctes de l'éditeur et de quelques voix roumaines (de Roumains établis en France) de son entourage. L'explicitation non dissimulée de l'antagonisme religieux fondamental du texte, chrétien-musulman, la non censure de l'ethnonyme *Turcs*, la non euphémisation des syntagmes *chiens de Turcs*, *affreux payens*, *bêtes enragées* constituaient les principales objections du politiquement correct. En complicité avec l'auteur, notre adhésion personnelle aux contenus religieux du livre s'est exprimée par une traduction fidèle du texte roumain de la ballade, fidélité que nous avons conçue sous le signe d'une liberté personnelle dans la préservation de l'esprit stylistique, lexical et discursif de l'original; ou bien, selon l'expression du déjà cité Bernard Hœpffner (Wecksteen-Quinio, 2014 : 886), nous n'avons pas hésité de « faire œuvre d'auteur », en explicitant par endroit l'action du martyr : « Et sa tête lui tranchaient / *Și zilele-i ridicau...* » (selon notre savoir encyclopédique de traductrice), ou bien en rajoutant carrément des vers (marqués par des italiques dans les fragments ci-dessous), dans le seul but de préserver la continuité du rythme et de la rime des vers.

¹¹ <http://orthodoxie.com/recension-les-princes-de-ce-monde-entre-la-joie-de-la-vie-et-le-don-de-limmortalite-editions-apostolia-par-mgr-emilian-de-lovistea/>, consulté le 20 mai 2016.

¹² <http://orthodoxologie.blogspot.ro/2016/05/felicia-dumas-emilian-de-lovistea.html>, consulté le 20 mai 2016.

Voyons, pour illustrer ces options de l'acte traduisant, les fragments en question qui défont le politiquement correct, en versions française et roumaine (d'origine) :

-Tais-toi, Brâncovan filou,
Tes paroles me rendent fou.
Si tu à ta vie tiens,
Si tu aimes tes enfants,
Renonce à être chrétien
Et deviens musulman!
-Tu peux faire selon ton gré
Et même si tu nous tranchais,
Je resterai chrétien,
Seigneur, viens à mon soutien!

- Constantine Brâncovene!
Nu-mi grăi vorbe viclene!
De ți-e milă de copii
Și de vrei ca să mai fiu,
Lasă legea creștinească
Și te dă-n legea turcească!
- Facă Dumnezeu ce-o vrea!
Chiar pe toți de ne-ați tăia
Nu mă las de legea mea!

[...]

Enragé, aux Turcs criait:
- Gare à vous, affreux payens!
Gare à vous, fils de chiens!
Quatre beaux fils j'ai eus
Et je les ai tous perdus! [...]
Et les Turcs, ils s'enrageaient
Sur le prince, ils se rouaient
Et sa tête lui tranchaient.

Et le voinode criait:

- Chiens de Turcs, bêtes enragées,
Même si vos dents m'déchiraient,
Sachez qu'il est mort chrétien
Brâncoveanu Constantin!

Și turbând apoi striga:
- Alele! Tâlhari păgâni!
Ale! Voi feciori de câini!
Patru fii eu am avut,
Pe toți patru i-ați pierdut! [...]
Turcii crunt se oțărâu
Și pe dânsul tăbărâu
și zilele-i ridicau...
-Câini turbați, turci, liftă rea!
De-ați mânca o'i carnea mea,
Să știți c-a murit creștin
Brâncoveanu Constantin!

En guise de conclusion

Sur la base de cette brève analyse d'un cas ponctuel de gestion du politiquement correct au niveau de la traduction d'un texte à forte dominante religieuse¹³, de spiritualité orthodoxe, il nous semble qu'on pourrait affirmer qu'au-delà de toute réflexion théorique générale à ce sujet, la réaction du traducteur sera toujours de nature très personnelle, sous-tendue par son éthique (Pym, 1997 : 88) et sa « foi » professionnelles. Il s'agira toujours d'options et de pratiques traductives individuelles, solitaires, mais culturellement puissantes par la force personnelle de leur mise en œuvre, de leur manifestation.

Quel était, finalement, le risque d'une interprétation des contenus du livre sur les saints martyrs Brâncoveanu dans l'optique du politiquement

¹³ Pour faire un clin d'œil à la typologie générale des textes proposée par Katharina Reiss (Reiss, 2002 : 107).

correct ? Celui de faire des analogies dans la contemporanéité et de porter atteinte, symboliquement, à la cohabitation multiculturelle et harmonieuse entre des chrétiens orthodoxes roumains (accueillis par la France) et des Français laïcs, tolérants à l'égard de l'Islam et des musulmans, ainsi qu'à des Français musulmans. Autrement dit, ce risque était représenté par la force du capital symbolique du martyr chrétien qui serait gênante, embarrassante et qui ferait peur ; un véritable exploit culturel et sociopolitique de nos jours !

Dans notre cas très précis, la traductrice n'a point été impressionnée par ces aspects du politiquement correct (auxquels elle a été amenée à réfléchir après coup), notamment à cause de son profil personnel, de son ancrage dans le paradigme religieux. De manière générale, on remarque une sorte de gêne déontologique du traducteur, en Europe surtout, lorsqu'il s'agit de dévoiler, de parler de ses convictions religieuses. Normalement, elles sont interprétées comme implicites, allant de pair avec la démarche même de l'acte de traduire de tels textes, à contenus culturels, fortement imprégnés par la composante religieuse. En ce qui nous concerne, on peut parler d'un affichage de l'adhésion personnelle de la traductrice à la démarche missionnaire de l'auteur, et donc, de ses propres convictions religieuses. Aucun(e) traducteur/traductrice d'un tel type de texte, engagé(e) dans une telle aventure de l'esprit (et spirituelle), ne peut être « neutre », indifférent religieusement dans sa vie de tous les jours¹⁴. Pour un tel traducteur, le politiquement correct n'existe tout simplement pas. Son acte traduisant devient une profession de foi, une façon de dire la Vérité, en respectant pieusement et fidèlement la réalité dont il est question dans le livre. En communion de foi et en totale complicité avec l'auteur !

Bibliographie :

Dumas, Felicia (2014) : *Le religieux : aspects traductologiques*, Craiova, Editura Universitaria.

†Emilian de Lovișteana, évêque auxiliaire de l'archevêché de Râmnic (2016) : *Les Princes de ce monde entre la joie de la vie et le don de l'immortalité*, Paris, éditions Apostolia.

Grass, Thierry (2006) : « La traduction comme appropriation : le cas des toponymes étrangers », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 51, no. 4, p. 660-670.

Guilleron, Gilles (2010) : *Langue de bois. Décryptage irrévérencieux du politiquement correct et des dessous de la langue*, Paris, First Editions.

Houdebine-Gravaud, Anne-Marie (1998) : « L'imaginaire linguistique : questions au modèle et applications actuelles », dans *Limbaje și comunicare*, III, *Expresie și sens*, Iași, Editura Junimea.

¹⁴ En parlant de ce qui s'est passé avec W. Tyndale, traducteur anglais de la Bible, condamné pour hérésie et brûlé sur le bûcher en 1536, Adriana Serban affirme, à son tour, à juste titre, qu'il « s'avère que la manière dont nous traduisons [surtout les textes religieux, ajouterions nous] découle de ce que nous sommes » (Serban, 2008).

- López Díaz, Montserrat (2014) : « L'euphémisme, la langue de bois et le politiquement correct : changements linguistiques et stratégies énonciatives », *L'information grammaticale*, n° 143, octobre 2014, p. 47-55.
- Meschonnic, Henri (1999) : *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.
- Percebois, Jacqueline (2001) : « Fonctions et vie des sigles et des acronymes en contextes de langue anglaise et française de spécialité », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 46, no. 4, p. 627-645.
- Pym, Anthony (1997) : *Pour une éthique du traducteur*, Arras, Artois Presses Université, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- Reiss, Katharina (2002) : *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, traduit de l'allemand par Catherine Bocquet, Cahiers de l'Université d'Artois 23/2002, Arras, Artois Presses Université.
- Serban, Adriana (2008) : « Enjeux et défis de la traduction des textes religieux : prolégomènes à une étude des choix identitaires en Transylvanie », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires* [En ligne], 4/ | 2008, consulté le 16 juin 2016. URL : <http://cerri.revues.org/583> ; DOI : 10.4000/cerri.583
- Wecksteen-Quinio, Corinne (2014) : « Retraduire Mark Twain aujourd'hui : entretien avec Bernard Hoepffner », *Traduire*, n° 231, p. 86-92.

SUR L'HABITUS DU TRADUCTEUR : LA « SOUMISSION » ET UNE EXPLICATION POSSIBLE

Fabio REGATTIN¹

Abstract: This article tries to propose an alternative solution to a problem that Patrick Cattrysse recently raised in his *Descriptive Adaptation Studies* (2014). This problem concerns the question of the habitus of the translator (adapter in the case of Cattrysse) and, more specifically, his/her alleged “submissiveness”. In his text, Cattrysse discusses a point which opposes three articles (Simeoni, 1998; Sela-Sheffy, 2005; Meylaerts, 2008) devoted to the notion of the translator’s (bourdieusian) habitus. We argue that this opposition is only apparent, and that a possible solution could bear on an evolutionary vision of cultural facts.

Keywords: translation, adaptation, translator’s submissiveness, translator’s habitus, cultural evolution

0. Introduction

Ce court texte vise à proposer une solution alternative à un problème récemment (re)soulevé par Patrick Cattrysse dans son *Descriptive Adaptation Studies*. Ce problème concernerait la question de l’habitus du traducteur (adaptateur, dans le cas de Cattrysse) et, plus spécialement, sa prétendue « soumission » (« submissiveness »).² Dans son texte, Cattrysse³ fait état d’un point de désaccord qui toucherait trois articles (Simeoni, 1998 ; Sela-Sheffy, 2005 ; Meylaerts, 2008) consacrés à la notion d’habitus – au sens bourdieusien – du traducteur.⁴ Nous croyons qu’une solution possible, et qui montrerait que

¹ Dipartimento LILEC, Università di Bologna – fabio.regattin2@unibo.it.

² Dans un souci de simplicité, nous utiliserons dorénavant le terme « soumission » en renvoyant à l’anglais *submissiveness*, avec toutes ses connotations.

³ Cet auteur considère justement (2014 : 193-194) que la notion fait partie du débat, bien plus large, qui concernerait la primauté de la *structure* ou de l’*agency* (agentivité) dans le comportement social. Les *structures* seraient des ensembles de dispositifs qui influencent ou limitent les choix et les opportunités disponibles à l’individu. L’*agency* serait par contre la capacité des individus d’agir de manière indépendante et de faire librement leur propre choix. La question est donc d’établir (chose peut-être impossible) si les actes individuels sont déterminés par des structures ou si elles sont le résultat d’agents choisissant librement (pour une introduction à la question, voir Miller 2014, et notamment le chapitre « Structure and agent »). Pour souligner leur sens technique, nous utiliserons dorénavant ces deux termes en *italiques*.

⁴ Bien qu’il soit assez difficile de condenser en peu d’espace le concept d’habitus (le même Bourdieu étant assez ambigu sur ce point), et bien que celui-ci ne soit pas central dans notre exposé, une définition paraît tout de même nécessaire. Nous nous risquerons donc à en fournir une, empruntée à Bourdieu lui-même : « Les conditionnements associés à une classe

les lectures proposées ne s'opposent qu'en apparence, pourrait passer par une vision évolutive des faits culturels ; pour cette vision, nous nous inspirerons en partie de l'« épidémiologie des représentations » (Sperber, 1996) et en partie d'une vision quelque peu revue de la mémétique (Dawkins, 1976 ; Dennett, 1991 ; Jouxte, 2005), ainsi que de la synthèse des différentes théories darwiniennes de la culture développée par Alex Mesoudi (2011). En traductologie, une perspective dans cette direction a été ouverte par Andrew Chesterman (1997), et nous croyons qu'il est possible de la sortir du cadre de la théorie de la traduction qu'on pourrait qualifier d'« explicite » (une théorie de la traduction qui serait consciente et ouvertement revendiquée) pour la faire agir dans cette sorte de traductologie « implicite » (voir aussi Kaiser-Cooke, 2004) ou « naïve » qui serait *la théorie de la traduction que tout traducteur manifeste dans son travail*, indépendamment de son rapport aux – et de sa connaissance des – textes qu'il est convenu d'appeler « traductologiques ».

Dans une première partie de notre article, nous résumerons rapidement les positions relatives des articles concernés quant à la soumission du traducteur ; nous exposerons ensuite une vision évolutive (au sens darwinien) des faits culturels ; nous verrons enfin si cette dernière peut être en mesure d'apporter des compléments d'explication à la notion bourdieusienne d'habitus, telle qu'elle est appliquée aux traducteurs. Cela dit, nous croyons que cette notion garde toute son importance ; notre approche ne doit donc pas se lire comme un dépassement de l'idée d'habitus, mais plutôt comme une vision complémentaire.

1. La notion d'habitus en traductologie : le débat sur la soumission

Un article fondateur de Daniel Simeoni, paru en 1998, s'attache au concept de « norme », au sens que lui donne Gideon Toury (1995), en le remettant partiellement en question par le recours à la notion d'habitus. Ce que nous⁵ retiendrons des propos de Simeoni est l'importance primordiale qu'il semble donner à la *structure* sur l'*agency* :

Toury is adamant that the horizon of the successful translator heralds near-complete submission to the norms effective in the subsector(s) of society in which s/he is professionally active. [...] This principle of rigorous

particulière de conditions d'existence produisent des habitus, systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement « réglées » et « régulières » sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre » (1980 : 88-89).

⁵ Et bien d'autres avant nous, comme nous le verrons dans la suite du texte.

subjection to norms has been validated. [...] Norms have the upper hand. Translators adhere to them more often than not (1998: 6).⁶

Simeoni ne remet donc pas en question l'idée, développée par Toury, selon laquelle les traducteurs *suivraient* généralement les normes qui agissent dans leur champ. Il introduit plutôt la notion d'*habitus* pour essayer de développer le concept même de norme, et pour mieux cerner la dynamique sociale que celui-ci présuppose. Contrairement à Toury, qui ne semble pas s'interroger sur la question de l'origine et de la conservation sociale des normes, Bourdieu considère que l'*habitus* est une *structure structurante* (voir note 4, pp. 71-72). Une fois que certaines pratiques ou attitudes ont été acquises au niveau individuel, elles auront tendance à se perpétuer : « The effective character of norm-induced decisions thus feeds upon itself even as one ceases to be a trainee » (Simeoni, 1998 : 22).⁷ Ceci ne change pas l'enjeu de notre discussion ; au contraire, par le recours au concept d'*habitus* Simeoni semble donner encore plus d'importance au pouvoir de la *structure* : la récursivité du processus ferait en sorte que les normes – une fois acquises – tendent à se renforcer ultérieurement, sans que l'individualité, l'*agency*, ait la possibilité d'intervenir. La soumission serait donc, dans la plus grande partie des situations, la seule option viable pour tout traducteur qui voudrait évoluer correctement au sein du champ de la traduction.

Cette affirmation a été mise en discussion avec une certaine véhémence dans deux articles plus récents. Rakefet Sela-Sheffy déplore l'insistance de Simeoni sur la soumission, en rappelant que « conformity, or “obedience to norms”, does not exclude divergence » (2005 : 5) ;⁸ l'auteure présente ensuite des exemples tirés de l'histoire du champ littéraire israélien, en montrant que, dans des situations où les normes de la culture-cible sont encore en voie de constitution, la traduction permet – par des pratiques souvent subversives – d'y introduire de nouveaux modèles. Des propos semblables sont tenus également par Reine Meylaerts (2008), selon laquelle le recours à la notion d'*habitus* risque encore de mettre en avant la *structure* en enlevant toute influence à l'*agency* ; or, cette dernière a souvent un rôle important à jouer, et cela est d'autant plus vrai, pour Meylaerts, lorsqu'on pense à des champs traductifs moins structurés que ceux dont nous faisons l'expérience aujourd'hui, comme c'est le cas pour ceux qui existaient avant la moitié du XX^e siècle

⁶ « Toury est catégorique sur ce point : l'horizon du traducteur réussi implique une soumission presque totale aux normes du/des sous-secteur(s) de la société où il est professionnellement actif. [...] Ce principe de soumission rigoureuse aux normes a été confirmé. [...] Les normes ont le dessus. Les traducteurs les suivent dans la plupart des cas » (nous traduisons).

⁷ « L'efficacité des décisions qui dépendent des normes tend donc à se perpétuer même lorsque [le traducteur] n'est plus un apprenti » (nous traduisons).

⁸ « Le conformisme, c'est-à-dire « l'obéissance aux normes », n'exclut pas la divergence » (nous traduisons).

(l'institutionnalisation de la traduction et des études sur la traduction, avec des écoles, des revues, une légitimité académique et ainsi de suite, est en effet très récente et date des années 1950/1960).

Nous retiendrons de cette discussion deux oppositions majeures. La première est celle qui sépare *structure* et *agency* ; ici, Simeoni se poserait résolument du côté de la *structure*, alors que Sela-Sheffy et Meylaerts essaient de montrer, par des exemples variés, l'importance de l'*agency* et le fait – évident mais souvent méconnu – que les traducteurs sont, avant d'être traducteurs, des individus à part entière. Le deuxième point sensible concerne l'importance plus ou moins grande, plus ou moins absolue, de la soumission du traducteur. Ici aussi, l'impression est qu'il existe une césure entre les idées de Simeoni, selon lequel la soumission serait une condition consubstantielle à l'activité du traducteur, et celles de Meylaerts et Sela-Sheffy, qui offrent une vision plus nuancée. Si Meylaerts souligne l'importance de l'individualité du traducteur, Sela-Sheffy fait un pas de côté et s'interroge sur l'importance toute relative de la notion même de « soumission », l'originalité étant, à son avis, évaluée de façon excessivement positive dans les sociétés occidentales.⁹

Est-il possible de concilier ces visions, en intégrant *structure* et *agency*, soumission et autonomie, dans une vision cohérente et unitaire ?

2. Un complément d'explication : l'évolution (darwinienne ?) de la culture

L'application de la théorie de la sélection naturelle aux faits culturels n'a rien de nouveau ; des propositions dans ce sens seront avancées par Darwin lui-même (1871) et, dès les années 1860, par August Schleicher (1863), qui en élargit le rayon d'action aux langues naturelles.

Il faudra attendre la deuxième moitié du XX^e siècle, cependant, pour que le paradigme darwinien donne lieu à un nouveau corpus de recherches dans les sciences sociales, la psychologie, les études littéraires et, encore une fois, la linguistique. Si, pour la plupart, ces travaux se sont employés à explorer les raisons évolutives du comportement humain, à partir de la fin des années 1970 certaines études ont commencé à montrer une approche différente, en essayant de comprendre si la culture est à son tour soumise à des lois

⁹ « In this critical discourse of art there still prevails the unrealistic idea of “unprecedented novelty” and total subversiveness as supposedly the yardstick of an “authentic art”, while research in cultural dynamics has long acknowledged that innovations are always the product of remodeling and reshuffling of existing, often marginal, options, or their importation from other territories » (Sela-Sheffy, 2005 : 20, note 4. « Dans ce discours critique sur l'art, l'idée qui domine est encore celle de la “nouveau sans précédents” et la subversion totale est considérée comme le critère principal de “l'art authentique” ; or, la recherche sur les dynamiques culturelles a depuis longtemps reconnu que les innovations sont toujours le produit du remodelage et du remaniement des options existantes – il s'agit souvent d'options marginales – ou de leur importation à partir de territoires autres », nous traduisons).

identiques (ou, moins ambitieusement, semblables) à celles qui déterminent l'évolution des êtres vivants. Les faits culturels soumis à une pression sélective ont tour à tour été appelés « mèmes » (Dawkins, 1976 ; Dennett, 1991 ; Jouxte, 2005), « représentations mentales » (Sperber, 1996) ou tout simplement « idées » (Cavalli-Sforza et Feldman, 1981).¹⁰

Pour nos propos, le débat terminologique est secondaire ; les points de contact entre les différentes théories sont nombreux. C'est pourquoi nous nous appuyerons à la fois sur une vision quelque peu revue de la « mémétique » selon Dawkins et sur l'« épidémiologie des représentations » conçue par Dan Sperber. Un premier pas consiste évidemment dans une courte explication de ces deux visions de la culture.

2.1. La sélection naturelle selon Darwin, l'évolution aujourd'hui

La révolution darwinienne frappe à la fois pour son originalité et pour sa simplicité. Pour la concevoir, Darwin part en effet d'une série de données assez banales : les nombreuses affinités des vivants sur le plan structurel ; la ressemblance entre les individus issus d'une même souche, les rejetons étant plus semblables à leurs parents qu'à des exemplaires pris au hasard dans la population ; la transmissibilité de ces caractères, témoignée par les grandes différences obtenues par les éleveurs grâce à la sélection artificielle des exemplaires ; enfin, l'impossibilité pour tout système de soutenir une croissance constante de sa population, les ressources disponibles étant finies. Trois éléments donnent lieu ainsi à un processus récursif et dû au hasard capable, à lui seul, d'engendrer toute la complexité du vivant.

Le premier de ces éléments est la *variation* : tous les individus ne sont pas identiques. Il y a ensuite la *sélection* : ces mêmes individus ont à disposition des ressources limitées, ne suffisant pas pour tous ; de ce fait, certains d'entre eux seulement (les plus adaptés, pour quelque raison qui soit, à leur environnement) pourront avoir accès à la survie et à la reproduction. Enfin, l'*hérédité* : les traits des parents, y compris ceux qui leur ont permis de se reproduire de façon plus efficace par rapport à leurs concurrents, sont transmissibles à leur progéniture. La conséquence de ce triple mouvement est ce que Darwin appelle « sélection naturelle » : les caractéristiques qui favorisent la survie ou la reproduction d'un individu auront plus de chances d'être passées aux générations suivantes, et leur accumulation au fil du temps produira des populations de plus en plus adaptées à leur environnement.

Bien que ce noyau de la proposition darwinienne soit valable encore aujourd'hui, depuis la publication de l'*Origine des espèces* (1859) beaucoup de choses ont changé dans le monde de la biologie ; la révolution la plus spectaculaire est peut-être liée à la découverte du mécanisme de l'hérédité,

¹⁰ Deux introductions intéressantes et documentées à ces idées sont Laland et Brown, 2010 et Mesoudi, 2011.

totallement inconnu à l'époque de Darwin. Grâce aux développements de la génétique, on sait aujourd'hui que l'hérédité est *particulière* (en gros, les parents transmettent des unités héréditaires distinctes qui restent distinctes chez les descendants), *non-lamarckienne* (les caractères acquis par l'individu au cours de son existence ne sont pas transmis à sa progéniture¹¹) et *aléatoire* (la probabilité qu'une mutation se vérifie ne dépend pas de son utilité – l'évolution est aveugle).

Pour l'analogie entre évolution biologique et évolution culturelle, ces trois aspects semblent poser de graves problèmes : en effet, l'évolution culturelle procède souvent par mélange (la variation n'est donc pas particulière, mais continue) et elle est souvent lamarckienne ; de plus, les mutations des objets culturels ne sont pas souvent aléatoires...

2.2. La sélection naturelle des faits culturels : mémétique, épidémiologie des représentations

En 1976, le généticien Richard Dawkins développait l'idée, alors révolutionnaire et encore aujourd'hui soumise à débat, selon laquelle la sélection naturelle n'aurait pas lieu au niveau des espèces ou des individus d'une espèce déterminée, mais à celui des gènes. Selon cette optique, les êtres vivants ne seraient que des « machines à survie » pour les gènes, modelées par la pression sélective agissant sur ces derniers et perfectionnées par leur lutte darwinienne ; les conséquences de cette lutte seraient dans la plupart des cas des *machines* – c'est-à-dire des organismes – qui, à leur tour, apparaissent de plus en plus adaptées à leur milieu, mais cela seulement en vue de la réplication et de la propagation des gènes. Selon Dawkins, le gène ferait partie d'une classe d'éléments plus vaste, celle des « répliqueurs », qui comprendrait aussi le même, soumis à une pression évolutive identique. Un même est, pour cet auteur,

A unit of cultural transmission, or a unit of imitation. [...] Examples of memes are tunes, ideas, catch-phrases, clothes fashions, ways of making pots or building arches. Just as genes propagate themselves in the gene pool by leaping from body to body via sperm or eggs, so memes propagate themselves in the meme pool by leaping from brain to brain via a process which, in the broad sense, can be called imitation (Dawkins, 1976: 206).¹²

¹¹ La nôtre est évidemment une simplification presque caricaturale d'un phénomène très complexe ; nous laisserons entièrement de côté, par exemple, la question des facteurs épigénétiques, qui semblent ouvrir la voie, sous certaines conditions, à l'hérédité des caractères acquis (voir par exemple Jablonka et Lamb, 2014).

¹² « Unité de transmission culturelle ou [...] unité d'imitation. [...] On trouve des exemples de mêmes dans la musique, les idées, les phrases clés, la mode vestimentaire, la manière de faire des pots ou de construire des arches. Tout comme les gènes se propagent dans le pool génique en sautant de corps en corps par le biais des spermatozoïdes et des ovocytes, les mêmes se propagent dans le pool des mêmes, en sautant de cerveau en cerveau par un processus qui, au

La liste de Dawkins n'est pas exhaustive ; on peut y faire rentrer tout type d'objet culturel y compris, potentiellement,¹³ tout texte. Ainsi, le *Don Quichotte* serait un même, la *Bible* en serait un autre ; *Hamlet* serait un même, tout comme la formule célèbre, et souvent répétée, « To be, or not to be: that is the question ». Corollaire : tout texte étant un même potentiel, ses traductions en seront aussi. Deuxièmement : un problème souligné par plusieurs auteurs (entre autres Guillo, 2009 ou Kronfeldner, 2011) réside dans ce « just as », qui semble postuler une identité parfaite quant aux mécanismes de diffusion et de réplification des mêmes et des gènes. Or, nous avons vu que la culture semble obéir à des tendances que nous pourrions définir comme « vétéro-darwiniennes », d'un darwinisme antérieur à la génétique ; ce qui ne revient pas à nier, comme certains critiques le voudraient, son évolution tout court. Pour qu'il y ait évolution au sens darwinien du terme, en effet, il faut simplement que les trois conditions que nous avons énumérées plus haut (variation, hérédité, sélection) soient valables pour les objets culturels aussi, et cela est indéniable (pour une justification moins hâtive de cette posture, voir Mesoudi, 2011).

De la proposition de Dawkins nous retiendrons la terminologie, qui est la plus répandue dans le domaine de l'évolution culturelle (elle s'est démontrée, pour ainsi dire, « un bon même »). Celle-ci devra toutefois être mise au point de deux manières. Premièrement, par la prise en compte des objections avancées au cours des années : comme Mesoudi, nous considérerons donc que l'évolution culturelle est darwinienne, mais non néo-darwinienne. Deuxièmement, par l'élargissement de la perspective évolutionnaire aux états mentaux, même lorsque ceux-ci ne sont pas communiqués à autrui (c'est souvent le cas de l'attitude soumise des traducteurs, dont il est question ici). Dawkins et d'autres théoriciens, comme Daniel Dennett (1991) ou Susan Blackmore (1999), sont très clairs là-dessus : un même ne devient tel que lorsque il fait l'objet de quelque forme de copiage ou d'imitation ; avant cela, un état mental, une idée, un comportement, un objet ne sont pas considérés comme des mêmes, puisque la condition d'hérédité n'est pas respectée.

L'« épidémiologie des représentations » de Dan Sperber (1996) résout en partie ce problème. Dans ses grandes lignes, l'idée de base est la même : les faits culturels seraient soumis à une pression sélective darwinienne. Selon Sperber,

[u]ne idée née dans le cerveau d'un individu peut avoir, dans les cerveaux d'autres individus, des descendants qui lui ressemblent. Ces idées non

sens large, pourrait être qualifié d'imitation » (traduction de Laura Ovion, in Dawkins, 1996 : 257-272).

¹³ « Potentiellement » puisqu'un objet culturel n'accède au statut de même que lorsqu'il est copié (à cet égard, le terme « réplicateur » est parlant).

seulement peuvent se transmettre, mais même en étant transmises à nouveau par ceux qui les reçoivent, elles peuvent de proche en proche, se propager (1996 : 7-8).

Ces idées sont de trois types : certaines d'entre elles – la plupart : on parle alors de « représentations mentales » – ne se trouvent que dans un seul cerveau ; d'autres sont communiquées. Elles sont alors transformées en « représentations publiques » par leur émetteur,¹⁴ et retransformées en représentations mentales par ceux qui les perçoivent. Certaines représentations publiques sont vouées, pour des raisons multiples, au succès :

Une très petite proportion de ces représentations communiquées le sont de façon répétée. Par le moyen de la communication (ou dans d'autres cas par le moyen de l'imitation), certaines représentations se répandent ainsi dans une population humaine et peuvent même l'habiter dans toute son étendue et pendant plusieurs générations. Ce sont ces représentations répandues et durables qui constituent par excellence des représentations culturelles (1996 : 40).

En reprenant la terminologie de Sperber, on peut donc considérer que la soumission du traducteur est un bon exemple de « représentation culturelle ». Une précision importante : toute représentation culturelle est une abstraction ; elle est composée d'une pluralité de représentations, mentales et publiques, suffisamment semblables entre elles pour être considérées comme des versions de la même idée.

Sperber propose d'étudier ces différents types de représentations dans une optique épidémiologique. Cela reviendrait à expliquer leur distribution dans une population donnée en faisant appel à un ensemble de micro-mécanismes, et en essayant par cela de répondre aux questions suivantes :

Quels sont les facteurs qui amènent un individu à exprimer une représentation mentale sous la forme d'une représentation publique ? Quelle représentation mentale les destinataires de la représentation publique sont-ils amenés à construire ? Quelles transformations de contenu ce processus de communication est-il susceptible d'entraîner ? Quels facteurs et quelles conditions rendent probable la communication répétée de certaines représentations ? Quelles propriétés [...] possèdent les représentations capables de garder un contenu relativement stable dans un tel processus de communication répétée ? (1996 : 77).

¹⁴ Ces représentations publiques peuvent avoir des supports différents (ondes sonores, écrits sur papier ou sur d'autres supports, etc.), ce qui en permet éventuellement (grâce notamment à l'écriture ou à la captation, analogique ou numérique) un copiage et une multiplication plus ou moins parfaits et nombreux.

Par rapport à la mémétique, l'approche de Sperber semble avoir un avantage majeur : elle prend en compte l'être humain, en s'intéressant aux représentations mentales et aux mécanismes psychologiques qui favorisent la diffusion et la « culturalisation » de certaines représentations publiques au détriment des représentations moins répandues.

Un début de réponse aux questions de Sperber pourrait passer par le travail d'Alex Mesoudi, et notamment par son étude des aspects qui favoriseraient, au niveau micro-évolutif, la sélection de certains traits culturels par rapport à leurs concurrents. Mesoudi (2011 : 64-76) distingue trois types de préférences : basées sur le contenu (*content bias* : des mêmes considérés comme attractifs ou pertinents auront plus de possibilités d'être transmis), sur la fréquence relative des mêmes concurrents dans la population (*frequency bias* : en raison du conformisme, et malgré l'absence de traits avantageux sur ses concurrents, un même peut se diffuser dans une population, jusqu'à supplanter ses compétiteurs, simplement parce qu'au départ sa fréquence est plus haute), sur un modèle (*prestige bias* : un même diffusé par une personne ou une institution prestigieuse tendra à se répandre pour cette même raison). Il nous semble que ces trois préférences pourraient avoir un rôle à jouer dans la question que nous avons soulevée.

Ces outils pourraient permettre à une vision évolutive de la culture d'apporter un complément d'explication aux lectures sociologiques et notamment à celles qui mettent en avant la *structure* sur l'*agency*.

3. En conclusion : soumission du traducteur, débat *structure/agency*, évolution culturelle

Le recours aux théories de l'évolution culturelle pourrait-il apporter un complément d'explication à la notion d'habitus, et, si oui, de quelle manière ? Nous étalerons notre réponse sur trois points.

1. Avant tout, l'idée d'évolution darwinienne de la culture peut aider à nous débarrasser de l'opposition *structure-agency*. Dans un cadre évolutif, l'opposition entre les deux disparaît : toute transmission culturelle de représentations implique forcément l'interaction des trois éléments que nous avons vus : *variation*, *hérédité* et *sélection* ;¹⁵ or, si l'hérédité assure par le lien de filiation la permanence d'une *structure*, la variation et la sélection se situeraient bien du côté de l'*agency* (chaque représentation mentale est unique ; chacun, pour des raisons psychologiques diverses, s'appropriera certaines seulement des représentations publiques avec lesquelles il/elle sera entré/e en contact). Inutile, donc, de

¹⁵ Ce qui n'est pas forcément vrai pour toute représentation : la fidélité de copiage du numérique affaiblit considérablement l'aspect variationnel de *certaines* représentations publiques (livres et textes écrits en général, films, chansons...) ; dès qu'on reviendra aux représentations mentales que celles-ci engendreront, tout de même, la variation refera évidemment surface.

souligner ou d'amoindrir les rôles relatifs des deux aspects : les deux sont présents et, surtout, *nécessaires* pour la diffusion de toute représentation publique.

2. Certaines des études citées par Simeoni, et sur lesquelles celui-ci s'appuie pour soutenir l'ubiquité de la tendance à la soumission parmi les traducteurs,¹⁶ s'intéressent spécifiquement aux représentations mentales ; à moins qu'on ne veuille considérer qu'elles sont génétiquement déterminées, des représentations mentales aussi répandues, toutefois, *nous obligent à chercher leurs versions publiques* (Sperber, 1996). Il est légitime, donc, de se demander où, aujourd'hui, ces dernières peuvent se trouver. Il paraît difficile de croire qu'elles sont le fait des traductologues, qui – pour leur part – ont plutôt tendance à souligner le rôle actif du traducteur. Une solution pourrait passer non pas par le groupe restreint de ceux qui s'occupent de traduction, mais par la société au sens large ; dans ce cas, il devrait être possible de vérifier cette idée par le recours à des enquêtes qui évalueraient la perception des traducteurs et de leur travail non pas à l'intérieur de leur propre groupe, mais chez le public généraliste. Si ces enquêtes donnaient des résultats significatifs, on pourrait par la suite avancer une deuxième hypothèse, qui se marierait – nous semble-t-il – à l'idée avancée par Mesoudi d'une préférence liée à la fréquence.¹⁷ Dans un contexte qui favorise la soumission et où le traducteur ne jouit pas d'un rôle actif, les traducteurs devraient avoir tendance à répandre des mêmes du même genre : le soumis aura du mal à se tailler une place individuelle – en écrivant une préface, par exemple – s'il n'adhère pas au discours ambiant. Cette lecture permettrait également de comprendre la raison pour laquelle les traducteurs professionnels, dans leurs prises de parole, ont tendance à aller dans cette direction (Simeoni, 1998 : 8), alors que les appels à l'indépendance sont plutôt le fait des traductologues (qui – même lorsqu'ils traduisent – sont moins dépendants du *marché* de la traduction, puisqu'ils gagnent leur vie autrement). Les cas exemplaires cités par Sela-Sheffy ou Meylaerts montrent l'existence de niches culturelles alternatives – et, par cela, la possibilité que les mêmes qu'elles colportent se répandent dans notre culture – mais, en l'absence d'une contagion élargie à des domaines autres que ceux des traducteurs et des traductologues, il est difficile que la situation puisse se modifier. Si l'objectif à atteindre est donc, pour certains, le renversement de la condition de soumission des traducteurs (peut-être pourrait-on recourir à la notion

¹⁶ Par exemple Jänis, 1996, qui interroge dix-huit traducteurs théâtraux à cet égard. Un questionnaire permet de rendre publiques des représentations mentales qui pourraient autrement ne jamais être partagées.

¹⁷ Il nous semble par ailleurs que les *bias* de Mesoudi pourraient expliquer l'existence des « structures structurantes » dont parle Bourdieu : une fois qu'une représentation publique est suffisamment répandue, ce fait même entraîne sa multiplication, sous forme de représentations tant publiques que mentales.

d'*empowerment*), il faudra essayer d'agir sur les trois mécanismes dont parle Mesoudi – le *frequency bias*, le *content bias* et le *model bias*.¹⁸ Pour ce faire, il faudra avant tout que les appels à l'action dépassent le cadre restreint dans lequel ils ont lieu à présent ; les choses sont peut-être en train de changer grâce à ce qu'on pourrait appeler le *translator turn* (dans un sens quelque peu différent par rapport à Robinson, 1991), à savoir la présence accrue de la figure du traducteur/de la traductrice dans l'édition, tant sous la forme fictionnelle de personnages-traducteurs (voir par exemple la série de conférences « Transfiction », depuis 2011) que sous celle des traducteurs qui deviennent à leur tour auteurs de textes de réflexion « non technique », pensés pour le grand public, sur la traduction (pensons par exemple, en Italie, à Nasi, 2008 ; Basso, 2010 ; Cavagnoli, 2012 ; Bocchiola, 2015). Sur le long terme, cette visibilité accrue pourrait modifier les représentations mentales associées aux traducteurs, entre autres celles qui concernent leur soumission. D'autres possibilités d'action concerneraient les préférences basées sur le contenu ou sur un modèle (pour cette dernière, nous renvoyons également au point suivant).

3. Troisième hypothèse : il se peut que l'institutionnalisation de la traduction (écoles, cursus universitaires, syndicats et associations professionnelles...), dont l'essor de la traductologie est d'ailleurs en même temps une cause et une conséquence, ait joué, et continue de jouer, un rôle non négligeable dans notre problématique, en encourageant elle aussi un comportement soumis de la part des traducteurs. En effet, une telle institutionnalisation pourrait favoriser des attitudes conformistes sous forme de routines (Nelson et Winter, 1982), ou de règles à respecter (voir par exemple les différents codes déontologiques élaborés par des associations de traducteurs telles que la SFT ou la FIT, qui mettent souvent l'accent sur la notion de *fidélité*¹⁹) : il s'agirait, à bien y regarder, du *model bias* dont parle Mesoudi, les institutions, les écoles et les traducteurs expérimentés faisant fonction de modèle pour les nouveaux arrivants dans le champ.

Nous croyons qu'il serait possible de tester cette hypothèse en étudiant (par un questionnaire semblable à celui de Jännis, 1996, par exemple) les représentations mentales entretenues par des traducteurs professionnels (avec une formation spécifique, ou avec des interactions nombreuses avec des pairs) et par des *outsiders*, avec des formations autres et peu d'interaction avec d'autres traducteurs.

La culture évolue-t-elle ? Cette évolution est-elle darwinienne ? Il incombe au lecteur d'en juger ; notre impression est qu'une lecture évolutive des représentations (qu'elles soient mentales, publiques, culturelles) pourrait permettre quand même d'apporter un complément d'explication – quelque

¹⁸ Nous ne prendrons pas position quant à la *nécessité réelle* d'un tel *empowerment* – chacun a droit à son opinion à ce propos, et la nôtre serait plutôt du côté de la *submissiveness*.

¹⁹ Articles 1.b. du *Code de déontologie* de la SFT et 1.4. de la *Charte du traducteur* de la FIT.

mince qu'il soit – aux lectures sociologiques concernant le champ de la traduction.

Bibliographie:

- Basso, Susanna (2010). *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*. Milano, Bruno Mondadori.
- Bocchiola, Massimo (2015). *Mai più come ti ho visto. Gli occhi del traduttore e il tempo*. Torino, Einaudi.
- Bourdieu, Pierre (1980). *Le Sens pratique*. Paris, Éditions de Minuit.
- Cattrysse, Patrick (2014). *Descriptive Adaptation Studies. Epistemological and Methodological Issues*. Antwerp/Apeldoorn, Garant.
- Cavagnoli, Franca (2012). *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*. Milano, Feltrinelli.
- Cavalli-Sforza, Luigi Luca et Marcus W. Feldman (1981). *Cultural Transmission and Evolution. A Quantitative Approach*. Princeton, Princeton University Press.
- Chesterman, Andrew (1997). *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- Darwin, Charles (1871). *The Descent of Man*. London, John Murray.
- Dawkins, Richard (1976). *The Selfish Gene*. Oxford, Oxford University Press.
- Dawkins, Richard (1996). *Le Gène égoïste*, Paris, Odile Jacob.
- Dennett, Daniel (1991). *Consciousness Explained*. New York, Little, Brown & Co.
- Jablonka, Eva et Marion J. Lamb (2014). *Evolution in Four Dimensions. Genetic, Epigenetic, Behavioral, and Symbolic Variation in the History of Life*. Cambridge (MA), MIT Press.
- Jänis, Marja (1996). « What translators of plays think about their work », in *Target* 8:2, p. 341-364.
- Jouxte, Pascal (2005). *Comment les systèmes pondent. Une introduction à la mémétique*. Paris, Le Pommier.
- Laland, Kevin L. et Gillian R. Brown (2010). *Sense and Nonsense. Evolutionary Perspectives on Human Behaviour*. Oxford, Oxford University Press.
- Kaiser-Cooke, Michèle (2004). *The Missing Link. Evolution, Reality and the Translation Paradigm*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Kronfeldner, Maria (2011). *Darwinian Creativity and Memetics*. Durham, Acumen.
- Mesoudi, Alex (2011). *Cultural Evolution. How Darwinian Theory can Explain Human Culture and Synthesize the Social Sciences*. Chicago, Chicago University Press.
- Meylaerts, Reine (2008). « Translators and (their) norms. Towards a sociological construction of the individual », in Pym, Anthony, Miriam Shlesinger et Daniel Simeoni (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, p. 91-102.
- Miller, Seumas (2014). « Social Institutions », in Zalta, Edward N. (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2014 Edition), disponible à l'adresse <<http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/social-institutions/>>
- Nasi, Franco (2008). *La malinconia del traduttore*. Milano, Medusa Edizioni.
- Nelson, Richard R. et Sydney G. Winter (1982), *An Evolutionary Theory of Economic Change*. Cambridge (MA), Harvard University Press.

- Robinson, Douglas (1991). *The Translator's Turn*. Baltimore/London, Johns Hopkins University Press.
- Schleicher, August (1863). *Die Darwinsche Theorie und die Sprachwissenschaft – offenes Sendschreiben an Herrn Dr. Ernst Haeckel*. Weimar, H. Böhlau.
- Sela-Sheffy, Rakefet (2005). « How to be a (recognized) translator. Rethinking habitus, norms, and the field of translation », in *Target* 17:1, p. 1-26.
- Simeoni, Daniel (1998). « The pivotal status of the translator's habitus », in *Target* 10:1, p. 1-39.
- Sperber, Dan (1996). *La Contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture*. Paris, Odile Jacob.
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

LE SUBLIME DE *PARADISE LOST* EN TRADUCTION : PAOLO ANTONIO ROLLI ET LOUIS RACINE

Martina DELLA CASA¹

Abstract : Since the publication of *Paradise Lost*, Milton has been quoted as an example of the most different conceptions of the sublime, from Longinus' to Burke's, from Kant's to Schiller's. After having introduced the subject, this paper aims primarily to define Milton's concept of the sublime through an analysis of the occurrences in this text of the verb "to sublime" and of the adjective "sublime". Subsequently, it will be possible to examine its reception, by focusing the analysis on Paolo Antonio Rolli and Louis Racine's 18th century Italian and French translation of this text. By doing so, this paper also aims to underline how the use of these words changes in accordance with the translators' cultural approaches to the text and to the idea of the sublime.

Keywords: sublime, John Milton, *Paradise Lost*, reception, translation studies

1. Introduction. Milton et le sublime (en traduction)

Cet article naît d'une remarque de Samuel Holt Monk concernant la position singulière occupée par Milton dans l'histoire du sublime². Dans son ouvrage sur cette notion, le critique remarque que le poète connaissait bien Longin, nom qu'on attribue au rhéteur grec qui a écrit le texte fondateur du concept du sublime, texte dont l'importance est « comparable à celle de la *poétique d'Aristote* » (Goyet, *Présentation* in Burke 1995 : 5) et qui devient très connu en Angleterre, tout comme au niveau européen, grâce à la traduction française de Boileau qui date de 1674 (Monk, 1935 : 21), à savoir la même année de publication de la deuxième édition de *Paradise Lost*³. Cette œuvre devient tout de suite célèbre et Milton, qui tout en citant Longin dans son traité sur l'éducation semble pourtant – selon Monk – ne pas avoir cueilli ses suggestions concernant le sublime⁴, devient paradoxalement l'auteur de référence non seulement pour le sublime tel que conçu par Boileau d'après sa traduction de Longin, mais aussi pour les différentes théories du sublime qui

¹ Université de Haute-Alsace, ILLE (EA 4363). Adresse électronique : martina.della-casa@uha.fr

² Pour tout approfondissement au sujet de l'histoire du sublime, outre le travail de Monk, voir : Litman, 1971 ; Hartmann, 1998 ; Marot, 2007 ; Castelloe, 2012 ; Doran, 2015.

³ Pour une présentation synthétique de ce poème, voir l'article « *Paradise Lost* » de David Loewenstein in *The Milton Encyclopedia* (Corns, 2012 : 269-274). Tandis que pour des études plus approfondies sur *Paradise Lost* nous renvoyons à la Partie IV de *The Oxford Handbook of Milton*, consacrée à cette œuvre (McDowell, Smith, 2009 : 437-568). En ce qui concerne l'état des études miltoniennes, nous renvoyons à Herman, Sauer, 2012.

⁴ Voir aussi l'article « Longinus » dans le volume V de *A Milton Encyclopedia* : Hunter 1979 : 36-37.

suivent (Monk, 1935 : 20). L'écrivain, et notamment son *Paradise Lost*, sont en effet cités par Edmund Burke dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), par Immanuel Kant dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764) ou encore par Friedrich Schiller dans son étude *Du pathétique* (1793), pour ne citer que quelques exemples et pour se limiter au XVIII^e siècle⁵. D'ailleurs, pour constater l'importance dans ce cadre de Milton, et de son *Paradise Lost*, il suffit de consulter l'entrée que Johnson consacre dans *A Dictionary of the English Language* (1755)⁶ à l'adjectif « sublime » et la première des deux dédiées en revanche au verbe « to sublime » (« sublimer »). Dans le cas de l'adjectif, cinq des neuf citations exemplifiant ses différentes significations sont tirées d'un texte de Milton, dont quatre de *Paradise Lost*, tandis que dans le cas du verbe on en retrouve une sur six, mais toujours tirée du poème miltonien⁷.

L'importance de Milton dans ce cadre est évidente et nous a amenés à nous questionner tout d'abord, au-delà des exemples donnés par Johnson dans son célèbre dictionnaire, sur l'usage qu'il fait de ces mots dans *Paradise Lost* et sur la possibilité de saisir de ce dernier les contours d'une notion de sublime propre à l'écrivain lui-même⁸, mais aussi sur l'éventuelle variation de cet usage et de cette notion dans les traductions de ce texte. Pour essayer de donner une réponse à ces questions nous avons analysé les occurrences de l'adjectif « sublime » et du verbe « to sublime » dans *Paradise Lost* (le substantif n'y paraît pas) et les avons ensuite comparées à celles des supposés équivalents italiens et français (y compris les substantifs) dans deux traductions de ce texte, à savoir la première traduction italienne du poème, celle en *verso sciolto* de Paolo Antonio Rolli (1742), et la deuxième traduction française, celle de Louis Racine (1755)⁹, traduction en prose que nous avons choisie puisque directement liée à l'autre.

⁵ Cf/Burke 2009 : 122-123, 127, 157, 212, 275 ; Kant 1953 : 21 ; Schiller 2005 : 87.

⁶ La sixième édition du dictionnaire de Johnson (1785) est disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://archive.org/details/dictionaryofengl02johnuoft>, page consultée le 20 octobre 2016.

⁷ Notons d'ailleurs que Johnson donne également une définition du substantif « sublime » : « The grand or lofty style. *The sublime* is a Gallicism, but now naturalised » (« Le grand style ou le style élevé. *Le sublime* est un Gallicisme désormais naturalisé ») et pour l'exemplifier il choisit une citation de Pope dans laquelle il évoque Longin. À ce propos voir l'article « Le “surplomb aveuglant” du sublime. De l'adjectif au substantif » de Baldine Saint Girons recueilli dans *La littérature et le sublime* (Marot, 2007 : 45-58).

⁸ À propos du sublime comme catégorie esthétique et du sublime chez Milton voir Sedley, 2015.

⁹ Pour un aperçu synthétique des traductions de *Paradise Lost* voir l'article « translations of Milton » in *The Milton Encyclopedia* (Coms, 2012 : 269-274). Notons d'ailleurs que l'édition de 1930 de la traduction de Rolli des six premiers livres de *Paradise Lost* fut mise à l'index en 1732 et y figura jusqu'au XX^e siècle. Voir à ce propos Kernik, 1956 : 485-500 et Alcini, 2008 : 22. Pour le rapport entre le *blank verse* de *Paradise Lost* et le *verso sciolto* de la traduction de Rolli voir Alcini, 2008 : 17-25.

Notre analyse se focalisera donc premièrement sur le texte de Milton afin de suggérer que dans ce poème il est possible de reconnaître l'existence et la nature d'un sublime spécifiquement miltonien, un sublime qui semble anticiper sous plusieurs aspects le tournant marqué par celui de Burke qui, en accord avec son temps et « dans la mouvance du sensualisme anglais », élabore quasiment un siècle après une théorie « *esthétique* » du sublime (Hartmann, 1997 : 7)¹⁰. Ensuite, notre analyse portera sur les traductions susmentionnées, ainsi que sur les dédicaces, les textes et les commentaires des traducteurs qui les accompagnent et composent leur paratexte. Le but étant de mettre en évidence le fait que, en ce qui concerne ce qu'on pourrait nommer le « sublime miltonien », les choix de Paolo Antonio Rolli et de Louis Racine, dont les traductions suivent celle de Boileau du traité de Longin mais anticipent la publication de l'étude de Burke, semblent ne pas respecter le critère d'« adéquation », tel que conçu par Gideon Toury, mais plutôt celui d'« acceptabilité » (1995 : 57). Elles semblent suivre le critère d'acceptabilité non seulement par rapport au sujet religieux du texte, mais aussi par rapport aux idées de sublime de ses traducteurs, telles qu'elles émergent de leurs lectures du poème, idées qui procèdent clairement d'une « norme » culturelle dictée à l'époque, au niveau européen, par l'interprétation de Boileau du texte de Longin. Cependant, en suivant toujours la logique de Toury, pour pouvoir analyser en ces termes ces traductions, il faut tout d'abord essayer de définir, au sein de *Paradise Lost*, s'il existe une norme textuelle (Toury, 1995 : 53-69) concernant le sublime, à savoir de quelle manière et dans quel contexte Milton y utilise les mots liés à cette notion et de quelle façon ceci détermine leurs significations.

2. Le « sublime » dans *Paradise Lost*

Comme nous l'avons anticipé plus haut, dans *Paradise Lost* Milton utilise huit fois l'adjectif « sublime » et deux fois le participe passé du verbe « to sublimer » (« sublimer »), forme qui possède elle aussi une valeur adjectivale. Ne pouvant pas dans ce cadre prétendre d'analyser dans le détail toutes ces occurrences nous nous focaliserons en particulier sur les plus intéressantes dans ce contexte, sans pourtant laisser de côté les autres, afin d'offrir une vision globale de l'usage qu'en fait l'écrivain dans son poème. Commençons donc par celles du mot « sublimed ».

2.1. Sublimer et être sublimé

Milton utilise pour la première fois le participe passé « sublimed » lorsqu'il décrit le vol de Satan et en compare la force propulsive à celle d'une éruption de l'Etna. Après avoir évoqué le volcan italien, le poète précise : « whose combustible / And fueled entrails thence conceiving fire, / Sublimed

¹⁰ À ce propos voir aussi la *Présentation* de Baldine Saint Girons de sa traduction du texte de Burke (Burke, 2009 : 7-52).

with mineral fury, aid the winds / And leave a singed bottom all involved / With stench and smoke » (I, 233-237)¹¹. Dans cette occurrence l'usage du verbe « to sublime » correspond à la définition donnée dans le dictionnaire de Johnson, où le verbe est présenté comme un dérivé de l'adjectif et signifiant premièrement « To rise by chemical fire », à savoir « (s')élever au moyen d'un feu chimique ». Toutefois selon Johnson le mot signifie aussi « To rise on high », voire « To exalt ; to heighten ; to improve » et donc « (s')élever en altitude », mais aussi « exalter ; hausser ; améliorer »¹². Comme exemple de cette autre signification du verbe « to sublime », on retrouve une citation tirée de *Paradise Lost* qu'il vaut la peine de restituer à son contexte :

Flow'rs and their fruit,
 Man's nourishment, by gradual scale sublimed,
 To vital spirits aspire, to animal,
 To intellectual, give both life and sense,
 Fancy and understanding; whence the soul
 Reason receives, and reason is her being,
 Discursive, or intuitive
 (V, 482-488)¹³

Dans ce passage, c'est l'ange Raphaël qui parle : envoyé par Dieu au Paradis afin d'avertir Adam et Ève de la menace imminente de Satan, il est accueilli par Adam qui lui offre les meilleurs fruits du jardin. Face à l'inquiétude de ce dernier, préoccupé par le fait que ces nourritures ne soient pas agréables à cet être de nature spirituelle (V, 401-403), l'ange Raphaël lui explique que non seulement tout en étant un être purement spirituel il a lui aussi besoin de se nourrir, mais il possède aussi des facultés mineures, telles que les sens, lui permettant de savourer, digérer et assimiler la nourriture et de transformer les substances corporelles en substances incorporelles (V, 404-420) selon un

¹¹ Dans la traduction française : « dont les entrailles combustibles, ardentes, enfantent / le Feu, et sublimées par la fureur Minérale, / Assistent les Vents et laissent une croupe calcinée, / Dans les miasmes et fumerolles » Milton, 2001 : 77. Pour toutes les citations de *Paradise Lost* de cette partie de l'article nous faisons référence à la traduction de Armand Himy (édition bilingue), tandis que pour les citations du texte de Milton, pour lesquelles nous nous limitons à indiquer le livre et le numéro des vers, nous faisons référence à l'édition critique de Gordon Teskey, 2005 (ce qui explique les écarts entre les deux en ce qui concerne les italiques et les majuscules ainsi que la ponctuation). Pour une réflexion sur la traduction de Himy « après » celles de Chateaubriand, voir Himy 2004.

¹² Remarquons que dans la deuxième entrée consacrée au verbe « to sublime », Johnson donne une définition plus technique du verbe qui y est présenté comme indiquant un processus de distillation : « To raise in the chemical vessel by the force of fire ».

¹³ Dans la traduction française : « les fleurs et leurs fruits, / Nourritures de l'homme, sublimées graduellement / se muent en Esprits vitaux, puis animaux / Puis intellectuels, et donnent ensemble vie et sens, / Imagination et entendement ; de là l'Âme / La raison reçoit, et la raison est son être, / Discursive ou Intuitive ». Milton, 2001 : 343.

processus de transsubstantiation qui est comparée à celui alchimique (V, 435-443). Comme il apparaît clairement dans l'extrait cité du poème, ce même processus de « sublimation » est aussi utilisé, d'une part pour expliquer la différence de grade au sein des êtres vivants et les substances existantes et, de l'autre, pour décrire un processus de nutrition universel qui est présenté comme une échelle dans laquelle les substances plus grossières nourrissent les plus pures qui les convertissent en leur propre substance et les élèvent en grade. De cette manière Milton parvient aussi à expliquer comment se nourrit la raison elle-même, indépendamment du fait qu'elle soit intuitive (comme celle des anges) ou discursive (comme celle des hommes), à savoir par la sublimation de tout ce qui s'offre d'abord au sens et qui, en passant par l'imagination puis par l'entendement, parvient ensuite à rejoindre la raison. Il est donc clair que les deux différentes significations du verbe « to sublime » exemplifiées par les occurrences de son participe passé dans *Paradise Lost*, à savoir (s')élever par le moyen d'un feu chimique et exalter/hausser/améliorer, se retrouvent de la sorte métaphoriquement liées sous la plume du poète.

2.2. Le sublime qui excède les sens

L'importance du rôle joué par les sens dans ce processus de sublimation, trouve confirmation si l'on passe à une analyse des occurrences de l'adjectif « sublime » et dans ce cadre il est opportun de commencer non pas par la première, mais par la sixième. Ce mot est en effet utilisé par Adam, lorsqu'il relate à l'ange Raphaël de son dialogue avec Dieu sur la solitude qu'il éprouve dans le jardin, dialogue pendant lequel il lui demande une compagne et qui se termine ainsi :

He ended, or I heard no more; for now
My earthly by His heav'nly overpowered,
Which it had long stood under, strained to th' height
In that celestial colloquy sublime,
As with an object that excels the sense,
Dazzled and spent, sunk down; and sought repair
Of sleep
(VIII, 452-458)¹⁴

Ce passage est surprenant car on se retrouve face à une sorte de définition synthétique du sublime. Même si le mot « sublime » est utilisé ici en accord avec la signification donnée par Johnson lorsqu'il cite cette partie du texte pour illustrer les cas où cet adjectif sert à souligner l'excellence du

¹⁴ Dans la traduction française : « Il finit, ou je n'entendis plus, car alors / Mon être terrestre pliant sous cette influence Céleste / À laquelle il s'était longtemps exposé, / Exalté par ce sublime Discours céleste, / Comme par un objet qui dépasse les sens, / Ebloui, étonné, je sombrai dans la recherche d'un sommeil / Réparateur » (Milton, 2001 : 511)

substantif auquel il se réfère (en l'occurrence le dialogue), il est clair encore une fois que chez Milton il existe un lien étroit entre le sublime et la perception qu'en a, à travers les sens, le sujet en faisant l'expérience. Dans ce cas en effet, le sublime est clairement lié à la perception d'un objet (Dieu) qui à la fois exalte les sens (et par dérivation la raison) et les épuise en les dépassant, ce qui n'est pas loin du tout de ce que dit Burke à ce propos, ni de l'approche empirique et sensualiste sur laquelle se fonde sa réflexion sur le sublime. En commentant les passions suscitées par l'expérience de ce dernier, et tout d'abord ce qu'il nomme l'« étonnement », le philosophe écrit :

l'esprit est [...] si complètement rempli de son objet qu'il ne peut en concevoir d'autre ni par conséquent raisonner sur celui qui l'occupe. De là vient le grand pouvoir du sublime qui, loin de résulter de nos raisonnements, les anticipe et nous entraîne avec une force irrésistible. (Burke, 2009 : 119-120)

Comme le remarque Saint Girons, lorsque Burke parle de cette « force irrésistible » il reprend des mots du *Traité du sublime* de Longin (Burke, 2009 : 120)¹⁵, mais pour comprendre pleinement la façon dont cet état d'étonnement, tel que conçu par le philosophe anglais, naît, il est nécessaire de revenir au début de son ouvrage, dans lequel il précise son approche à l'expérience du sublime et le point de départ de son analyse : « Les seules facultés naturelles de l'homme liées aux objets extérieurs sont, que je sache, les sens, l'imagination et le jugement » (Burke, 2009 : 66). L'empirisme du philosophe et sa proximité avec celui de Milton sont évidents, mais les points communs entre les deux ne se limitent pas à ces aspects.

2.3. Le côté glorieux du sublime et celui obscur

Outre les trois occurrences dans lesquelles le mot « sublime » est utilisé pour qualifier l'air de l'Enfer (II, 258), celui de la Nuit que Satan traverse pour rejoindre le Paradis (III, 72) et celui de ce dernier au moment de la création (VII, 421), cet adjectif est aussi utilisé par Milton pour qualifier le vol du Christ qui, après deux jours de bataille entre les chérubins des cieux et les anges déchus de l'Enfer, est envoyé par Dieu – qui lui avait réservé la gloire de la victoire – pour y mettre fin :

He on the wings of cherub rode sublime
On the crystalline sky, in sapphire throned,
Illustrious far and wide; but by his own
First seen. Them unexpected joy surprised,
When the great ensign of Messiah blazed

¹⁵ Remarquons à ce propos que, tout comme dans le passage cité de *Paradise Lost*, il est suggéré par conséquent que Milton aussi connaissait bien le traité de Longin sur le sublime et donc que les conclusions de Monk à ce propos seraient en ce sens à revoir.

Aloft by Angels borne, his sign in Heav'n;
 Under whose conduct Michael soon reduced
 His army, circumfused on either wing,
 Under their Head embodied all in one.
 Before him Power Divine his way prepared.
 (VI, 771-780)¹⁶

Dans ce passage l'adjectif « sublime » présente une nouvelle connotation contextuelle. Tout dans ces vers, comme dans ceux qui les précèdent (VI, 760-769) évoque en effet des idées de triomphe, de gloire et de pouvoir suprêmes. Cela arrive aussi dans trois autres occurrences du mot :

- au moment d'une description d'Adam qui reflète l'image glorieuse de Dieu et domine le paradis terrestre : « His fair large front and eye sublime declared / Absolute rule » (IV, 300-301)¹⁷ ;
- lorsque les anges déchus de l'Enfer attendent le retour triomphant de Satan : « Sublime with expectation when to see / In triumph issuing forth their glorious chief » (X, 536-537)¹⁸ ;
- quand Adam perçoit l'archange Michel qui s'approche du Paradis en toute sa majesté : « But solemn and sublime; whom not t'offend / With reverence I must meet » (XI, 236-237)¹⁹.

Or, s'il est vrai que dans tous ces cas l'adjectif « sublime » est lié à une idée de pouvoir qui provoque auprès du sujet qui en fait l'expérience des sentiments à connotation positive, tels que la joie (VI, 774), l'émerveillement (IV, 362) ou le respect, il est aussi vrai qu'il provoque également des sentiments qui relèvent en revanche de la peur, comme il est suggéré lorsque Adam, en relatant sa vision de l'archange Michel, spécifie qu'elle n'est pas terrible (« Yet not terrible » – XI, 233), mais solennelle et sublime. Ainsi faisant, tout en distinguant le terrible et le sublime, ce dernier est quand même lié à une idée de pouvoir et, même si par opposition, la terreur est incluse entre les possibles effets d'une telle idée. Milton jette ainsi les bases pour ce que dira ensuite

¹⁶ Dans la traduction française : « Lui sur les ailes des Chérubins s'éleva, sublime, / Dans le Ciel de Cristal / sur son Trône de Saphir. / Sur tout l'horizon il brilla, mais par les siens / D'abord aperçu, qu'une joie inattendue saisit / Quand resplendit le grand Étendard du *Messie*, / Son Signe dans le Ciel, haut porté par les Anges ; / Sous sa conduite Michel bientôt ordonna / Son Armée, répartie sur chaque Aile, / Sous leur Chef unie en un seul corps. / Devant lui un Pouvoir Divin avait préparé la voie ». Milton, 2001 : 423.

¹⁷ Dans la traduction française : « Ce beau Front Large et ce Regard sublime en lui annonçaient / Un empire absolu ». Milton, 2001 : 261.

¹⁸ Dans la traduction française : « Exalté [*s'i*] par l'attente du moment où ils verraient / Leur Chef glorieux s'avancer en Triomphe ». Milton, 2001 : 643.

¹⁹ Dans la traduction française : « Mais sublime et solennel ; pour ne pas l'offenser, Avec respect je dois l'aborder » Milton, 2001 : 699.

Burke à propos des sources du sublime : « En dehors de ce qui suggère *directement* l'idée du danger [...], je ne connais rien de sublime qui ne soit une modification du pouvoir » (Burke, 2009 : 131-132). Dans *Paradise Lost* le sublime commence ainsi à acquérir ce côté ténébreux et obscur qui sera beaucoup travaillé par Burke dans son ouvrage²⁰ et l'occurrence restante de l'adjectif « sublime » semble confirmer cette tendance.

On est au Livre X et Adam et Ève ont été condamnés pour leur péché, condamnation impliquant, pour eux et pour leur descendance, l'expulsion du Paradis et la perte de la vie éternelle. Ève, prise par le désespoir, propose à Adam de mettre eux-mêmes fin à leurs souffrances en anticipant la mort à laquelle ils ont été condamnés (X, 1003-1006). Adam lui répond :

Eve, thy contempt of life and pleasure seems
To argue in thee something more sublime
And excellent, than what thy mind contemns.
But self-destruction therefore sought, refutes
That excellence thought in thee; and implies,
Not thy contempt, but anguish and regret
For loss of life and pleasure overloved.
(X, 1013-1019)²¹

Ève voudrait vaincre la Mort avec la mort elle-même²² et c'est précisément en cela que consiste le sublime de son propos qui est toutefois rejeté par Adam puisqu'impliquant une destruction de soi qui relève de l'angoisse et de la peur liées à la perte de la vie éternelle et des plaisirs du Paradis. Cependant, ce qui est intéressant de noter dans ce cadre c'est qu'encore une fois Milton utilise l'adjectif « sublime » dans un contexte qui renvoie aux théories de Burke, pour qui toute idée (et toute passion qui en dérive) relevant d'une mise en danger du sujet et entamant donc ce que le philosophe appelle « *conservation de soi* », sont à considérer comme de puissantes sources du sublime (Burke, 2009 : 95-96).

Ce bref parcours analytique nous permet ainsi de souligner tout d'abord que l'usage que Milton fait du verbe « to sublime » et de l'adjectif « sublime » va bien au-delà de ceux enregistrés par Robert Cawdrey dans sa *Table Alphabeticall*

²⁰ Il est important de remarquer à ce propos que c'est justement à partir d'une citation de *Paradise Lost* (II, 266-267) que Burke articule sa réflexion sur le rapport entre lumière et obscurité. Burke 2009 : 156-158.

²¹ Dans la traduction française : « Ève, ton mépris de la vie et du plaisir paraît / Révéler en toi quelque chose de plus sublime / Et de plus excellent que ce que dédaigne ton esprit ; / Mais la destruction de soi ainsi recherchée, s'oppose / À cette excellence en toi supposée, et implique, / Non ton mépris, mais ton angoisse et ton regret / De la perte de la vie et du plaisir trop aimé. » Milton 2001 : 673, 675.

²² Remarquons à ce propos que, comme le rappelle dans une note Saint Girons, la Mort est parfois nommée « Terreur » dans le texte (Burke, 2009 : 123).

(1604)²³ par rapport au verbe « to sublime », mais aussi de ceux du verbe et de l'adjectif tels que présentés par Johnson dans son dictionnaire. Milton semble d'ailleurs esquisser implicitement un type de sublime qui dépasse sous plusieurs aspects son temps et qui, pour sa nature, permet aussi de mettre en évidence jusqu'à quel point *Paradise Lost* a pu « façonner la pensée de Burke », pour emprunter les mots de Saint Girons (Burke, 2009 : 39), voire de souligner que ce dernier doit au poète plus que ce qu'il n'avoue explicitement lorsqu'il cite des passages du texte de Milton, sans jamais évoquer ceux présentés dans ce bref parcours. Globalement, l'analyse de ces occurrences semble attester de l'existence d'un sublime tout à fait « miltonien », dont la spécificité est liée à l'utilisation de ces mots par le poète et donc également aux contextes dans lesquels ils paraissent et qui en influencent le sens.

3. Le sublime dans les traductions de Paolo Antonio Rolli et de Louis Racine

À ce stade, il est donc possible de passer à une analyse des traductions de Paolo Antonio Rolli et Louis Racine afin de pouvoir les comparer au texte de Milton. Pour ce faire nous allons prendre en considération les observations des traducteurs sur le sublime du poème ainsi que sur leurs propres traductions et nous allons confronter les occurrences du mot « sublime » et du verbe « to sublime » dans *Paradise Lost* à celles, dans *Il Paradiso Perduto di Giovanni Milton* de Rolli et dans *Le Paradis Perdu* de Racine, du mot français et italien « sublime » (l'adjectif et le substantif) et des verbes « sublimare » et « sublimer ». Cela nous permettra d'examiner si et de quelle façon le sublime, tel qu'il émerge de ces deux derniers textes, adhère à ou diffère de celui précédemment relevé dans le poème de Milton.

3.1. Paolo Antonio Rolli et le sublime divin

Dans ses *Osservazioni (Observations)*, Rolli qualifie *Paradise Lost* de « sublime » et « meraviglioso » – « sublime » et « merveilleux » (1742, II : 92) – nous offrant ainsi un indice évident par rapport à sa conception du sublime, procédant clairement de la traduction de Boileau du texte de Longin, traduction que le critique français intitule *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*. D'ailleurs, dans ses *Osservazioni*, Rolli commente les lectures de Voltaire et Addison de *Paradise Lost* et non seulement cite dans ce cadre Boileau, mais défend la lecture de Addison pour qui le texte, comme le réitère Rolli lui-même d'après une citation du critique anglais, est sublime et merveilleux « secondo le regole Francesi » (« selon les règles Françaises » – 1742 : 91-92). Si le traducteur italien défend cette lecture c'est parce que, explique-t-il, à la différence des « plus grands poètes épiques », qui ont été « assistés par les sens » dans la création de leurs poèmes, Milton nous livre en revanche un poème qui

²³ La liste de Cawdrey est disponible en ligne sur le site de l'UTEL (University of Toronto English Library) : <https://archive.org/details/dictionaryofengl02johnuoft>.

est « entièrement imaginaire » et, précise-t-il en citant le poète lui-même, « *plein de choses invisibles au regard humain* » (1757, II : 92). Pour Rolli aussi, qui ne semble pas reconnaître le rôle joué par les sens dans le texte ni le matérialisme, voire l'empirisme de l'écrivain, *Paradise Lost* est sublime puisqu'il traite d'un sujet biblique, surnaturel et divin, qui est de l'ordre du merveilleux.

Cet écart entre la réalité textuelle de l'œuvre de Milton et les considérations de Rolli concernant son caractère sublime se reflètent dans sa traduction de l'œuvre et pour le voir il suffit de revenir sur les occurrences des mots anglais « sublime » et « sublimed » dans le poème de Milton et sur les choix de Rolli concernant leur traduction. Sept fois sur onze, ce dernier traduit ces deux mots anglais avec l'adjectif italien « sublime » (utilisé six fois) et avec le participe passé (avec valeur adjectivale) du verbe « sublimare » (utilisé une fois²⁴), signifiant respectivement, selon le dictionnaire de la Crusca de l'époque²⁵, « Alto, Eccelso » (« Élevé, Excellent ») et « Far sublime, Innalzare, Aggrandire », ou « Raffinare per distillazione » (« Rendre sublime, Élever, Aggrandir », ou « Raffiner par distillation »)²⁶. La signification de ces mots italiens permet, d'une part, de souligner que lorsque Rolli les utilise c'est toujours pour indiquer une élévation, qu'elle soit matérielle ou spirituelle, ce qui est cohérent avec la signification première de ces mots en anglais, et, de l'autre, de mieux comprendre pourquoi il fait parfois des choix différents, par exemple lorsque Milton utilise le verbe « to sublime » dans sa comparaison du vol de Satan à une éruption de l'Etna. Dans ce cas en effet Rolli ne choisit pas l'équivalent direct italien du verbe anglais, à savoir le participe passé du verbe « sublimare », mais lui préfère plutôt celui du verbe « spingere », « pousser » en français, accompagné de la locution adverbiale « in alto » (« en/vers le haut ») pour indiquer qu'il s'agit d'un mouvement d'élévation (« in alto / Spinte » – Rolli, 1742, I : 4). Ce choix semble pouvoir s'expliquer par le fait que le verbe « sublimare » est incompatible avec le type d'opération chimique impliquée par cette comparaison. Il ne faut cependant pas négliger un autre aspect, à savoir qu'il s'agit ici du vol de Satan et que le choix du traducteur élimine toute équivoque possible concernant la nature, purement matérielle, de ce mouvement d'élévation.

L'hypothèse qu'un tel contexte ait pu influencer le choix du traducteur de ne pas utiliser le verbe « sublimare » semble trouver confirmation dans le fait qu'il ne traduit pas avec l'adjectif italien « sublime » celui anglais lorsque ce dernier qualifie l'air de l'Enfer dans lequel volent les démons, ou celui de la Nuit traversée par Satan. Dans le premier cas, Rolli traduit « in the air

²⁴ Pour les occurrences de l'adjectif italien « sublime » voir : Rolli, 1742, I : 40, 73, 79, 89, 115, 121. Tandis que pour l'occurrence du participe passé du verbe « sublimare » voir Rolli, 1742, I : 56.

²⁵ La troisième édition (1691) du *Vocabolario degli Accademici della Crusca* et la quatrième (1729-1738) sont disponibles en ligne à l'adresse suivante : http://www.lessicografia.it/ricerca_libera.jsp, page consultée le 20 octobre 2016.

²⁶ C'est nous qui traduisons de l'italien dans l'article.

sublime » avec « in aria alto sull'ali » (1742, I : 19 – « dans l'Air en haut des [leurs] ailes »), tandis que dans le deuxième il traduit « sublime » avec « elevato » (1742, I : 36 – « élevé »), en attribuant cet adjectif à Satan. D'ailleurs, si l'on prend en considération les cas dans lesquels il utilise l'adjectif italien « sublime » là où celui anglais n'est pas employé par Milton, on peut constater non seulement qu'il traduit toujours une élévation (à savoir des mots tels que « high », « above », « eminently », « great »), mais aussi qu'il est attribué à des objets tels que la Porte des cieux, à des archanges ou encore au Christ lui-même²⁷. Ces occurrences suggèrent qu'avec le mot italien « sublime » Rolli indique une élévation qui reste dans le domaine du divin ou qui indique une proximité à, ou une tendance vers Dieu.

Globalement, l'usage par le traducteur des mots italiens « sublime » et « sublimato » indique une idée du sublime à connotation toujours positive et qui diffère en ce point de celle de Milton, comme l'atteste le dernier cas qu'il nous reste à prendre en considération. En effet, quand ce dernier utilise l'adjectif « sublime » pour qualifier l'archange Michel lorsqu'il va annoncer à Adam et Ève la décision de Dieu de les chasser du Paradis, Rolli traduit ce mot avec l'adjectif italien « grave » (1742, I : 126) signifiant, toujours selon le dictionnaire de la Crusca de l'époque, « Maestoso » (« Majestueux »), mais aussi « Pungente, Aspro, Trafittivo » (« Percant, Aigre, Transperçant »). Rolli semble ainsi reconnaître le côté obscur assumé par l'adjectif « sublime » chez Milton et, parallèlement, le corriger en choisissant encore une fois de ne pas le traduire par son équivalent italien.

L'analyse de ces occurrences nous ramène donc au début, nous permettant ainsi de mettre en évidence que si d'une part Rolli qualifie *Paradise Lost* de sublime et de merveilleux, de l'autre pourtant l'usage qu'il fait de ces deux mots indique qu'ils ne sont pas parfaitement superposables, mais qu'ils se distinguent d'une manière qui semble confirmer les résultats de l'analyse faite jusqu'ici. Prenons juste deux exemples : lorsque Rolli commente l'invention miltonienne du Pandemonium, il la qualifie non seulement de « sublime », mais aussi de « meravigliosamente sublime » (« merveilleusement » – 1742, II : 91), ce qui suggère que si elle est sublime c'est parce qu'elle s'articule autour d'un sujet surnaturel qui est « extraordinaire et merveilleux », pour reprendre les mots de Boileau (1995 : 20). Parallèlement, si l'adverbe « merveilleusement » peut préciser l'adjectif « sublime » sans être redondant, c'est parce que le merveilleux et le sublime, tout en étant strictement liés, ne sont pas exactement la même chose. Ainsi, si dans les commentaires de Rolli on les retrouve souvent à la fois associés et distingués (« il più sublime, e il più meraviglioso », « le plus sublime, et le plus merveilleux » – 1742, II : 92), dans la dédicace au Cardinal Andrea Ercole di Fleury, le traducteur italien décrit ainsi le poème miltonien : « E' il più divino il più sublime e forse il maggior poema che mente

²⁷ Voir Rolli, 1743, I : 41, 53, 58, 71, 81, 85, 88, 99 (2 occurrences), 104 (2 occurrences), 110, 138.

umana dettasse » (« C'est le plus divin le plus sublime et peut-être le plus grand poème jamais dicté par l'esprit humain » – Rolli, 1742, I : s. p.), ce qui revient en revanche à souligner ce lien étroit du sublime et du divin que nous avons précédemment relevé par une analyse de ce mot dans sa traduction.

3.2. Louis Racine et le sublime théologique

Quelque chose de très similaire semble également se produire dans la traduction de Louis Racine²⁸, qui par ailleurs connaît bien celle « très littérale », écrit-il, de Rolli et la cite à plusieurs reprises en avouant qu'elle lui a été « très utile » : « On me trouvera cependant quelquefois différent de lui [...] », explique pourtant le traducteur français, « non que je prétends avoir seul trouvé le vrai sens, mais parce que dans ce poème, on trouve parfois des vers qui peuvent recevoir différents sens » (1808, III : LXIII). D'ailleurs, tout comme Rolli, Louis Racine aussi fait l'éloge de la grandeur et de la richesse poétique de cette œuvre et écrit : « Il est certain que Milton est un poète sublime, et le plus sublime de tous les poètes depuis Homère » (1808, III : LXII). Le traducteur français connaît bien lui aussi le texte de Longin à travers la traduction de Boileau, qu'il cite dans ses commentaires (Racine, 1808, IV : 43). Son idée du sublime du texte de Milton provient de celle de Boileau, ce qui est clair lorsqu'il précise que l'« image du Messie et des Anges qui, arrivés aux limites des Cieux, s'arrêtent et contemplant l'abyme épouvantable du chaos, est sublime, mais d'un sublime poétique » (1808, IV : 40)²⁹. Chez le traducteur, le caractère sublime du texte ne tient pas exclusivement à son style, mais aussi aux images poétiques qu'il contient, ce qui est conforme à la lecture de Boileau du traité de Longin. Cependant, ce qui est intéressant de relever dans ce passage est le « mais ». Si le texte est sublime, « mais d'un sublime poétique », quel type de sublime est donc absent ? Un sublime qu'on pourrait nommer « théologique », comme le suggèrent les commentaires de Racine, qui était évidemment contrarié par « les sentiments théologiques d'un poète qui ne paraît reconnaître la divinité du Fils, ni celle du Saint Esprit », dit-il, « et qui fait tenir à un Ange, Livre V, le langage d'un matérialiste » (1808, III : LXX). Ce qui se reflète dans les écarts entre le *Paradise Lost* de Milton et la traduction de Louis Racine.

Le traducteur français en effet, non seulement ne traduit pas le verbe « to sublime » avec le verbe français « sublimer »³⁰, mais n'utilise que trois fois

²⁸ À propos de cette traduction voir le Chapitre V, intitulé « Louis Racine critique et traducteur de Milton » de la thèse de Jean Gillet, *Le Paradis Perdu dans la littérature française. De Voltaire à Chateaubriand*. Gillet, 1980 : 213-256.

²⁹ Un commentaire similaire revient aussi peu après : « Addison dit qu'il ne connaît rien de plus sublime que le Messie à la tête de ses Anges s'avancant dans le sein du chaos, et traçant la circonférence de l'univers avec ce compas d'or instrument très-naturel dans la main de celui que Platon appelle le divin géomètre. Il est certain que le sublime poétique y est. » (Racine IV, 1808 : 41-42)

³⁰ Pour une définition des mots « sublime », « sublimer », « sublimation », tels que conçus à l'époque nous renvoyons à la première (1694) et à la quatrième édition (1762) du dictionnaire

l'adjectif français « sublime » pour traduire celui anglais et une seule fois le substantif, là où en anglais l'adjectif est en revanche employé, à savoir lorsqu'il traduit « eye sublime » (celui d'Adam) avec « le sublime des yeux » (Racine, 1808, III : 284). Dans les trois autres cas, il s'agit d'occurrences dans lesquelles l'adjectif qualifie l'air du Paradis lors de la création, le dialogue d'Adam avec Dieu et ce qui pousse Ève à proposer à Adam de se tuer au lieu d'attendre la mort à laquelle ils ont été désormais condamnés (Racine, 1808, IV : 22, 78, 255). Si les deux premiers cas ne sont pas surprenants dans ce cadre, le dernier en revanche l'est plus, mais le traducteur nous aide à le comprendre lorsqu'en se demandant lui-même quel est le « degré sublime » du raisonnement d'Ève il répond : « Mourir pour ce qu'on aime » (Racine, 1808, IV : 198). Ce questionnement permet à la fois de souligner l'attention que Louis Racine, pour qui le sublime consiste en ce « merveilleux divin » à propos duquel il écrit à la suite de Longin et Boileau (Racine, 1808, IV : 567), porte à l'usage miltonien de ces mots, qu'il semble trouver étrange et qu'il interroge nous suggérant ainsi la raison pour laquelle il choisit dans ce cas d'utiliser l'adjectif français « sublime » pour traduire celui anglais. D'après sa réflexion, les propos d'Ève s'avèrent en effet correspondre à et révéler cette « sublimité dans les pensées » dont il est question dans la traduction de Boileau du traité de Longin (1995 : 84-89), la même qui semble également justifier l'usage que le traducteur fait du mot français « sublime » là où celui anglais est absent dans le texte de Milton, ce qui se produit huit fois dans sa traduction³¹.

Si on examine ces occurrences et on élimine celles que l'on retrouve aussi chez Rolli ³² il en reste cinq, dont trois traduisent les mots anglais « highest » (VI, 13) et « hight » (VI, 744 ; IX, 789) et dans lesquelles l'adjectif « sublime » qualifie les « contrées » du Paradis (Racine, 1808, III : 455), le mouvement de la lumière lors de la création (Racine, 1808, IV : 17) et la demeure de Dieu (Racine, 1808, IV : 25). Tandis que les autres traduisent les mots anglais « elevate » (II : 558) et, encore une fois, « high » (IX : 789). Dans la première de ces occurrences, l'adjectif « sublime » qualifie les questions, telles que la providence ou le libre arbitre, débattues par un groupe isolé d'anges déchus lors de la consultation voulue par Satan afin de reconquérir le Paradis (Racine III 1808 : 162) et, dans la deuxième, la connaissance désirée par Ève au moment du péché originel (Racine, 1808, IV : 150).

L'analyse des occurrences de ces mots montre donc encore une fois un écart substantiel non seulement entre la présence des termes anglais « sublime » et « to sublime » dans le poème de Milton et des mots français « sublime » et « sublimer » dans la traduction de Louis Racine (mots qui, tout comme chez

de l'Académie française, disponibles en ligne à la page suivante : <http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/oneook.htm>, page consultée le 20 octobre 2016.

³¹ Voir Racine III, 1808 : 162, 455, 466 et Racine IV, 1808 : 17, 25, 150, 158, 385.

³² Voir Racine III, 1808 : 466, Racine IV, 1808 : 158 et 385 ainsi que Rolli, 1742 : 71, 104, 138.

Rolli ne peuvent donc pas se considérer comme étant exactement équivalents), mais aussi entre les idées de sublime qui proviennent de, et en même temps expliquent, l'usage de ces mots dans *Paradise Lost* et dans sa traduction française. Tout comme dans le cas de Paolo Antonio Rolli, et même de manière plus explicite, Louis Racine se détache du sublime miltonien qu'il corrige d'une manière qui semble l'adapter, chez lui aussi, à sa propre conception du sublime du poème, mais aussi du sublime lui-même.

4. Conclusion. Variations du sublime et ouvertures

Dans la conclusion de son étude sur la réception de *Paradise Lost* dans la littérature française (de Voltaire à Chateaubriand) Gillet souligne l'« immense retentissement » au XVIII^e siècle de ce texte qui est « à la fois étranger au siècle, et au cœur de celui-ci » (1980 : 639-640). À la lumière du parcours effectué, il nous semble possible de dire la même chose de l'idée du sublime qui émerge de ce poème par rapport aux traductions étudiées. L'étrangeté du sublime miltonien eu égard de la notion de sublime dominante à cette époque, étrangeté qui pourtant n'empêche pas l'omniprésence de notion en tant que catégorie interprétative du poème, paraît en effet être à l'origine des variations que l'on constate dans ce cadre entre le texte de Milton et celui de ses traducteurs. De sorte que si d'une part, le parcours effectué semble permettre d'identifier au sein de *Paradise Lost* un sublime propre à Milton, de l'autre il est possible de reconnaître de ses traductions les idées de sublime propres à leurs auteurs, sauf que dans ce cas ces idées s'inspirent plus de Boileau que poème lui-même, comme le montrent bien leurs lectures du texte.

Ces derniers résultats offrent une ouverture sur des recherches à venir concernant l'œuvre de Milton aussi bien que les traductions de ses textes et permettant de questionner ultérieurement non seulement l'idée du sublime propre au poète, mais aussi, sa réception dans les siècles suivants et donc ses variations par rapport aux évolutions de ce concept. Ce qui permettrait de mesurer de manière plus complète la portée réelle du « sublime miltonien » dans cette culture européenne ayant fait du poète un incontestable maître dans ce domaine.

Bibliographie :

- Burke, Edmund (2009) : *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, présentation, traduction et notes de Baldine Saint Girons. Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque de textes philosophiques ».
- Corns, Thomas N., dir. (2012) : *The Milton encyclopedia*. New Haven, Yale University Press.
- Costelloe, Timothy M., dir. (2012) : *The sublime. From Antiquity to the present*. Cambridge: Cambridge university press.

- Doran, Robert (2015) : *The theory of the sublime from Longinus to Kant*. Cambridge : Cambridge university press.
- Gillet, Jean (1980) : *Le Paradis Perdu dans la littérature française. De Voltaire à Chateaubriand*, thèse présentée devant l'Université de Paris IV le 24 février 1974. Lille, Service de reproduction des thèses Université de Lille III.
- Hartmann, Pierre (1998) : *Du sublime: de Boileau à Schiller*. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg.
- Herman, Peter, Elizabeth Sauer, codir. (2012) : *The new Milton criticism*. Cambridge-New York, Cambridge University press.
- Himy, Armand (2004) : « Traduire *Paradise Lost* après Chateaubriand », in *Palimpsestes*, no. 15, 2004, p. 25-38. En ligne : <https://palimpsestes.revues.org/1568>
- Hunter, William B. Jr., dir. (1979) : *A Milton Encyclopedia*. Lewisburg, Bucknell university press, vol. V.
- Kant, Immanuel, (1953) : *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, traduction, introduction et notes par Roger Kempf. Paris, J. Vrin.
- Kernik, Edward F. (1956) : « “Paradise Lost” and the Index of Prohibited Books », in *Studies in Philology*, vol. 53, no. 3, 1956, p. 485-500.
- Litman, Théodore (1971) : *Le sublime en France*. Paris, A. G. Nizet.
- Longin ([1674] 1995) : *Traité du sublime*, traduction de Boileau, introduction et notes de Francis Goyet. Paris, Librairie générale française, coll. « Bibliothèque classique ».
- Marot, Patrick, dir. (2007) : *La littérature et le sublime : XIXe-XXIe siècles*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles : essais de littérature ».
- McDowell, Nicholas, Nigel Smith, codir. (2009) : *The Oxford handbook of Milton*. Oxford, Oxford university press, coll. « Oxford handbooks of literature ».
- Milton, John ([1674] 2005) : *Paradise Lost : an authoritative text, sources and backgrounds, criticism*, édition critique de Gordon Teskey. New York, London, W. W. Norton.
- Milton, John (2001) : *Le Paradis perdu*, présentation, traduction et notes de Armand Himy. Paris, Imprimerie nationale, coll. « La Salamandre ».
- Monk, Samuel Holt (1935) : *The Sublime, a study of critical theories in XVIII-century England*. New York, Modern language association of America.
- Racine, Louis ([1755] 1808) : *Le Paradis perdu de Milton avec des notes et des remarques d'Addison*, in *Œuvres*, Paris, Le Normant, vol. III, IV.
- Rolli, Paolo Antonio (1742) : *Il Paradiso perduto poema inglese di Giovanni Milton. Del quale non si eran o publicati se non i primi sei Canti. Tradotto in verso sciolto dal Signor Paolo Rolli. Con la vita del Poeta e con le annotazioni sopra tutto il Poema di G. Addison. Aggiunte alcune Osservazioni critiche*, 4e ed. Parigi/Verona, C. A. Tumermani, vol. I, II.
- Rolli, Paolo Antonio ([1742] 2008), *Il Paradiso perduto di Giovanni Milton*, édition critique par Laura Alcini. Roma, Aracne, coll. « A10 – Scienze dell'antichità, filologico-letterarie et storico-artistiche ».
- Schiller, Friedrich (2005) : *Du sublime*, traduction d'Adolphe Régnier. Arles, Éditions Sulliver.
- Sedely, David Louis (2005), *Sublimity and skepticism in Montaigne and Milton*. Ann Arbor, University of Michigan press.

Toury, Gideon (1995) : *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, coll. « The Benjamins Translation Library ».

Dictionnaires en ligne :

Cawdrey, Robert [1604] : *A Table Alphabeticall*. En ligne : <http://library.toronto.ca/utel/ret/cawdrey/cawdrey0.html>

Johnson, Samuel ([1755], 1785) : *A Dictionary of the English Language in Which the Words are deduced from their Origins, and Illustrated in their Different Significations by Examples from the best Writers. To which are prefixed, History of the Language, and An English Grammar by Samuel Johnson*, 6^e édition, vol. II. En ligne : <https://archive.org/details/dictionaryofengl02johnuoft>.

Vocabolario degli Accademici della Crusca ([1612] 1691, 1729-1738), 3^e et 4^e éditions. En ligne : http://www.lessicografia.it/ricerca_libera.jsp

Dictionnaire de l'Académie Française (1694, 1762), 1^{re} et 4^e éditions. En ligne : <http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/onelook.htm>.

**« D'UN PLATEAU FLEURI, / D'UN COIN D'PARADIS »
- DIMENSIONS CULTURELLES DE LA TRADUCTION EN
FRANÇAIS DE LA POÉSIE ORALE ROUMAINE -**

Dumitra BARON¹

Abstract: We intend to identify the main issues of cultural translation through the prefatory and annotation discourse of Benoît-Joseph Courvoisier, translator of Romanian oral poetry volume *Ballades & Doïnas* (2014). In this respect, we will take into account the paratextual dimension of the translated text in relation to the translator's preface as well as to the notes that accompany the translation. The following aspects will be taken into account: the dialogue between languages and cultures (Romanian and French), the attempts of generic rankings and different variants of the corpus to be translated, the translation of the cultural element "dor" and of different components of the "Mioritic Space", the translator's cultural and linguistic documentation activity. In the light of Constantin Noïca's remarks on the power of language "to reveal the world in a certain way", we will be interested to find out in what way translation can maintain this revealing function throughout the nuances that it tries to render.

Keywords: Romanian oral poetry, cultural translation, prefatory and annotation discourse, documentation.

En partant du constat du philosophe roumain Constantin Noïca relatif au pouvoir d'une langue de « dévoiler le monde d'une certaine façon » (Noïca, 1987 : 269)², nous nous proposons d'identifier les principaux enjeux de la traduction culturelle à travers le discours préfaciel et notulaire de Benoît-Joseph Courvoisier, traducteur du volume de poésie orale roumaine *Ballades & Doïnas*, publié aux Éditions Folle Avoine de Rennes en 2014. Dans ce sens, nous prendrons en considération le texte traduit notamment dans son rapport paratextuel avec la préface proposée par le traducteur ainsi qu'avec les notes qui accompagnent la traduction. Seront analysés les aspects suivants : le dialogue des langues et des cultures (roumaine et française), les efforts de classements génériques et les variantes du corpus à traduire, la traduction du culturème « dor » et de divers composants de l'« espace mioritique », le travail de documentation culturelle et linguistique du traducteur (y compris ses trouvailles et ses limites). Nous nous intéressons à la manière dont la traduction peut maintenir ce pouvoir révélateur de chaque langue à travers les

¹ Université « Lucian Blaga » de Sibiu, Roumanie, dumitra.baron@ulbsibiu.ro.

² Les versions en français nous appartiennent.

détails qu'elle essaie de transposer, tout homme, y compris le traducteur, étant un « être des nuances »³.

À la lumière de ces réflexions, nous nous proposons de voir dans quelle mesure, cet appareil (préfacier et notulaire) pourrait être envisagé comme un essai de la part du traducteur de sortir du coin de pénombre dans lequel il est souvent laissé ? Que faudrait-il voir dans ce besoin de communiquer : une honnêteté envers soi-même et envers son lecteur, une volonté de définir en quelque sorte les difficultés et les exigences du métier de traducteur, avec les responsabilités associées, le traducteur étant conscient de sa « mission de 'passeur' qui mène un lecteur à la découverte d'un texte étranger mais aussi à celle de son monde de référence et de la culture de production de ce texte » (Karas, 2007 : 8), ou l'expression de son *ego* ? En essayant d'identifier la posture du traducteur, il faudrait tenir compte de la double présence des paratextes (préface et notes du traducteur, dans notre cas) et des traductions. D'ailleurs, Marie-Hélène Paret-Passos (2014 : 71-72) soutient cette approche à l'égard de ce qu'elle nomme « la position traductive » : « Telle que la définit Antoine Berman, la position traductive naît de la relation que le traducteur entretient avec le traduire. Paratextes et traductions sont donc ce par quoi est communiquée la position traductive ».

Ce qui nous amènera à entamer une discussion autour de la posture, de la visibilité du traducteur et de la façon dont il s'approprie son statut et son besoin de communiquer, de « traduire » également sous la forme d'un discours informatif, explicatif et instructif destiné au lecteur, ses propres doutes, ses choix, ses recommandations, voire ses conseils de lecture : « Les notes et la mise en page ont donc une influence sur la visibilité du traducteur qui se trouve capable d'influencer à son tour la manière dont le texte entier sera compris, et ce, entre autres, précisément à l'aide des notes. » (Karas, 2007 : 8)

La question de la visibilité du traducteur doit être associée à une certaine conception et attente de sa part à l'égard du lecteur. Il faut admettre qu'un tel travail suppose que le traducteur envisage un lecteur modèle, coopérant, désireux à apprendre davantage sur les tours et les détours de chaque vocable qui rendrait le transfert problématique. C'est une invitation au voyage dans le pays d'un texte étranger, d'une culture différente, autre. Dans quelle mesure, ce contact avec l'altérité (l'autre langue, l'autre texte, l'autre culture, l'autre réalité) permet-il une remise en discussion de soi-même ? Le traducteur serait-il différent pendant le processus de la traduction, à la façon dont les écrivains avouent souvent, selon le modèle de Rimbaud, être *un autre* ? Est-ce que ce contact répété avec la culture de l'autre, avec le texte de l'autre aura des conséquences au niveau de l'écriture même que pratique le traducteur ? C'est

³ « Si l'homme est un être des nuances, cette richesse de sens des mots nous est nécessaire. Ce n'est pas seulement une question de connaissance de soi, ce n'est pas seulement une question de philosopher, c'est également une question qui regarde les journées à venir. (Noïca, 1987 : 204).

un cas particulier, puisque le travail de traducteur s'accompagne du travail de poète⁴ (ce contact répété avec le texte d'un autre donnerait envie de franchir le seuil entre la traduction et l'écriture afin de devenir soi-même auteur).

Véritable amoureux et passionné de la langue roumaine, Benoît-Joseph Courvoisier travaille en tant que professeur de lettres modernes dans l'enseignement secondaire à Vitré, dans le département d'Ille-et-Vilaine. Raison pour laquelle, on peut observer dans sa démarche traductive une double visée : pédagogique et érudite à la fois si on tient compte des compléments d'information qui accompagnent le texte traduit. En s'acharnant à faire connaître et apprécier à sa juste valeur la spécificité de la création poétique roumaine, Benoît-Joseph Courvoisier s'est impliqué dans plusieurs projets traductifs⁵, parmi lesquels le volume bilingue de poésie orale roumaine *Ballades & Doînas* (2014).

Avant de passer à l'examen proprement dit du discours paratextuel, il faudrait retracer quelques particularités de ce type d'édition bilingue. Hilla Karas a identifié le statut particulier d'une édition bilingue au niveau de la littérature traductive qui, par le fait de présenter l'original et sa traduction, invite, voire oblige le lecteur à regarder les textes comparativement et à opérer un passage constant entre l'original et sa traduction (Karas, 2007 : 8). Le traducteur guide le lecteur des éditions bilingues, ne le laisse jamais seul dans son parcours du texte étranger, veille à sa compréhension en lui offrant tous les points de repère. C'est une lecture balisée qui conforte en quelque sorte le lecteur, en l'assurant et en lui garantissant un parcours qui ne permet pas d'égarements.

En même temps, nous nous trouvons devant un travail fastidieux de réflexion, de recherche, de documentation, de comparaison des versions, d'explicitation des choix opérés. Toutes proportions gardées, on peut soutenir que nous avons affaire à une édition critique surtout si nous prenons en considération le dispositif critique (gloses, notes explicatives ou commentaires explicites de justification) qui accompagne la traduction.

On doit admettre que la préface et les notes du traducteur s'inscrivent dans l'espace de la paratextuelle, aspect qui a été indiqué par Gérard Genette lorsqu'il considérait « la pertinence paratextuelle » de la traduction comme étant « indéniable » (Genette, 1987 : 408). À son tour, José Yuste Frías (2010 : 292) introduit le concept de la paratraduction dont la fonction s'attacherait à

⁴ Voir dans ce sens, ses poèmes « l'Agneau de Zurbarán », « Hisperica Famina ».

⁵ D'autres ouvrages traduits : Tudor Arghezi, *Chanter bouche close* : édition bilingue français-roumain, Paris, La Différence, 2013, Matéi Vişniec, *À table avec Marx*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2013 et Şerban Foarţă, *Ofranda muzicală/Ofrande musicale*, édition bilingue roumain-français, Bucureşti, Éditions Vinea, 2014.

informer sur les activités présentes au seuil de la traduction, sur ce qu'elles représentent et peuvent nous apprendre concernant la subjectivité du traducteur et la nature de la présentation du produit traduit. [...] Si les paratextes présentent les textes, les paratraductions présentent les traductions.

Dès les premières pages du volume qui constitue notre corpus de travail, on observe qu'il est construit dans l'esprit du dialogue à travers les langues, les générations et les cultures. La dédicace est illustrative à cet égard, non seulement par le choix et le message du texte retenu, mais aussi par la disposition typographique, en miroir, du texte roumain et de sa version française : « à mon fils // Cine-o zâs duina întâie ? / On pruncuț mnic din fășie... // Qui a chanté la doïna le premier ? / Un p'tit poupon emmailloté... // Fiului meu. » (p. 6)⁶

L'appareil préfacier

La préface signée par le traducteur est structurée en cinq parties, chacune portant un titre qui synthétise en quelque sorte les aspects traités. La première partie s'ouvre par une discussion autour du statut et de l'origine du roumain, en tant que langue romane : « Le Roumain s'appelant ainsi Român, il est naturel que la langue que nous traduisons en ligne droite de cette même *lingua romana rustica* qui est l'ancêtre du français. » (p. 7) Le traducteur insiste sur l'ignorance et le manque d'intérêt à l'égard de la culture roumaine et de sa langue, aspect auquel se référerait également Jules Michelet, « à qui nous devons la première traduction française de la balade de L'Agnelette » (*ibid.*) : « Écoutons la belle évocation qu'il nous propose, en des lignes empreintes d'un lyrisme tout romantique, de la '*dulcea limba româna*', la 'douce langue roumaine', appelée aussi '*grai vlah*', ou « langue valache. » (*ibid.*)

Nous constatons la manière dont les propos de Jules Michelet sont introduits par le traducteur qui commente le passage, en faisant preuve d'esprit herméneutique. Le discours du traducteur se caractérise par le va-et-vient incessant entre les langues, son texte accueillant l'original et la traduction, en les mettant au même niveau. Le traducteur introduit des citations, parfois longues, dont le but est justement de trouver des arguments pertinents pour soutenir ses jugements. Le recours à ce procédé intertextuel a aussi le rôle d'enrichir et de valider en quelque sorte le discours du traducteur, ce qui se reflète son désir de légitimer non seulement son statut, mais aussi l'importance pour le public étranger de se rendre compte de la valeur et de la richesse des poèmes et des traductions qui lui sont proposées. En reprenant divers passages de l'ouvrage de Jules Michelet, *Légendes démocratiques du Nord* (1854), le traducteur essaie de montrer ce « témoignage d'amour » de la part de l'historien français, parmi les

⁶ Toutes les références à la préface et aux notes de l'ouvrage qui constitue notre corpus d'étude seront données entre parenthèses, dans le corps du texte.

seuls intellectuels français du XIX^e siècle à avoir parlé de la culture roumaine et surtout de la langue roumaine : « Je ne crois pas qu'il y ait sur terre une langue plus propre à l'amour que cette langue rustique, langue de forêts et de déserts, d'amour et d'amitié au fond des solitudes [...]. » (Michelet, 1854 : 293)

Le traducteur fait pourtant preuve d'objectivité et d'esprit critique et souligne les limites du travail de Jules Michelet, qui avait retenu uniquement cette dimension trop romantique de la langue roumaine, ignorant « ces puissantes 'malédiction d'amour', ou ces chansons de conscrits, animées d'un violent sentiment d'injustice et de révolte, car, l'eût-il fait, il n'aurait pas manqué alors d'évoquer aussi la force et l'âpreté de la langue roumaine. » (p. 9)

Un deuxième élément qui compose la préface concerne la problématique des classements, aspect qui est en effet spécifique à la traduction de poésie populaire. À ce niveau aussi, nous constatons que le traducteur prend une certaine distance par rapport aux travaux précédents, voire canoniques⁷, et propose son propre classement ; le corpus retenu est organisé en deux parties principales : les *ballades* (poésie majoritairement narrative) et les *doïnas* (poésie majoritairement narrative), le traducteur insistant dans son discours sur la relativité de ces critères (p. 9). En dressant la typologie des doïnas : d'amour, de *dor*, d'URĂT, de (révolte contre la) conscription (*cătănie*), de « *baidoucie* », de nostalgie ou d'exil (*înstrăinare*), moins celle des « doïnas de la peine » (*jale*), le traducteur ajoute une catégorie supplémentaire : celle des « doïnas des malmariés » ou plutôt « mal-mariées », genre qui « apparaît comme un lieu de liberté absolu pour la parole de la femme, comme c'est le cas du personnage istratien Floarea Codrilor (Fleur des Bois) dans le roman *Présentation des baidouks* » (p. 10). À cela s'ajoute « le genre le plus étonnant [...], celui de la 'malédiction d'amour' (*blestem de dragoste*), adressée par la jeune femme à l'homme qui l'a séduite puis abandonnée » (p. 11). Le traducteur assume pleinement son statut de médiateur entre les cultures, l'espace de la préface accueillant l'étranger, par la disposition typographique même : les termes roumains sont marqués en italiques et sont accompagnés par leur équivalent français (mis entre parenthèses).

Le traducteur avoue et reconnaît en égale mesure les limites de son choix, vu le caractère court de cette anthologie : « de nombreux genres manquent [...] comme le '*descântec*' ou 'incantation', le '*bocef*' ou 'plainte de deuil', etc. » (p. 11) Observons que la mention des limites des classements dans la préface deviendra l'objet d'une note lors de la traduction du mot « *doruț* » (désir) dans la catégorie « Doïnas d'amour » : « Ce poème aurait pu trouver sa

⁷ Il s'agit du classement opéré par Vasile Alecsandri, « le premier 'poète national' de Roumanie », qui « adopte un classement ternaire dans ses *Poèmes populaires du peuple roumain* (1866), répartissant les poèmes de la tradition orale en 'chansons ancestrales', ou 'anciennes' (*cântec bătrânești*), synonyme de 'ballades populaires', 'doïnas' (*doine*) et '*hore*'. » (p. 9)

place dans la section suivante (on notera, en effet, les mots *doruș*, litt. ‘petit dor’, et ‘dor’, traduits ici par ‘amourette’ et ‘désir’) autant que dans le genre du ‘Char à fleur’. Preuve du caractère « artificiel de tout classement. » (note 1, p. 51)

L’activité du traducteur se fait dans un souci de rigueur exemplaire, puisque la source de chaque poème est mentionnée à la fin, y compris l’année de publication. À part la précision de la sélection, du classement et l’honnêteté de l’indication des sources employées, le travail du traducteur suppose un effort de documentation, ce qui est évident non seulement au niveau de la préface ou des notes, mais aussi, au niveau de la bibliographie qui clôture le volume, précédée par la mention : « la présente anthologie s’appuie notamment sur les ouvrages suivants. » (p. 81)

La troisième section de la préface a comme noyau dur une discussion très élaborée autour d’une notion fondamentale de l’âme roumaine, qui la distingue parmi d’autres cultures : « Le dor, entre désir et languir » (p. 12). En partant des explications proposées par Manuela Leau à l’égard de ce mot, dans le *Dictionnaire des intraduisibles* (INALCO), le traducteur considère le *dor* comme « l’un des mots essentiels de la mentalité ou de l’âme roumaine », qui se révèle « le plus important pour comprendre la poésie écrite dans cette langue » (p. 12). Après avoir entamé une incursion dans l’étymologie⁸ de ce mot (incursion obligatoire afin de déceler la complexité de cette notion⁹), le traducteur évoque les trois équivalents¹⁰ de ce sentiment complexe dans d’autres langues : le portugais *saudade*, l’anglais *longing*, l’allemand *Sehnsucht*. Sont également retenues diverses dimensions et explications du terme, le discours du traducteur étant traversé par des références à une panoplie d’auteurs roumains et étrangers :

⁸ « Comment expliquer la pluralité des sens du mot *dor*, sinon par le croisement des verbes ‘*a dorî*’ (‘vouloir, désirer’) et ‘*a dura*’ (‘avoir mal’), comme en témoigne l’expression ‘*dor de dințî*’ (pop.) : ‘mal de dents’ ou ‘*dor de cap*’, ‘mal de tête’, en aroumain ? » (p. 13)

⁹ « D’un point de vue philosophique, la langue roumaine dispose de cette façon d’un mot capable d’exprimer à la fois le désir et le manque, cause du désir puis conséquence de son assouvissement, l’absence, le sentiment d’incomplétude, la nostalgie, mais aussi une mélancolie ressentie comme force de vie, dans laquelle le sang remplacerait l’atrabile. » (p. 13)

¹⁰ La réflexion autour le mot *dor* semble être faite dans l’esprit décrit par Cioran : « Combien de fois, dans nos pérégrinations en dehors de l’intellect, n’avons-nous pas reposé nos troubles à l’ombre de ces *Sehnsucht*, *yearning*, *saudade*, de ces fruits sonores éclos pour des cœurs trop mûrs ! Soulevons le voile de ces mots : cachent-ils un même contenu ? Est-il possible que la même signification vive et meure dans les ramifications verbales d’une souche d’indéfini ? Peut-on concevoir que des peuples si divers éprouvent la nostalgie de la même manière ? Celui qui s’évertuerait à trouver la formule du *mal du lointain* deviendrait victime d’une architecture mal construite. Pour remonter à l’origine de ces expressions du vague il faut pratiquer une régression affective vers leur essence, se noyer dans l’ineffable et en sortir avec les concepts en lambeaux » (Cioran, 1995 : 607). Nous pouvons découvrir dans ce fragment une véritable méthode de travail du traducteur, fidèle jusqu’à l’extrême à ses matériaux de travail ; la consigne de s’identifier avec les mots et avec les réalités qu’ils désignent s’avère être la seule manière de déchiffrer les significations des concepts.

Lucian Blaga¹¹, Mihai Eminescu, Miguel Hernandez¹², Guillaume de Machaut¹³ ou Panăit Istrati¹⁴.

On peut soutenir l'idée qu'en explorant les richesses cachées du mot roumain *dor*, le traducteur semble indiquer qu'il faut assumer le substrat de la parole et supporter ses « appogiatures » pour atteindre la « lucidité puissancielle des mots » (Maldiney, 1993 : 52). Le regard du traducteur porte sur les mots qui détiennent des pouvoirs importants et incite à un travail sur les mots, avec les mots et parfois contre les mots, sondant ainsi « les aîtres de la langue et demeures de la pensée »¹⁵. La démarche adoptée par le traducteur est celle de retracer la « biographie »¹⁶ des mots, surtout de ces mots spécifiques à la culture d'un peuple. À la manière de Constantin Noica¹⁷, Benoît-Joseph Courvoisier veut faire sortir ces mots anciens du cône d'ombre afin de les rafraîchir et d'en faire découvrir les abysses étonnants de signification qu'ils portent. Il s'agit ainsi de proposer non seulement au lecteur étranger une perspective sur la culture roumaine, mais la mission du traducteur va également dans le sens inverse : grâce à son travail, même les représentants de la culture d'origine ont accès à des richesses peut-être inconnues ou mal/insuffisamment connues du

¹¹ « Et l'on comprend alors ce que voulait dire le poète et le philosophe Lucian Blaga par ces mots : 'on pourrait affirmer que l'existence est tout entière *dor* pour le Roumain'. » (p. 14-15)

¹² « *Por esta soldedad de mi deseo* », « Par ce languir de mon désir » (selon la version de René Char et Tina Jolas). (p. 15)

¹³ « Puis que languir sera ma destinée, / Mes cuers ne puet si doucement languir / Com par vous, Belle, où sont tuit mi désir » (p. 15) Le travail d'exégète du traducteur continue en approfondissant les équivalences entre la variante diminutive « petit *dor* » (« *doruletu'* ») et un autre vers de Guillaume de Machaut : « En accroissant ma langouret m'ardure. » (p. 15) Il s'agit d'un dialogue à travers les cultures et les époques, entamé par la plume du traducteur qui, grâce à son travail de documentation trouve des ponts entre les langues et les spécificités culturelles.

¹⁴ « Nul n'a, à notre avis, mieux défini – s'il est permis d'employer un tel mot au sujet d'un sentiment aussi vaste et mouvant et d'une aussi foisonnante évocation ! – le *dor* que l'écrivain roumain de langue française Panăit Istrati, dans son roman, par la bouche de Floarea Codrilor. » (p. 13) Dans ce réseau intertextuel où citations et divers renvois circulent librement au niveau de l'espace que leur consigne le traducteur, nous repérons le portrait d'un traducteur extrêmement lucide qui juge non seulement ses variantes de traduction mais aussi les mots qu'il emploie dans ses analyses. Le traducteur se voit ainsi doublé par le critique qui réfléchit non seulement au discours des autres ou à son travail en tant que traducteur, mais aussi au discours qu'il tient en tant qu'exégète. La réflexion s'accompagne d'une métaréflexion, le traducteur étant constamment doublé par le traductologue.

¹⁵ « Les aîtres de la langue sont, en deçà de son état construit, les demeures de la pensée encore non thématifiée en signes mais dont la lucidité puissancielle, instante à tous les signes, fonde, avant tout savoir, la possibilité même du signifier. » (Maldiney, 2012 : 7)

¹⁶ « Pour qu'il exprime quelque chose de plus particulier, de plus expressif, un mot doit avoir une biographie, c'est-à-dire quelque chose doit lui être arrivé. » (Noica, 1987 : 202)

¹⁷ « D'autres fois, un mot ancien, même un mot qui n'est plus employé, peut nous renseigner quelque chose sur les nouveaux sens ou purement et simplement nous apprendre à donner une signification. » (Noica, 1987 : 204)

roumain, le travail du traducteur correspondant ainsi à un véritable « acte de culture »¹⁸.

Une autre dimension culturelle qui est prise en considération par le traducteur fait l'objet de la quatrième section de la préface et porte sur « la création emblématique de la littérature orale roumaine » (p. 16), la ballade de *Miorița*. Ce joyau de poésie orale roumaine est mis en étroit rapport avec la notion d'« espace mioritique », expression que le traducteur qualifie d'« insupportable cliché, dont les Roumains commencent, semble-t-il, eux-mêmes à se lasser » (p. 16). Benoît-Joseph Courvoisier retrace le parcours de la ballade, qui, à la différence d'une autre ballade représentative, *Maître Manole*, ne connaît pas d'équivalent dans les autres cultures du Balkan. Le traducteur est conscient de « l'importance capitale » dans la culture roumaine de la ballade de *Miorița*, qui est « répandue d'un bout à l'autre du territoire roumain » et comporte « des milliers de variantes, toutes passionnantes » (p. 16). Comme le souligne l'exégète roumaine Zoe Dumitrescu-Bușulenga (1972 : 10) : « Dans le plan universel, la ballade de Mioritza, avec ses presque mille variantes, justifie le peuple roumain du point de vue spirituel, éthique et esthétique. Il s'agit d'une balade d'une rare simplicité, d'une forte concentration de l'image, du mot et des moyens prosodiques dans laquelle on a refermé toute la vision du monde de ce pâtre (pastoureau) situé au centre du cosmos, apparenté mystérieusement et intérieurement à celui-ci. Mioritza ou la Ballade de l'Agnelle exprime le génie poétique du peuple roumain, à travers le dialogue entre la vie et la mort, échange entre le berger et son animal-oracle, l'agnelette douée de pouvoirs surnaturels. »

Cette ballade a été traduite pour la première fois en français par Jules Michelet, en 1854, dans l'ouvrage *Légendes démocratiques du Nord*, traduction précédée par une analyse rédigée notamment dans l'esprit romantique de l'époque : « Quant à la *Petite Brebis*, c'est un chant de caractère le plus antique, une chose sainte et touchante à fendre le cœur. Rien de plus naïf et rien de plus grand. C'est là qu'on sent bien profondément ce dont nous parlions tout à l'heure, cette aimable fraternité de l'homme avec toute la création. » (Michelet, 1854 : 299)

Aux yeux de Mircea Eliade, la ballade représente pour la culture roumaine, « un problème de folklore et d'histoire de la spiritualité populaire et un chapitre central dans l'histoire des idées » (Eliade, 1995 : 238), étant en quelque sorte, « intraductible » : « tellement d'images archaïques et

¹⁸ Dans l'*Avant-propos* du livre *Rostirea filozofică românească*, Noïca (1970 : 5) investit le mot avec le pouvoir de fonder la culture d'un certain peuple : « C'est seulement dans les mots de sa propre langue, que l'on arrive à se rappeler des choses qu'on n'a jamais apprises ; tout mot est un oubli et presque dans chaque mot il y a des significations qu'on ignore. Si dans tout mot il y a une part d'oubli, il s'agit néanmoins de notre oubli qui devient notre propre souvenir. Et cela est l'acte de culture, apprendre la nouveauté comme si elle surgissait de toi-même. »

paradisiales perdent leur fraîcheur mystérieuse, leurs richesses poétiques lorsqu'elles sont transposées dans une autre langue » (Eliade, 1995 : 234). Même s'il reconnaît l'importance du travail promoteur de Jules Michelet dans la propagation de la culture roumaine et de sa poésie, Mircea Eliade reproduit dans son volume la version française proposée par Ion Ureche, publiée à Paris en 1963, variante considérée par l'historien des idées et des religions comme l'une des plus réussies. C'est aussi la version à laquelle Benoît-Joseph Courvoisier se réfère lorsqu'il se livre à la retraduction de cette fameuse ballade.

Le traducteur explicite en égale mesure le choix de la version retenue pour la traduction : « celle collectée par Alecu Russo dans les Monts de Soveja, entre février et avril 1846, et publiée pour la première fois par Vasile Alecsandri, le 18 février 1850, dans le journal *Bucovina* de Cernăuți, sous le titre de *Mieoara (La Brebis)* ; ce texte faisant aujourd'hui figure, l'école aidant, de version canonique. » (p. 16) La notation rigoureuse et extrêmement bien documentée de tous les détails concernant le parcours et les diverses interprétations de cette ballade ne fait qu'indiquer un traducteur extrêmement soucieux dans sa mission d'exégète qui complète en égale mesure sa tâche de traducteur. Mais la démarche analytique et interprétative du traducteur ne s'arrête point à l'époque romantique, mais propose une ouverture vers d'autres époques, en évoquant ainsi les échos de la ballade dans l'œuvre et la pensée d'auteurs, poètes et romanciers roumains comme Lucian Blaga, Nichita Stănescu ou Mihail Sadoveanu. Le traducteur s'arroge ainsi le rôle d'un investigateur qui tient à tout prix de révéler, à part la réception et les diverses transformations subies à travers le temps, l'origine exacte de cette ballade. Dans ce sens, il avoue avoir entrepris un ample travail de documentation et déclare dans une note de la préface sa dette envers « l'excellent ouvrage de Dorin Ștef, *Miorița s-a născut în Maramureș* (Miorița est née dans le Maramureș) » (p. 17). C'est grâce à cet ouvrage que le traducteur apprend que la ballade, dont le nom ancien était « *La Chanson du berger* » (p. 17), a des origines qui remontent à la fin du XVIII^e siècle ou au début du XIX^e siècle, étant un *colind* en Transylvanie ou dans le Maramureș, bien plus ancien. Le traducteur entreprend également une comparaison entre la variante *La Brebis clairvoyante* de Th. Gem. Theodorescu « d'inspiration plus réaliste dans le traitement du thème de la mort et du mariage, spirituel et cosmique dans *L'Agnelette* » (p. 18). Il se rapporte aussi à divers éléments comme le thème du poème (la *mort-noce* du jeune berger), son enjeu identitaire, « la coexistence de deux modes de vérité, de deux visions, physique et métaphysique, de la mort » (p. 21).

La préface se termine par une courte séquence intitulée : « En haidoucie... », notion fortement connotée et ancrée dans la culture roumaine. Le traducteur admet les limites de son travail d'exégète, soumis à des contraintes d'espace : « Il y aurait encore beaucoup à dire sur les formes, le

langage et les représentations culturelles à l'œuvre dans la poésie populaire roumaine, mais les dimensions de cette préface ne nous permettent pas de nous étendre davantage. » (p. 23) La conclusion qu'il propose se situe dans le même esprit d'ouverture qui caractérise tout son travail puisqu'il choisit de parler d'un « phénomène important dans les sociétés d'Europe centrale et orientale », c'est-à-dire la figure du haïdouk (*haïduc*, en roumain) qui apparaît comme un « bandit, un guerrier indépendant (parfois mercenaire) ou un défenseur du peuple, en révolte contre l'occupant ou le boyard, contre l'autorité civilise et parfois religieuse » (p. 23). Ce choix est justifié par la présence, dans cette anthologie, des ballades qui évoquent l'image de ce personnage central de l'histoire roumaine. Le traducteur retrace toute une panoplie de figures représentatives comme Andri Popa, Gruia Novac, Pinteza Viteazul qu'il qualifie, dans une démarche plutôt ethnocentrique, de « véritable Robin des Bois roumain » (p. 24), Iancu Jianu, etc. Le renvoi intertextuel à l'œuvre de Panaït Istrati par lequel le traducteur choisit de clore sa préface contient une citation extraite de l'ouvrage *Domnita Snagov* (Florea Codrîlor), quatrième ouvrage des *Récits d'Adrien Zograffi* (1926) : « - Dans ce monde, tout finit par une chanson haïdouque. » (p. 24) Ce choix poétique ne doit pourtant pas être lu comme un simple renvoi à l'œuvre de l'un des auteurs chers au traducteur.

Dans ce contexte, la paratextualité (du discours préfacier) s'enrichit de la métatextualité et de l'intertextualité, le discours du traducteur servant à la médiation entre les cultures, les langues et les arts. L'accent est mis encore une fois sur la fonction médiatrice de la traduction et du traducteur qui, au lieu de rester invisible, veut faire connaître sa voix¹⁹.

On pourrait se demander si, en choisissant de terminer son intervention préfacière sur cette image du haïdouk, le traducteur n'essaie en effet pas de justifier son intervention en tant qu'exégète et commentateur du corpus à traduire. En avouant la transgression de son statut de traducteur, qui échappe en quelque sorte à la norme qui restreint son espace d'intervention, le traducteur transgresse son statut, en « volant », toutes proportions gardées, les richesses du trésor culturel roumain afin de les partager avec les autres. En s'inspirant du modèle des haïdouks, le traducteur ne se forgerait-il ainsi une image idéalisée de soi-même et de sa mission ?

Qu'en est-il du discours notulaire ? Apportera-t-il des nuances supplémentaires dans ce sens ? Le traducteur, essaiera-t-il avec la même insistance dont il a fait preuve au niveau de la préface de légitimer sa voix, cette fois, au niveau des notes ?

¹⁹ La préface accueille également des fragments des traductions différentes, comme le poème *Mai am un singur dor* (J'ai ce dernier désir) du poète romantique Mihai Eminescu, ce qui permet au traducteur d'indiquer, dans une note, un autre projet de traduction qui lui est très cher : « cf. l'anthologie de poésie roumaine des XIX^e et XX^e siècles, à paraître aux éditions Folle Avoine. » (note 4, p. 15)

L'appareil notulaire

Si Gérard Genette oppose la note²⁰ à la préface, surtout à cause de sa position fragmentaire et liminaire, Jacqueline Henry (2000 : 228) constate le statut ambivalent, voire paradoxal de la note du traducteur : « est-elle admissible ou à bannir, s'agit-il d'un ajout érudit justifiable, ou d'un aveu d'échec qui jette l'opprobre sur le traducteur ? » Elena Guéorguieva-Steenhoute (2012 : 11-12) considère que « parmi les procédés d'explicitation utilisés dans la pratique traduisante, la note du traducteur apparaît comme le plus décrié » et mentionne les perspectives de Dominique Aury (1963 : xi) qui voit dans la note la « honte du traducteur », et d'Edmond Cary (1956 : 59) pour qui la note est une « solution paresseuse ». Ainsi, au lieu de traduire, le traducteur « rédige un bref texte explicatif, placé dans le paratexte, qui se réfère à ce que le traducteur a laissé non traduit où à ce qui s'est avéré intraduisible à ses yeux » (Guéorguieva-Steenhoute, 2012 : 11-12). Au pôle opposé, se situe Michel Ballard (2005 : 134) qui intègre la note du traducteur au niveau des caractéristiques textuelles de la traduction, ouvrant ainsi « des fenêtres sur l'étranger. » La métaphore de l'ouverture proposée par la note du traducteur est reprise par Marianne Lederer (1994 : 122) qui y voit une manière par laquelle le lecteur pourrait acquérir des suppléments de connaissance, la note permettant de cette manière d'« entrouvrir la porte qui mène à la connaissance de l'autre ».

Débora de Castro Barros (2010 : 86) insiste, à son tour, sur le caractère réflexif de la note, dans laquelle il faut voir « le lieu de la pause, où le traducteur peut présenter son doute ou hésitation sous forme d'éclaircissement au lecteur ». Nous devons tenir compte du désir (avoué ou dissimulé parfois) du traducteur de légitimer son discours²¹, de trouver également sa place dans l'équation du texte original, de faire connaître sa voix de méta-traducteur qui intervient dans le processus de la traduction mais aussi de la réception. Ce serait une tentative de sortir en quelque sorte de cet espace « para », de la marginalité, de l'écart où il est tenu par l'acte de traduction lui-même et de franchir le « seuil » vers le commentaire, vers l'exégèse du texte. Dans ce sens, on rejoint les propos de José Yuste Frías (2010 : 309) concernant le statut du traducteur en tant que sujet traduisant : le traducteur est ainsi « le premier agent paratraducteur car il est toujours 'en para', c'est-à-dire pas seulement à la fois des deux côtés de la frontière entre langues, entre cultures, que suppose tout

²⁰ « La note est un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et toujours disposé soit en regard soit en référence à ce segment. Le caractère toujours partiel du texte de référence, et par conséquent le caractère toujours local de l'énoncé porté en note, me semble le trait formel le plus distinctif de cet élément de paratexte, qui l'oppose entre autres à la préface. » (Genette, 1987 : 293)

²¹ « Elle est aussi le lieu de la preuve de ce savoir, où le traducteur *explique* certains points du texte, où il ajoute des informations scientifiques, où il *corrige* certaines 'fautes' du texte original. Elle révèle le désir d'exemption du traducteur par rapport au texte original, car la note est un *espace légitimé* où il peut intervenir. » (de Castro Barros, 2010 : 86) (nous soulignons).

texte à traduire ou traduit : il est aussi lui-même la frontière elle-même où se déroule tout échange ».

Jacqueline Henry opère une distinction nette entre la note « auctoriale » et la note du traducteur, note « allographe » par excellence. Tandis que la première peut être « un ajout métalinguistique, comme une définition, l'explication d'un terme, ou la traduction d'une citation produite en langue étrangère dans le texte [...] » (Henry, 2009 : 229), la note *allographe* s'apparente plutôt au commentaire²² critique.

Sur les cinquante pages de la traduction française analysée, on trouve approximativement 50 notes du traducteur, ce qui n'est pourtant pas trop encombrant. Selon la fonction correspondante (exégétique, herméneutique ou métalinguistique), nous pouvons parler des notes informatives, voire conventionnelles, explicatives et instructives.

Dans la catégorie des notes informatives, on distingue ainsi les notes à *statut éditorial*, dans lesquelles le traducteur indique précisément des aspects concernant la mise en évidence de certains mots ou syntagmes, en s'assurant que le lecteur en tient compte dans sa lecture. Par exemple, en se référant au vers : « *Feuille verte, large feuillée* – en roumain *Frunză verde, foaie lată* », le traducteur précise : « Nous indiquons en italiques les formulettes poétiques traditionnelles, sans rapport, autre que rythmique avec le reste des poèmes. » (note 1, p. 49)

Nous découvrons aussi des notes qui mettent en relief les *différences* entre les diverses versions existantes : par exemple, à l'égard de « la plus ancienne version connue du poème *Mioritza* », différente de celle d'Alecu Russo, le traducteur écrit : « L'on notera le passage, de l'une à l'autre variante, du mot '*zdrăvioară*' (de racine slave), 'saine', c'est-à-dire 'saine et sauve' à celui de '*năzdrăvăna*' (*ne-zdravan*, 'non-zdravăn', 'non-sain' mentalement = fou, mais surtout inspiré) de même racine, 'enchantée, magicienne, clairvoyante'. » (note 2, p. 34)

Conscient du fait que son travail correspond, au moins pour certaines ballades, au genre de la retraduction, Benoît-Joseph Courvoisier rend consciencieusement compte de l'origine de certaines variantes de traduction : à l'égard des deux premiers vers de la ballade *Miorița* : « *Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai. // D'un plateau fleuri, / D'un coin de paradis* » (p. 29), la note propose tout d'abord la traduction littérale (indiquée rigoureusement) et suivie de la mention de l'origine de la rime proposée : « Litt. : 'À la bouche/l'entrée d'un paradis'. Le paradis en question étant, selon l'opinion de Michelet 'l'entrée de l'heureuse patrie moldave, sur la frontière de Transylvanie.' Nous reprenons à notre compte la rime initiale de Ion Ureche ('Par les cols fleuris / Seuils de

²² Voir également l'étude de Maïca Sanconie, « Préface, postface, ou deux états du commentaire par des traducteurs », *Palimpsestes* [en ligne], 20 | 2007, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://palimpsestes.revues.org/102>.

paradis’). » (note 1, p. 29) Observons toutefois que l’emprunt n’est pas total mais partiel.

La deuxième catégorie des notes comporte les notes *explicatives*²³, dont le rôle est d’apporter des clarifications :

a. Premièrement, il s’agit des notes qui expliquent divers *problèmes de langue* qui constituent une possible source d’intraductibilité. En se référant à deux mots synonymes en roumain, le traducteur avoue l’impossibilité de les traduire tous les deux, vu le manque en français d’un deuxième terme pour exprimer « feuille » : c’est le cas de la formule « *Frunză verde, foaie lată* » pour laquelle le traducteur a choisi comme « compromis » : « Feuille verte, large feuillée ». Dans ce cas, la note explique et justifie en quelque sorte les limites extrinsèques au traducteur ; l’apparent échec ne peut pourtant pas lui être imputé, surtout si on tient compte de la trouvaille qu’il propose : « À noter, concernant le premier vers, que le roumain possède de deux mots pour dire ‘feuille’, le vers (litt. Feuille1 verte, feuille2 large) est donc intraduisible. » (note 1, page 49)

En règle générale, la question de l’intraduisible suppose une prise de conscience à l’égard des limites de la traduction et suscite le malaise. Ainsi le traducteur, comme l’écrivain d’ailleurs, se confronte avec les limites du langage, au seuil même du non-dit : « L’intraduisible n’est jamais inintelligible – il fait souvent même la fortune de la note du traducteur, il en est la justification. » (De Launay, 2006 : 46)

Une autre possible source d’intraduisible constituée par les expressions idiomatiques « *până-i cerul* », « *până-i lumea* » que le traducteur qualifie de « difficilement traduisibles ». Il propose en note une traduction littérale suivie d’une explicitation : « ‘jusqu’où est le ciel’, ‘jusqu’où est le monde’ ; sous-entendu, jusqu’au bout de ces derniers, c’est-à-dire nulle part, c’est-à-dire jamais. » (note 2, p. 51) Observons que même s’il se réfère dans ses notes aux intraduisibles, le traducteur tente toujours de résoudre les problèmes, malgré l’acception quasi commune mentionnée par Pascale Sardin (2007 : 7), à l’égard des notes qui, en tant qu’ « îlots de sens ou de non-sens [...] appellent le lecteur à s’interroger sur la pratique de la traduction et offrent une vision de l’art de l’imperfection et du renoncement qu’elle s’avère être souvent. » Au lieu d’avouer l’échec de la traduction, les notes de Benoît-Joseph Courvoisier reflètent les solutions trouvées²⁴ et permettent aussi de dévoiler une autre fonction qui leur est propre : la fonction métatextuelle, les notes convoquant des « commentaires traductologiques, linguistiques et littéraires », leur statut même oscillant entre « texte et paratexte » (Sardin, 2007 : 6).

²³ La tâche de la note explicative est d’« élucider une notion culturelle ou civilisationnelle ; elle intervient lorsqu’une lacune contextuelle, marque d’une différence, se fait sentir, et permet de la réduire, de façon visible et objective, par l’appel en bas de page ou le renvoi en fin de volume. Sa référence est au hors-texte » (Sardin, 2007 : 2).

²⁴ : « Que là où les cieux finiront » et « Que là où finira le monde », variantes plutôt littéraires, même si explicatives.

Un autre exemple porte sur l'expression « *Din fluiet doinaș* » de la ballade « Le Monastère d'Argeș, ou la légende de Maître Manole », qui semble poser certains problèmes au traducteur. La note du traducteur, outre sa valeur explicative : « '*Din fluiet doinaș*' : litt. 'De flûteau doîneur', 'joueur de doïnas sur son flûteau », donne lieu au commentaire suivant : « On est en droit de s'imaginer que le berger joue une sorte de complainte ; ce que semble indiquer la tonalité générale du poème, de même que le caractère humble, semble-t-il, contristé du pastoureau. » (note 3, p. 35)

Le rôle herméneutique que le traducteur confère à sa démarche est évident dans ses commentaires relatifs à la traduction du sentiment exprimé en roumain par le mot « urât ». Le traducteur se livre à un dévoilement exact du processus traductif à l'égard de l'explication du choix d'un correspondant français sous la forme d'un archaïsme français « l'Ennuïement » :

Nous avons choisi cet archaïsme - après avoir songé un temps au mot « ennuyance », originaire du Centre de la France, et que l'on trouve sous la plume de Georges Sand – pour traduire l'intraduisible « *urât* ». En effet, son équivalent, le « spleen », nous paraît exclu en raison de l'affaiblissement actuel de son sens et de son caractère d'emprunt, par trop récent et littéraire. Nous pourrions également traduire ce mot par « cafard », « bourdon », ou par les expressions de « vague à l'âme », « cœur lourd » ou « mal de vivre ». Il s'agit ainsi d'une forme de navrance existentielle, d'ennui spleenétique, d'une sensation de lassitude morale et d'écœurement universel, proches du *taedium vitae* latin. À noter que l'adjectif « *urât* » (ou « *urît* ») signifie « laid » et que le verbe « *a urî* » signifie « détester, haïr ». (note 2, p. 56)

On peut reconnaître la visée pédagogique de cette note (le traducteur assume aussi et remplit l'espace notulaire pour soutenir ses explications). Le lecteur est invité à prendre activement part au raisonnement du traducteur, à ses choix, en entrant subtilement dans son laboratoire de création/traduction. Sous nos yeux, se dessine ainsi le portrait du traducteur-annotateur qui inventorie et commente les choix entre diverses versions, sa démarche traductive se situant elle-aussi sous le signe du dialogue et de l'ouvert. Elle reflèterait en quelque sorte la pensée de Constantin Noïca (1987 : 201) à l'égard de l'intraductibilité : « On peut traduire des livres entiers, on traduit des poèmes, des pensées, on peut traduire même des expressions typiques ; mais on ne peut pas traduire un certain mot. Un mot est un arbre. » La métaphore végétale associée rend compte du fait que le mot est un organisme vivant, un être spécifique, qui a sa propre évolution et sa personnalité. C'est d'ailleurs de cette façon que l'on comprend la richesse d'une langue, affirme Noïca, au moment où on ne peut pas *tout* traduire. L'intraduction trouverait pourtant une nouvelle acception, pareille à celle identifiée par Barbara Cassin, dans la présentation de sa

traduction de Parménide : « Je propose d'appeler 'intraduisible' non pas ce qu'on ne traduit pas, mais ce qu'on n'en finit pas de traduire, donc aussi ce qu'on ne cesse pas de ne pas traduire. »²⁵. C'est plutôt de ce côté-là que nous pouvons ranger la démarche de Benoît-Joseph Courvoisier : un traducteur qui s'acharne à *tout* traduire, même l'intraduisible, cette « partie de *dor* »²⁶ de chaque langue, selon la formule très poétique de Constantin Noïca.

b. Deuxièmement, les notes explicatives se rattachent à divers *aspects spécifiques à la langue source*, comme c'est le cas de l'emploi du diminutif en roumain. En se référant aux vers : « *Cea-ntâi soșioară*, / *Cea-ntâi surioară* » // « La femme de nos cœurs / Ou bien la tendre sœur » de la ballade « Le Monastère d'Argeș, ou la légende de Maître Manole », le traducteur précise le jeu de mots basé sur l'emploi du diminutif : « La rime joue sur les diminutifs : '*soșioară*', '*surioară*' : 'épousette', 'soeurette'. » (note 5, p. 38) Constantin Noïca a très bien saisi la particularité de l'emploi du diminutif dans la langue roumaine dans laquelle il voyait un élément par lequel la culture roumaine pourrait contribuer à la culture européenne. En citant les travaux du linguiste roumain Sextil Pușcariu, Noïca (1987 : 209) considèrât que le diminutif exprime l'admiration, l'amour et la sympathie, étant, en même temps, malgré la tendance de l'associer à un caractère réducteur, un procédé qui suggère la création. Même Cioran trouvait dans l'emploi du diminutif, un « signe de richesse, comme un besoin de conférer un 'supplément d'âme' à tout », y compris à la mort (l'un de ses thèmes de prédilection)²⁷. Dans la plus ancienne version connue du poème *Mioritza*, Benoît-Joseph Courvoisier rencontre également le terme « *străinel* » qu'il traduit par « étranger », tandis qu'en note il explique le rôle du diminutif : « Mot pourvu d'un suffixe diminutif à connotation affective. » (note 1, p. 33)

c. Troisièmement, les notes explicatives concernent diverses *réalités (matérielles, historiques, culturelles) spécifiques à la tradition roumaine*. Dans cette catégorie, on peut intégrer certains instruments de musique : par exemple, « *buciunul* », qui apparaît dans le vers : « *Buciunul de-a stânga* / À ma gauche, un buccin », pour lequel on lit en note : « Il s'agit d'une longue trompe dont jouent les bergers » (note 3, page 34) ou divers objets utilisés pendant les

²⁵ Parménide, *Sur la nature ou sur l'étant. La langue de l'être ?*, Paris, Seuil, 1998, p. 9.

²⁶ « Presque dans tous les mots plus importants que nous rencontrons et surtout dans tous ceux qui se réfèrent à la 'création' et au beau' [...] il existe quelque part une zone que nous pensons l'appeler, provisoirement, de dor. » (Noïca, 1987 : 207)

²⁷ « L'extraordinaire langue roumaine ! Chaque fois que je m'y replonge (ou plutôt que j'y songe, car j'ai hélas ! cessé de la pratiquer), j'ai le sentiment d'avoir commis, en me détachant, une criminelle infidélité. La possibilité qu'elle a de prêter à chaque mot une nuance d'intimité, d'en faire un diminutif ; cet adoucissement, la mort même en bénéficie : 'morțișoara'... Il fut un temps où je ne voyais dans ce phénomène qu'une tendance au rapetissement, au ravalement, à la dégradation. Il m'apparaît maintenant, au contraire, comme un signe de richesse, comme un besoin de conférer un 'supplément d'âme' à tout » (Cioran, 1997 : 67).

cérémonies religieuses : « *cununa* » qui apparaît dans le vers de la ballade *Mioritza* (*L'Agnelette*) : « *Soarele și luna / Mi-au ținut cununa //* Que soleil et lune ! Tinrent ma couronne », la note du traducteur précisant qu' : « Il s'agit du diadème que l'on tient au-dessus de la tête des mariés dans la tradition orthodoxe, avant de leur en ceindre le front. » (note 4, p. 31)

Parfois, le traducteur intervient en note pour apporter des éclaircissements par rapport aux personnages historiques évoqués dans les ballades. Afin d'expliquer le choix de sa variante française pour le nom du personnage « *Negru-vodă* » (« Le Prince Noir »), le traducteur inventorie les diverses appellations qui circulaient à l'époque : « *Negru-vodă* : Radu Negru, dit le Voïvode Noir ou Prince Noir » et continue par un petit portrait du héros, en proposant au lecteur une incursion dans le passé de la culture roumaine, afin de mieux contextualiser la période de construction du fameux monastère : « fondateur, en 1290, de la première principauté roumaine, le voïvodat de Valachie. Cette figure se superpose à celle du voïvode Neagoe Basarab, sous le règne duquel a débuté la construction du monastère d'Argeș, en 1512 (construction achevée en 1526). » (note 2, p. 35)

Une troisième catégorie de notes comprend les notes *instructives*, série dans laquelle nous pouvons intégrer les recommandations de lectures proposées par le traducteur. Afin de rester dans l'univers de la traduction française de la ballade « Le Monastère d'Argeș, ou la légende de Maître Manole », nous prenons l'exemple de la deuxième note de cette traduction dans laquelle nous retrouvons pour les vers : « *Loc de montastire / Și de pomenire //* Où fonder monastère / Et lieu de prière », une invitation à lire et à approfondir le sujet : « Voir à ce propos les réflexions de Mircea Eliade, dans *Commentaires sur la Légende de maître Manole*, éd. de l'Herne. » (note 2, page 35) Nous pouvons retracer également un lien qui se tisse entre les notes, puisque la note précédente s'associe, quelques pages plus loin, à une autre qui s'applique au vers : « *Pe ea s-o jertfim //* Se verra sacrifiée » : « Sur la signification de ce sacrifice dans les différentes cultures du monde et dans la ballade, cf. Mircea Eliade. » (note 6, p. 39)

Un autre exemple illustrateur est constitué par la note qui se réfère au vers : « *Și urlă-a morțiu //* Et hurlent à la mort », note qui intègre une citation de Mircea Eliade qui devient, à son tour, élément catalyseur du commentaire, le traducteur se livrant à une interprétation du texte :

C'est effectivement le point le plus mystérieux de ce poème, car pourquoi choisir un lieu néfaste, ces ruines devant lesquelles les chiens 'hurlent à la mort', pour y bâtir un monastère ? Ne doit-on pas voir là l'origine de la fatalité qui semble attachée à cette construction tout au long du poème ? À moins que ces

hurlements de chiens ne s'avèrent seulement le signe du caractère surnaturel, et donc exceptionnellement propice, du lieu. (note 4, p. 36)

La note du traducteur n'est visiblement pas « anodine », puisqu'elle « participe de cette deuxième visée d'institution d'un savoir plus ample que celui nécessaire à *l'intelligence* du texte. » (Guéorguieva-Steenhoute, 2012 : 12)

Après l'examen de cette typologie des notes, qui nous a permis de retrouver les diverses fonctions (exégétique, herméneutique, métatextuelle) que le traducteur leur assigne, nous sommes en mesure de dresser le portrait d'un traducteur extrêmement attentif à son lecteur, qui guide le parcours du lecteur et qui veut s'assurer de la bonne et correcte compréhension de chaque nuance. Ce n'est pas seulement la littérature qui est un art des nuances, comme le soutenait Roland Barthes, mais la traduction s'avère être une activité où chaque détail compte. C'est grâce à l'appareil notulaire que la figure du traducteur-annotateur commence à être visible, les notes témoignant « non seulement du *savoir* du traducteur mais aussi de sa *sensibilité* qui participe à la transmission des informations fournies au lecteur » (Guéorguieva-Steenhoute, 2012 : 12)²⁸. Puisque la visée des notes se joue toujours dans cet esprit de concision et de pertinence extrême, le travail du traducteur-annotateur est d'autant plus difficile, car il est contraint de se résumer à l'essentiel et de choisir uniquement les aspects informatifs, explicatifs ou instructifs qui comptent.

En guise de conclusion, nous reprenons l'idée énoncée par Pascale Sardin qui voit dans la note « un paradigme des possibles » : « Que ce soit par sa double fonctionnalité ou son indécision statutaire, la N. D. T. est bien réflexive et critique : elle est indice et miroir de la traduction au double sens de pratique et de texte traduit. » (Sardin, 2007 : 8) En plaçant son travail sous le signe du dialogue, du passage continu et ouvert entre les langues et les cultures, le traducteur se charge d'une double responsabilité : envers soi-même et envers son lecteur, inscrivant son acte sur la dimension de la médiation.

Par la finesse des analyses proposées dans la préface, par le travail de documentation approfondi, voire exhaustif, par la présence conjointe de l'original et de la traduction ainsi que des notes informatives, explicatives et instructives, on constate que le projet traductif est conçu dans cet esprit ouvert au dialogue où la préface, les notes et la traduction répondent à l'exigence de rendre compte le plus fidèlement et le plus ouvertement possible des dimensions culturelles identifiées pendant la traduction. Benoît-Joseph Courvoisier s'attache ainsi à la mission d'être un véritable « porteur d'horizon »²⁹. Selon l'adage de Constantin Noïca (1987 : 324) : « On peut

²⁸ Nous soulignons.

²⁹ « Nous-mêmes, en tant que hommes, nous sommes des êtres porteurs d'horizon, qui savent ou qui ignorent, sûrs mais en même temps très approximatifs, une sorte d'Introduction à *dor*, comme les mots roumains dont nous avons parlé. » (Noïca, 1987 : 208).

prendre un mot et partir avec lui dans le monde», on voit comment le traducteur s'approprié cette tâche, en parcourant, par le biais de l'ample appareil paratextuel (préfacer et notulaire) qui accompagne la traduction, le vaste territoire de la culture roumaine, française et européenne.

Bibliographie :

- Ballades & Doïnas, poésie orale roumaine*, choix et traduction par Benoît-Joseph Courvoisier, Rennes, Folle Avoine, 2014.
- Aury, Dominique (1963) : « Préface », in : G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard.
- Ballard, Michel (2005) : « Les stratégies de traduction des désignateurs de référents culturels », in *La traduction, contact de langues et de cultures* (1), Arras, Artois Presses Université.
- Cary, Edmond (1956) : *La traduction dans le monde moderne*, Genève, Georg & Cie.
- Cioran, E. M. (1995) : *Précis de décomposition* (1949) in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto ».
- Cioran, E. M. (1997) : *Cahiers 1957-1972*, Paris, Gallimard, NRF.
- (de) Castro Barros, Débora, Márcia Atálla Pietroluongo (2010) : « Les notes du traducteur dans deux traductions brésiliennes du *Père Goriot* d'Honoré de Balzac », in *Synergies Brésil*, n° 8, p. 83-89, consulté le 20 septembre 2016. URL : <http://gerflint.fr/Base/Bresil8/bresil8.html>.
- De Launay, Marc (2006) : *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, Vrin.
- Dumitrescu-Buşulenga, Zoe (1972) : *Mioritza*, Bucureşti, Albatros.
- Eliade, Mircea (1995) : *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, De Zalmoxis à Genghis-Khan (Paris, Payot, 1970), Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale, Bucureşti, Humanitas, ch. VIII « Mioara năzdrăvană », p. 233-264.
- Genette, Gérard (1987) : *Seuils*, Paris, Seuil.
- Guéorguieva-Steenhoute, Elena (2012) : « La note du traducteur : entre l'intelligence du texte et la découverte de l'autre », in *e-CRIT3224* [en ligne], 4, p. 11-22, mis en ligne le 14 mai 2012, consulté le 20 septembre 2016. URL : <http://e-crit3224.univ-fcomte.fr>.
- Henry, Jacqueline (2000) : « De l'érudition à l'échec : la note du traducteur », in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 45, n° 2, p. 228-240, consulté le 5 septembre 2016. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/003059ar>.
- Karas, Hilla (2007) : « Le statut de la traduction dans les éditions bilingues : de l'interprétation au commentaire », in *Palimpsestes* [en ligne], n° 20, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 02 octobre 2016. URL : <http://palimpsestes.revues.org/100>.
- Lederer, Marianne (1994) : *La traduction aujourd'hui - Le modèle interprétatif*, Paris, Hachette.
- Maldiney, Henri (1993) : *L'Art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Comp'Act.
- Maldiney, Henri (2012) : *Atres de la langue et demeures de la pensée* (1975), Lausanne, L'Âge d'homme.

- Michelet, Jules (1854) : *Légendes démocratiques du Nord*, in *Œuvres complètes*, t. 38, Paris, Flammarion, 1893-1898.
- Noïca, Constantin (1970) : *Rostirea filozofică românească*, București, Editura Științifică.
- Noïca, Constantin (1987) : *Creație și adevăr*, in *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Eminescu, p. 193-324.
- Paret-Passos, Marie-Hélène (2014), « De Finnegans Wake à Finnicus Revém », in *Genesis* [en ligne], n° 38, mis en ligne le 29 juin 2016, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://genesis.revues.org/1288>.
- Sardin, Pascale (2007) : « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », in *Palimpsestes* [en ligne], n° 20, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 01 octobre 2016.
- Yuste Frías, José (2010) : « Au seuil de la traduction : la paratraduction » in Naaijken, T. [éd.] *Event or Incident. Événement ou Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange*, vol. 3, Peter Lang, p. 287-316.

LA TRADUCTION DANS LA PRESSE CULTURELLE. UNE ÉTUDE CONTRASTIVE : FRANCE, ÉTATS-UNIS, ROYAUME-UNI

Enrico MONTI¹

Abstract: The treatment of translation in the cultural press offers a few insights into the reception of translated literature in any given country. This paper sets out to analyze the impact of translated works in three major literary supplements: *The New York Times Book Review* in the United States, the *Times Literary Supplement* in the United Kingdom, and *Le Monde des livres* in France. The paper offers a mostly qualitative analysis of such corpus, stretching over the first 4 months of 2016. Dealing with issues of visibility and translation criticism, it provides an overview of analogies and differences in the treatment of translated literature within these 3 countries.

Keywords: book-review, criticism, reception, visibility, translated literature

Cette étude se propose d'analyser le traitement de la traduction dans la presse culturelle et d'en tirer des considérations sur la réception de la littérature traduite dans un pays donné. Les pays en question sont les États-Unis, le Royaume-Uni et la France. Cette étude fait suite à une étude analogue que nous avons publiée en 2013 sur un corpus trilingue (France, Italie et États-Unis). Par rapport à cette étude, il y a eu une variation dans le corpus (avec le Royaume-Uni qui remplace l'Italie) et une variation dans l'approche, qui était plutôt quantitative-bibliométrique dans notre première étude, et plutôt qualitative en ce cas. Ce qui n'empêche d'établir des parallèles entre les données récoltées en 2013 et aujourd'hui, comme nous essayerons de le faire.

Notre étude s'insère dans le cadre des études de réception de traductions, touchant à des questions, très débattues, telles la visibilité de la traduction (Venuti 1995) et la position de la littérature traduite dans un polysystème littéraire donné (Even-Zohar 1979). Des questions de critique des traductions (*translation quality assessment*) sont également abordées, même si cette étude révèle plutôt l'écart entre les paradigmes proposés et/ou souhaités par les chercheurs pour une analyse critique des traductions, et le genre d'analyse sommaire qu'on retrouve le plus souvent dans des revues littéraires.

Le corpus

Le corpus de cette étude se compose de suppléments à trois quotidiens illustres : *The New York Times Book Review* aux États-Unis, *le Times Literary supplement* au Royaume-Uni et *Le Monde des livres* en France.

¹ Université Haute Alsace, Mulhouse, France; enrico.monti@uha.fr

Créé en 1895, le *New York Times Book Review* (dorénavant NYTBR) est le plus ancien de trois suppléments examinés. Actuellement dirigé par Pamela Paul, il est associé à la très riche édition du dimanche du quotidien, mais il est également vendu indépendamment du quotidien.

Le *Times Literary Supplement* (dorénavant TLS) a démarré ses publications en 1902 comme supplément du dimanche, lui aussi, du quotidien *The Times*, mais est devenu quelques années plus tard, en 1914, une publication à part entière, tout en gardant son ancien statut de « supplément » dans le titre. Si l'on croit à la présentation disponible sur le site de la revue, il s'agirait du « world's leading international literary journal », même s'ils concèdent dans leur présentation que : « We may not always have got it right – see, for example, some of the spectacular misjudgements of earlier years, on Eliot's *Prufrock*, or Joyce's *Ulysses*. »² Mais ils tiennent à préciser que, tout compte fait, les évaluations correctes l'ont largement emporté sur ces quelques erreurs de jugement et effectivement le TLS jouit d'une bonne réputation tant au Royaume-Uni qu'à l'international.

Le *Monde des Livres* (dorénavant MdL) est associé à l'édition du vendredi du journal *Le Monde*. Fondé en 1944 et actuellement dirigé par Jean Birnbaum, le supplément consiste d'un fascicule associé au journal, qui ne peut pas être acheté séparément.

Le choix de ces trois suppléments est déterminé par une certaine similarité d'approche, qui peut faciliter une étude de type contrastive. Ils sont tous les trois associés à des journaux avec une tradition importante (*New York Times*, *The Times*, *Le Monde*), qui sont devenus dans le temps de véritables institutions dans leur pays. Tous les trois ont une approche assez institutionnelle et ils s'adressent à un public cultivé, qui a fait des études supérieures et qui se compose des lecteurs assez forts, dont souvent l'élite intellectuelle des pays respectifs et les professionnels de l'édition ou des lettres.

Ces quelques similarités dans l'approche n'empêchent pas de retrouver quelques différences parmi ces trois suppléments, notamment au niveau de la taille et du nombre de comptes-rendus, qui peuvent avoir un impact sur la nature de ces textes et, par conséquent, sur l'espace que la traduction y occupe. Dans le NYTBR les comptes-rendus sont généralement longs (1000-1500 mots) et en nombre de 10-15 par numéro, à côté de quelques notices très brèves de nouveaux livres de poche (une page du supplément, pour 8-10 livres recensés). La littérature (ou mieux la *fiction*) représente un peu plus de la moitié du total des comptes-rendus, le reste étant composé d'ouvrages de non-fiction. Le supplément compte 30-35 pages en moyenne.

Le TLS accueille environ 30 comptes-rendus par numéro, tous domaines confondus (littérature, art, histoire, philosophie). La littérature

² Voir la présentation du supplément sur son site Internet : <http://www.the-tls.co.uk/about-the-tls/> (consulté le 15/11/2016)

représente environ un tiers du total, avec une dizaine d'articles par numéro. On y retrouve en majorité des comptes-rendus longs (1500-2500 mots), qui occupent toute une page, voire deux pages, et une minorité de comptes-rendus d'une demi-page. Le *TLS* compte en moyenne 30 pages.

Dans le *MdL*³ les comptes-rendus sont plus brefs : les plus longs se situent au-dessous de 1000 mots, à quelques exceptions près, et on retrouve également des petites notices de 100-200 mots. Le supplément accueille aussi systématiquement un entretien avec des auteurs. Le nombre des comptes-rendus se situe ainsi entre 20 et 30, pour un supplément qui compte entre 8 et 12 pages.

Pour ce qui est des limites chronologiques, cette étude porte sur le premier quadrimestre de 2016. Quatre mois nous donnent entre 15 et 17 numéros par supplément, pour une cinquantaine de numéros au total. La taille du corpus demeure limitée pour en tirer des généralisations légitimes, mais, grâce aussi à la comparaison avec notre étude précédente⁴, nous espérons pouvoir livrer un aperçu du traitement de la traduction dans la presse culturelle « haute » de ces trois pays.

Le contexte éditorial dans les trois pays

Un panorama des chiffres du marché éditorial des trois pays concernés s'impose pour pouvoir mieux contextualiser le traitement de la traduction dans la presse. S'agissant de trois pays avec une tradition littéraire forte et, surtout pour le Royaume-Uni et les États-Unis, un rôle hégémonique du point de vue culturel, on peut facilement s'attendre à des polysystèmes littéraires dominés par la littérature autochtone, où la traduction joue un rôle secondaire et périphérique.

Aux États-Unis, ceci est sans doute le cas, avec un pourcentage de traductions très limité. Selon une étude conduite en 1999 et très souvent citée, les traductions représenteraient le 3 % de la totalité de la production libraire dans le pays⁵. On ne dispose pas de chiffres exacts sur le pourcentage des

³ À noter que l'édition du 11 mars affiche une « nouvelle formule » pour *Le Monde des livres*, même si les nouveautés ne semblent pas toucher à l'organisation du supplément.

⁴ Notre étude de 2013 portait également sur un quadrimestre, à savoir le dernier quadrimestre de 2010.

⁵ Ce pourcentage (qui concerne la totalité des publications) est résultat d'une étude conduite en 2009 par le NEA (National Endowment for the Arts), même si plusieurs chercheurs ont contesté la légitimité statistique de cette étude (voir notamment : John O'Brien, « Scamming in Translation », *Contexts* n° 21, <http://www.dalkeyarchive.com/book/?GCOI=15647100793980&fa=customcontent&extrasfile=A12626D9-B0D0-B086-B6283CD650FC5EF6.html>); ou encore Chad Post (<http://www.rochester.edu/College/translation/threeperscent/?s=tag&t=state-of-translations>, et <http://www.rochester.edu/College/translation/threeperscent/index.php?s=about>, consultés le 15/11/2016) où on suggère que le pourcentage est inférieur au 1 % pour la littérature. Le fameux 3 % est également le pourcentage proposé par Venuti (2,96 %) dans son

traductions dans le domaine des « belles lettres », mais si on se tient aux enquêtes menées par Chad Post, chercheur et collaborateur de la revue de traduction (au titre emblématique) *Three Percent*, le pourcentage serait encore plus bas dans le cas de la littérature, où les traductions représenteraient moins de 1 % . Post tient depuis 2009 un *translation database* des ouvrages de fiction traduits et publiés par an aux États-Unis (4300 ouvrages recensés entre 2009 et 2016). Dans ce catalogue, Post a recensé 580 nouvelles traductions d'ouvrages de fiction en 2016 (en excluant donc toute réédition d'anciennes traductions)⁶. Ces chiffres restent à corroborer, car ils sont le résultat d'une enquête qui ne peut pas se réclamer exhaustive, mais il est intéressant de remarquer l'augmentation nette des traductions par rapport au catalogue de 2010 (340 nouvelles traductions recensées en 2010)⁷. Si toutefois l'on pense que les États-Unis publient quelque 50 000 nouveautés de *fiction* par an, ces chiffres clarifient la position tout à fait secondaire et périphérique de la littérature traduite (mais non pas de la littérature étrangère) à l'intérieur de ce système⁸.

Pour le Royaume-Uni, une étude commissionnée par *Literature Across Frontiers* et présentée en 2015 confirme, sur sur la période 1990-2012, le « fameux » 3 %, avec une petite nuance pour la traduction littéraire, qui se placerait peu au-dessus de 4 %⁹. Une autre étude récente commissionnée par le Man Booker Prize, qui a eu un certain écho sur la presse, montre une montée en puissance des ventes de littérature traduite, qui auraient même dépassé en 2016 les ventes de littérature en langue anglaise, sans doute sous la pulsion de quelques bestsellers, dont Elena Ferrante, Haruki Murakami et le filon des polars scandinaves.

The Translator's Invisibility (1995 : 12-13) par rapport à l'année 1990 (repris également en Venuti 1998 : 88).

⁶ <http://www.rochester.edu/College/translation/threeppercent/index.php?id=16162> (consulté le 15/11/2016). Le *Translation database* liste également les langues-source les plus fréquentes sur la période 2009-2016 : français (17 %), espagnol (14 %), allemand (11 %).

⁷ La base de données pour 2010 est disponible à l'adresse : http://www.rochester.edu/College/translation/threeppercent/index.php?s=file_download&id=105 (consulté le 15/11/2016). Il convient de préciser que la modalité empirique de collecte des traductions n'exclue pas qu'entre 2010 et 2016 le cercle d'éditeurs contactés par Post se soit élargi, ce qui pourrait redimensionner l'augmentation enregistrée dans ses catalogues annuels.

⁸ Il convient en effet de rappeler que « littérature traduite » n'est pas synonyme de « littérature étrangère » et que, dans le cas des États-Unis, la riche production d'autres pays /écrivains anglophones ne nécessite normalement pas de traduction.

⁹ Alexandra Büchler and Giulia Trentacosti, *Publishing translated literature in the United Kingdom and Ireland 1990-2012 statistical report*, 2015 (http://www.lit-across-frontiers.org/wp-content/uploads/2013/03/Translation-Statistics-Study_Update_May2015.pdf, consulté le 15/11/2015). Une étude bibliométrique de Jasmine Donahaye de 2012 (sur des statistiques de 2008) pour *Literature Across Frontiers* situait la barre de la traduction littéraire au Royaume-Uni et Irlande légèrement au-dessus du 4% (<http://www.lit-across-frontiers.org/wp-content/uploads/2013/03/Publishing-Data-and-Statistics-on-Translated-Literature-in-the-United-Kingdom-and-Ireland-A-LAF-research-report-March-2013-final.pdf>, consulté le 15/11/2016).

En France, les traductions représentent en 2015 le 17,7 % de toutes les parutions, avec 11 847 nouveautés et nouvelles éditions par an¹⁰. Ces pourcentages se réfèrent à la totalité de parutions dans l'année ; si on limite l'analyse aux « belles lettres » (romans, nouvelles, poésie, théâtre), le pourcentage des traductions monte jusqu'à 40 % pour la France (41,4 % selon un sondage conduit en 2008 par le CEATL, Centre Européen de Traduction Littéraire)¹¹.

Questions de visibilité

La visibilité de la traduction est la première question que nous nous sommes posée dans l'analyse de ce corpus. Dans les trois suppléments, la visibilité de la traduction est acquise au niveau de la présentation des comptes-rendus, car les noms complets des traducteurs figurent systématiquement dans le paratexte de chaque compte-rendu. Il convient de rappeler que notre corpus se compose de trois suppléments culturels « hauts », qui s'adressent à un public averti et souvent spécialisé. Les informations paratextuelles ne seraient sans doute pas les mêmes si on se penchait sur d'autres publications hebdomadaires généralistes de ces trois pays.

Le *MdL*, seul parmi les trois suppléments de notre corpus, fournit également l'indication de la langue à partir de laquelle le livre a été traduit, ainsi que le pays de provenance de l'ouvrage. On retrouve ainsi dans chaque compte-rendu de ce supplément des formules telles « traduit de l'espagnol (Mexique) », « traduit de l'anglais (États-Unis) », etc. Cette précision – qui est d'ailleurs très récurrente dans le contexte éditorial (et journalistique) français – ne donne pas seulement une indication géographique, mais contribue aussi à sensibiliser le lecteur vis-à-vis de l'existence des variétés linguistiques au sein, entre autres, des mondes anglophone, germanophone, hispanophone, etc.

Aucun des trois suppléments ne mentionne le titre original dans le paratexte, même si, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, quelques recenseurs y font allusion dans leur compte-rendu.

L'espace d'une évaluation sur la traduction

La traduction se situe véritablement à la périphérie des comptes-rendus de notre corpus, dans le sillage de trois polysystèmes qui relèguent la traduction à une position plus ou moins secondaire et périphérique (Even-Zohar 1979).

Comme nous avons pu le voir, une bonne visibilité paratextuelle de la traduction est assurée, avec l'indication du nom de traducteur et, pour le *MdL*, de la langue de départ. Cependant, nous ne pouvons pas dire la même chose de

¹⁰ Source : *Livres Hebdo/Electre*, citée dans les *Chiffres Clés 2014-2015*, p. 3 : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/137323/1508351/version/1/f ile/Chiffres-cles_Livre_SLL_2014-2015.pdf (consulté le 15/11/2016).

¹¹ Source : CEATL <http://www.ceatl.eu/docs/surveyfr.pdf> (consulté le 15/11/2016).

la visibilité de la traduction dans le compte-rendu lui-même. Dans la majorité des comptes-rendus de littérature traduite, aucune allusion n'est faite à la traduction et ce nonobstant le fait que dans les comptes-rendus – et surtout dans les comptes-rendus plus longs – on retrouve à la fois des citations du texte analysé et des appréciations stylistiques qui portent véritablement sur le texte traduit.

Le positionnement périphérique et marginal de la traduction est confirmé par l'emplacement des remarques sur la traduction au sein du compte-rendu. Notre étude montre comment le plus souvent les mentions à la traduction arrivent en fin de compte-rendu, juste avant le mot de la fin. Ce positionnement « tardif » de la traduction semble un indice de l'importance accordée à cet aspect par les recenseurs, dont l'intérêt primaire réside naturellement dans la nouveauté thématique de l'ouvrage et/ou dans la figure de l'auteur.

Un autre indice de la marginalité de la traduction dans ces comptes-rendus est représenté par l'espace limité alloué à ces remarques. En effet, les évaluations de la traduction dans ces comptes-rendus sont extrêmement sommaires. Le plus souvent il s'agit d'un seul verbe ou adjectif ou adverbe, fréquemment dans des phrases incidentes. Sur ce point, les choses n'ont pas beaucoup évolué par rapport aux considérations de Carol Maier, Isabelle Vanderschelden et Peter Fawcett en 2000, ni, comme on pouvait l'imaginer, par rapport à notre étude de 2013. Et ces mentions sont dans la presque totalité des cas des mentions très élogieuses. Voici quelques exemples :

NYTBR : « aptly translated », « masterly translation », « marvelously, idiomatically translated », « skillful translation » jusqu'à : « incandescent translation »¹²

TLS : « excellent translation », « fluidly translated », « expertly translated », « fine translation », « beautifully translated », « sensitive translation », « ably translated », « masterly translation »,

MdL : « traducteurs remarquables », « superbement traduit », « la traduction est une incroyable prouesse », « magnifiquement retraduit »

On retrouve dans cette liste une pléthore d'adjectifs superlatifs et emphatiques (merveilleux, excellent, superbe, remarquable, magnifique, etc.). On retrouve également – surtout dans les critiques anglophones – des adjectifs qui nous rappellent le concept de *fluidity* postulé par Venuti (*fluidly* translated, *idiomatically* translated). L'hypothèse selon laquelle un texte fluide et idiomatique

¹² Dans le *NYTBR* nous avons même droit à un cas où l'adjectif réservé à la traduction ne concerne pas la qualité de la traduction, mais le nom de la traductrice : « translated by the fantastically named Sarah Death ».

dans la langue d'arrivée tend à être accepté sans résistance de la part de la communauté des lecteurs semble valable aussi pour les critiques de la presse *highbrow*. D'autres remarques plus articulées vont dans ce même sens, et ce toujours dans les suppléments anglophones.

- The high standard of the translations is evident from their *smooth texture* in English.
- Nothing *jars* in Laurie Thompson's translation.
- Knowing when to pick one's battles is the mark of a great translator, and Gambrell is one. Her translation is as elegant, playful and layered as the original – and *never appears labored*.
- In addition to the open ending, his story benefits from Frank Wynne's translation, which makes it seem *native* to English. [nos italiques]

Ces quelques exemples renforcent cette idée de manière très nette et corroborent pleinement l'hypothèse de Venuti (1995), que Fawcett avait reprise parmi les caractéristiques récurrentes des critiques dans la presse, à savoir que les traductions transparentes sont largement favorisées (2000 : 296 *sq*). Les mots soulignés dans les citations ci-dessus renforcent l'idée d'une traduction qui se plie au goût de la langue d'arrivée : un texte à la surface « lisse » (*smooth*), l'apparence naturelle (*never appears labored*), où rien ne crée une dissonance (*nothing jars*), bref, un texte qui ne semble pas une traduction, mais une œuvre originale en anglais (*native to English*). Vladimir Nabokov déplorait cette tendance déjà en 1955: « I constantly find in reviews of verse translations the following kind of thing that sends me into spasms of helpless fury: "Mr. (or Miss) So-and-so's translation reads smoothly"» (Nabokov 2000: 71).

Le pôle de l'*acceptability* (selon la terminologie de Toury) l'emporte largement, même si notre corpus nous offre au moins deux cas où on questionne la recherche de l'idiomaticité à tout prix et on finit par réclamer certaines dissonances face à l'aplatissement stylistique du texte traduit.

- En *ne dédaignant pas certaines tournures désuètes*, la traduction restitue parfaitement cette mélancolie fébrile (*MdL*)
- It is a shame, then, that Stephen Twilley's translation *falls flat at times*, failing to convey the emotional urgency of Missirolì's story. *The author's syntax and punctuation are unusual*. He uses long sentences that sometimes combine reported speech and rumination with action and description, and he counterpoints these with brief descriptive ones. These *shorter sentences are stiffly rendered in English*, and *Twilley chooses not to retain the unusual character of many of the longer lines*. His translation feels like a compromise (*TL5*) [nos italiques]

On remarquera dans le premier exemple l'appréciation pour ces tournures désuètes et inusuelles, qui marquent certes une légère dissonance,

mais arrivent ainsi à transmettre le sens de mélancolie du texte. Dans le deuxième exemple on déplore le processus de normalisation mis en place par le traducteur : il s'agit d'une des stratégies les plus récurrentes en traduction, que Toury (1995) relie au concept de *growing standardization* et que Pym qualifierait de *risk-avoidance* (2008).

Avec cette dernière critique, nous voyons se profiler des réflexions un peu plus articulées sur la traduction, qui vont au-delà du simple adjectif pour ébaucher une analyse stylistique de la traduction.

- She inhabits the prose's terrible serenity and glacial horror – the translator's hand never overwhelms or underperforms. Both lithe and sharp, syntax and diction never become mechanical and obtuse the way bad translations often render something 'foreign'. (NYTBR)
- Sam Taylor's translation is elegant in design, intellectually rigorous, infuriatingly ruminative and precise to the point of mannerism. In other words, very, very French. (NYTBR)

On remarquera dans la première citation l'éloge du sens de la mesure du traducteur, qui parvient à retrouver le juste milieu entre sur-traduction et sous-traduction. En particulier, cette traduction parvient à ne pas rendre le discours mécanique comme le font, aux dires du critique, les mauvaises traductions, qui rendent les choses « étrangères ». Dans la deuxième citation, on voit bien comment le jugement n'échappe pas à la condensation, mais on y retrouve une série d'adjectifs et adverbess qui essaient de cerner en une ligne plusieurs facettes de l'appréciation de la traduction, sans pour autant échapper au cliché final. Dans les deux cas, aucune autre indication n'est fournie qui puisse étoffer ou articuler ce jugement.

C'est dans les *TLS* qu'on retrouve les analyses les plus approfondies de notre corpus et ce n'est sans doute pas un hasard que ces analyses concernent des retraductions. Comme nous l'avons déjà pu observer dans notre étude de 2013, les retraductions portent avec elles une surcharge de visibilité qu'on retrouve aussi dans les analyses critiques (2013 : 116). Voici un exemple inspiré d'une nouvelle traduction anglaise de la poésie de Rilke :

[Speirs'] are some of the most supple, patient, responsive and exact versions of Rilke around [...]. Leishman's versions, as Ruth Speirs herself pointed out repeatedly in reviews in the *TLS*, become extraordinarily convoluted and affected, often to the point of unreadability [...]. At least for readers in Britain, Rilke was largely Leishman's Rilke until Stephen Mitchell's American translations were published in the UK by Picador in 1987. [...] It's not much of an exaggeration to think of Speirs's Rilke as an "anti-Leishman" (she punningly referred to him as Leichnam, the German word for corpse). Her translations have a sense of quietness, the language seems sure-footed, unforced, tending to tone down rather than work up, finely attentive to the

German but not in awe of it or ever tempted to abandon its own measured resources. And her versions are not “prose” and don’t pass up opportunities to hint at the rhyme or to compensate for its absence by other means. She follows and has faith in the sense, Rilke’s and her own. [...] Speirs is not infallible. A particularly unfortunate and uncharacteristic slip is the opening of ‘Blue Hydrangea’, which wrong-foots the poem by mistranslating “So wie das letzen Grün in Farbentiegeln” as “Like green leaf over in a pot of paint” where it is a paintbox that is meant. [...] It’s interesting to speculate how different Rilke might appear to English readers today if Speirs’s versions had been available during the 1950s, 60s and 70s, when Leishman held sway.

Il convient de préciser qu’il s’agit d’un volume qui récupère et réunit les nouvelles traductions de Rilke faites par Ruth Speirs (1916-2000) et qui affiche déjà dans son titre (*The Rilke of Ruth Speirs*) une visibilité extrême de la traduction et de la traductrice. La majorité du compte-rendu, écrit par un professeur d’allemand d’Oxford, porte sur la nouveauté de cette nouvelle traduction, qui transmet un nouveau Rilke aux lecteurs anglophones, interrompant la domination de la traduction canonique de Leishman. On remarquera que l’appréciation n’empêche pas une note critique ponctuelle, comme à vouloir mitiger une évaluation presque trop positive (pour une ancienne collaboratrice du *TLS*, d’ailleurs).

Proffer’s worthy-and readable translation was produced rapidly and contained some serious misinterpretations and mistakes. To say that Sokolov’s new translator has merely corrected these, however, would be a vast understatement. Boguslawski’s assiduous devotion to the text has meant that not only are Sokolov’s many rhythmic and rhymed passages beautifully restored, but also many of the subtler intertextual allusions missed by Proffer are revealed to the English reader for the first time. [...] This handsome new edition is marred only by the occasional heavy-handed editorial note and a few minor Russianisms that have crept into the text – «comrades» instead of «classmates» (tovarishchi), «how many years we’ve been sitting in the special school» instead of «how many years we’ve spent» (prosideli). Such minor points, however, cannot detract from the overall power of the translation. One can only hope to see more of Sokolov in Boguslawski’s stylish translation.

Ce deuxième exemple corrobore l’hypothèse d’une surcharge de visibilité de l’acte de traduction dans la retraduction. Encore une fois, c’est une retraduction correctrice qu’on nous présente, une retraduction qui comblerait les failles de la traduction précédente (ici une première traduction trop «rapide», dans le cas précédent la traduction canonique). Dans ce compte-rendu – signé par un traducteur du russe, Bryan Karetnyk – nous retrouvons la même structure du précédent, avec un compte-rendu élogieux mitigé par

quelques remarques critiques mineures, accompagnées par 1 ou 2 exemples ponctuels.

Les critiques négatives

Avec les deux derniers exemples, nous avons entrevu les premières traces de critique négative, quoique dans le cadre d'une évaluation globale positive. Les critiques ouvertement négatives sont assez rares dans 2 des 3 suppléments, avec un seul cas sur 4 mois pour *NYTBR* et *MdL*, ce qui est assez significatif.

NYTBR: Valdés's translator, David Frye, is overfond of the word 'litany,' which appears with pathological frequency.

MdL : Il est dommage que l'éditeur français ait cru bon de donner à ce beau livre un titre (*Les Examens de conscience*) qui ne convient pas à son contenu. Il aurait mieux valu s'en tenir à la traduction exacte de l'intitulé d'origine : « La vie examinée. Comment se perdre et se retrouver ».

La seule critique que nous avons pu relever sur ces 4 mois sur le *NYTBR* est une remarque mineure sur une supposée idiosyncrasie du traducteur pour le terme « litany », jugée « pathologique » par le recenseur, qui laisse tomber cette remarque aigre dans la partie finale du compte-rendu, à côté d'autres remarques du même type portant sur le texte-source¹³. Pour le *MdL*, la seule remarque critique sur la traduction est liée à un choix de titre, qui est (sans doute à juste titre) imputé à la maison d'édition. Il est intéressant de remarquer que cette pénurie de critiques négatives sur ces suppléments avait émergé déjà dans notre étude de 2013 : sur le quadrimestre examiné à cette occasion, *NYTBR* et *MdL* affichaient une seule critique négative, et ce qui plus est, celle du *MdL* portait encore une fois sur un choix de titre. Il apparaît évident que s'attaquer à un choix de titre est un stratagème pour faire une allusion à la traduction sans avoir à se livrer à une lecture du texte source, voire sans même maîtriser la langue source en question.

Encore une fois, c'est le *TLS* qui va le plus loin dans la critique des traductions, mettant en avant côtés positifs et négatifs d'une traduction dans son analyse. Voici quelques remarques retrouvées dans notre corpus :

- « occasionally *jarring* translation. »
- It seems *regrettable* for this reason that the third section of *Das bittere Brot* was translated from English by a third party. The result is an undistinguished

¹³ Une autre critique négative se retrouve dans un entretien avec le romancier mexicain Alvaro Enrigue, qui affirme : « Pedro Páramo is the perfect modern novel – still looking for a translation into English that does it justice ». D'ailleurs, au cours de ce même entretien, le romancier fait l'éloge de sa traductrice anglaise : « Natasha Wimmer is so good that it feels like my book » (*NYTBR*, 27/3/2016).

academic style, replete with modish *Fremdwörter*, which *jar*s after the first two immensely insightful sections.

- « Unfortunately, the *choppy* translation *does the author no favours* : I can hardly imagine the enraged Felipe shouting ‘ideological tommyrot’ at his son, no more than I can imagine him wielding ‘his paternal hoe’. »
- « Thomas Bunstead’s translation occasionally *falters*, as when British vernacular words such as ‘trainers’, ‘billiards’ and ‘knickers’ are used in American contexts, but for the most part he deftly transmits the author’s vivid imagery and meticulous descriptions of process. »
- There are a few *jarring anachronisms* in the translation. « I’m not kidding » sounds too colloquial for 1900 French, as does a frog jumping «like crazy», a French schoolchild in third grade, or a judge «screwing» a convict «to the max». And the Chancellor de l’Hôpital was an important figure in sixteenth-century French history, and not, as implied here, some sort of health administrator. But on the whole the text captures the flavour of Nadar engagingly enough, and should introduce him as he deserves to a range of new readers. [nos italiques, sauf pour les titres et les mots étrangers]

Le terme *jarring*¹⁴ (discordant, troublant) qui est employé dans les deux premières et dans la dernière critique (et qu’on avait déjà repéré plus haut dans le *TLS*) est, avec ces 4 occurrences, un des adjectifs qu’on retrouve le plus souvent en rapport avec la traduction. Cela nous rapproche d’une certaine idée d’harmonie textuelle que la traduction viendrait casser avec une note dissonante. La troisième critique rejoint cette même idée avec une critique assez sévère (et sans appel) de la traduction, qui est qualifiée de *choppy* (contraire de *smooth* dans ce contexte), un terme qui suggère les aspérités d’une surface qui n’a pas été polie comme on l’aurait souhaité. Dans les deux dernières critiques négatives, on remarque une certaine similarité, à la fois dans les reproches (d’incongruités, spatiales ou temporelles) et dans la formulation utilisée, qui vise à contextualiser la critique dans le cadre d’une appréciation des qualités d’ensemble de la traduction.

Dans toutes ces critiques, l’espace d’argumentation de l’évaluation portée est très limité : un exemple ou deux au plus servent à justifier des commentaires parfois très négatifs. Fawcett évoquait cette « extreme paucity of evidence to back up criticism » (2000 : 296) comme un trait saillant des comptes-rendus dans la presse, qui les distinguait nettement d’une critique « scientifique » de la traduction. Notre corpus ne fait pas exception à cette tendance, sans doute motivée en partie par les contraintes spatiales ; on retrouve un seul cas où la critique de la traduction devient centrale dans le

¹⁴**to jar:** a : to make a harsh or discordant sound

b : to have a harshly disagreeable or disconcerting effect

c: to be out of harmony (Source *Merriam-Webster online edition*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/jar>, consulté le 15/11/2016).

compte-rendu. Il s'agit du compte-rendu (de 3000 mots et sur 2 pages) qui ouvre le numéro du *TLS* du 8 janvier 2016, où Karen Thompson analyse une nouvelle traduction anglaise du *Rigveda*. Autrice elle-même d'une édition en ligne de la poésie védique, Thompson se livre à une analyse très détaillée (et très sévère) de cette nouvelle traduction, présentée comme la première traduction depuis un siècle faite par deux « distinguished American indologists » et décrite ensuite comme : « incoherent mix of mumbo-jumbo and misplaced obscenity, most of it apparently meaningless. It reads like a burlesque version ». La critique s'annonce dès le début sans appel et se poursuit sur ce même ton jusqu'à la déclaration finale :

This latest attempt by Stephanie Jamison and Joel Brereton at interpreting the earliest Indo-European poems by means of Vedic tradition must surely bring the process to an end : it clearly doesn't work.

Entre ces deux extrêmes, Thomson se livre à une analyse approfondie des raisons de sa critique, qui porte essentiellement sur des questions philologiques (texte source et amendements successifs), ainsi que sur une certaine désinvolture et incohérence (voire supposée incompétence) des deux universitaires dans leur approche à la traduction. Le ton véhément de cette critique et une animosité qui paraît parfois rancunière – et visée à restaurer la primauté du travail du recenseur, passé véritablement sous-silence dans la nouvelle édition – déclenchent une vraie querelle autour de la retraduction d'un classique, avec la réaction d'un universitaire, Christopher Minkowski, dans la rubrique « Letters to the Editor » (19/2) et une réponse de Thomson (26/2).

Autres remarques sur la traduction

Le dernier aspect que nous avons pris en compte dans l'analyse de notre corpus est la présence d'autres remarques sur la traduction, entretiens avec traducteurs, prix de traductions.

Sur la période concernée, nous n'avons rien repéré sur le *NYTBR*.

Le *TLS* consacre une page dans son édition du 19/2 au *Translation Prize*, le prix annuel de traduction que le supplément organise en collaboration avec la *Society of Authors*. L'article d'Adrian Tahourdin qui accompagne l'annonce des gagnants des prix annuels de traduction (6 catégories pour 6 langues source : arabe, français, néerlandais, allemand, espagnol, suédois) commence avec la phrase « Translation matters », comme à vouloir souligner, sur les sillages du volume sur la traduction publié par Edith Grossmann en 2010 (*Why Translation Matters*), que la traduction joue un rôle important dans notre culture. Cette initiative a le mérite d'attirer l'attention du public (et non seulement) sur l'aspect de la traduction, tant et si bien que le journaliste dans un post de blog publié sur le site du *TLS* commente la soirée de remise des

prix avec une sorte d'autocritique pour la tendance des recenseurs à faire allusion à la traduction seulement pour la critiquer, parfois de manière injuste :

I came away with a renewed sense of the sheer hard work that goes into the art, or craft, of translating. [...] And all too often, reviewers only draw attention to a translation in order to criticize it, sometimes unfairly.¹⁵

Le *MdL* publie un bref entretien avec la traductrice et traductologue canadienne Sherry Simon autour de la retraduction de l'œuvre de Mordecai Richler. Cette retraduction est menée par une maison d'édition canadienne et saluée comme fondamentale pour la juste appréciation de l'auteur après une première traduction française (faite en France) trop naturalisante aux dires de la chercheuse, qui précise : « Comme dans beaucoup de traductions d'œuvres nord-américaines faites en France, il y avait peu de respect pour les références culturelles » (*MdL*, 26 février 2016).

Conclusions

On peut se demander au bout de ces quelques considérations quels sont les critères d'appréciation d'une traduction dans la presse culturelle. D'après ce que nous avons pu observer, la *fluency* est presque unanimement appréciée (à deux exceptions près), ce qui rejoint les propos de Venuti sur les approches ethnocentriques à la traduction étant généralement sanctionnées de manière positive par les professionnels de l'édition et le public des lecteurs.

Un supplément, le *Times Literary Supplement*, se démarque clairement des autres par rapport au traitement de la traduction¹⁶. Une analyse des contributeurs de la revue révèle d'ailleurs un certain nombre de traducteurs et/ou universitaires parmi les recenseurs de la revue, ce qui pourrait en partie expliquer cette attention. La taille, plus importante, des comptes-rendus joue également un rôle : si on considère que le compte-rendu se doit souvent de présenter l'auteur et/ou la nouveauté thématique de l'ouvrage, plus d'espace implique plus de chances de pouvoir se pencher sur la traduction.

L'impression est que trop souvent les recenseurs n'aient pas les moyens linguistiques pour juger d'une traduction. Leur manière de s'attaquer au titre paraît d'ailleurs un stratagème pour pouvoir faire une allusion à la traduction, sans avoir à se donner à une analyse contrastive des textes source et cible. Dans notre corpus, seulement deux recenseurs du *NYTBR* ont l'honnêteté d'admettre de ne pas avoir les connaissances linguistiques pour juger de la traduction, mais on peut légitimement se poser la question pour tous (ou

¹⁵*The Translation Oscars*, <http://www.the-tls.co.uk/the-translation-oscars/>, consulté le 15/11/2016.

¹⁶ Peter Bush remarquait également en 2006 une certaine attention de la part du *TLS* à la traduction : « Reviews in the *TLS* rarely miss out the translator's name and usually comment, if briefly, on the quality of the translation » (Bush 2006 : 34).

presque) les autres qui passent la question de la traduction sous silence. Il serait ainsi souhaitable que les suppléments culturels soient sensibilisés à confier les comptes-rendus de littérature traduite à des recenseurs qui maîtrisent la langue source.

Comme nous l'avions pu observer dans notre étude de 2013, la terminologie demeure toujours attachée à certains clichés (fidélité, justice, perte) et se trouve ainsi en décalage par rapport à la réflexion théorique. On remarque également une tendance assez accentuée à l'hyperbole dans l'appréciation, qu'on pourrait attribuer aux circonstances du sous-genre du compte-rendu littéraire, de par l'espace limité qu'il se voit allouer.

Si plusieurs indices nous confirment le rôle périphérique de la traduction dans ces 3 suppléments et pays, nous remarquons cependant qu'à plusieurs reprises les recenseurs saluent et encouragent la mission de découverte et diffusion assurée par les traducteurs. Ils explicitent parfois le rôle des traducteurs dans les démarches qui ont mené à la publication d'un ouvrage en traduction et, ce qui est de plus, expriment le souhait d'avoir d'autres traductions des textes restés inédits dans la langue cible, ou en tout cas le regret de ne pas en avoir.

Tout compte fait, plusieurs facteurs nous permettent d'affirmer qu'une prise de conscience des enjeux de la traduction commence à trouver sa place dans ces suppléments – parmi lesquels la citation systématique des noms des traducteurs, une ébauche d'appréciation de la traduction, la création d'un prix de traduction littéraire dans un pays où la traduction représente moins du 5 % de la production. Si une pleine reconnaissance de la traduction reste encore à atteindre et une vraie critique de la traduction est loin à venir dans les pages de ces suppléments, des pas se font vers une meilleure attention à l'aspect de la traduction et ce sont souvent les traducteurs eux-mêmes à propulser ce changement. On peut espérer que plus de traducteurs-recenseurs collaborent aux différents suppléments littéraires et puissent ainsi sensibiliser à la fois les éditeurs et les lecteurs à une question qui n'est sans doute pas périphérique lorsqu'on analyse et présente aux lecteurs une œuvre traduite.

Bibliographie :

- Bush, P. 2006. « Reviewing Translations : Barcelona, London and Paris ». *EnterText*, n° 4.3, pp. 29-44.
- Even-Zohar, I. 1979. « Polysystem Theory ». *Poetics Today*, vol. 1, n° 1-2, pp. 287-310.
- Fawcett, P. 2000. « Translation in the broadsheets ». *The Translator*, n° 6.2, Special Issue. Evaluation and Translation, pp. 295-307.
- Maier, C. 1990. « Reviewing Latin American literature ». *Translation Review*, n° 34.5, pp. 18-24.
- Maier, C. (ed.) 2000. *The Translator, Special Issue. Evaluation and Translation*, n° 6.2.

- Monti, E. 2013. « Échos de la traduction dans la presse culturelle : États-Unis, France et Italie », *Synergies Pologne*, n° 10, pp. 109-121.
- Nabokov, V. 2000. « Problems of translation : “Onegin” in English » [1955]. In : *The Translation Studies Reader*. L. Venuti (ed.). London; New York : Routledge, pp. 71-83.
- Pym, A. 2008). « On Toury’s laws of how to translate », in A. Pym, M. Shlesinger, D. Simeoni (eds), *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*, pp. 311-328.
- Schulte, R. s.d. « Translation criticism ». http://translation.utdallas.edu/essays/criticism_essay1.html (consulté le 1/11/2016).
- Toury, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam ; John Benjamins.
- Vanderschelden, I. 2000. «Quality assessment and literary translation in France ». *The Translator*, n° 6.2, Special Issue. Evaluation and Translation, pp. 271-293.
- Venuti, L. 1995. *The Translator’s Invisibility : A History of Translation*. London ; New York, Routledge.
- Venuti, L. 1998. *The Scandals of Translation : Towards an Ethics of Difference*. London ; New York, Routledge.

LA TRADUCTION DU PATRIMOINE : TRADUCTION TECHNIQUE ET DIFFÉRENCE CULTURELLE

Coralia-Alexandra COSTAȘ¹

Abstract : Considering that heritage translation, as overall supra-concept, involves the cooperation of several domains, varying from arts to science and technology passing through restoration and conservation, it becomes obvious that the usage of a specialized language, that is a jargon, is unavoidable, and implicitly a translation dealing with heritage can be generically referred to as “technical”. To assure the full comprehensiveness of the translation, the translator must ensure not only truthfulness compared to the original but also the filling of the gap very often created by the cultural difference separating the author of the message, its mediator (the translator) and the recipient thereof.

Keywords: heritage, translation, difference, culture, mediation.

Contexte

La traduction du patrimoine est un champ ouvert à plusieurs approches, dont les plus visibles à nos yeux sont celles de la traduction technique et de la différence culturelle. Traduction technique tout d’abord parce les textes d’origines appartiennent à divers domaines tant de la science et de la technologie, que des arts, mais qui impliquent, tous, un langage très spécialisé, donc un jargon, génériquement nommé « technique ».

Nous devons préciser dès le début que ces pages sont inspirées par l’expérience dans les domaines de la traduction et de l’interprétation dans le contexte muséal accumulée depuis 1997 dans le cadre du Complexe National de Musées « Moldova » de Iași, dont le siège central se trouve dans le Palais de la Culture. Quatre musées importants de la Roumanie y sont abrités : le Musée d’Histoire de la Moldavie, le Musée de la Science et de la Technique « Ștefan Procopiu », le Musée d’Art et le Musée Ethnographique de la Moldavie. Le Musée de l’Union, le Musée « Poni-Cernătescu » et le Musée Mémorial « Mihail Kogălniceanu », tous les trois situés dans la ville de Iași, le Palais « Alexandru Ioan Cuza » de Ruginoasa, le Musée du Vin et de la Vigne, de Hârlău, le Musée de Site Archéologique de Cucuteni font partie toujours de la structure du Complexe National de Musées « Moldova » de Iași.

Dans un musée, le visiteur entre en contact non seulement avec les objets de patrimoine constituant l’exposition, mais aussi avec les informations adjacentes fournies à l’égard de celle-ci et des objets qui la composent, qui

¹ Complexe National de Musées « Moldova » de Iași, Roumanie, coralia.costas@gmail.com.

peuvent prendre la forme des étiquettes, des fiches de salle, des panneaux explicatifs, des guidages assurés traditionnellement par un muséographe ou, plus récemment, par l'intermédiaire d'un audioguide. À ceux-ci, on peut ajouter les brochures, les catalogues et même le site internet. Il est non seulement recommandable mais véritablement nécessaires de s'assurer que les informations sont mises à la disposition des destinataires du message muséal par tous les moyens disponibles car, dans la grande majorité de cas, le visiteur n'est pas spécialiste et par conséquent ces sources auxiliaires d'information ont le rôle de l'aider à (mieux) comprendre les objets qu'on lui présente et donc à atteindre un plus haut degré de satisfaction à l'égard de l'expérience muséale.

Dans la société multiculturelle dans laquelle nous vivons aujourd'hui, la présentation du patrimoine dans une ou plusieurs langues internationales, qui était initialement une simple option, s'est transformée en impératif. L'héritage culturel d'une nation est celui qui l'aide à se définir en tant qu'individualité dans l'interaction avec une ou plusieurs autre(s) nation(s). Formé et consolidé en diachronie, il acquiert sa véritable valeur en synchronie, lors du contact entre deux cultures, entre deux peuples, sans que le nombre des représentants de l'un(e) ou de l'autre soit important dans l'occurrence. La présentation, la traduction et/ou l'interprétation constituent des fonctions indispensables dans la communication du patrimoine.

La perspective de l'autre

En Roumanie, les dernières décennies ont été le témoin d'une véritable ouverture du musée vers le public, vers la communauté, cette attitude constituant déjà la norme presque partout en Europe. L'époque où les musées se contentaient de fournir les informations d'une manière rigide, figée, sans prendre en considération les intérêts et les besoins réels des visiteurs est passée depuis longtemps déjà.

Si face à la globalisation accablante, l'individualité risque souvent de s'effacer, l'héritage culturel – surtout celui qui est présenté dans les musées – condense dans ses multiples facettes la quintessence d'une spécificité, constituée le long du temps, et la valorise, en la transformant en véritable atout dans le dialogue avec l'autre.

À notre avis, la traduction du patrimoine implique toujours une différence culturelle, un vide qu'il faut savoir couvrir pour faire entendre le message du musée, la difficulté du processus consistant précisément en l'effort que le traducteur/ l'interprète doit faire pour que l'information reçue par le destinataire soit complète. À ce but, il est essentiel d'essayer de se rendre compte de la perspective de l'autre, car les résultats de la recherche du patrimoine sont communiqués à des récepteurs divers.

Une première distinction est celle qu'on opère entre les conationaux et les étrangers. En ce qui concerne les premiers, nous distinguons le discours des spécialistes s'adressant à des interlocuteurs ayant un niveau comparable de

connaissances, et le langage de vulgarisation, qui suppose une traduction à l'intérieur de la langue. Nous ne limitons seulement à mentionner cet aspect, sans y insister, notre article portant sur la traduction d'une langue d'origine dans une langue cible, de circulation internationale, à savoir le français ou l'anglais.

Dans le cas de l'information adressée aux étrangers, ce sont des spécialistes, d'un domaine ou d'un autre, qui transmettent un message par l'intermédiaire de la traduction, soit à des spécialistes provenant d'un autre pays, soit au grand public d'origine étrangère. Dans cette situation, la précision du langage technique maîtrisé par le traducteur et la capacité de ce dernier d'acquérir des informations assez hermétiques déterminent l'efficacité ou l'inefficacité de la communication. Le long de notre expérience de travail, nous avons eu l'occasion de nous confronter aussi à des situations où l'habileté des auteurs des textes, donc des émetteurs du message, de s'exprimer dans la langue d'origine ne respectait les standards langagiers courants. Paradoxalement ou non, il existe des circonstances où le traducteur, au-delà d'autres difficultés inhérentes à la tâche assumée, se trouve en face de textes qualifiables au moins comme « maladroits ». Ceci peut s'expliquer par le fait que très souvent leurs auteurs font plus d'attention à la précision de l'information technique qu'ils veulent transmettre en tant qu'experts dans tel ou tel domaine, qu'à l'outil de communication qu'est la langue et dont ils se servent. Le traducteur doit donc percevoir au-delà des règles de la grammaire les valences sémantiques de l'énoncé et les transposer dans la langue cible tout en faisant preuve du haut niveau de responsabilité impliquée par sa profession.

À juste titre, la connaissance du vocabulaire spécifique au domaine, le choix des termes précis et l'utilisation d'une phrase claire, dépourvue d'ambiguïté représentent les exigences en fonction desquelles on peut juger une traduction. Dans le cas assez fréquent où le traducteur se heurte à un langage assez figé et à une manière plutôt rigide de construire l'énoncé, sa tâche sera encore plus difficile, parce qu'il devra tout d'abord reformuler de façon que l'information communiquée soit tout à fait compréhensible.

À part les compétences langagières de l'émetteur du message et surtout du traducteur, l'efficacité d'une traduction muséale dépend aussi du niveau de connaissance, par les destinataires, de la langue messagère, car dans le cas où celle-ci n'est pas tout à fait maîtrisée par le récepteur, celui-ci rencontrera des difficultés dans la réception du message. Le degré d'incertitude qui peut persister dans de telles circonstances ne s'effacera pas si le visiteur ne fait pas, à son tour, des efforts pour briser les barrières culturelles et oser demander des clarifications pour tout aspect qui pourrait rester insuffisamment détaillé.

La différence culturelle - une définition possible

Un aspect qu'un traducteur muséal doit toujours prendre en compte, surtout dans des situations d'interprétation, est la différence culturelle qui existe toujours entre les représentants de deux peuples lorsqu'il s'agit d'un

effort de compréhension réciproque, et qui se manifeste surtout dans le cas du public généraliste.

Concept opératoire issu de manière prioritaire de la réflexion sur le phénomène de l'immigration et impliquant comme repères « les autochtones » et les « immigrés », la différence culturelle a été perçue « en termes d'adaptation, accommodation, intégration, incorporation, assimilation » dans des études qui « accordent toujours une place centrale à la dimension culturelle, au point de laisser bien souvent dans l'ombre les aspects économiques, sociaux, juridiques et politiques de l'insertion » des nouveaux arrivés (de Rudder, 1985: 24).

Sans qu'il s'agisse pourtant d'une situation d'immigration, la dimension culturelle est bien présente dans le cadre du musée, se manifestant dans la quasi-totalité des cas, sous la forme d'une différence identifiable dans la façon de se rapporter des visiteurs – surtout les étrangers - au contexte local, à l'histoire, aux traditions du peuple et de la communauté au milieu de laquelle l'institution fonctionne.

En termes concrets, toute incursion dans l'univers du peuple roumain dans laquelle on engage les visiteurs étrangers doit avoir comme fondation la présentation, soit-elle en quelques mots seulement, des éléments précis inspirés aussi bien par le contexte général encadrant le discours du spécialiste de musée que par l'idée qu'on a ou qu'on peut se faire des connaissances du destinataire du message.

Une autre distinction a été identifiée entre les spécialistes et les profanes d'un certain domaine. Le plus nombreux groupe de destinataires d'un message muséal, donc spécialisé, même technique, est représenté par le grand public. Formé de personnes intéressées par un champ de la connaissance qu'elles veulent approfondir par la visite d'un musée par exemple, leur niveau de connaissances de ce domaine-là est évidemment plus bas que celui des créateurs de l'exposition.

Le langage employé pour faire transmettre l'information décrivant un objet de patrimoine, une exposition, un musée doit être choisi de façon à atténuer ou annihiler une telle différence. Françoise Raby fournit une description du langage de spécialité qui est absolument adéquate au contexte muséal :

Un document de spécialité mélange souvent différents langages : langages naturels, langages formels. À l'intérieur des langages formels, il fait appel à des catégories sémiotiques : icônes, graphes, tableaux, diagrammes, etc. On voit bien que comprendre un texte de spécialité suppose une maîtrise de plusieurs codes et langages, la langue étrangère ajoutant un nouveau système sémiotique. (Raby, 1994 : 4)

C'est en partant de telles prémisses que nous considérons que la traduction du patrimoine implique en fait un double processus de traduction : d'une part, le processus proprement-dit de transposition d'une langue A vers

une langue B d'un message produit par un émetteur quelconque, dans ce cas le spécialiste de musée ; d'autre part, la suite de transformations successives qui fait en sorte qu'un message émis par le professionnel d'un certain domaine scientifique arrive à être parcouru, accepté comme compréhensible et, enfin, assimilé comme intéressant/ captivant ou par contre rejeté comme ennuyant par un destinataire - le public des musées - dont on ne connaît d'avance que partiellement le profil. Cette situation est due au fait que le récepteur du message médié par le traducteur du patrimoine est toujours autre. Les cas sont assez rares quand des visiteurs d'un musée reviennent dans le même endroit pour voir la même exposition. S'ils sont contents avec ce qu'ils ont vu/ appris/ senti la première fois, ils auront l'envie de revenir mais dans la plupart des situations non pour répéter l'expérience mais par contre pour participer à quelque chose de nouveau, c'est-à-dire pour recevoir un nouveau message muséal. En extrapolant, il est donc plausible d'affirmer que de fait, dans un musée, on ne sait pas à qui on parle. Certes, il existe des statistiques avec le profil socio-professionnel des visiteurs, mais celui-ci n'a pas d'utilité du point de vue de l'adressabilité du message de l'exposition, ou du trajet à l'intérieur de celle-ci, ce qui implique un impératif d'adaptabilité.

L'adressabilité, concept qui est tiré du domaine du marketing et dont le but est de communiquer à des individus uniques (identifiés par des adresses réelles ou virtuelles) les messages des campagnes publicitaires, suppose aussi le ciblage des informations commerciales en fonction des achats antérieurement effectués par les clients. Dans le cadre d'un musée pourtant, la situation est en partie différente, parce que le destinataire du message d'une exposition n'aura pas besoin, dans la grande majorité des cas, de revenir au musée pour précisément la même exposition, alors que les acheteurs d'un certain type de pain achèteront en général le type de pain préféré et non un autre. Ce qui fait du produit culturel un produit unique, à la différence du produit de large consommation.

Cette expérience unique qu'est la visite au musée est en fait doublement médiée : il s'agit, naturellement, de cette transposition d'une langue dans une autre langue, mais cette opération est souvent précédée d'une adaptation sans laquelle le message des spécialistes serait difficilement compréhensible. Cela parce que le spécialiste, du moins en Roumanie, parle en spécialiste, c'est-à-dire qu'il s'exprime en utilisant des codes, des formules, des expressions figées, non adaptées au pulse d'une communication à vif. Pour de telles raisons, pour qu'une traduction soit efficace il faut tout d'abord qu'on opère une traduction intra-langagière, dans sa propre langue. Afin d'accomplir un tel but, le traducteur a besoin de confiance en ses propres qualités, en sa capacité cognitive, concrétisée dans de telles situations par la compréhension des données spécifiques à tel ou tel domaine technique, à savoir à tel ou tel jargon.

« Il n'est pas de relation intersubjective sans le socle d'une confiance minimale », sociale, facilitée par l'idée d'appartenance à « sa langue », comme le montre Patrick Lamarque, qui affirme aussi que « ceux qui partagent ma langue, partagent avec moi un peu de moi-même » (1993 : 229, 231). Ce n'est qu'après un tel partage de son être intellectuel que le médiateur devient capable d'effectuer une « polarisation » du message (Ibidem : 235), selon les intérêts du destinataire, en d'autres mots de cibler la communication en fonction de l'adressabilité.

Dans ce contexte, il convient d'invoquer le concept de culturème, entendu comme unité minimale, indivisible, porteuse d'information culturelle (Lungu Badea, 2004 : 16). Une traduction muséale peut être considérée comme efficace au moment où une information culturelle est non seulement transmise mais reçue et comprise par le destinataire avec la signification qui y est attachée. Monitorant l'évolution du concept depuis son apparition et les significations qui lui ont été attachées le long des siècles, Georgiana Lungu Badea est d'avis que « (...) le statut du culturème se retrouve dans le vouloir-dire d'origine que le traducteur est appelé à repérer et à restituer de manière à refaire l'atmosphère spirituelle, intellectuelle, culturelle et sociale propre à l'original. » (2009 : 26)

Plus précisément, lorsqu'on invoque des noms ou moments célèbres, tels Étienne le Grand, Tudor Vladimirescu, Alexandru Ioan Cuza, le roi Ferdinand Ier, Nicolae Grigorescu, Mihai Eminescu, l'Union (de 1859 ou de 1918) – sans que la liste soit exhaustive ni l'ordre de l'énumération significatif – il faut absolument expliquer la résonance qu'ils ont dans la pensée du peuple roumain, même si cela implique souvent le dépassement de la tâche de traduction en tant que telle.

L'impératif de l'adaptation

Parce que les textes préparés par les spécialistes sont souvent exprimés d'une manière qui témoigne de leur très haut niveau de connaissances scientifiques, il arrive assez souvent qu'ils contiennent des énoncés au moins maladroits sinon véritablement fautifs du point de vue de la langue source, le roumain, et qui sont pardonnables ou même un exemple de normalité aux yeux / oreilles des autres scientifiques. Pourtant, une telle manière d'élaboration du message risque de rendre le texte incompréhensible pour quiconque ne connaît pas le domaine. Alors, l'une des tâches primordiales du traducteur est celle d'ajuster le texte d'origine de façon qu'il devienne compréhensible sans aucune difficulté et qu'il soit véridique, que le sens ne soit pas détourné. De ce point de vue, cette tâche du traducteur tient plutôt à la maïeutique, compte tenu de son effort en tant que médiateur de transmettre une information vraie. Pour cette raison, les discussions et explications entre l'auteur du texte d'origine et le traducteur sont essentielles dans le processus de transmission du sens. Au-delà des différences qui séparent les domaines de la traductologie et de la

linguistique, il existe aussi de nombreux points communs que les deux disciplines partagent². Sans mettre donc le signe d'égalité entre ces deux professions, il est pourtant utile de souligner les qualités du linguiste, telles qu'elles ont été identifiées par Michel Petit, car elles caractérisent aussi l'activité du traducteur qui se penche sur n'importe quel domaine scientifique :

(L)e linguiste a bien, par principe, une compétence discursive susceptible de s'appliquer aux formes de n'importe quel discours spécialisé, pour les traduire, les corriger, les analyser, les commenter, les enseigner, etc., et que ce faisant il travaille effectivement sur le sens, et donc, par une sorte de processus maïeutique (voir là encore l'activité de relecture/correction), exerce une forme d'interaction sur le contenu, qui s'arrête toutefois normalement à la pertinence cognitive de ce contenu pour le domaine de spécialité, c'est-à-dire son enjeu scientifique (Petit, 1994 :3)

Comme le précise toujours Michel Petit, qui fait appel à des termes déjà introduits par Antoine Culioli, le discours spécialisé peut être caractérisé de « stable » pour ce qui est du contenu et de la configuration d'un tel texte, alors qu'il est aussi « déformable », en tant que structure discursive, linguistique (*Ibidem* : 4).

Se différenciant de l'argot propre par le degré d'opacité, la langue de spécialité se caractérise par la volonté de fournir la « désignation exacte et efficace des objets propres à un domaine ». Elle doit être « non-ambiguë » et doit enlever tout risque d'incompréhension, de malentendu, à l'intérieur du « groupe de spécialistes/ initiés » (Antoine, 2014 :6).

Le linguiste et, implicitement, le traducteur peuvent et parfois doivent intervenir dans le texte pour le rendre (plus) compréhensible. Une traduction qui se résume à traduire les mots d'une langue dans une autre ne peut être efficace par le fait qu'elle ignore le contexte, voire le domaine dans lequel le message est circonscrit, tout comme le destinataire et son niveau de connaissance du sujet. Certes, le traducteur de textes techniques se spécialise le long du temps, il s'habitue avec le champ d'activité, il accumule des informations et devient un pseudo-expert, dans une ou plusieurs spécialités.

Mais que peut-on faire du récepteur du message traduit, qui est dans notre cas le visiteur des musées ? Comment faut-il faire pour deviner le niveau d'intelligibilité pour le destinataire de l'information disponible dans une salle d'exposition ? Les objets qui font partie des collections muséales se caractérisent par un certain degré d'étrangeté : ils s'y trouvent non parce qu'ils sont des objets comme tous les autres mais, bien au contraire, parce qu'ils sont à part : ils sont rares, parfois uniques, ils sont vieux, même antiques, ils sont excentriques, d'une très grande valeur et la liste des qualificatifs peut continuer.

² Pour une courte présentation de l'histoire des différends entre la linguistique et la traductologie, cf. Pergnier (2004 : 1-12)

Toutes ces informations, qui supposent un certain hermétisme, un degré plus ou moins grand d'opacité, et qui sont connues et, de toute façon, à la portée des spécialistes, ne sont pas facilement disponibles au large public, ni nécessairement compréhensibles par celui-ci. La faute, s'il y en a une, n'est pas au public, mais à une certaine commodité qui fait qu'il soit plus à l'aise de parler à quelqu'un qui parle la même langue, celle de spécialité, qu'à un étranger du domaine.

Dans cette perspective, les informations muséales, au moment où l'on décide de les présenter aux visiteurs pour contribuer à la réception par ceux-ci de l'exposition, doivent être – et généralement, à présent, le sont – énoncées d'une manière qui permette leur lisibilité tant par le spécialiste que par les profanes du domaine. C'est donc dans cette phase-là qu'on opère une première traduction, « intralinguale », laquelle est accompagnée de toute opération d'ajustement qui puisse être nécessaire du point de vue de l'énonciation correcte dans la langue source. Le terme appartient à Roman Jakobson, qui décèle trois types de traductions : intralinguale - à l'intérieur d'une même langue, interlinguale – d'une langue à l'autre, et intersémiotique – d'un système de signes à un autre système de signes (Jakobson, 1963 : 79).

Dans la salle d'exposition, une information qui est toujours présente, quel que soit le type, la dimension, la catégorie, l'emplacement du musée, est l'étiquette d'objet. Celle-ci doit fournir des informations essentielles, telles le nom et quelques détails caractéristiques à l'objet en question : la datation – qui est un élément rencontré dans la (quasi)totalité des musées, l'endroit - de découverte pour les expositions historiques / de manufacture pour les musées techniques/ d'origine pour les objets ethnographiques, l'auteur pour les œuvres d'art, littéraires etc. ou bien l'atelier / la société productrice pour le patrimoine historique, technique. Ce sont des données minimales qui servent à l'identification de l'objet et à sa différenciation des autres objets inclus dans l'exposition. Quoi faire pourtant dans le cas d'une désignation telle le régionalisme roumain *budălău cu brighidău*, qui signifie un récipient en bois, de dimensions assez grandes, dans lequel on bat le beurre à l'aide d'un bâton spécialement façonné à ce but. Évidemment, une telle étiquette laisserait la grande majorité des visiteurs bouche-bé, même les roumains, au-delà du fait que le contexte général de la salle du musée pourrait les aider à deviner l'utilité de l'objet en question. Cependant, il ne serait pas du tout déontologique de laisser les visiteurs deviner de quoi il s'agit dans une exposition, la solution étant donc d'offrir une explication, de procéder à une traduction intralinguale. Ces régionalismes introduisent l'impérativité de fournir des éclaircissements, si précis et succincts que possibles, dans la langue source, afin d'éviter de doubler l'exposition d'objets de patrimoine d'une exposition d'étiquettes. En certains cas, on peut choisir d'accompagner la traduction proprement-dite de la description des objets de musée non seulement de la traduction intralinguale mais aussi de celle intersémiotique. C'est-à-dire qu'un objet signifié est

transposé non-seulement en mots signifiants mais aussi en images / dessins/ sons suggestifs. Cette manière de transmission du sens est pratiquée surtout dans le cas des détails qui ne sont pas tout à fait perceptibles, les curateurs choisissant de les présenter à l'aide d'autres systèmes signifiants. C'est ainsi que s'explique la présence de panneaux explicatifs, complémentaires, qui fournissent d'une manière attractive du point de vue graphique des données essentielles pour la réception correcte du message de l'exposition dans son ensemble et de chaque objet en soi. Ou encore des moyens visuels qui amplifient un certain détail de la décoration d'une statuette anthropomorphe néolithique, ou d'une tuile de poêle médiévale, qui risqueraient autrement d'être ignorés. Par exemple, dans la forme actuelle du Musée d'Histoire de la Moldavie, on a intégré dans l'exposition plusieurs courtes vidéos développées à partir des éléments présents sur les objets présentés, ayant comme but de mieux suggérer l'atmosphère spécifique à l'époque.

Les informations graphiques et audiovisuelles qui assurent la traduction intersémiotique du texte source doivent aussi être approchées avec modération, car elles aussi doivent être conçues d'une manière qui permette leur compréhension immédiate par le public. Trois éléments conditionnent, en fait, la réception du message : « la durée d'exposition à chacun des médias, l'interaction avec les autres médias, le niveau de culture professionnelle du récepteur » (Bertin, 1994 :7). Identifiés dans l'analyse du processus d'apprentissage, ces trois composants caractérisent aussi le parcours muséal et l'expérience cognitive vécue par le visiteur. Involontairement et inconsciemment, celui-ci est un apprenant. Le succès de son entreprise visant la relaxation et/ou la satisfaction d'une curiosité est conditionné par ces aspects qui font qu'elle soit doublée d'une transformation, d'une évolution cognitive.

Karin Korning Zethsen identifie quatre facteurs dont dépend la réception du message par le destinataire cible, et qui justifient l'existence du processus de traduction intralinguale, à savoir « la connaissance », « le temps », « la culture » et « l'espace ». Dans le premier cas il s'agit de la capacité de compréhension des données par le récepteur des informations. Le deuxième paramètre se réfère à la nécessité de fournir de nouvelles variantes d'un même texte qui soient en concordance avec les exigences de chaque génération. Le troisième consiste en l'explication ressentie comme nécessaire quand on est devant des différences culturelles, la concrétisation de cet élément étant la pratique de la localisation, un phénomène très répandu ces dernières années. Enfin, le quatrième paramètre s'occupe de la longueur d'un texte source et de la nécessité d'effectuer des découpages, comme dans le cas des versions pour les enfants, ou par contre de l'augmenter pour le rendre plus explicite (Korning Zethsen, 2009 : 805-807). Dans la salle d'exposition, il s'agit, la plupart du temps, d'augmentations à rôle explicatif du texte source.

Des adaptations sont donc nécessaires pour rendre la traduction du texte d'origine acceptable pour le récepteur provenant d'une autre culture, ou

en utilisant les concepts introduits par Odile Régent, de laisser la « culture scientifique » se manifester pleinement à l'intérieur de la « culture individuelle », la seconde incluant la première (Régent, 1994 : 2, 5). Des objets culturellement étranges, tels les presses pour épaisir les étoffes, ou les cuves pour fouler les raisins, ou encore les orchestrons, les pianolas électriques, requièrent l'ajout d'explications à rôle adaptatif, qui amène l'objet présenté dans l'univers du visiteur. « Elle est le pont, un passage, une passerelle, qui facilite la réception de l'Autre chez soi grâce à un talent créatif d'acclimatation », affirme Hyonhee Lee dans un texte qui porte sur la réception de la littérature nationale, mais qui trouve son entière validité dans le contexte muséal (2015 : 109).

Le traducteur médiateur

La traduction, cette « façonneuse de cultures », permet en fait un échange et, surtout, un enrichissement cognitif bidirectionnel (Delisle, 2014 : 46). Dans l'ère de la communication on ne monologue plus. L'autre est tout aussi important que soi, c'est pourquoi il faut savoir apprendre ces attentes et surtout aller à la rencontre de celles-ci. Pour ce faire, le traducteur doit « être en situation de répondre aux besoins perçus de ses lecteurs » (Hewso, 2014 : 33), c'est-à-dire qu'il doit prendre en considération tous les éléments dont il dispose sur le bénéficiaire de la traduction, dans notre cas, le visiteur des musées.

Une fois l'argumentation arrivée à ce point, il convient de considérer en quelques mots aussi la position du traducteur, ce sujet intermédiaire servant d'interface à la communication interculturelle. Sa tâche n'est pas facile parce que pour se faire comprendre il doit tout d'abord se mettre dans la peau de l'énonciateur et essayer de voir avec ses yeux. C'est une opération partiellement comparable à celle de l'acteur qui entre en scène, et qui laisse de côté sa personnalité, sa vie entière pour incarner le personnage. Pour de telles raisons, le traducteur est « intérieurement divisé et multiple, dépourvu d'une position stable ». L'interprète l'est aussi à un plus intense degré (Sakai, 2009 : 175).

Apparemment absent quand il s'agit de la réception, du traitement cognitif des informations écrites et/ou graphiques disponibles dans une salle d'exposition, le traducteur devient plus perceptible comme présence lorsqu'on fait appel à des dispositifs de type audioguide ou à divers systèmes multimédias. Physiquement, le traducteur ne peut être vraiment présent dans le processus de transmission du sens que dans des situations d'interprétation, lesquelles dans un contexte muséal ont d'habitude lieu lors des guidages en langue étrangère, quand le muséographe qui assure le guidage dans la langue source est accompagné d'un interprète qui facilite la compréhension du message par le récepteur. Le grand avantage de ces circonstances est représenté par le fait que l'adaptation du degré de spécialisation, d'hermétisme de la présentation se passe beaucoup plus directement et avec des résultats immédiats, par interaction précisément ciblée.

« Médiateur interculturel », le traducteur en général et, selon nous, surtout le traducteur muséal, doit faire preuve d'un « habitus (...) fragmenté, pluriel, dynamique », qui admette des « variations intra-individuelles », qui lui permettent des rôles multiples, apparemment opposés (Meylaerts, 2013 : 124).

Nous pouvons donc conclure cette incursion dans un volet de la traduction interculturelle, à savoir la traduction muséale, en soulignant que l'activité traductive « n'est nullement une activité neutre ou invisible, au contraire de ce que l'on a pu en penser en d'autres circonstances (...) puisque les langues et la traduction portent en elles la pluralité irréductible de l'humain » (Iveković, 2009 : 2). Grâce à la traduction, même intralinguale, le sens du message muséal acquiert corporéité.

Bibliographie :

- Antoine, Fabrice (2014) : « Les langues de spécialité sont-elles des argots comme les autres ? Convergences/divergences, enjeux lexicaux, stylistiques et traductologiques », *ASp (en ligne), Intersections – l'anglais de spécialité, creuset multidomaine*, no. 66 / 2014, Groupe d'étude et de recherche en anglais de spécialité, Institut du Monde Anglophone, Université Paris 3, document consulté en ligne, le 13 août 2016, url de référence : <http://asp.revues.org/4523>.
- Bertin, Jean-Claude : « L'enseignant, le professionnel et l'apprenant : confrontation des cultures et choix des matériaux pédagogiques », *ASp (en ligne), Actes du 15^e colloque du Gerav*, nos. 5-6 / 1994, Groupe d'étude et de recherche en anglais de spécialité, Institut du Monde Anglophone, Université Paris 3, document consulté en ligne, le 10 août 2016, url de référence : <http://asp.revues.org/4023>.
- Delisle, Jean (2014) : « Dimension culturelle de certaines dimensions de la traduction », *Atelier de traduction, Dossier : la dimension culturelle du texte littéraire en traduction I*, no. 21/2014, Editura Universităţii din Suceava, sous la coordination de Muguraş Constantinescu et de Raluca-Nicoleta Balaşchi, pp. 37-62.
- Hewson, Lance (2014) : « Baba, bouille, brouet : les dangers de l'hybridité », *Atelier de traduction, Dossier : la dimension culturelle du texte en traduction II*, no. 22/2014, Editura Universităţii din Suceava, sous la coordination de Muguraş Constantinescu et de Raluca-Nicoleta Balaşchi, pp. 23-34.
- Iveković, Rada (2009) : « Que veut dire traduire ? Les enjeux sociaux et culturels de la traduction », *Revue Aylon(s) Que veut dire traduire ?*, no. 7/2009-2010, document consulté en ligne, le 10 août 2016, url de référence : www.reseau-terra.eu/article889.html.
- Jakobson, Roman (1963) : « Aspects linguistiques de la traduction », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, pp. 78-86.
- Korning Zethsen, Karin (2009) : « Intralingual Translation : An Attempt at Description », *Meta: journal des traducteurs/ Meta: Translators' Journal*, no. 4/2009 (vol. 54), Les Presses de l'Université de Montréal, pp. 795-812.
- Lamarque, Patrick (1993) : *Les désordres du sens : alerte sur les médias, les entreprises, la vie publique*, ESF éditeur, Paris, collection « Communication et complexité », dirigée par Jacques-Antoine Malarewicz.

- Lee, Hyonhee (2015) : « L'adaptation et la réception de la littérature française en Corée », *Atelier de traduction*, no. 23/2015, Editura Universității din Suceava, sous la coordination de Muguraș Constantinescu et d'Anca-Andreea (Brăescu) Chetrariu, pp. 97-110.
- Lungu Badea, Georgiana (2004) : *Teoria culturèmelor, teoria traducerii*, Editura Universității de Vest, Timișoara.
- Lungu Badea, Georgiana (2009) : « Remarques sur le concept de culturème », *Translationes*, no. 1, *Traduire le culturème*, Editura Universității de Vest, Timișoara.
- Meylaerts, Reine (2013) : « The Multiple Lives of Translators », *TTR: traduction, terminologie, rédaction, Traduction et conscience sociale. Autour de la pensée de Daniel Simeoni / Translation as Social Conscience. Around the Work of Daniel Simeoni*, no. 2/2013 (vol. 26), sous la direction d'Alexis Nouis et d'Hélène Buzeiln, l'Association Canadienne de Traductologie, pp. 103-128.
- Pergnier, Maurice (2004) : « Traduction et linguistique : sur quelques malentendus », *La Linguistique*, no. 1/2014 (vol. 40), Société Internationale de Linguistique Fonctionnelle, Presses Universitaires de France, Paris, document consulté en ligne, le 13 août 2016, url de référence : www.cairn.info/revue-la-linguistique-2004-1-page-15.htm.
- Petit, Michel (1994) : « Le fond et la forme. Réflexion sur les limitations culturelles de la manipulation linguistique en langue de spécialité : l'angliciste et le discours scientifique », *ASp (en ligne), Actes du 15^e colloque du Geras*, nos. 5-6 / 1994, Groupe d'étude et de recherche en anglais de spécialité, Institut du Monde Anglophone, Université Paris 3, document consulté en ligne, le 06 août 2016, url de référence : <http://asp.revues.org/3966>.
- Raby, Françoise (1994) : « Les relations entre savoirs linguistiques et savoirs de spécialité dans la construction des processus de passage de l'être « cultivé » à l'être « civilisé » », *ASp (en ligne), Actes du 15^e colloque du Geras*, nos. 5-6 / 1994, Groupe d'étude et de recherche en anglais de spécialité, Institut du Monde Anglophone, Université Paris 3, document consulté en ligne, le 25 juillet 2016, url de référence : <http://asp.revues.org/4010>.
- Régent, Odile (1994) : « L'article scientifique : un produit culturel », *ASp (en ligne), Actes du 15^e colloque du Geras*, nos. 5-6 / 1994, Groupe d'étude et de recherche en anglais de spécialité, Institut du Monde Anglophone, Université Paris 3, document consulté en ligne, le 11 août 2016, url de référence : <http://asp.revues.org/4017>.
- (de) Rudder, Véronique (1985) : « L'obstacle culturel : la différence et la distance », *L'Homme et la société*, nos. 77-78, 1985, *Racisme, antiracisme, étrangers, étrangers*, L'Harmattan, Paris, pp. 23-49
- Sakai, Naoki (2009) : « Dislocation in Translation », *TTR: traduction, terminologie, rédaction, La traduction au Japon / Translation in Japan*, no. 1/ 2009 (vol. 22), sous la direction de Natalia Teplova, l'Association Canadienne de Traductologie, pp. 167-187

III. ARTICLES

TOURMENTS ET FINESSES DU TRADUCTEUR : *RUY BLAS* DE VICTOR HUGO DANS L'INTERPRETATION DE GIOVANNI RABONI.

LORELLA MARTINELLI¹

Abstract: The aim of this paper is to analyse the translation of Victor Hugo's *Ruy Blas* by Giovanni Raboni who, working in symbiosis with the theatre director, had to reconcile the observance of the logical and formal structure of the French language (alexandrine lines and rhyming couplets) with the theatrical mode. Notwithstanding a certain freedom in his choices, Raboni respected the logical and consequential order of the lines and their contents: the meaning of each fragment mirrors the original version, as well as the stage directions that remain unvaried if compared to Hugo's text.

Keywords: *Ruy Blas*, Translator, transmodalization, historical drama, mise-en-scene.

Dans les dernières décennies, les théories de sémiotique théâtrale, à travers les enquêtes scientifiques de linguistes et de spécialistes comme (Elam, 1988), (De Marinis, 1982), (Ubersfeld, 1996), et (Pavis 2000), pour n'en citer que quelques-uns, ont réaffirmé, une fois pour toutes, la spécificité de la traduction théâtrale par rapport aux autres genres littéraires. Il est clair, en effet, que l'écrivain qui écrit pour le théâtre doit être conscient de la double valence de son travail (texte écrit et texte représenté) et tenir compte du contexte différent dans lequel il s'insère². Tandis que le roman reste, au-delà des expérimentations de ces dernières années, le lieu privilégié où la parole unificatrice du créateur facilite l'intime, la rencontre personnelle du sujet/lecteur avec l'écriture, l'événement scénique appartient, quant à lui, fondamentalement à la collectivité. Le destin de chaque œuvre dramaturgique est ainsi implicitement lié au public présent dans la salle et à ses réactions immédiates (les applaudissements, les contestations, les rires) mais aussi figées dans les critiques publiées successivement (en particulier dans les commentaires de la presse).

À la lumière des recherches les plus récentes, l'œuvre théâtrale ne peut plus être étudiée comme une production écrite quelconque: pour une analyse exhaustive, il faut aussi considérer *l'hic et nunc*: la représentation et les conséquentes modifications spatio-temporelles qui en résultent, l'intervention du réalisateur, le moment historique, les goûts du public³.

Les indications sémiotiques nous permettent, avec l'aide du multimédia, de capturer l'événement scénique jusque dans ses moindres détails

¹ Université de Chieti-Pescara, Italie, lorella.martinelli@unich.it.

²L'approche adoptée par Bassnett (1980) et Déprats (1990) donne à la traduction théâtrale un statut spécifique, qui toutefois reste lié au texte écrit.

³ Cf à ce propos S. Bassnett (1991); B. Métais-Chastanier et A. Carré (2012).

et notre tâche sera d'appliquer aux pièces théâtrales des méthodes désormais acquises par la critique française spécialisée.

Quant à notre réflexion, elle sera axée sur un drame de Victor Hugo traduit et représenté en Italie⁴ – il s'agit de la seconde représentation du drame qui a été possible grâce à la fructueuse collaboration entre le Théâtre Stable de Turin et le Théâtre de Rome, sous l'intelligente direction artistique de Guido Davico Bonino, avec la mise en scène éclairée de Luca Ronconi – et tentera de dégager les concordances et les divergences entre les deux composantes principales de la pièce, l'écriture et la représentation. Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, il nous semble opportun de rappeler l'approche de Victor Hugo avec le texte théâtral et de souligner le rôle joué par ses drames dans la naissance du théâtre moderne.

Les exigences qui poussent Hugo vers le genre dramatique sont de double nature: elles concernent son parcours artistique mais aussi le moment historique.

Après les ferventes compositions juvéniles écrites dans le sillage de Chateaubriand, et après les premiers romans dans lesquels la volonté de l'éditeur était trop envahissante, Hugo abandonne « l'ascétisme » de l'écriture pour la pratique théâtrale. Il se rend compte que pour communiquer ses idées et ses théories, il a besoin du public du théâtre et non pas d'un lecteur isolé. Au XIX^e siècle, les grandes nouveautés (politiques, littéraires et sociales) passent nécessairement à travers la scène : dans ces occasions les salles sont perpétuellement bondées et elles deviennent souvent le lieu de véritables batailles idéologiques; le public est moins discipliné que celui d'aujourd'hui, mais beaucoup plus vif, intéressé et actif. Les années Trente du XIX^e siècle ont vu apparaître en France une nouvelle vague de jeunes talents qui, à travers la pratique théâtrale, ont redécouvert le passé, cherchant ainsi à créer du neuf pour se tourner vers le futur⁵.

Le choix de Hugo n'est donc pas entièrement fortuit: avec lui, d'autres génies de la jeunesse romantique – Dumas, Vigny, Musset – se proposent comme pères fondateurs d'un nouveau genre, le drame romantique⁶.

Ruy Blas de Hugo a été représenté pour la première fois en Italie dans la saison 1966-1967 au Théâtre Olympique de Vicenza, pour la mise en scène de Marco Ferrero. Mise en scène « un peu de manière avec un rythme qui répondait aux feuilletons télévisés des années Soixante comme l'a soutenu Andrea Bisicchia dans un article apparu sur *Il Sole 24 ore* du 24 Mars 1996.

⁵ Il s'agit d'un moment historique particulier où la précoce sensibilité fin de siècle d'un groupe de jeunes et audacieux talents littéraires – aux prises avec une époque de transition, de passage entre la vieille et tranquille société de l'Ancien Régime et le nouveau monde de la société de masse – produit des œuvres théâtrales révolutionnaires pour l'époque. Le passé romantique, celui « anecdotique » de la célèbre bataille de Hernani brûle en dix ans toutes les étapes possibles d'un genre destiné à succomber bien vite sous les conventions bourgeoises. Cependant, il laisse intacts les chefs d'œuvre d'une jeunesse déçue par la faillite napoléonienne et qui essaie d'affronter le futur obscur à la lumière des erreurs du passé.

⁶ Le drame romantique s'affirme comme une révolution par rapport aux formes théâtrales précédentes – y compris le drame bourgeois et le mélodrame, dont au fond il conservera

La principale difficulté dans les réalisations scéniques modernes est représentée par le "statut littéraire" anormal de notre auteur: à mi-chemin entre le passé et le présent, il est souvent relégué dans les limbes à cause de son ambiguïté de dramaturge d'avant-garde (pour l'époque) et d'écrivain traditionnellement conservateur. Mais le drame romantique, une fois libéré des décors pompeux de fin de siècle, noirâtres, volumineux, lourdement enrichis d'éléments décoratifs devient moderne et jouable.

Deux grands metteurs en scène français ont su restituer aux œuvres de Hugo l'originalité de l'intrigue – à travers l'espace vide des grandes scènes et la simplification du jeu de récitation par rapport à la diction ampoulée du vieux théâtre. Il s'agit évidemment des essais du Théâtre national populaire de Jean Vilar et des mises en scène d'Antoine Vitez⁷. Le théâtre romantique recentre de nouveau l'attention du spectateur sur la psychologie du personnage et l'histoire, libérée des oripeaux extérieurs mélodramatiques, devient de cette manière un moyen pour explorer le passé de l'homme.

En France, le regain d'intérêt pour le drame historique est confirmé aussi par la reprise des grands chefs d'œuvre romantiques. La production dramaturgique française du siècle dernier avec ses difficultés de compréhension, sa capacité d'adaptation scénique, sans oublier les barrières linguistiques, a toujours réussi à se creuser un passage à l'intérieur de la scène italienne fermée et sélective.

Cependant, le rapport du théâtre hugolien avec le public italien a subi des bouleversements considérables à cause de la médiation de l'œuvre lyrique de Giuseppe Verdi. Trop souvent, en effet, on s'est référés à la production de

quelques caractéristiques – : il réalise une triple transformation dans le domaine thématique (la prédominance de l'histoire et de la passion amoureuse), philosophique (individualisme des personnages et mythe du héros romantique) et technique (scénographies minutieuses et riches de détails liés à l'architecture). Les jeunes auteurs, nés sous l'astre de l'Empire napoléonien et déçus par les résultats de Waterloo, cherchent à récupérer une nouvelle dimension artistique et politique, à travers la mise en scène des actions glorieuses du passé. Le but du drame consiste donc à : « faire sortir de la vie humaine, c'est-à-dire des événements grands, petits, douloureux, comiques, terribles, qui contiennent pour le cœur ce plaisir qu'on appelle l'intérêt, et pour l'esprit cette leçon qu'on appelle la morale » (Hugo, 1971 : 32). Le drame romantique, à travers le mélange du genre sérieux et comique, aspire à renvoyer à son public l'image véridique de la société.

⁷ Jean Vilar voit en Hugo le père du Théâtre National populaire. Il comprend en effet qu'il faut représenter le drame romantique comme on représente Shakespeare : dans un espace non conditionné par le lieu et la soi-disant couleur locale. L'histoire doit être mise en scène sur l'espace vide et immense de la cour du Palais des Papes à Avignon ou sur la scène du Palais de Chaillot. La nudité scénique est alors compensée par la splendeur des coutumes et les personnages semblent perdus, isolés dans cet espace majestueux. Antoine Vitez adopte, quant à lui, une solution différente : il n'élimine pas complètement le mobilier scénique, mais par exemple, pour la représentation de *Hernani* donnée à l'occasion du centenaire de la mort du poète (1985), il se tourne vers le talent d'un décorateur, Yannick Kokkos, qui fabrique des décors légers et poétiques, donnant ainsi une lecture thématique pour chaque instant de l'action.

l'écrivain français en se rapportant aux mélodrames qui avaient inspiré *Rigoletto* ou *Ernani* (respectivement *Le Roi s'amuse* et *Hernani*), au point de reléguer tout le théâtre romantique dans l'espace réservé aux œuvres de second choix, peu indiquées pour le spectateur italien plutôt sélectif⁸. Les vers hugoliens, confiés à la traduction poétique de Giovanni Raboni, ont offert un bon exemple de récupération transfrontalière d'une œuvre souvent confinée à une lecture scolaire, ou encore objet d'un certain snobisme de la part de la critique spécialisée.

Comme nous l'avons déjà souligné, l'énoncé théâtral est toujours écrit en fonction d'un public donné: le dramaturge ne saurait faire abstraction de l'évolution littéraire, historique, sociale et culturelle du pays dans lequel son œuvre agit. En effet, la communication théâtrale est fondée sur un code où les signes linguistiques ne sont qu'une des composantes de l'ensemble de la scène. Au moment de son entrée dans un pays étranger, une pièce doit faire face à plus de difficultés que tout autre texte écrit. Comme l'a souligné Georges Mounin « Tradurre un'opera teatrale straniera ha voluto dire e vuol dire ancora oggi vincere tutte le resistenze sorde, incoffessate che una cultura oppone alla penetrazione di un'altra cultura [...]. E per di più la traduzione teatrale è quasi senza appello, il testo resiste o non resiste alla recitazione ; mentre la fortuna di una poesia o di un romanzo è legata alla lenta penetrazione »⁹. (1965 : 154-155).

Il ne faut donc pas s'étonner si le théâtre de Victor Hugo arrive en Italie avec un retard considérable par rapport à sa production en prose et si l'on retrouve, seulement au XX^e siècle, le génie d'un auteur trop longtemps oublié.

La première étape concernant la réintégration hugolienne est naturellement la traduction du texte confiée à Giovanni Raboni¹⁰. Ce dernier, travaillant en harmonie avec le metteur en scène, a dû concilier le respect des structures logiques formelles de la langue française présentes dans l'œuvre *Ruy-Blas* (alexandrin à bout-rimé) avec la 'récitation théâtrale', parce que « nell'economia di un testo teatrale gli 'ingredienti' lessicali, ritmici e metaforici non sono, come in testo lirico, funzioni in sé [...] bensì subordinate a una struttura »¹¹.

⁸ Aujourd'hui encore, beaucoup de critiques ont tendance à sous-estimer les travaux théâtraux de Hugo en les étiquetant comme drames d'un romantisme rusé qui, en recourant à Verdi, c'est-à-dire à la pureté d'une musique qui nous impose de croire dans leurs tensions, nous font ainsi oublier leurs absurdités. (voir D'Amico, 21 avril 1996.)

⁹ « traduire une œuvre théâtrale signifie vaincre toutes les résistances sourdes, inavouées qu'une culture oppose à la pénétration d'une autre culture. De plus, la traduction théâtrale est presque sans appel, le texte résiste ou ne résiste pas à la récitation ; alors que la forme d'un poème ou d'un roman est liée à une pénétration lente » (notre traduction).

¹⁰ Poète et critique littéraire, Giovanni Raboni s'est distingué aussi pour son importante activité de traducteur du français à l'italien, traduisant des auteurs comme Baudelaire, Mallarmé, Flaubert et Apollinaire, sans oublier sa remarquable traduction de l'œuvre de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu*.

¹¹ « dans l'économie d'une pièce, les ingrédients lexicaux, rythmiques et métaphoriques ne sont pas, comme dans un texte lyrique, des fonctions au sens propre du mot, mais des fonctions subordonnées à une structure » (notre traduction) (Raboni, 1996 : X).

En effet le poète italien, aux prises avec une version destinée dès le départ à la mise en scène, a dû garder l'unité, tenir compte de la jouabilité du discours qui a été créé sous l'intervention de sa plume¹². Raboni a abordé ce travail avec une certaine liberté, aboutissant dans de nombreux cas, à une véritable réorganisation interne des segments du texte. Cependant, tout en le décomposant et le recomposant, il est resté principalement fidèle aux blocs individuels : répliques des dialogues et des monologues, récitations et musiques. L'ordre logique-consécutif des répliques est respecté et le contenu, le sens de chaque fragment reflète la version originale ainsi que les didascalies inchangées par rapport au texte de Hugo. Grâce à des indications scénographiques détaillées à la saveur à la fois pittoresque, romantique et folklorique, Raboni a voulu reconnecter le lecteur / spectateur moderne avec l'histoire de l'Espagne du XVII^e siècle et celle de l'époque contemporaine à l'auteur de la pièce¹³. Il a réussi à adapter le fleuve en crue du débit français aux différents rythmes, au rythme moins soutenu de notre langue. Nous renvoyons par exemple aux accents épiques du monologue de Ruy Blas dans le troisième acte quand, s'adressant aux ministres corrompus, il décrit la situation désespérée de l'Espagne :

Donc vous n'avez pas honte et vous choisissez l'heure,
L'heure sombre où l'Espagne agonisante pleure!
Donc vous n'avez ici pas d'autres intérêts
Que d'emplir votre poche et vous enfuir après
Soyez flétris, devant votre pays qui tombe

Fossoyeurs qui venez le voler dans sa tombe!
- Mais voyez, regardez, ayez quelque pudeur.
L'Espagne et sa vertu, l'Espagne et sa grandeur,
Tout s'en va

[III, 2, vv.1061-1069]

Non c'è in voi, dunque, altro interesse o cura
che riempirvi le tasche e fuggir via
dalla Spagna che piange in agonia ?

¹² Comme l'a remarqué Margaret, « Il paraît donc essentiel que le traducteur soit présent, d'une part pour veiller à ce que la fidélité qu'il a recherchée dans sa traduction soit respectée, d'autre part pour réaliser en collaboration avec le metteur en scène et les acteurs, dans un climat de respect et de confiance mutuels, toutes les virtualités théâtrales du texte » (1990 : 87).

¹³ Les didascalies qui, dans le théâtre grec, étaient les instructions données par le dramaturge à son interprète, réapparaissent en France au XIX^e siècle, et commencent à acquérir leur signification actuelle d'indications descriptives avec les mélodrames de Pixérécourt et ses scénographies « construites ». L'importance du texte pédagogique atteint son vrai sommet à travers les minutieux décors romantiques élaborés, satisfaisant par là non seulement le besoin de l'auteur de structurer et contrôler toute la représentation, mais aussi la soif de "scènes réalistes" du public bourgeois.

Approfittare della sua caduta,
depredarla, becchini senza scrupoli,

fin nella tomba ! – Ritrovate insieme
il pudore e il coraggio
e guardate: la Spagna, il suo valore,
la sua grandezza, tutto va in rovina.

[III, 2, p. 75]

Bien que l'organisation interne ait changé, rien ne se perd de la verve de la passion du vers hugolien. Plus loin, nous pouvons relever le contraste entre les gens déjà pressés et épuisés et l'indifférence d'un roi qui vit dans un monde lointain :

Un voleur fait chez lui la guerre au roi d'Espagne.
Hélas! les paysans qui sont dans la campagne
Insultent en passant la voiture du roi.
et lui, votre seigneur, plein de deuil et d'effroi,
Seul, dans l'Escorial, avec les morts qu'il foule,
Courbe son front pensif sur qui l'empire croule!

[III, 2, vv. 1125-1129]
Se sua Maestà, in carrozza, passa per la campagna
c'è sempre, ahimé, qualcosa che lo insulta.
E lui se ne sta solo, a testa china,
chiuso nell'Escorial
con i suoi morti, fra lutto e terrore
mentre l'impero crolla sul suo triste pallore!

[III, 2, p. 77]

Cependant, la réorganisation du discours exige souvent l'élimination de certains petits rappels, d'un vers ou d'un mot ou même la substitution parfois difficile d'un terme. Dans le reproche sarcastique de Don Salluste au fervent zèle de Ruy-Blas, soucieux de servir l'intérêt public en exilant l'un des grands du règne, nous pouvons remarquer l'élimination de deux vers : « Ouvrez les yeux pour vous, fermez-les pour les autres. Chacun pour soi » (III, 5, vv. 1334-1335), témoignage de l'égoïste vision politique des nobles Espagnols¹⁴. Dans

¹⁴ Hugo développe le drame selon une procédure antithétique, en opposant entre eux les personnages (parfois même les objets chargés d'un signifié symbolique) dans un duel où chaque adversaire représente l'exact contraire de l'autre. Les antithèses ressortent davantage avec l'alexandrin et la rime récurrente. Cependant, dans la traduction théâtrale, surtout au niveau linguistique, on perd un peu de la charge des oppositions continues (bien-mal, lumière-ombre, Ruy Blas - don Salluste), justement à cause de l'emploi d'une métrique plus libre.

d'autres parties du discours, nous assistons au remplacement de termes connotatifs incompréhensibles au lecteur / spectateur italien moderne : par exemple le métaphorique Jeannetons (I, 2, v. 116) qui indique les filles de la rue, est remplacé par le terme moins romantique de "putains", mais certainement plus compréhensible et simple. Ailleurs c'est la langue italienne qui va recourir à une connotation symbolique et "l'homme de trahison", Don Salluste, devient un Judas prêt à attaquer sa victime. Les compétences lyriques du traducteur se retrouvent dans les airs, dans les excès poétiques, presque tous concentrés autour de la figure mélancolique de la reine. Le talent de Raboni s'exprime pleinement dans la spontanéité de la chanson des blanchisseuses :

A quoi bon entendre
 Les oiseaux des bois ?
 L'oiseau le plus tendre
 Chante dans ta voix.
 Que Dieu montre ou voile
 Les astres des cieus !
 La plus pure étoile
 Brille dans tes yeux.

Non serve andar per boschi
 e ascoltare gli uccelli.
 nella tua voce è quello
 con il canto più bello.
 Dio mostri oppure veli
 gli astri che son nei cieli,
 dentro i tuoi occhi brilla
 La più limpida stella.

Qu'avril renouvelle
 Le jardin en fleur !
 La fleur la plus belle
 Fleurit dans ton cœur

Che ci importa se aprile
 fa fiorire il giardino ?
 È più tenero il fiore
 che spunta dal tuo cuore.

Cet oiseau de flamme,
 Cet astre du jour,
 Cette fleur de l'âme,
 S'appellent l'amour .

Questa canzone ardente,
 questa stella lucente,
 questa rosa del cuore
 ha un solo nome : Amore.

[II, 1, vv.719-733]

[II, 1, p. 51]

Et le regret sincère de la reine pour la liberté perdue face aux beautés de la nature, reléguées dans la sphère de l'inaccessible à cause de l'étiquette rigide, acquiert une plus grande et profonde intensité grâce à l'élimination de la rime plate :

Le beau soleil couchant qui remplit les vallons
 La poudre d'or du soir qui monte sur la route
 Les lointaines chansons que toute oreille écoute,
 N'existent plus pour moi ! j'ai dit au monde adieu.
 Je ne puis même voir la nature de Dieu !
 Je ne puis même voir la liberté des autres !

[II, 1, vv. 744-749]

Il bel tramonto che inonda le valli,
 le canzoni che toccano ogni cuore,
 per me no, non esistono ! Al mondo io ho detto addio,
 a me neanche il creato del buon Dio,
 neanche la libertà delle altre creature
 È concesso vedere !

[II, 1, p. 51]

Le problème métrique, est, au fond, l'unique entrave théorique-formelle que le traducteur a dû résoudre.

En effet, la question fondamentale ne concernait pas seulement la traduction en elle-même, mais aussi la façon de rendre perceptible et crédible, dans la langue italienne, l'extraordinaire amalgame sonore des vers de Hugo. Après avoir écarté la possibilité d'une métrique 'libre' et, dans l'ordre, l'emploi exclusif du septénaire et de l'endécasyllabe¹⁵, Raboni opte pour une « succession ininterrompue de séquences d'endécasyllabes, de septénaires et de double septénaires rendues plus « fatales » par l'emploi de la rime »¹⁶.

Le résultat est une version agréable à l'écoute et à la lecture, qui repropose dans la "simplicité" plus grande de la langue italienne, la poésie « transposée » du génie romantique. Raboni a su personnaliser son travail, en s'éloignant d'une traduction fidèle, mais plate, dépourvue des qualités poétiques engendrées en fait par une relative liberté de mouvement.

La version du texte hugolien a été généralement appréciée par la presse: selon Ugo Ronfani par exemple, le critique et poète Raboni « ha fornito una traduzione insieme libera e fedele, versificata con una scorrevolezza che ha consentito agli attori di riprendere rituali e vocalità »¹⁷ (Ronfani : 1996) et pour Magda Poli, « Raboni ha vinto a pieno, offrendo una traduzione splendida per dicibilità, preziosa per scelte lessicali che caratterizzano i personaggi nelle varie situazioni, elegante per impasto timbrico »¹⁸ (M. Poli : 1996). Même les articles hypercritiques et défavorables à la mise en scène de Ronconi expriment leur satisfaction pour « la fedele ma non acritica versione di Giovanni Raboni »¹⁹

¹⁵ Pour Raboni, le septénaire, dans son apparente proximité à l'alexandrin « pour sa nature double et son manque de plasticité, en est en vérité absolument éloigné » (Raboni, 1996 : X). Pour cette raison, il refuse l'emploi du seul endécasyllabe parce qu'il l'aurait forcé à l'essentiel et à une rigueur inconciliables avec la surabondance du détail hugolien.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ « Raboni a offert une splendide traduction, précieuse pour les choix lexicaux qui caractérisent les personnages dans les différentes situations et pour l'amalgame élégant des sons » (notre traduction)

¹⁸ « a fourni une traduction à la fois libre et fidèle, versifiée avec une fluidité qui a permis aux acteurs de reprendre des rituels vocaux ». (notre traduction)

¹⁹ « la version fidèle mais pas dépourvue de sens critique de Giovanni Raboni » (notre traduction)

(Bertani : 1996) qui rend donc un juste hommage à l'œuvre hugolienne en l'insérant une fois pour toutes à l'intérieur de la tradition théâtrale italienne.

L'histoire d'amour du valet de la reine d'Espagne acquiert une force nouvelle dans la traduction en vers libres plus proches du style et du goût du public italien moderne que ne l'est l'alexandrin en France. Mais à part une certaine diversité de style, le drame reste essentiellement fidèle à l'original. Les plus grands changements proviennent plutôt de la représentation en soi, de l'intervention de la lecture personnelle du metteur en scène. L'approche primitive de Ronconi au texte romantique a été dictée par sa curiosité pour l'étude d'une œuvre extrêmement classique dans le sens de théâtralité pure. Selon lui, le potentiel absolu de théâtralisation de la convention dramatique du dix-neuvième siècle est malheureusement ignoré aussi par un public plus instruit et éclairé. Il insiste sur le fait que le théâtre de Hugo est un « teatro di pura convenzione [...] una convenzionalità consapevole, capace di 'raccontare' qualche cosa, assegnando al termine convenzione non un'accezione peggiorativa, poiché con l'uso tutto in teatro tende a diventare convenzione, l'importante è che l'uso non finisca col distruggere la teatralità »²⁰. Le travail est donc affronté dans le respect des règles, mais aussi avec la nécessaire ironie vis à vis d'un théâtre à grand spectacle.

Par économie de temps (la représentation dure trois heures et demie avec un seul intervalle) et pour affronter les problèmes liés à la réceptivité du message, la mise en scène a veillé à éliminer quelques segments du texte, souvent des répliques entières ou quelques fragments de dialogue. Toutes les références à caractère folklorique ont été rayées ainsi que les signes marqués de la couleur locale et les détails historiques. Dans le texte récité, il manque donc les références aux aventures galantes de père César (I, 2), les redondantes indications des objets scéniques, mais aussi la description élaborée de la garde de l'épée que don Salluste délivre à Ruy Blas (I, 5). Tous les noms se référant aux familles nobles ou à la topographie espagnole du XVIIe siècle ont été balayés, qui faisaient la joie de la vraisemblance romantique. Le texte de Hugo est ainsi adapté au contexte dans lequel se déroule la représentation, les connotations et les références caractéristiques sont maintenant superflues et non indispensables à la compréhension d'un public qui aurait du mal, par exemple, à faire le lien entre les situations et les personnages de la comédie.

Ronconi, qui a courageusement affronté un travail difficile, a dû apporter les modifications nécessaires pour que ce drame ne résulte pas étranger au milieu dans lequel il a été représenté.

²⁰ « théâtre de pure convention, [...] un conventionnalisme coupable, capable de raconter quelque chose, en assignant au terme "convention" non pas une connotation péjorative parce qu'avec l'usage tout au théâtre tend à devenir convention, l'important est que l'utilisation ne détruit pas la théâtralité » (notre traduction) Interview de Claudio Longhi à Luca Ronconi, rapportée dans le programme de salle du *Ruy Blas* au Teatro Stabile de Turin.

Par son action, le réalisateur confirme les théories sur l'autonomie du texte pour le spectacle par rapport au texte écrit et même si sa traduction pour la scène « trahit » le mot écrit, Ronconi doit de toute manière personnaliser son travail.

Le concept de fidélité doit être dépassé au nom d'une lecture le plus possible compréhensible au spectateur présent en salle, instance primaire de la spécificité théâtrale. Une plate fidélité à la lettre du texte risquerait de constituer une infidélité profonde à la lecture orientée que le réalisateur devra faire pour le public auquel se tournent ses actes. Le réalisateur atteint ainsi un procès de 'simplification' du texte - en éliminant les métaphores hyperboliques et les dialogues fragmentés et répétés qui allongent l'action - en confirmant ultérieurement le problème de la représentabilité du texte hugolien dans son intégrité originale.

Comme on le sait, le texte pour le spectacle est, par définition, un amas de signes dans lesquels s'insèrent aussi bien les objets scéniques que tout le milieu théâtral. Il importe donc de considérer l'espace total de la représentation comme point d'union entre des éléments infra-scéniques (scénographiques) et extra-scéniques (architecture du théâtre). Jamais, comme dans ce cas, les deux espaces semblent s'interpénétrer autant: l'installation scénographique projetée pour *Ruy Blas* reprend et reflète, sous forme différente, les scènes que Carmelo Giammelo avaient réalisées pour *Misura per Misura* de Shakespeare, mise en scène au Teatro Carignano en 1992, lorsque Ronconi travaillait encore au Teatro Stabile de Turin.

À part quelques doutes sur la diction – la césure du vers semble souvent soulignée hors temps (en interrompant la fluidité du discours surtout dans les monologues) –, tout résulte amalgamé par la maestria d'un réalisateur qui a su exploiter les tons de la production hugolienne, du tragique au grotesque. Ronconi a mis en scène le romantisme « onirique » au point que pour lui le titre pourrait être remplacé par les *Rêveurs* puisque « la reine rêve l'amour, Ruy Blas rêve l'affranchissement d'une condition servile qui l'humilie, Don César rêve la liberté, Don Salluste rêve la vengeance et Don Guritano rêve sa jeunesse ; mais chacun de ces personnages finira par obtenir exactement le contraire de ce qu'il a rêvé »²¹. Le réalisateur, avec la construction d'un monde dominé par les rêves, a réussi à valoriser les nouveautés dramaturgiques du drame dépassé du dix-neuvième siècle en jouant vraiment avec sa conventionalité, en embrassant des discours redondants du texte à l'art dramatique « engagé », avec des interprètes qui sont le dernier feu des grands protagonistes. Le double travail sur le texte et sur la représentation a rayé les doutes de la critique militante sur l'œuvre mélodramatique de Hugo et la ferveur de l'histoire et des personnages a été récompensée par l'accueil chaleureux du public en salle mais aussi par la chorale approbation de la presse.

²¹ Interview de Claudio Longhi à Luca Ronconi rapportée dans le programme de salle du *Ruy Blas* au Teatro Stabile de Turin.

Bibliographie :

- Bassnett, Susan, ([1980]1993) : *La traduzione. Teorie e pratica*, a cura di Daniela Portolano, traduzione di G. Bandini, Milano, Bompiani.
- Bassnett Susan, (1991) « Translating for the theatre. The case against performability », *TTR. Traduction, terminologie, redaction*, voll.4. n° 1, pp. 99-111
- Bertani, Odoardo (1996) : « Ruy Blas, tinte forte e pensiero debole », *L'Avvenire*, 21 aprile.
- D'Amico, Masolino (1996) : « Ronconi tra follia e splendore », in *La Stampa*, 21 aprile 1996.
- De Marinis, Marco (1982) : *Semiotica del teatro : l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani.
- Déprats, Jean-Michel (1990) : *Traduire le théâtre, Actes des 6^e Assises de la traduction littéraire en Arles*, Actes Sud, Arles, 1990.
- Déprats, Jean-Michel (1996) : *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, études réunies et présentées par Jean-Michel Déprats, Montpellier, Éditions Climats & Maison Antoine Vitez.
- Eco, Umberto (2003) : *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- Elam, Keir (1988) : *Semiotica del teatro*. traduzione di Fernando Cioni, Bologna, il Mulino.
- Hugo, Victor ([1838]1971) : *Ruy Blas*, Paris, Larousse.
- Hugo, Victor (1996) : *Ruy Blas*, traduction de Giovanni Raboni, Torino, Einaudi.
- Larthomas, Pierre (1980) : *Le langage dramatique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Métais-Chastanier B. et Carré A. (2012) « Où commence la dramaturgie ? », *Agôn* [en ligne], *Dramaturgie des arts de la scène, Traduction et dramaturgie*, in <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2318>.
- Mounin, Georges (1963) : *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard.
- Mounin, Georges (1965) : *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi.
- Pavis, Patrice (1990) : *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Librairie José Corti.
- Pavis, Patrice (2000) : *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Poli, Magda (1996) : « Ruy Blas, sogni impossibili negli intrighi », *Il Corriere della Sera*, 21 aprile.
- Recoing, Eloi (2010) : « Poétique de la traduction théâtrale », *Traduire*, n° 222, pp. 103-124
- Regattin Fabio, (2004) : « Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique », *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, pp. 156-171.
- Ronfani, Ugo (1996) : « L'Ultima sfida di Ronconi al bel sogno di Victor Hugo », *Il Giorno*, 21 aprile.
- Tomarchio, Margaret (1990) : « Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du traducteur », *Palimpsestes*, n° 3, pp. 79-104.
- Ubersfeld, Anne ([1977]1996) : *Lire le théâtre* Paris, Belin.

INTERTEXTUALITÉ (EXPLICITE) DANS LES DISCOURS POLITIQUES ENTRE TRADUCTION ET INTERPRÉTATION

Fatima Zohra CHOUARFIA¹
Abderrahmane ZAOUI²

Abstract: Our paper aims to present some reflections on how to translate/interpret explicit intertextuality, quotations in particular, in political discourse. It has long been established that a good translator/interpreter should be bilingual and bicultural as well if s/he is to provide some quality translation/interpretation. This paper attempts to focus on problems encountered by translators and interpreters alike when translating quotes in a political context, and the decisions made in such cases. In this concern, a comparison will be drawn between translation and interpretation, in order to try to understand the specificities of each activity a bit more.

Keywords : Intertextuality, quotation, political discourse, interpretation, translation.

Introduction

Dans cet article, nous nous proposons de présenter quelques réflexions sur la traduction et/ou l'interprétation des citations, qui représente un champ de recherche assez intéressant non seulement en raison de leur présence explicite qui fait de l'interdépendance des textes une évidence, mais aussi pour le choix des propos et des personnalités cités si significatif dans les discours politiques. Notre étude porte sur le discours du Président Américain Barack Obama qu'il a tenu au Caire en 2009. Nous reviendrons sur la notion de l'intertextualité en mettant l'accent sur la citation en tant que type très fréquent dans les discours politiques. Une comparaison sera établie entre traduction et interprétation en tant qu'activités similaires mais différentes, et entre les versions proposées par la Maison Blanche et quelques chaînes télévisées en vue de vérifier si les traducteurs et interprètes adoptent les mêmes stratégies et si non, pourquoi ?

Interprétation

Selon Larousse en ligne, le mot *interprétation* vient du latin *interpretatio*, -*onis* qui signifie explication. Le terme a conservé sa signification d'origine et désigne à présent l'action d'interpréter, d'expliquer un texte, de lui donner un sens³. Interpréter peut également être compris comme étant le fait de « donner

¹ Université d'Oran 1 Ahmed Benbella, Algérie, chouarfia.fz@hotmail.com.

² Université d'Oran 1 Ahmed Benbella, Algérie, aerzaoui@ymail.com.

³<http://larousse.fr/dictionnaires/francais/interpr%C3%A9tation/43811?q=interpr%C3%A9tation#43733>

à des propos, à un évènement, à un acte telle signification, les comprendre en fonction de sa vision personnelle»⁴. Cependant, Larousse ne fait aucune référence au sens qui lui est conféré en traductologie et interprétologie. Jones, à titre d'exemple, la définit comme étant une traduction orale et immédiate d'un discours donné (Jones, 2002 : 3). Toutefois, une telle définition, brève et simple, ne saurait résumer les différents aspects de l'interprétation qui repose essentiellement sur la communication. En effet, les difficultés linguistiques sont loin d'être le seul problème que rencontre l'interprète; les obstacles culturels s'avèrent beaucoup plus contraignants et peuvent se manifester à la fois explicitement et implicitement. Ils sont explicites si l'interprète doit interpréter une référence culturelle qui n'a pas d'équivalent direct dans la langue d'arrivée, et ils sont implicites quand l'interprète est tenu de comprendre l'intention de l'émetteur, le non-dit comme dans le cas de l'ironie. Ainsi, le travail de l'interprète consiste en une explication constante et continue (ibid : 4)

Force est de constater que la pression que vit l'interprète émane également du manque de temps nécessaire à résoudre les problèmes d'ordre linguistique et/ou culturels pouvant se manifester à tout moment. L'interprète dispose, normalement, d'une seule opportunité pour rendre le message en langue cible (Pochhacker, 2004 : 11), mais il arrive qu'il s'aperçoive qu'il a commis une erreur et la corrige s'il estime qu'il peut se rattraper, sinon il laisse tomber si le récepteur réussit à bien comprendre le message malgré cette maladresse ou s'il est trop tard pour régler les choses.

Interprétation et traduction

Étant un transfert, une transposition d'un texte dans une langue différente pour en créer un nouveau, la traduction déclare explicitement l'identité du texte d'origine. Elle est généralement jugée (in)fidèle au texte de départ par rapport à l'approche qu'adopte le traducteur. En effet, l'adaptation, la paraphrase et d'autres stratégies employées lors du passage de la langue-culture source vers la langue-culture cible contribuent à la transformation de l'original (Miola, op.cit. : 16-17) créant ainsi une intertextualité d'un genre particulier où le contenu du nouveau texte ne correspond pas forcément à celui du texte source pour des raisons diverses, mais il demeure une copie (presque) identique.

Selon la littérature existante sur le sujet, l'origine de l'interprétation se perd dans l'histoire même s'il y a généralement une tendance à croire qu'elle est plus vieille que la traduction (écrite). On a souvent recours au mythe de la tour de Babel pour expliquer la naissance de la traduction, voire de l'interprétation puisque l'homme n'a connu l'écriture que depuis quelques millénaires tandis que la communication orale bilingue et multilingue remonte à beaucoup plus.

⁴<http://larousse.fr/dictionnaires/francais/interpr%C3%A9ter/43813?q=interpr%C3%A9ter#43735>

Tenter de dresser une comparaison entre les deux activités nous mènera bien au-delà de la différence flagrante de l'oralité et de l'écrit. L'activité du traducteur ressemble à celle d'un écrivain, tandis que la performance de l'interprète ressemble à celle d'un acteur. Un bon traducteur passera beaucoup de temps à chercher le terme technique correct ou le bon choix de mots, mais un bon interprète doit immédiatement trouver une paraphrase satisfaisante ou un équivalent approximatif si le mot juste ne lui vient pas à l'esprit afin de ne pas garder le public en attente (Nolan, 2005 : 3). Une interprétation est donc NON-CORRIGEABLE et NON-VÉRIFIABLE faute de temps (Shuttleworth & Cowie, 1997 : 84).

Intertextualité

Inventé par Julia Kristeva pour désigner l'interdépendance des textes (Cuddon, 1998 : 424), le concept de l'intertextualité a autant de significations que d'utilisateurs. Selon Kristeva, l'intertextualité est « une interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte » (Kristeva, 1968 : 311). Elle peut être classée en trois types : obligatoire, facultative et accidentelle, en fonction de deux facteurs clés : l'intention de l'auteur et l'importance de la référence. (Fitzsimmons, 2013) L'intertextualité obligatoire se produit lorsque l'auteur compare ou associe délibérément deux textes. Ainsi, la compréhension de l'hypertexte implique la connaissance préalable de l'hypotexte (Jacobmeyer, 1998). L'intertextualité facultative, quant à elle, a lieu quand l'hypotexte n'a pas une grande importance pour saisir le vouloir-dire de l'auteur puisqu'il peut s'en passer, ceci dit, le récepteur peut trouver qu'une seule phrase a des liens avec un ou plusieurs autres textes, ou n'en a aucun (Ivanic, 1998). Le but de ce genre d'intertextualité étant de rendre hommage aux auteurs des œuvres et/ou ouvrages précédents. Enfin, elle est accidentelle si le lecteur relie le texte à d'autres sans que l'auteur n'ait l'intention d'y faire référence (Wöhrle, 2012).

Porter stipule que l'intertextualité repose sur *la recherche de traces*, de morceaux de textes que les auteurs empruntent à d'autres pour créer leurs propres textes. L'intertexte est bien plus qu'une citation explicite; c'est un texte (Porter, 1986 : 34). Selon cette perspective, l'auteur est un membre d'une équipe, et un participant dans une communauté discursive qui crée son propre sens collectif (Ibid. : 35). Ceci dit, les textes se forment par les manières dont ils réagissent aux textes précédents, et sont constitués d'éléments d'autres textes du passé, présent et parfois même du futur (Collet, 2016 : 76).

Citation

Reproduction complète ou partielle d'un texte antérieur dans un nouveau texte (Miola, 2004 : 17). Le locuteur indique à qui appartiennent les mots qu'il vient de citer, même si ce n'est pas toujours le cas (Kotthoff, 2002). Les citations, ou intertextualité explicite (manifest intertextuality) selon les termes de Fairclough (Fairclough, 1992 : 271), contribuent à la construction de

tout texte. Elles apparaissent souvent sous forme de fragments de textes dans d'autres textes qui sont entiers (Miola, op.cit. :18). Barthes affirme que

[...] tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. [...] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. (Barthes, 1974).

En effet, l'auteur fait appel à ses connaissances emmagasinées, son bagage cognitif ; il investit tout ce qu'il a pu accumuler lors de ses lectures, et hériter de sa communauté discursive, pour produire son propre texte. Kristeva souligne que «[t]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969b : 85), c'est-à-dire que l'influence textuelle est inévitable, les textes sont interdépendants ; le nouveau s'appuie sur l'ancien pour légitimer ses arguments, et l'ancien profite du nouveau pour prolonger sa survie.

Références culturelles et discours politique

Avant de tenter d'expliquer les raisons du recours aux références culturelles, il convient d'abord de nous entendre sur une définition du "discours politique". La notion de discours est floue. En effet, il n'existe pas de définition unanime du concept. Selon van Dijk, il s'agit d'une forme d'interaction sociale (van Dijk, 1985 : 3). Il décrit la façon dont on doit parler d'un sujet, objet ou processus donnés. Ainsi, il fournit une liste de choses à faire et ne pas faire à l'individu et la société (Kress, 1985 : 6-7). C'est aussi une sorte d'oralité et d'écrit qui impliquent les groupes sociaux dans un processus où ils sont amenés à adopter une certaine attitude envers des domaines socioculturels donnés (Hatim & Mason, 1997 : 216).

La qualification *politique* ajoute une autre dimension au terme *discours*. En termes très simples, le discours politique est un discours qui porte sur la politique (van Dijk, 1997 : 12). La politique n'existe pas indépendamment de la langue ; les deux sont indissociables. Une déclaration de guerre s'effectue par le biais de la langue, ce qui fait d'elle un acte linguistique.

Le discours politique est argumentatif par excellence. En effet, la persuasion, fondée sur l'argumentation, constitue l'une des caractéristiques fondamentales de ce genre de discours. Selon Miller, la politique est un processus par lequel un groupe de personnes, dont les opinions ou les intérêts sont initialement divergents, parvient à des décisions collectives qui sont généralement acceptées comme étant obligatoires et appliquées en tant que politique commune (Miller, 1991 : 390).

Le recours aux références culturelles, notamment d'ordre religieux, s'avère un choix réussi si le récepteur croit en la volonté de Dieu. Le politicien fait vibrer

la corde sensible de son public afin de l'amener à adopter un point de vue différent du sien, à agir ou du moins ne pas contrarier l'émetteur.

Quelques problèmes de la traduction du discours politique

La traduction des discours politiques est un défi d'un genre particulier auquel le traducteur doit faire face. Bien que l'exactitude sémantique ne soit pas très contraignante en ce type de textes, les conventions socio-idéologiques gouvernent l'acte traductionnel, autrement dit, la traduction politique ne saurait ignorer le contexte historique. En effet, la culture dominante impose certains concepts politiques. En outre, les contraintes stylistiques s'imposent puisque les textes politiques visent à persuader le public.

Abu Hatab s'est intéressée à la traduction politique pendant les guerres et a essayé de mettre l'accent sur les problèmes que rencontrent le traducteur en rappelant les propos de certains traductologues par rapport à ce sujet dont Newmark, qui considère que la culture restreint les concepts politiques, et que les termes politiques sont chargés de valeurs et régis par les circonstances historiques (Abu Hatab, 2005). Schäffner estime que les textes politiques adressés à des interlocuteurs de la langue de départ peuvent contenir certaines notions sans pour autant les révéler explicitement. C'est au récepteur de déchiffrer le code et comprendre l'intention de l'auteur. Le traducteur et/ou l'interprète commettrait une grave erreur en supposant que le récepteur du texte traduit partage le même arrière-plan culturel que celui de la langue source. En tant que médiateur culturel, le traducteur doit combler le fossé et chercher l'équivalent qu'il faut (ibid).

Comment traduire les citations d'ordre culturel et religieux ?

S'inspirer de la religion pour rédiger les discours politiques est devenu monnaie courante. Mais, quelle stratégie faut-il adopter pour traduire les Saintes Ecritures ? Une question qui a fait couler beaucoup d'encre depuis que l'homme a commencé à s'interroger sur la possibilité de traduire la Parole Divine. Saint Jérôme, le patron des traducteurs, préconisait le mot à mot pour ce genre de traduction en raison de la sainteté des textes. Cette idée prédomina le champ de la traduction dite religieuse jusqu'au vingtième siècle quand Eugène Nida proposa son concept d'équivalence dynamique, qui consiste en la reproduction de l'équivalent naturel le plus proche dans la langue cible (Nida and Taber, 1969 : 12). S'intéressant principalement à la traduction biblique, Nida avança sa théorie en s'inspirant de la grammaire générative et transformationnelle de Chomsky selon laquelle une dimension dynamique peut être ajoutée à la structure linguistique en ayant recours à la transformation. Le plus important est donc de créer le même effet afin d'avoir le même feedback. Nida nous donne plusieurs exemples pour renforcer ses arguments comme comment

[...] traduire la parabole du figuier dans une langue qui ne connaît cet arbre que par son espèce non comestible et vénéneuse ? Quant au nom de Dieu, les difficultés rencontrées pour le traduire semblent ressusciter là de très anciens interdits... (Ladmiral, 1994 : 20).

Le traducteur a donc la possibilité d'opter pour la littéralité ou la paraphrase, mais quel que soit son choix, le résultat ne sera jamais satisfaisant si l'on croit le proverbe « il ment celui qui rend un verset mot pour mot, de façon strictement littérale ; il blasphème celui qui y ajoute quelque chose » (Reumann, 1965, p.2). Le traducteur est donc entre le marteau et l'enclume, « tirailé entre le mensonge et le blasphème » (Margot, 1979 : 128).

La traduction religieuse dans la culture arabo-musulmane est source de controverse. L'idée même de traduire le Coran est inacceptable ; il ne s'agit pas de traduire le Coran mais plutôt sa signification (reliée à une exégèse). Malgré les fatwas interdisant la reproduction du Coran dans d'autres langues, il convient de dire qu'il a été traduit à l'époque où le prophète Mohammed était encore en vie. Selon certains ouvrages, la sourate Al-Fatiha (l'ouverture) sans laquelle la prière ne saurait être correcte, a été traduite en persan par le compagnon Salman (qui était Persan) à la demande des Persans qui avaient du mal à prononcer et comprendre l'arabe (Isaac, 1984 : 10-11).

La plupart des traducteurs du Coran ont tendance à être sourciers car il s'agit de la parole de Dieu. La question de la traductibilité du Coran préoccupe toujours les théologiens et les traducteurs ne cessent de se justifier par de longues introductions ou des notes de traductions dans les versions qu'ils proposent (Mustapha, 1998 : 203-204), ceci peut aussi être expliqué par la particularité de ce texte qui ne relève ni de la poésie ni de la prose (Arberry, 1973 : X).

Généralement parlant, les traducteurs optent pour la prudence et la sécurité en ignorant le contexte dans lequel tel ou tel verset a été cité, et préfèrent donner la traduction disponible et reconnue. Cette pratique est également recommandée aux interprètes. D'après Nolan, l'interprète doit essayer de donner la traduction officielle de la citation dans la langue cible si elle existe dans cette langue. Si le texte du mot de l'orateur, contenant quelque citation, est remis à l'interprète avant la conférence, il est impératif de traduire au moins les parties clés de la citation en avance afin que son interprétation paraisse spontanée.

Si la citation est de la langue cible, il est préférable d'éviter de la traduire et d'utiliser la citation d'origine si on la connaît. Sinon, il faut essayer de la rendre en respectant le style, le registre et la période de l'auteur (Nolan, op.cit. : 215).

Texte de départ	Traduction de la Maison Blanche (version arabe)	Traduction de la chaine publique égyptienne	Traduction de la chaine Al Jazeera	Traduction de la chaine Alarabiya	Traduction de la chaine RT (Russia Today)
As the Holy Koran tells us, "Be conscious of God and speak always the truth."	وينص القرآن الكريم على ما يلي: "اتقوا الله وقولوا قولا سديدا" (Craignez Dieu et parlez avec droiture.)	وكما جاء في آيات القرآن الكريم "اتقوا الله وقولوا قولا سديدا" (Craignez Dieu et parlez avec droiture.)	كما يقول لنا القرآن الكريم إن علينا أن نتحدث دائما بالحقية. (comme nous recommande le Saint Coran de toujours dire la vérité).	لأن القرآن الكريم يقول لنا: "قولوا دائما الحقيقة واحذروا دائما من عقاب الله." (parce que le saint coran nous recommande de toujours dire la vérité et de toujours se méfier de la colère de Dieu.)	كما يخبرنا القرآن الكريم يجب أن تكونوا واعين إلى الله ودائما تحدثوا الصراحة. (Le Saint Coran nous dit aussi que vous devez être conscients de Dieu et de toujours parler franchement.)
In signing the Treaty of Tripoli in 1796, our second President John Adams wrote, "The United States has in itself no character of enmity against the laws, religion or tranquility of	وبمناسبة قيام الرئيس الأمريكي الثاني جون آدمس عام 1796 بالتوقيع على معاهدة طرابلس، فقد كتب ذلك الرئيس أن "الولايات المتحدة لا تكن أي نوع من العداوة تجاه قوانين أو ديانة المسلمين أو حتى راحتهم". (A l'occasion de la signature du deuxième	وبتوقيع اتفاقية طرابلس عام 1776 كتب الرئيس الثاني للولايات المتحدة الأمريكية جون آدمز أن الولايات المتحدة لا تكن أية ضغينة ضد قوانين أو سماحة الدين الإسلامي والمسلمين (Avec la signature de l'Accord de Tripoli en 1776,	وعند توقيع اتفاقية طرابلس عام 1796 جون آدمز ثاني رئيس للولايات المتحدة الأمريكية لم تجد أي خلاف ضد المسلمين والدين الإسلامي (En signant l'Accord de Tripoli en 1796, John Adams,	خلال التوقيع على اتفاقية طرابلس في عام 1796 وكان إبان عهد الرئيس جون آدمز وكانت الولايات المتحدة لا توجد لها أي سمة ضد القوانين الخاصة بالمسلمين أو القوانين الخاصة بالعنصرية. (Lors de la signature de	خلال توقيع معاهدة طرابلس في العام 1697 قد وقعت الولايات المتحدة لم تكن هناك أي شخصية ولا... وقد جاء في المعاهدة بأن أمريكا لا تحمل أي شيء ضد التكامل و العالم الإسلامي. (Lors de la signature du traité de Tripoli en 1697, les États-Unis

Muslims."	président américain John Adams du traité de Tripoli en 1796, il a écrit que "Les Etats-Unis n'ont aucune hostilité contre les lois, la religion ou la tranquillité des musulmans".)	deuxième président des États-Unis d'Amérique, John Adams a écrit que les Etats-Unis n'ont aucune rancune contre les lois ou la tolérance de l'islam et des musulmans.)	président des États-Unis - les États-Unis eux-mêmes n'ont rien trouvé contre les musulmans et l'Islam.)	P'accord de Tripoli en 1796 et il était sous le règne du Président John Adams, les Etats-Unis n'a aucun trait contre les lois des musulmans ou les lois du racisme.)	ont signé, il n'y avait aucune personnalité, ni ... le traité annonçait que l'Amérique n'a rien contre l'intégration et le monde musulman.)
The Holy Koran teaches that whoever kills an innocent, it is as if he has killed all mankind; and whoever saves a person, it is as if he has saved all mankind.	وينص القرآن الكريم على أن مَنْ قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ (أَوْ فَسَادٍ فِي الْأَرْضِ) فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا. (تصفيق)، كما يأتي في القرآن الكريم مَنْ أَخْبَاهَا فَكَأَنَّمَا أَخْبَا النَّاسَ جَمِيعًا. (Le Saint Coran stipule que quiconque tuerait une personne non coupable d'un meurtre ou d'une corruption sur la terre, c'est comme s'il avait tué tous les hommes. Aussi, le Saint Coran	لقد جاء في القرآن الكريم أن من قتل نفسا بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعا ويقول القرآن الكريم ومن أحيأها فكأنما أحيأ الناس جميعا. (Le Saint Coran nous dit que celui qui tue une personne non coupable d'un meurtre ou d'une corruption sur la terre, c'est comme s'il avait tué tous les	القرآن يعلمنا أن من قتل نفسا بغير نفس فكأنما قتل الناس جميعا والقرآن الكريم يعلمنا أيضا أن من أحيأها فكأنما أحيأ الناس جميعا. (Le Coran nous enseigne que quiconque qui tue le même que s'il a tué tous les hommes et le Saint Coran nous apprend aussi que celui qui la sauve c'est comme s'il avait sauvé toute	فالقرآن الكريم يقول لنا أن كل من قتل بريء فهو كما لو أنه قتل كافة البشرية. (Le Saint Coran nous dit que toute personne qui a tué un innocent c'est comme si elle avait tué toute l'humanité.)	القرآن الكريم يعلمنا من يقتل شخص بريء كأنه قتل الناس جميعا ومن يقتل نفسا زكية كأنما قتل الناس جميعا وهذا ما تعلمناه من القرآن الكريم وكذلك يعلمنا القرآن الكريم هو من ينقذ حياة إنسان كأنما أنقذ حياة البشرية جمعاء. (Le Saint Coran nous enseigne que quiconque qui tue une personne innocente c'est comme s'il avait tué tous les hommes et celui qui tue une âme

	dit que celui qui la sauve c'est comme s'il avait sauvé toute l'humanité.)	hommes et le Saint Coran dit que celui qui la sauve c'est comme s'il avait sauvé toute l'humanité.)	l'humanité.)		sainte c'est comme s'il avait tué tous les hommes. C'est ce que nous avons appris du Coran. Aussi, le Coran nous enseigne que sauver un seul homme, c'est comme s'il avait sauvé toute l'humanité.)
we can recall the words of Thomas Jefferson, who said: "I hope that our wisdom will grow with our power, and teach us that the less we use our power the greater it will be."	فإننا نستذكر كلمات توماس جيفرسون الذي قال، "إنني أتمنى أن تنمو حكمتنا بقدر ما تنمو قوتنا وأن تعلمنا هذه الحكمة درساً مفاده أن القوة ستزداد عظمة كلما قل استخدامها." (Nous pouvons nous rappeler les paroles de Thomas Jefferson, qui a dit: «Je souhaite que notre sagesse s'accroisse et nous apprendra que la puissance est plus grande quand elle est moins	يمكن أن نتذكر كلمات واحد من رؤسائنا توماس جيفرسون الذي قال: "أمل بأن حكمتنا ستزداد مع ازدياد قوتنا وستعلمنا أنه كلما قللنا الاستعانة بقوتنا كلما اشتدت وتعلمنا قوتنا." (Nous pouvons nous rappeler les paroles de Thomas Jefferson, qui a dit: «J'espère que notre sagesse grandira	بإمكاننا ذكر كلمات توماس جيفرسون الذي قال: "أنا أمل أن حكمتنا سنتنمو مع نمو قوتنا وتعلمنا أننا كلما استخدمنا قوتنا بشكل أقل سنكون أعظم وأكثر حكمة." (Nous pouvons mentionner les paroles de Thomas Jefferson, qui a dit: « je souhaite que notre sagesse grandira avec notre puissance et nous apprendra que moins	نستطيع أن نتذكر كلمات توماس جيفرسون الذي قال: "أمل أن حكمتنا سوف تزداد مع قوتنا في أن واحد وأن تعلمنا بأنه كلما أصبحنا قوة... أكثر قوة." (Nous pouvons nous rappeler les paroles de Thomas Jefferson, qui a dit, j'espère que notre sagesse grandira avec notre puissance	يمكننا أن نعيد كلمات توماس جيفرسون حينما يقول: "أمل بأن حكمتنا تنمو مع قوتنا حتى إذا ما استخدمنا قوتنا نعرف أين نستخدمها في الوقت المناسب." (Nous pouvons répéter les mots de Thomas Jefferson quand il dit j'espère que notre sagesse s'accroît de notre force, même si nous utilisons notre force, nous savons

	utilisée".)	avec l'augmentation de notre force et nous apprendra que chaque fois que nous en faisons moins usage, nous serons plus forts. »)	nous utilisons notre force, plus nous serons grandioses et sages. »)	en même temps et qu'elle nous apprendra que plus nous devenons une force... plus puissante)	quand l'utiliser au bon endroit.)
"O mankind ! We have created you male and a female; and we have made you into nations and tribes so that you may know one another."	"يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا" (Ô hommes! Nous vous avons créés d'un mâle et d'une femelle et nous avons fait de vous des nations et des tribus, pour que vous vous connaissiez)	"يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا" (Ô hommes! Nous vous avons créés d'un mâle et d'une femelle et nous avons fait de vous des nations et des tribus, pour que vous vous connaissiez.)	" إنا خلقناكم من شعوبا وقبائل لتعارفوا" (Nous vous avons créés de nations et de tribus, pour que vous vous connaissiez)	لقد خلقنا الإنسان لقد خلقناكم من قبائل لتعارفوا (Nous avons créé l'homme Nous vous avons créé de tribus pour que vous vous connaissiez)	خلقناكم شعوبا و قابلة لتعارفوا بينكم. (Nous vous avons créés en nations et sage-femme pour que vous vous connaissiez.)
The Talmud tells us : « The whole of the Torah is for the purpose of promoting peace. »	ونقرأ في التلمود ما يلي: "إن الغرض من النص الكامل للTORAH هو تعزيز السلام." (Nous lisons dans le Talmud ce qui suit : « L'objectif	نقرأ في التلمود: "إن الغرض من النص الكامل للTORAH هو تعزيز السلام." (Nous lisons dans le Talmud : « L'objectif de toute la	التلمود يقول لنا أيضا إن التوراة كلها لتخدم هدفا واحدا وهو تعزيز السلام (Le Talmud nous dit aussi que toute la Torah a un	وكذلك أيضا التوراة تهدف لتعزيز السلام (Le Torah aussi, toute la Torah a pour objectif de consolider la paix.)	والتلمود يخبرنا أيضا بأن جميع الخليقة هدفها تعزيز السلام (Le Talmud nous dit aussi que toute la création vise à promouvoir

	de toute la Torah est la consolidation de la paix. »)	Torah est de consolider la paix. »)	seul objectif, celui de la consolidation de la paix.)		la paix)
The Holy Bible tells us, « Blessed are peacemakers, for they shall be called sons of God. »	ويقول لنا الكتاب المقدس: "هنيئنا لصانعي السلام لأنهم أبناء الله يُدعون." (La Bible nous dit : « Bienheureux les artisans de paix parce qu'ils sont appelés fils de Dieu. »)	ويقول لنا الكتاب المقدس: "طوبى لصانعي السلام لأنهم أبناء الله يدعون." (La Bible nous dit : « Bienheureux les pacificateurs parce qu'ils sont appelés fils de Dieu. »)	الإنجيل المقدس، الكتاب المقدس يقول ليبارك صانعو السلام الذين يسمون أبناء الله. (L'Évangile, la Bible dit : « Bénis soient les pacificateurs parce qu'ils sont appelés fils de Dieu. »)	وكذلك الإنجيل يقول أنه بوركوا هؤلاء الذين يصنعون السلام، الذين يطلق عليهم أبناء الرب. (L'Évangile, aussi, dit qu'ils sont bénis ceux qui rétablissent la paix, ceux appelés fils de Dieu.)	التوراة المقدسة تخبرنا: "مقدسون أولئك الذين يصنعون السلام... جميعا سيطلق عليهم أبناء الرحمن." (La Sainte Bible nous dit: « sacrés sont ceux qui font la paix sera ... chacun d'entre eux sera appelé fils du tout miséricordieux. »)

Tableau 01

Le tableau ci-dessus contient des citations typiquement culturelles citées par le Président Américain Barack Obama dans un discours tenu au Caire en 2009 s'adressant aux Musulmans dans les quatre coins du monde. Obama s'est servi des propos de quelques présidents Américains qui avaient de bons rapports avec les musulmans à une certaine époque de l'histoire des États-Unis, ainsi que de quelques versets coraniques (révélés à l'origine en arabe) en vue de montrer sa connaissance en matière de religion islamique et gagner la confiance du public. Le discours était bien évidemment prononcé en anglais. Ainsi, les versets étaient traduits en anglais dans le texte source. Dans la version arabe de la Maison Blanche (traduction), les versets paraissent tels qu'ils le sont dans le Coran. Tandis que dans les versions des chaînes télévisées, les interprètes ont tantôt opté pour la paraphrase, tantôt pour l'omission ou l'addition, voire la répétition dans certains cas. Notons aussi qu'il y a eu des lapsus, en l'occurrence le cas où l'interprète de Russia Today (dorénavant RT) dit « قابلة » (sage-femme) au lieu de « قبائل » (tribus) menant ainsi à un

malentendu, mais l'interprète a peut-être eu un peu de chance comme le verset est bien connu dans le monde musulman. L'interprète de la chaîne publique égyptienne était le seul à réussir à rendre les versets sans tomber dans l'erreur. En effet, la citation des versets à la lettre nécessite une mémorisation du Coran, tâche qui s'avère plus ou moins difficile en pratique. Or, la tradition arabo-musulmane veut que l'on respecte la forme (ordre et nombre des mots) du texte coranique et le cite tel qu'il a été révélé. Force est de constater que l'interprète manque de temps pour effectuer une recherche documentaire lui permettant de combler des lacunes pareilles. Si l'interprète travaillant pour la chaîne publique égyptienne est arrivé à citer les versets correctement c'est que le discours lui aurait été remis avant le jour J.

Quant aux versets bibliques et talmudiques, nous remarquons, dans les versions des chaînes Aljazeera et Alarabiya, le recours à la paraphrase et la répétition inexistante dans le texte source. Par contre, dans la traduction de la Maison Blanche ainsi que dans l'interprétation de la chaîne publique égyptienne, il n'y a aucune répétition. L'interprète de RT, quant à lui, a tenté d'être innovant en employant l'expression « التوراة المقدسة » peu répandue dans de tels contextes. L'alternative aurait été d'opter pour le terme le plus courant qui est « الكتاب المقدس ». En outre, il rendit « sons of God » par « أبناء الرحمن », l'un des noms de Dieu dans la culture arabo-musulmane, qui est une qualité divine qui ne saurait être attribuée à un autre être, tandis que les autres ont choisi d'employer des termes plus fréquents en l'occurrence « الرب » et « الله ».

L'interprétation et la traduction sont presque identiques à la différence d'un seul mot « طوبى » qui figure dans la version égyptienne et « هنيئا » paraissant dans la traduction officielle proposée par la Maison Blanche.

Outre les références d'ordre religieux, Barack Obama a illustré ses propos en citant Thomas Jefferson et John Adams. Ce dernier fut oublié dans l'interprétation de RT, et son idée devint une partie du traité. Ainsi, la citation s'estompe dans le texte. Nous pensons que le recours à cette stratégie dans ce cas est dû à l'incapacité de l'interprète de suivre le rythme de l'orateur, ce qui explique l'omission de plusieurs termes sans parler des erreurs de traduction très fréquentes dans sa réexpression.

Conclusion

En guise de conclusion, nous dirons que les stratégies adoptées pour traduire/interpréter les citations diffèrent en fonction de la nature de ces dernières. La traduction des citations d'ordre culturel et religieux, à titre d'exemple, demeure classique dans le sens où traducteurs et interprètes préfèrent se garder de prendre le contexte et l'intention de l'auteur en considération. L'approche est toujours traditionnelle de peur d'être accusé d'altération surtout en matière d'Écritures Saintes, sacrées et vénérées dans plusieurs cultures. Ainsi, la prudence est une mesure préventive que les

traducteurs et/ou interprètes prennent afin d'éviter toute source de controverse. Cependant, il est des cas où le récepteur ne s'aperçoit même pas de l'existence d'une citation quelconque dans le texte, surtout en matière d'interprétation, quand l'interprète choisit d'omettre certains passages pour une raison ou une autre. Loin d'apporter des jugements de valeur par rapport à la fidélité ou l'infidélité, nous pensons que de tels choix pourraient affecter le sens, la finalité du message original, et par conséquent changer l'effet que le locuteur cherchait à créer. En traduction politique, la responsabilité du traducteur et de l'interprète s'accroît en raison de la nature des participants à cet acte de communication et du type des textes caractérisés essentiellement par le désir de persuader par le biais des citations, entre autres, chose qui n'est pas toujours rendue à cause de quelque maladresse pouvant parfois créer des malentendus, voire des conflits, entre les pays.

Bibliographie :

Corpus

Obama, B.H. (2009) : *Un nouveau départ*. Discours tenu à l'Université du Caire.

Sources secondaires

- Abu Hatab, W. (2005) : *Quality of Translation and Challenges of the New Millenium: Facts and Ethics*, in Jornadas sobre la formación y profesión des traductor e intérprete : calidad y traducción, Perspectivas académicas y profesionales, 4.
- Arberr, A.J. (1973) : *The Koran Interpreted*. New York, The Macmillan Company.
- Barthes, R. (1974) : *Théorie du texte*. (consulté sur Encyclopedia universalis : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>).
- Collet, T. (2016) : *Intertextuality in Specialised Translation: Citations as Semantic Markers in Social Science* . The Journal of Specialised Translation 26, pp.72-95.
- Cuddon, J.A. (1998) : *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London; Penguin Books.
- Fairclough, N. (1992) : *Intertextuality in Critical Discourse Analysis*. Linguistics and Education 4, pp. 269-293.
- Fitzsimmons, J. (2013) : *Romantic and Contemporary poetry: readings* (consulté sur CQUniversity e-courses, LIIR19049 - Romantic and Contemporary Poetry: <http://moodle.cqu.edu.au>).
- Hatim, B. & Mason, I. (1997) : *The Translator as Communicator*. London, Routledge.
- Isaac, A.S. (1984): *Mo'jam mossanafat El Qur'an el karim*. Publications d'El Rifa'I, Riyadh.
- Ivanic, R. (1998): *Writing and Identity : The discorsal construction of identity in academic writing*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- Jacobmeyer, H. (1998) : *Ever After: A study in intertextuality* (consulté sur http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic98/jacobm/88_98.html).
- Jones, R. (2002) : *Conference Interpreting Explained*. Manchester, St. Jerome Publishing.
- Kotthoff, H. (2002) : *Irony, Quotation, and Other Forms of Staged Intertextuality. Double or Contrastive Perspectivation in Conversation*. In: Carl F. Graumann/Werner

- Kallmeyer (ed.): *Perspective and Perspectivation in Discourse*. Amsterdam: Benjamins, pp.201-233.
- Kress, G. (1985) : *Linguistic Processes in Sociocultural Practice*. Victoria, Deakin University Press.
- Kristeva, J. (1969b) : *Le mot, le dialogue et le roman*, Semeiotike : recherches pour une sémanalyse. Paris, Seuil, pp. 82-112.
- Kristeva, J. et al. (1968) : *Théorie d'ensemble*, Tel Quel. Paris, Seuil.
- Ladmiral, J.R. (1994) : *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris, Gallimard.
- Margot, J.C. (1979) : *Traduire sans trahir. La théorie de la traduction et son application aux textes bibliques*, Lausanne, l'Age d'Homme.
- Miller, D. (1991) : *Politics*, in Bogdanor, V. (ed.), *Blackwell Encyclopedia of Political Thought*. Oxford & Cambridge, Blackwell.
- Miola, R. (2004) : *Seven Types of Intertextuality*, in Marrapodi, M. (ed.), *Shakespeare, Italy and Intertextuality*. Manchester, Manchester University Press.
- Mustapha, H. (1998) : *Qur'an (Koran) Translation*, in Baker, M. (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London, Routledge.
- Nida, E.A. & Taber, C.R..(1969) : *The Theory and Practice of Translation*. Leiden, E.J.Brill.
- Nolan, J. (2005) : *Interpretation, Techniques and Exercices*, Clevedon, Multilingual Matters.
- Pochhacker, F. (2004) : *Introducing Interpreting Studies*. London & New York, Routledge.
- Porter, J. (1986) : *Intertextuality and Discourse Community*, in *Rhetoric Review*, N° 5, vol. 1, pp. 35-41.
- Shuttleworth, M. & Cowie, M. (1997) : *Dictionary of Translation Studies*, Routledge, London.
- Van Dijk, T.A. (1985) : *Introduction: Levels and dimensions of discourse analysis*. In: van Dijk, (Ed.). *Handbook of Discourse Analysis Vol. 2*, pp. 1-11.
- Wöhrle, J. (2012) : *So many cross-references! Methodological reflections on the problem of intertextual relationships and their significance for redaction critical analysis*. Methodological Foundations-Redactional Processes-Historical Insights, Walter de Gruyter.

Dictionnaires

<http://larousse.fr/dictionnaires>

IV. PORTRAITS DE TRADUCTEURS/ TRADUCTRICES

MIRCEA IORGULESCU : TRADUCTEUR PAR RÉVOLTE

Cristina HETRIUC¹

Abstract: The present paper analyses the reasons leading a famous literary critic and editor to do translation work after doing exegesis work. Mircea Iorgulescu, man of letters who masters both languages in presence, is not a professional translator but he produces the best version of a book translated by three other translators, some having a lot of experience.

Keywords: translation strategies, cultural translation, translators, written press.

Tout comme le titre de notre étude l'annonce, nous avons identifié, après avoir étudié l'homme, le critique, le journaliste Mircea Iorgulescu, la révolte comme principe déclencheur de l'acte traductif. Nous expliquerons dans les lignes à suivre ce que nous comprenons par « révolte », car la manière dans laquelle nous l'envisageons ne se superpose pas en totalité au sens du célèbre syntagme « l'homme révolté » de Camus. Nous n'y retenons qu'à l'origine de la révolte se trouve la volonté de servir la justice, la lutte contre l'injustice et la tonalité véhémement de la vérité exprimée.

Notre étude est structurée en trois volets qui nous semblent importants pour l'appréhension du sujet. Le premier volet, dédié au statut du traducteur le long des siècles, éclaire la relation de Mircea Iorgulescu avec sa traduction. Dans le deuxième volet, on passe en revue les particularités de l'écrivain Istrati car Mircea Iorgulescu préfère les écrivains aux destins singuliers. Le troisième volet, le plus étendu, est destiné à la découverte du traducteur et de la traduction, notre analyse étant influencée par les principes bermaniens de l'approche du traducteur.

I. Le statut du traducteur le long des siècles : bref aperçu

Cette étude sur le travail du traducteur s'appuie sur l'idée que le traducteur est un être entre deux langues, agissant, d'un seul mouvement sur les deux langues en présence qui lui opposent des forces égales : « Il veut forcer des deux côtés : forcer sa langue à se lester d'étrangeté, forcer l'autre langue à se dé-porter dans sa langue maternelle. » (Berman, 1984 : 18). L'équilibre entre les forces lui est indispensable en tant que base de sa démarche. Vu sa position, il ne doit nullement incliner la balance vers l'une ou l'autre des langues : « son travail se situe dans les intersections qui se tissent entre les cultures et non dans le sein de la culture unique » (Pym, 1997 :16).

¹ Université „Ștefan cel Mare” Suceava, Roumanie, stan_m_c@yahoo.com.

Le statut du traducteur a connu, le long de l'histoire des bas et des hauts. Longtemps, son travail a été passé sous silence. Le traducteur entreprenait d'avance une activité considérée *a priori* fautive, fait qui « explique le statut occulté, refoulé, honteux de cette activité. Combien de traducteurs ont intériorisé ce statut et s'excusent à l'avance auprès du lecteur de l'imperfection, de l'outrecuidance de leur entreprise ! » (Berman, 1999 : 46)

On a dû attendre un repositionnement idéologique par rapport à la traduction, une reconnaissance de ses bénéfices pour que la vision sur le traducteur change. Du traître-ennemi de la traduction au médiateur interculturel, il y a eu, pour le traducteur un long chemin à parcourir. Le long de l'évolution de l'histoire de la traduction, son statut a été, tour à tour, un statut de passeur, d'acrobate, pour devenir récemment déchiffreur d'unités minimales de la culture étrangère. Il est censé aider son lecteur à appréhender correctement l'autre et son univers. C'est lui qui rend possible le dialogue, la découverte des autres cultures au grand public. À présent, le traducteur est mis au centre de toute théorie de la traduction :

Le traducteur a été considéré tour à tour comme un translateur chargé de la simple transposition des mots d'une langue à l'autre, comme un « adaptateur » ayant la responsabilité de satisfaire les attentes du public visé, comme un médiateur qui se place à mi-chemin entre cultures ou deux mondes, pour le rapprocher, comme un « communicateur » enfin, chargé de faciliter le dialogue entre individus ou communautés éloignés. Le traducteur se trouve au cœur du système : il est tout à la fois « l'interprétant » du texte de départ, « le sélectionneur » du sens à traduire, « le gestionnaire » des modules de traduction, « le décideur » de l'objectif et de la finalité, « le producteur » de la version traduite, le premier « récepteur » de la traduction, parfois même son premier « consommateur » et son « diffuseur » auprès du public-cible. (Guidère, 2008 : 15-16)

L'acceptation de la différence et de la subjectivité inscrite au cœur même de l'acte traductif a eu comme conséquence une valorisation du travail du traducteur qui se voit placé « en position d'observateur et ou d'utilisateur de ces décalages en vue de reproduire un texte avec des moyens qui ne sont pas les mêmes et qui ne peuvent être qu'en partie reproduit ». (Ballard, 2004 : 29)

L'intégration de la différence inscrite dans l'acte de traduction et de la subjectivité du traducteur n'équivaut pas à la liberté démunie de responsabilité et d'éthicité. Selon Mounin, celui-ci doit « calculer finement sa fidélité relative et mesurer consciemment sa marge d'infidélité, d'intraduisible même ». (Mounin, 1963 : 170)

L'attitude éthique est une condition *sine qua non* de tout bon traducteur. À part cette première et importante contrainte à respecter, on demande de la part d'un traducteur qu'il connaisse très bien les langues avec lesquelles il opère, la culture d'où est issue l'œuvre-source, l'auteur dont il traduit. À cela,

on ajoute la capacité de « retrouver le timbre spécifique du style de l'auteur » (Ladmiral, 1994 : 129). Le traducteur doit s'ouvrir à la poésie de l'auteur, « se familiariser avec l'idiolecte de l'auteur à travers une pratique assidue de l'ensemble de son œuvre » (Bonnet, 2006 : 28) et de plus, transférer les différents registres de la langue parlée par les personnages dans le texte-cible, car « l'idiolecte utilisé par un personnage participe à sa caractérisation ». (Tomaskiewicz, 2007 : 173)

Position traductive et projet de traduction sont pris dans l'horizon des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui déterminent le sentir, l'agir et le penser du traducteur.

Jean Marc Gouanvic fait entrer dans l'étude des traductions la notion bourdieusienne de « habitus » et de « champ ». Le *habitus* englobe toute une série de prédispositions de conduite influencées par le champ à l'intérieur duquel évolue le traducteur et qui le détermine de traduire d'une certaine façon :

La traduction diffère des autres œuvres en ce qu'au moins quatre éléments interviennent dans son opération en tant que telle. Ce sont le texte source, le texte cible, le traducteur en tant que subjectivité et le traducteur en tant que historicité. Ces éléments entretiennent des relations qui les lient ensemble et que l'on peut décrire en termes bourdieusiens à l'aide des notions d'*habitus* et de champ. (Gouanvic, 2007 : 21)

En conséquence, découvrir le traducteur peut fournir des explications pour une certaine manière de traduire puisque celui-ci fait entrer en jeu ses compétences langagières et civilisationnelles, ses valeurs, son affectivité même :

C'est par l'analyse du travail des traducteurs que nous pouvons atteindre une meilleure vue d'ensemble de la traduction, qui n'est pas une mais plurielle, tant à cause de la spécificité des textes, des langues, des besoins, des contextes et de la subjectivité du traducteur. (Ballard, 2008 : 220)

Mircea Iorgulescu est un traducteur qui connaît bien les deux langues en présence ; le roumain pour avoir écrit et publié des articles dans des revues roumaines importantes et le français pour avoir choisi la France comme seconde patrie. Il vit à une époque où le rôle du traducteur s'avère bénéfique, guérisseur, celui a même un pouvoir de *catharsis* et facilite le passage d'une société censurée (la Roumanie communiste) à une société où la parole est libre. Il n'a y aucune trace dans la conscience du traducteur de l'ancienne condition fautive, secondaire de la traduction. Au contraire, il y a la conscience de la bonne connaissance de la langue source, de la culture source et de la justesse de travail de traduction (en termes de connaissance du style de l'auteur et de son ambiance culturelle).

II. Panaït Istrati, l'auteur aux œuvres entre deux langues

Panaït Istrati est le premier auteur roumain qui ait réussi à faire entendre sa voix, de manière aussi retentissante, au-delà des frontières nationales. En témoignent son succès dans les milieux littéraires parisiens, l'amitié de Romain Rolland et les vingt-sept langues vers lesquelles son œuvre écrite en français a été traduite. Il acquiert la notoriété d'écrivain en français, langue qu'il apprend le vers la trentaine, durant les quatre mois passés dans un sanatorium en Suisse. Cependant, Istrati vit avec la nostalgie du retour de ses œuvres à la civilisation qui les a engendrées et de sa reconnaissance en tant qu'auteur roumain.

Les œuvres istratiennes sont intégralement restituées en roumain. Huit traducteurs ont signé les traductions : Ion Neagu- Negulescu, Theodor Buzoianu, N. D. Cocea, Alexandru Talex, Eugen Barbu, Ion Pas, Mircea Iorgulescu et un traducteur resté anonyme. Ion Neagu-Negulescu, Theodor Buzoianu, Ion Pas, Mircea Iorgulescu font des traductions ponctuelles d'une seule œuvre. Alexandru Talex et Eugen Barbu ont traduit un grand nombre de romans istratiens. Alexandru Talex et Mircea Iorgulescu ont aussi été des exégètes de l'œuvre istratienne. Les traducteurs d'Istrati ne sont pas professionnels de la traduction. La traduction a été entreprise en vertu de la passion, du penchant pour l'œuvre istratienne.

Peut-être que Mircea Iorgulescu s'est un peu retrouvé dans la destinée étrange de Panaït Istrati, étant lui-même forcé de vivre, écrire et s'exprimer dans une langue seconde, ayant la sensation, chaque fois qu'il retournait dans son pays natal qu'il y a un gouffre entre lui et ses confrères roumains.

III. Mircea Iorgulescu ou le traducteur révolté

Mircea Iorgulescu (né le 23 août 1943, Roumanie - mort le 7 juin 2011, France) critique littéraire, historien et essayiste très apprécié en Roumanie pour ses chroniques littéraires décide de s'autoexiler à Paris, en France au début de 1989, l'année qui marque la chute du communisme en Roumanie. Il y est le directeur adjoint du département roumain de la célèbre Europe libre. Dans ses interviews, il parle de son exil auto-imposé qui a changé son destin. Il choisit d'abandonner une carrière renommée de critique littéraire, de rédacteur des revues prestigieuses, de président de l'Union des écrivains roumains pour vivre dans un espace étranger, dépouillé de tous ces attributs qui le définissent comme être. Ces sont les conditions économiques, politiques et intellectuelles contraignantes de l'époque qui le déterminent de suivre ce chemin et le fait d'être lui-aussi victime du régime oppressif.

Il y a eu des voix littéraires qui, après la déclassification des archives de la Sécurité roumaine l'ont accusé d'avoir lui-même été un instrument du régime tellement blâmé et d'avoir trahi plusieurs de ses confrères littéraires. Cette question qui n'a jamais été tranchée ne constitue l'objet de notre étude.

En 1971, Mircea Iorgulescu commence la collaboration avec la revue *România Literară*. En même temps, il a des rubriques permanentes dans d'autres hebdomadaires, tout comme *Astra*, *Ateneu*, *Tomis*, *Cronica*, *Tribuna*, 22. Il a publié des ouvrages critiques en Roumanie (*Rondul de noapte*, 1973, *Al doilea rond*, 1976, *Scritori tineri contemporani*, 1978, *Firescul ca excepție*, 1979, *Critica și angajare*, 1981, *Ceara și sigiliu*, 1982, *Prezent*, 1985, *Spre alt Istrati*, 1986, *Marea Trăncăneală. Eșeu despre lumea lui Caragiale*, 1988, rééditions en 1994 et en 2002, *Celălalt Istrati*, réédité et révisé en 2004) et en France (*Panaït Istrati*, Oxus Eds, *Collection Les Roumains de Paris*, 2004). Il est éditeur du volume de correspondance *Florin Mugur - Scrisori de la capătul zilelor* (2004). Il a reçu en 1978, le Prix de l'Union des Écrivains de Roumanie et en 1982, le Prix de l'Académie Roumaine.

Mircea Iorgulescu fait travail de traduction (en 2001, il réalise une traduction ponctuelle, celle de *Méditerranée, Coucher du Soleil* pour la maison d'édition Compania), mais il fait aussi travail de translation. Il écrit de nombreux articles sur les œuvres et la vie de Panaït Istrati dans des revues littéraires en Roumanie et en France ; il est l'auteur de deux volumes bien reçus par la critique dont le sujet est l'homme et l'écrivain Panaït Istrati ; il s'occupe du volume Istrati de la collection *Les Roumains de Paris*, maison d'édition Oxus Eds.

Une étude des rubriques hebdomadaires de la revue *Cultura* dévoile les opinions de Mircea Iorgulescu. L'article « Oameni, destine, istorie » publié dans le numéro 31 de 20 juillet 2006 est révélateur pour la préférence du critique pour des écrivains ayant le profil de Panaït Istrati, il avoue son intérêt pour les individus singuliers : Dobrogeanu Gherea (venu de Russie sans aucune connaissance du roumain, devenu une personnalité du monde sociologique et culturel roumain), le boyard Dinicu Golescu, révolté contre sa classe sociale, dont l'œuvre est abandonné à l'oubli. On peut s'imaginer que les mêmes raisons sont à l'origine de sa passion pour Panaït Istrati (tout comme Gherea, il apprend une langue étrangère très tard, chose qui ne l'empêche pas de devenir fameux ; tout comme Golescu, il est oublié une longue période de temps).

Les articles de Mircea Iorgulescu sur Panaït Istrati dévoilent un traducteur et un critique passionné par les œuvres traduites, fasciné par l'univers fictionnel des romans et par la biographie istratienne.

Ses études (Iorgulescu, 2007) présentent Istrati dans une autre lumière. Jusqu'à Iorgulescu, on n'avait pas mis en évidence la manière dont Istrati se construit délibérément une biographie. Le critique identifie plusieurs énigmes qui confèrent à la biographie de l'écrivain un caractère rapsodique, construit par Istrati, durant sa vie.

Iorgulescu publie de nombreux articles au sujet de l'œuvre et de la vie d'Istrati. Ces articles fournissent en grande partie la substance des deux livres publiés en 1986 et en 2004. Iorgulescu pense que sa vision prend en compte la dimension éthique des œuvres et moins leur côté aventureux. (Iorgulescu, 1984)

Iorgulescu est le seul à se révolter contre les dires de Romain Rolland. Il trouve que l'image d'Istrati est fautive, conventionnelle, schématique. Il accuse Romain Rolland d'avoir inventé la légende de « scriitor-prin-accident » (écrivain-par-accident), quand en réalité, Istrati suivait un plan très précis, comme le montre l'organisation par cycles de ses romans.

L'auteur essaie d'expliquer (Iorgulescu, 1984) comment la vie et l'œuvre d'Istrati ont acquis l'apparence insolite, singulière d'un cas. L'article tourne autour de ce qui constitue une nouvelle vision sur au moins deux événements de la biographie d'Istrati : sa date de naissance et le moment du début en Roumanie et en France.

Il avoue avoir lui-même été victime des fausses données bibliographiques car il avait noté, dans plusieurs articles, comme jour de naissance, le 11 août 1884. Après avoir vérifié le registre civil de Braïla, il découvre que l'auteur est né, sans aucun doute, le 10 et pas le 11. C'est un article qui annonce les centres d'intérêt d'Iorgulescu et préfigure le sujet de ses futurs livres.

Publié en 1986, repris comme chapitre de *Celălalt Istrati* l'ouvrage *Spre alt Istrati* (Iorgulescu, 1984) a comme exergue : « *Ah, La Liberté, la liberté!* » (mots qu'Istrati écrit en 1929). Le volume est structuré en cinq volets : « Prefață epică sau de ce „ spre alt Panait Istrati ” », « *Cazul Istrati* », « *Fiul Cărții* », « *Fratele Sărac* » et un « *Addenda* » avec les titres des articles de presse publiés par Istrati de 1906 à 1916.

Mircea Iorgulescu avoue que son attitude n'a pas été depuis toujours favorable à Istrati. Ses œuvres, écrites en français et autotraduites étaient retraduites et réécrites, sous le prétexte qu'il ne maîtrisait ni le français ni le roumain. Talex et Iorgulescu soutiennent que l'éditeur de la collection bilingue dénigre Panait Istrati en déclarant qu'il ne connaît ni le français, ni le roumain. Nous avons étudié le paratexte de l'édition bilingue, nous pouvons soutenir qu'une affirmation tellement catégorique n'a jamais été avancée. Oprea affirme qu'Istrati a des déficiences dans le maniement correct de la syntaxe et des registres du français, qu'Istrati reconnaît d'ailleurs ouvertement.

Il décide d'étudier l'œuvre istratienne et gagne l'amitié de Talex, qui, selon ses dires, a tant œuvré pour offrir au public une image juste d'Istrati. Celui-ci lui a donné libre l'accès à ses documents.

Le critique Mircea Iorgulescu (tout comme Talex une cinquantaine d'années auparavant) se fait une mission de la promotion d'une autre image d'Istrati, plus actuelle. Il veut mettre en évidence que la littérature d'Istrati est l'expression d'un projet bien délimité.

Il avoue avoir été, lui aussi, victime des préjugés et souligne le caractère personnel de sa démarche. Le critique met en avant le caractère subjectif de sa démarche, ce qui le délimite de Talex et d'Oprea, réclamant chacun la suprématie et l'objectivité de sa vision.

La position traductive de Mircea Iorgulescu diffère de celle des traducteurs de l'édition bilingue. Loin de lui la pensée que Istrati ne maîtrise pas le français ou le roumain. Il reconnaît ouvertement la valeur du travail de traduction et de translation de Talex. Celui-ci avait salué l'apparition d'un critique comme Iorgulescu, désireux de promouvoir la modernité de l'œuvre istratienne. Iorgulescu montre, dans la préface du livre *Spre alt Istrati*, combien les documents mis à sa disposition par Talex l'avaient aidé à découvrir Istrati sous une autre lumière.

Iorgulescu n'a pas un projet de traduction exhaustif, il fait une traduction ponctuelle d'un livre qui l'intéresse, *Mediterrana* (2001), maison d'édition Compania. Le roman avait été analysé dans l'ouvrage *Spre alt Istrati* afin de démontrer que le voyage n'est pas une simple aventure, mais qu'il dévoile les problèmes de l'humanité en entier. Cette retraduction arrive sur un terrain aride. La perception du public ne s'élève toujours pas, en dépit du travail de Talex et d'Oprea, au-dessus des stéréotypes.

Le livre *Celălalt Istrati* (Iorgulescu, 2004) paraît en 2004. La première partie du livre (« Le Jeune Istrati ») reconstitue d'une manière documentaire et interprétative la biographie de l'écrivain, dès sa naissance (1884) jusqu'à son départ en Suisse (1916). Iorgulescu y reprend le livre *Spre celălalt Istrati* (1986), en actualisant les références bibliographiques. La deuxième partie évoque les quatre années passées en Suisse (1916-1920) et finit par une reconstitution des circonstances du suicide (1921). « L' Addenda » présente des études et des recherches sur des aspects controversés de la bibliographie et de l'activité d'Istrati visant la période 1924-1935.

Iorgulescu propose un nouveau regard sur Istrati. Il met en question la biographie istratienne (ce que les autres biographes n'avaient pas fait) et il instaure une nouvelle légende (avant son début parisien, Istrati n'était pas du tout un anonyme).

Iorgulescu pense que la biographie, tantôt mélodramatique, tantôt sensationnelle, énigmatique, non vraisemblable cache l'écrivain, plutôt qu'elle ne le dévoile. Il trouve que lorsqu'il présente les moments importants de sa biographie, Istrati présente les choses d'une manière plutôt littéraire que littérale. Les données réelles, historiques, strictement objectives sont subordonnées à une vision artistique, inévitablement subjective et déformante.

Selon Mircea Iorgulescu, la chance d'Istrati aurait été Fernand Desprès (journaliste à *L'Humanité*), non pas Romain Rolland. C'est Fernand Desprès qui invente le célèbre syntagme « un Gorki roumain ». Romain Rolland élimine Fernand Desprès et s'approprie le syntagme.

La critique (Burta, 2004) est favorable à *Celălalt Istrati*, on salue en premier la modalité directe dans laquelle Mircea Iorgulescu assume la subjectivité de sa vision. Même s'il part à la recherche de l'écrivain, en s'appuyant sur des données historico-littéraires certes, le résultat, selon son

témoignage est loin d'être objectif. Il ne prétend pas proposer une vision complète sur l'œuvre et l'auteur, mais sa vision des événements. Selon les dires de Iorgulescu, « a trebuit să-l descopăr și deopotrivă să-l inventez. Nu pot spune, asadar, „ acesta e Istrati! », ci numai, eventual, „ acesta e un alt Istrati » (Iorgulescu, 1986 : 17). J'ai dû le découvrir et l'inventer à la fois. Je ne peux pas affirmer „ Voilà Istrati! », je peux dire éventuellement „ Voilà un autre Istrati! ». (c'est nous qui traduisons.)

Sa critique est d'essence subjective et herméneutique. Panaït Istrati n'est plus l'aventurier, le vagabonde, l'écrivain exotique qui charme le monde occidental par son inédit. Il est quelqu'un de révolté, une conscience lucide et idéaliste du XX^e siècle dont la suprême valeur est la liberté.

Le livre se constitue en une réponse polémique au livre d'Alexandru Oprea qui se trouverait, selon Mircea Iorgulescu, à l'origine des clichés qui font de Panaït Istrati un écrivain mineur, féérique, pittoresque.

L'horizon littéraire où arrive le livre *Celălalt Istrati* n'est pas très accueillant. (Marcu, 2004) Panaït Istrati est un écrivain au destin étrange. Il n'est pas encore considéré un auteur canonique. Le volume biographique de Mircea Iorgulescu vient combler un vide. C'est un ouvrage paru dans un moment où on commençait, de nouveau à oublier Istrati, qui offre l'occasion aux jeunes de découvrir une personnalité roumaine, mondialement reconnue dans la lignée de Eliade, Ionesco, Cioran.

Mircea Iorgulescu traduit *Méditerranée (Lever du soleil)* en 2001 pour la maison d'édition Compania, collection *Caligraf*. C'est une maison d'édition dont la politique éditoriale est dirigée vers la popularisation des auteurs roumains écrivant en français. On y publie les livres d'Istrati, de Marthe Bibesco et d'Elena Vacaresco.

Mediterana est une retraduction puisque le même livre avait été traduit auparavant par Eugen Barbu et Alexandru Talex (traducteur qui avait facilité à Iorgulescu la découverte d'Istrati en lui mettant à disposition des documents précieux et qui avait salué l'apparition, en 1986, du livre *Spre alt Istrati*).

Le livre est structurée en deux volumes ; on y reprend l'autotraduction de Panaït Istrati pour *Méditerrané. Coucher du Soleil (În lumea Mediteranei. Apus de soare*, maison d'édition Cartea Românească, 1936) et la traduction de Iorgulescu pour *Méditerranée, Lever du Soleil*. Les deux volumes reçoivent un surtitre *Mediterana*, le même que dans le cas de l'édition bilingue.

Mircea Iorgulescu fait travail de traduction après avoir fait travail de translation. Tout ce travail de recherche, de découverte de l'auteur peut lui avoir été utile au moment de la traduction de *Méditerranée. Lever de Soleil*. Des voix affirment que la traduction de Mircea Iorgulescu est meilleure que celle de Talex : « Noua traducere (incomparabil mai buna decat cea al lui Al Talex) poate redeschide gustul publicului tanar pentru neasmuitul povestitor ». (Bittel, 2001)

La distance entre les deux traductions, de Talex, de Barbu et de Pisoschi est considérable, donc la retraduction de Iorgulescu est justifiée, ayant en vue l'évolution de la langue roumaine.

On a mis en évidence l'importance (Horasangian, 2001) de la réédition qui attire l'attention sur le statut particulier d'Istrati dans la littérature roumaine. On apprécie la qualité du volume aux couvertures blanches, aux caractères élégants, qui enchante la vue et le toucher. On souligne le rôle de la maison d'édition Compania dans la promotion des auteurs roumains écrivant en français.

Mircea Iorgulescu a le pouvoir de faire revivre des auteurs oubliés à la suite des lectures novatrices. Il appartient à une catégorie élitare de quatre ou cinq critiques littéraires qui ont encouragé les auteurs de talent. Il a inventé ce qu'on nomme critique d'accueil. Même après son départ pour Paris, il a toujours été au courant des changements de la société roumaine. Iorgulescu a eu une importante contribution à la redéfinition de la perception d'Istrati en tant qu'auteur moderne. Le monde académique roumain a longtemps été incapable de s'élever au-delà de l'image d'un Istrati inactuel, inadaptable. Le mérite de Iorgulescu, est d'avoir proposé une autre vision de son œuvre.

Si de nombreux critiques et littéraires saluent l'apparition de la retraduction, peu d'entre eux font des remarques sur la manière de traduire d'Iorgulescu. La continuité et la cohérence stylistique (Steiciuc, 2001) du diptyque qui réunit l'autotraduction d'Istrati et la traduction d'Iorgulescu ne passent cependant pas inaperçues. Le travail de traducteur de Mircea Iorgulescu est reconsidéré dans le cadre plus large de ses écrits sur Istrati. La *Préface* rappelle le style du critique, dans lequel sont rédigés les deux volumes *Spre alt Istrati* et *Celălalt Istrati*. La maison d'édition Compania joue un rôle important dans la promotion de l'œuvre istratienne par une édition de bonne qualité. La parution de la retraduction, à l'aube d'un nouveau millénaire, équivaut, selon les dires du professeur Elena-Brândușa Steiciuc, à une démarche de récupération de l'écrivain roumain.

La parution de la retraduction est signalée par deux articles de *România literară*. On met en évidence l'importance de la démarche des éditeurs (Ornea, 2001) de la maison d'édition Compania, qui non seulement publient un livre d'Istrati au moment où on commençait, de nouveau, à l'oublier, mais confie la tâche de la traduction à quelqu'un de compétent dans le domaine. L'édition d'Iorgulescu est saluée car, affirme-t-on, l'œuvre de Panaït Istrati a été étudiée par des dilettants amoureux et aveugles, la traduction de Talex étant riche en contresens.

La retraduction de Barbu est réalisée par des « negri » (culturéme qui sert à désigner les personnes qui exécutent des travaux rudes, pénibles), mal payés, ayant mal travaillé. On remarque l'importance de confier (Ștefănescu, 2002) la nouvelle traduction et édition à Mircea Iorgulescu, auteur d'un ouvrage au sujet d'Istrati.

Mircea Iorgulescu a une position traductive qui le met en désaccord avec les deux autres grands traducteurs des œuvres istratiennes. Mais, au moins au début de ses recherches, Iorgulescu avait semblé partager et apprécier le travail de Talex puisqu'il signe la préface et la postface des deux volumes que le dernier soigne. En 1984 paraît toujours chez Minerva une édition bilingue de *Kyra Kyralina*. Iorgulescu note, l'année du centenaire de la naissance de l'écrivain :

Maintenant, lorsque cent ans sont passés depuis la naissance de Panaït Istrati et soixante ans depuis la publication de son premier livre, nous découvrons de plus en plus que la littérature qu'il a faite est, dans sa totalité, un émouvant témoignage sur la condition humaine. (Iorgulescu, 1984)

Cependant, dans le volume *Celălalt Istrati* on trouve des affirmations qui mettent en doute la qualité et l'éthique du travail de Talex et de Barbu. Les opinions d'Iorgulescu sur l'activité de Talex changent depuis l'apparition du volume *Spre alt Istrati*. L'auteur soutient dans l'ouvrage *Celălalt Istrati* que ses dévouement et fidélité envers la mémoire d'Istrati n'ont pas été accompagnés d'une compétence historico-littéraire sur mesure. Il donne des exemples qui soutiennent ses affirmations. Fernand Desprès mentionne qu'il a été en possession de la lettre qu'Istrati a adressée à *L'Humanité*, le jour de la tentative du suicide. Talex écrit, dans une note du volume *Correspondance* que la lettre a été prise par la police et qu'elle a disparue sans traces. Ce n'est pas d'ailleurs, la seule annotation superficielle. Iorgulescu note que les « amis » de l'*Association Panaït Istrati* ne parlaient pas le roumain et qu'ils ont trouvé, dans la personne de Talex, un conseiller précieux. Il était considéré une sorte de testament istratien vivant. Iorgulescu met en doute la compétence éditoriale de Talex et affirme que la première édition faite selon des normes scientifiques serait celle que Zamfir Bălan publie à Brăila et non pas celle d'Alexandru Talex.

Le critique reproche à Alexandru Talex le fait d'avoir entraîné Istrati dans le scandale autour de la revue *Cruciada Românișmului*. Selon Iorgulescu, on avait transformé Istrati (qui y avait publié onze articles) dans le totem de la revue, dans celui qui devait justifier l'idéologie des rédacteurs. Le critique trouve qu'on avait délibérément détourné la pensée d'Istrati pour qu'elle se conforme au modèle politique de la revue. Le 13 juin 1935, on traduit pour le numéro vingt-sept, la préface de l'édition française de *La maison Thüringer*, tout en omettant un fragment où Istrati exprimait ses opinions au sujet de la notion de « patrie », fragment qui aurait été en contradiction avec la politique de la revue. De même, Iorgulescu n'est pas d'accord avec le titre du livre *Cruciada mea sau a noastră* qui met ensemble les articles d'Istrati, de Stelescu, le fondateur de la revue et de Talex. Talex n'aurait pas eu le droit d'associer, après la mort d'Istrati, ses articles à un mouvement controversé.

Iorgulescu apprécie quand même le travail de Talex pour avoir essayé par tous moyens de lutter contre la domination d'Oprea et de Barbu. Il

considère que dans les années cinquante, soixante et soixante-dix, Panaït Istrati avait été la « propriété » d'Alexandru Oprea et d'Eugen Barbu. Le critique met en doute l'intérêt sincère d'Oprea. Il trouve que celui-ci fait son travail par devoir, à la suite d'un jeu du hasard ; Panaït Istrati lui étant attribué en vue d'une réhabilitation selon des normes communistes.

Par ses articles et ses ouvrages, Iorgulescu a contribué à la découverte de l'œuvre et de l'homme Panaït Istrati. Nous notons le fait qu'il a assumé la subjectivité de sa vision, n'ayant jamais prétendu (comme Talex et Barbu) que sa vision était la meilleure. Mircea Iorgulescu est le dernier d'une lignée qui englobe Alexandru Talex, Eugen Barbu qui fait œuvre de traduction et de translation des textes istratiens en roumain.

Nous avons donc décelé plusieurs raisons qui se trouvent à l'origine de la décision de traduire, cette décision révoltée dont nous avons parlé au début de notre étude. Mircea Iorgulescu aime découvrir des écrivains aux personnalités singulières, abandonnées à l'oubli ; il montre donc sa révolte contre tout ce qui est déjà considéré classique du point de vue de la valeur littéraire. Son habitude de mettre en doute, d'être dans un continuel questionnement finit par donner naissance à des visions novatrices sur les auteurs et leurs œuvres. Iorgulescu se révolte contre les stéréotypes visant la biographie et les romans istratiens et finit par attirer l'attention sur la construction délibérée d'une légende istratienne et sur le caractère étudié qui donnait à l'ensemble de l'œuvre l'apparence d'un projet assumé. Sa voix se dresse contre Romain Rolland, une personnalité géante, écrasante dans les années vingt du vingtième siècle. Finalement, il se révolte contre les deux autres grands éditeurs d'Istrati (Talex et Barbu) utilisant des moyens qui incluent une tonalité polémique, mais aussi des accusations de connaissance superficielle de l'œuvre istratienne et de l'intention d'accaparament et de détournement de sens.

Bibliographie:

- Ballard, Michel (2004) : « Les décalages de l'équivalence » *Correct/Incorrect*, Études réunies par Michel Ballard et Lance Hewson, Artois Presses Université.
- Ballard, Michel (2008) : « Textures » in *Atelier de traduction*, (coord. Muguraș Constantinescu, Elena-Brândușa Steiciuc), n°10, Suceava, Presses Universitaires de Suceava.
- Berman, Antoine (1984) : *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard.
- Berman, Antoine (1999) : *La traduction et la lettre ou l'auberge de lointain*, Paris, Seuil.
- Bittel, Adriana (2001) : *Formula AS, Cultura*, n° 800.
- Bonnet, Nicolas (2006) : « Quelques aspects du caractère dialogique de la traduction littéraire » in *Transalpina, La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, textes recueillis par Vivians Agostini-Ouafi et Anne-Rachel Hermetet, Caen, Presses Universitaires de Caen.

- Burta, Bianca (2004) : « Celălalt Iorgulescu » in *Observatorul cultural*, n° 224.
- Constantinescu, Albumița-Muguraș (2013) : *Pour une lecture critique des traductions. Réflexion et pratiques*, Paris, L'Harmattan.
- Gouanvic, Jean Marc (2007) : *Pratique sociale de la traduction. Le roman réaliste américain dans le champ littéraire français (1920-1960)*, Artois, Artois Presses Université.
- Guidère, Mathieu (2008) : *Introduction à la traductologie*, Bruxelles, De Boeck.
- Hetriuc Maria-Cristina (2015) : *Traduction, autotraduction, réécriture de l'œuvre de Panait Istrati/La composante multiculturelle*, Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava.
- Horasangian, Bedros (2001) : « Mediterana » in *Observator Cultural*, n° 54, le 6 Mars.
- Iorgulescu Mircea (1984) : « Panait Istrati : recurs documentar » in *România literară*, n° 8, le 21 février.
- Iorgulescu Mircea (1984) : « Panait Istrati : recurs documentar » in *România literară*, n° 8, le 21 février.
- Iorgulescu, Mircea (1984) : « Aventură epică și atitudine epică » in *România literară*, n° 7, le 16 février.
- Iorgulescu, Mircea (1986) : *Spre alt Istrati*, București, Minerva.
- Iorgulescu, Mircea (2004) : *Celălalt Istrati*, Iași, Polirom.
- Iorgulescu, Mircea (2007) : « Un anarhist al dracului de deștept - amintiri inedite despre tânărul Panait Istrati, sindicalist la Brăila », *România Literară*, le 30 août.
- Istrati Panait (1984) : *În lumea Mediteranei – Răsărit de soare*, București, Minerva, 1984, traducteur Alexandru Talex. ISTRATI, Panait, *Méditerrané. Lever du soleil/ Méditerrané. Lever du soleil/ Oeuvres choisies/ Opere alese*, IX, București, Minerva, version roumaine Eugen Barbu, traduction littérale Vicența Pisoschi.
- Istrati, Panait (2001) : *Mediterana. Răsărit de soare*, București, Compania, traducteur Mircea Iorgulescu.
- Ladmiral, Jean-René (1994) : *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard.
- Marcu, Luminița (2004) : « Celălalt Istrati » in *Jurnalul Național*, le 14 février.
- Mounin, Georges (1963) : *Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard.
- Ornea, Zigu (2001) : « Un vagabond de mare har », *România literară*, n° 18, 9/15 mai.
- Pym, Anthony (1997) : *Pour une éthique du traducteur*, Artois, Artois Presses Université.
- Steiciuc, Elena-Brândușa (2001) : « Mediterana – un demers recuperator », in *Bucovina literară*, n° 7.
- Ștefănescu, Cornelia (2002) : « O geografie dramatică » in *România literară*, n° 17, 1/7 mai.
- Talex, Alexandru (1981) : *Cum am devenit scriitor*, Craiova, Scrisul Românesc.
- Tomaskiewicz, Teresa (2007) : « Transfert des différents registres de la langue parlée » in *La traduction dans tous ses états*, Études réunies par Corinne Weckstenne et Ahmed El Kaladi, Mélanges en l'honneur de Michel Ballard, Artois, Artois Presses Université.
- www.jurnalul.ro/scinteia/aici-radio-europa-libera/criticul-literar-mircea-iorgulescu-rupe-tacerea-527067.html (Crisula Ștefănescu , Radio Europa Liberă (München) - Raport al secției de cercetare, condusă de dr M. Shafir. Document din "Arhiva 1989", Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Traducere din limba engleză de Eliza Dumitrescu).

**V. FRAGMENTARIUM
IRINA MAVRODIN**

TRADUIRE STENDHAL¹

La traduction du roman *Le rouge et le noir* que j'ai réalisée – que j'ai essayé de réaliser – avec la plus grande acribie, en me soumettant à, comme il m'est arrivé à chaque fois que j'ai traduit un grand classique, en entrant dans une ascèse voluptueuse, a actualisé pour moi deux idées anciennes ou, pourrais-je dire, m'a forcée à redécouvrir, à mieux apprendre deux leçons qui, par le fait de la banalisation (car on en parle souvent), ont perdu, tels les arbres creux et pourris, toute leur substance.

La première leçon : la traduction *in actu* est une série ouverte, théoriquement ouverte à l'infini, car elle se reproduit, ou devrait se reproduire, à un certain intervalle de temps, peut-être un demi-siècle, peut-être plus, peut-être moins. (Ce qui ne veut pas dire qu'il ne peut pas y avoir plusieurs traductions en synchronie, la densité, la valeur d'une culture se mesurant également par le nombre de traductions, synchroniques ou diachroniques des grands auteurs). Pourquoi une série ouverte ? Parce que, en opérant avec la langue, qui est toujours dans une évolution plutôt rapide ou plutôt lente, la traduction doit entrer elle-même en accord avec cette évolution. Dans le cas du roumain, l'évolution a été rapide, si rapide qu'une traduction de la poésie de Lamartine faite à la fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e est tout simplement grotesque, un objet amusant, bon tout au plus à être utilisé dans un jeu de société, par les connotations que nous transmet, aujourd'hui, une langue parfaitement acceptée dans le registre poétique par les contemporains de la traduction (des traductions) de Lamartine auxquels nous faisons référence. Les exemples peuvent continuer, et une telle étude serait tout à fait révélatrice.

Les éditions Corint ont, par conséquent, eu une bonne intuition en prenant la décision de ne pas rééditer mais de publier une nouvelle traduction, faite *aujourd'hui* par un traducteur et pour un public *d'aujourd'hui*. Néanmoins, être connecté, par la traduction, à un public d'aujourd'hui, ne signifie pas seulement être connecté au roumain d'aujourd'hui, mais également à une manière de concevoir la traduction aujourd'hui. Si, des années auparavant, on déplaçait vers le lecteur le texte traduit, par une sorte d'adaptation plus ou moins discrète (qui s'appliquait au niveau du langage aussi), aujourd'hui la tendance est plutôt au mouvement inverse, qui veut donc que c'est le lecteur qui aille vers le texte, qui remodèle sa mentalité selon celle proposée par le texte d'origine dans sa langue, qui, en d'autres mots, entre dans une nouvelle mentalité, celle-ci supposant souvent des différences notables par rapport à la mentalité du lecteur. Implicitement, tout ce que j'affirme inclut également

¹ „Traducându-l pe Stendhal» in *Despre traducere. Literal și în toate sensurile*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2006, p. 29-31.

l'entrée dans une réalité nouvelle, comme, dans le cas du roman de Stendhal qui fait l'objet de notre discussion, celle d'un système différent d'institutions, de relations, personnelles ou institutionnelles, etc. Il s'agit d'un aspect particulièrement important, que j'ai essayé de construire dans ma traduction, ayant même recours à des calques, à chaque fois qu'il a été nécessaire, afin de maintenir une étrangeté, une étrangeté spécifique, que je compare à ce véhicule miraculeux doté du pouvoir de transporter le lecteur d'un espace à l'autre, en le dépaysant. Car, qu'est-ce que nous faisons d'autre quand nous entrons dans un espace culturel (et civilisationnel) étranger, sinon renoncer au confort de son espace mental familier en faveur d'une initiation, et, finalement, d'une assimilation, d'un confort mental nouveau, perçu au début en tant que discomfort, mais qui, à force de faire ajouter de nouveaux territoires à notre savoir du monde, nous projette dans une sorte d'euphorie.

La seconde leçon : la traduction ne doit pas être « embellie » – la beauté étant d'ailleurs un concept qui évolue avec le changement de paradigme qu'elle subit de temps à autre, et selon l'éducation et le goût du récepteur. Les choses se compliquent à tel point qu'elles échappent en fait à tout contrôle. En conséquence, l'idée d'écrire un texte « plus beau » que l'auteur de l'original (idée que j'ai trouvée chez certains commentateurs qui louaient la performance du traducteur d'avoir rédigé un texte « plus beau » même que celui de l'auteur) ne fait que montrer le manque de culture comme de goût. Dans le cas des textes stendhaliens, c'est la plus grande erreur que le traducteur puisse commettre. Stendhal théorise de temps en temps sa démarche, et même si sa théorie n'est pas très élaborée, elle va droit au but, en brûlant les étapes ; Stendhal se propose d'écrire des romans qui puissent rivaliser, quant à la clarté et la simplicité de l'écriture, avec le code de Napoléon.

Aussi est-il très rare de rencontrer dans *Le Rouge et le Noir* des épithètes ornantes, des métaphores riches de sens, un vocabulaire qui porte la marque de la soi-disant « couleur locale », des mots rares, étranges, ou, au contraire, comme chez Balzac, appartenant à un langage de spécialité connu par l'auteur, dans ses moindres nuances. *Chez Stendhal tout paraît tellement simple !* Et l'économie de moyens, l'éternelle litote où il s'installe, laisse le traducteur croire, avant qu'il se mette au travail, qu'elle est si simple à affronter, si facile à construire, par un isomorphisme structurel ! Or, c'est justement ce style, qui par endroits tend à être ce que les modernes du XX^e siècle ont appelé « le degré zéro de l'écriture », qui doit être très attentivement maintenu par le traducteur, dans les formes mêmes de cette simplicité et économie de moyens. Et, je vous assure qu'il n'y a rien de plus difficile, l'expérience de réaliser *le simple* étant supérieure à l'expérience de la réalisation du *compliqué*, dans le sens que, pour réaliser la simplicité, on doit avoir passé par la construction et la déconstruction de quelque chose de compliqué. Il y a chez Stendhal des raccourcis (favorisés par la structure du français aussi) qui sont presque impossibles à rendre en roumain. Les sens sont clairs, les dictionnaires inutiles

et néanmoins, il est possible de s'attarder, comme traducteur, de longues minutes devant un seul syntagme, sans pouvoir le résoudre, et d'y revenir après des heures ou des jours entiers.

On a souvent affirmé que le travail du traducteur littéraire ressemble à celui du bénédictin, fait comme il est avec patience et humilité. Mais je dirais que c'est également un travail fait avec le double sentiment de la durée et de l'éphémère. La durée est celle de l'instant, car, dans l'instant, la traduction doit être, comme l'œuvre originale, un monument. L'éphémère intervient dans le déroulement des instants. Et je reviens ainsi à ma première leçon, à la traduction en tant que œuvre écrite sur les sables mouvants de l'évolution des langues, des cultures et des civilisations.

La traduction est également une herméneutique, puisque, tout ce que je viens d'affirmer s'articule aussi sur une manière – une parmi de nombreuses autres – de lire Stendhal. En lisant Stendhal – par la traduction que je faisais de son texte –, je l'ai redécouvert, c'était comme si j'avais lu un nouveau livre. Et, avec chaque ligne parcourue, je me disais, moi, qui toute ma vie avais aimé, étudié, traduit les écrivains français du XX^e siècle : aucun d'entre eux ne peut égaler Stendhal, tous l'ont pour source, d'une manière ou d'une autre, reviens aux classiques, aux grands classiques, reviens à Stendhal !

(traduit du roumain par Raluca-Nicoleta BALAȚCHI²)

² Université “Stefan cel Mare” de Suceava, raluca2@yahoo.fr. Contribution publiée dans le cadre du projet de recherche PN-II- ID-PCE-2011 -3-0812.

VI. CHRONIQUES ET COMPTES RENDUS

**LA VOIX DU TRADUCTEUR À L'ÉCOLE/
THE TRANSLATOR'S VOICE AT SCHOOL 1 - CANONS
ET 2 – PRAXIS, Elzbieta Skibinska,
Magda Heydel et Natalia Paprocka (dir.)
Editions québécoises de l'œuvre, 2015, 222 p. et 180 p.,
ISBN 9782924337011 et 9782924337035**

Ana-Claudia IVANOV¹

Ce texte, paru dans la collection *Vita Traductiva*, issue d'une initiative conjointe du Groupe de recherche sur la traduction littéraire au Canada à l'Université York et des Éditions québécoises de l'œuvre, publie en anglais et en français les recherches en traduction des chercheurs appartenant à des espaces linguistiques aussi divers que la Pologne, la Norvège, la Grèce, la Russie, la Roumanie et la France. Les quinze contributions sont organisées presque symétriquement en deux volumes : le premier intitulé *Canons* comporte huit articles plutôt théoriques tandis que le second, *Praxis*, comprend sept articles relevant, cette fois-ci, de la pratique traductive.

L'introduction signée par Skibinska, écrite sous la forme d'un article, reprend le titre de l'ouvrage, *La voix du traducteur à l'école*, dans une reformulation proustienne, *À la recherche du voix du traducteur à l'école*. Elle annonce le sujet commun des communications et établit certaines limites en essayant de répondre à des questions essentielles visant le concept de voix, la relativité des canons littéraires et pourquoi chercher la voix du traducteur à l'école. Le concept de voix du traducteur, dévoile Skibinska, est mis en valeur dans un contexte peu exploité par les traductologues, celui de l'enseignement scolaire. Les chercheurs s'intéressent, pour être plus précis, à « l'enseignement littéraire à diverses étapes de la scolarité (depuis le primaire jusqu'à l'universitaire) qui, généralement, ne se résume pas au seul domaine de la littérature nationale » (p. 2-3).

L'ouvrage est doublement original puisqu'il met en contact deux domaines insuffisamment étudiés : celui de la traduction canonique et des canons littéraires/traductologiques et celui des traductions présentes à l'école. Sans nous fournir une définition claire de ce qui est une traduction canonique, les recherches menées dans les milieux scolaires nous montrent un nouveau visage de cette traduction consacrée non seulement par le milieu éditorial mais aussi par celui scolaire. La force de la voix du traducteur semble, elle-aussi, avoir une part, plus ou moins importante, dans la production d'une traduction dite canonique. Définie par Skibinska comme la traduction qui se donne obligatoirement à lire, les chercheurs s'interrogent en égale mesure sur

¹ Université « Stefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, ana_claudia90210@yahoo.com.

l'instance qui choisit parmi tant de voix existantes celle qui va précisément se faire entendre à l'école.

Selon Cecilia Alvstold (*The Translator's Voice in Norwegian Upper Secondary Education*) la voix du traducteur résonne, en Norvège, à l'intérieur d'un système scolaire unique au monde pour le fait que les élèves apprennent à lire et à écrire selon deux standards officiels de la langue norvégienne. En plus, de tous les systèmes d'enseignement présentés, il semble être le seul à soutenir l'acquisition des compétences pratiques et théoriques en traduction. Pourtant, dans un contexte apparemment si favorable au traduire la position du traducteur est encore « ambiguë » (p. 8).

Le lecteur découvre avec Marie-Christine Anastassiadi et Maria Papadima (*Textes traduits dans les manuels de littérature de l'enseignement secondaire en Grèce*) une très intéressante évolution de la littérature étrangère traduite publiée dans les manuels scolaires grecs entre 1938-2012. Les deux auteures dénoncent l'invisibilité du traducteur à l'école entretenue par l'absence d'une formation traductologique des enseignants et une discordance entre le curriculum scolaire et les manuels.

Marta Karmiercza jette, dans son article *In and Out of School Canon*, une lumière nouvelle sur l'influence des programmes scolaires dans l'univers traductologique. Elle explique comment le curriculum devient un mécanisme de reconnaissance et d'appréciation d'une traduction. En fait, il s'agit d'une forme de recommandation. D'un ton ferme, elle nous avertit que le goût du lecteur cible, un critère fort subjectif, peut soit attarder la manifestation d'une voix traductive soit intervenir dans le processus de canonisation, surtout en tant que mécanisme d'exclusion du canon scolaire. En outre, les critères qui gouvernent les décisions de ceux qui établissent les canons scolaires s'inscrivent dans le même flou qui entoure la notion même de traduction canonique.

Étudiant la présence des classiques grecs à l'école polonaise, Emilia Zybert-Pruchnicka dans *The Greek paidéia in Modern Poland* dévoile les implications de nature politique, sociologique et idéologique qui se trouvent à la base du canon scolaire. Elle reprend les motifs déjà évoqués par Marta Karmiercza pour y ajouter un autre, tout aussi important, comme l'existence et la disponibilité d'une œuvre littéraire étrangère en langue polonaise. Les enseignants font souvent usage, par inertie, de la traduction la plus populaire puisque la plus accessible. Disponible dans toutes les bibliothèques, librairies et même en ligne, elle sera toujours préférée dans le milieu scolaire et représentera la version recommandée par les professeurs. Mavina Pantazara conclue, à la fin de son article *La littérature grecque classique et sa traduction en contexte scolaire en Grèce*, que les traductions choisies pour les lectures scolaires appartiennent d'habitude à des traducteurs reconnus par le milieu littéraire.

Magda Heydel et Dorota Michulka font, les deux, un plaidoyer dans leurs articles (*"Translation Makes Something Happen."* *Why Include Translation in Secondary School Programmes* et *Translations and Adaptations of Children's Literature as*

a Preparation for the Dialogue of Cultures : A Study of Polish Textbooks for Grades 4 to 6 in the period 1999-2010) de la traduction - moyen de communication avec d'autres cultures. L'étude d'Elena Gavrilova (*Proposer la traduction littéraire en option au lycée : une étude de cas*) montre, par contre, une absence presque totale du traducteur dans l'école russe et les mesures prises pour remédier à ce problème.

Le deuxième volume reprend l'idée d'une influence exercée par les politiques idéologiques sur le traduire. Anna Bednarczyk (*Soviet Literature in Primary Schools in the People's Republic of Poland*) analyse jusqu'à quel point on manipule la voix du traducteur afin d'exprimer à travers elle les idées politiques et la philosophie d'un état totalitaire. Anca-Andreea Chetrariu met en évidence dans *Diverses facettes de la traduction et de l'adaptation du Petit Prince pour les jeunes lecteurs roumains* l'évolution de la voix du traducteur dans l'école roumaine. Fortement compromise pendant l'époque communiste, elle se fait de plus en plus entendre de nos jours. D'autant plus que l'introduction des manuels alternatifs en 1995 a engendré une affluence de rééditions, de traductions et de retraductions.

L'auteure de l'article *La voix du traducteur et l'image de la Grande-Bretagne dans les traductions françaises et polonaises des aventures de Harry Potter* investigate les moyens par l'intermédiaire desquels la voix du traducteur aide « à créer l'image d'une autre réalité culturelle et à transmettre un savoir sur un autre pays » (p.57). Jadwiga Cook identifie la présence dans le texte cible d'éléments culturels qui le transforment en une véritable « leçon sur un autre pays » (*idem*). Choisir de naturaliser le texte original rend la voix du traducteur français « inaudible ». Par contre, en signalant sa présence dans un texte qui est une traduction le traducteur polonais devient plus visible.

Dans son étude qui porte sur le traitement traductif des contes de Grimm dans l'espace polonais (*Grimm's "Children's and Household Tales" in Polish translations : a voice of translator*) Eliza Pieciul-Karminska arrive à la conclusion que les enseignants préfèrent une version qu'ils connaissent depuis longtemps contre une traduction actuelle et plus fidèle. Dans une telle situation elle propose la participation des professeurs à des cours de sensibilisation envers le rôle et l'importance de la traduction et l'existence des différents canons.

Justyna Lukaszewicz attire notre attention et réveille notre intérêt en nous présentant la voix d'une traductrice polonaise qui devient grâce à son statut de « grande poétesse » un « deuxième auteur » (p.114). Cette voix privilégiée, qui a passé avec beaucoup de succès l'épreuve du temps, a été parfois tempéré par d'autres voix, dans les rééditions ultérieures corrigées.

De l'article de Natalia Paproka (*Douze traducteurs sans voix ? Le Petit Prince à l'école polonaise*) le lecteur apprend que la traduction canonique est la version la plus connue par le grand public. Le travail de Claude Puidoyeux (*Analyse de quatre traductions de Le Avventuri di Pinocchio : quelle lisibilité pour la poésie du texte de Collodi ? Quelle audibilité pour la voix du traducteur ?*) vise le rôle du traducteur

dans la réception et la reconnaissance d'une littérature étrangère dans une langue-culture autre.

Ce projet, conçu sur le signe de l'originalité, témoigne les nouvelles directions de la recherche traductologique et semble relever le défi d'une ambiguïté involontaire d'un concept peu défini, la traduction canonique. L'hétérogénéité des voix analysées fait triompher la cohérence d'un discours traductologique peu valorisé dans le milieu scolaire.

**L'AUTOTRADUCTION LITTÉRAIRE : PERSPECTIVES
THÉORIQUES, Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (dir.),
Paris, Classiques Garnier, 2016, 260 p.
ISSN 2103-5636**

Cosmin PIRGHIE¹

Une rétrospective des écrits traductologiques des dernières années montre que l'autotraduction littéraire est un phénomène singulier, très complexe, qui suscite de plus en plus l'intérêt des chercheurs. Les pistes de recherches se sont beaucoup diversifiées, par l'instrumentalisation de différentes approches : sociologique, anthropologique, poétique, même génétique.

Nous précisons qu'en 2012 a eu lieu, à l'Université d'Udine, un important séminaire international portant le titre : « L'autotraduction littéraire : perspectives théoriques »². Les participants y ont été Pascale Sardin, Chiara Montini, Valeria Sperti, Eva Gentes, Rainier Grutman et Alessandra Ferraro. Les communications ont proposé une pluralité de réflexions théoriques et pratiques sur ce phénomène.

Le livre *L'autotraduction littéraire : perspectives théoriques*, portant le même titre, paraît cette année chez Garnier. Il réunit les contributions du séminaire. À cela s'ajoute les articles novateurs signés par Christian Lagarde, Xosé Manuel Dasilva, Paola Puccini et Christine Lombez. Ils sont travaillés de façon très rigoureuse, apportant des contributions essentielles sur le plan conceptuel (de l'appareil terminologique), qui se constituent en autant d'instruments d'analyse.

L'objectif fédérateur du livre est, selon Ferraro et Grutman, « de proposer une réflexion transversale, qui aille au-delà de cas particuliers tenus pour isolés mais qui cherche à identifier des tendances. » (Ferraro, Grutman, p. 8) Il s'agit d'une perspective holistique opposée à la conception atomiste, parcellaire. De plus, il y a l'intérêt de dégager à partir des situations précises une réflexion théorique qui pourra être appliquées à d'autres cas.

Du point de vue de la structuration, ils ont opté pour « un autre type de bipartition, propre aux études littéraires celle-là, où l'on distingue traditionnellement entre des approches externes ([...] du contexte historique, social) et des approches internes (plus attentives au texte en lui-même et pour lui-même) ». (Ferraro, Grutman, p. 11)

Les articles sont groupés de façon égale en deux séquences : « Cadres contextuels » et « Dynamiques textuelles ». Dans la première, la tendance est

¹ Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, parghie_cosmin@yahoo.com.

² Voir URL : <http://web.uniud.it/dipartimento/dile/convegna-conferenze/2012/Autotraduction%202012.pdf>

plus contextuelle, plus macroscopique tandis que dans la seconde, les auteurs émettent des réflexions à partir des analyses faites sur des cas particuliers d'autotraduction tels : les cas de Catherine Cusset, de Nancy Huston, de Julien Green, de Gianna Patriarca, de Francesca Duranti, de Panait Istrati, de Giuseppe Ungaretti, de Vladimir Nabokov, d'Anne Hebert et Frank Scott, de Saint-John Perse et T. S. Eliot etc. Il s'agit des autotraductions faites du français vers l'anglais, de l'anglais vers l'italien et vice-versa, de l'italien vers le français, du roumain vers le français et du français vers le roumain, du russe vers l'anglais.

L'article qui ouvre la première partie s'intitule « L'autotraduction exercice contraint ? ». L'auteur en est Christian Lagarde. Il part de l'idée que l'autotraduction n'est pas un acte de liberté totale, mais qui se soumet à de nombreuses contraintes. Il le dit fermement : « [...] ni la création ni la traduction ne naissent de la seule pulsion scripturale d'un individu ». (Lagarde, p. 21) Pour l'argumentation, il fait appel à l'approche sociolinguistique et à la sociologie. Lagarde conclut par dire :

On aurait tort de croire que l'autotraduction naît du libre choix de qui la pratique : c'est un exercice qui peut parfois permettre d'atteindre une double consécration, favoriser la visibilité d'un sous-champ qui aspire à s'autonomiser, mais qui s'avère le plus souvent psychosocialement contraint et inconfortable. (Lagarde, p. 37)

L'approche sociologique de l'autotraduction préoccupe aussi Rainier Grutman. Son article porte le titre « L'autotraduction, de la galerie des portraits à la galaxie des langues ». Il s'intéresse à la « différence de prestige et de statut » (Grutman, p. 12) de la langue source et de la langue cible impliquées dans le processus de l'autotraduction. Grutman trouve que la majorité des autotraducteurs travaillent de la langue moins diffusée vers la langue dominante. Outre cela, il enrichit la terminologie de spécialité par deux notions : « infra-autotraduction » - le transfert est de nature centrifuge, et « supra-autotraduction » - le transfert est de nature centripète.

Paola Puccini propose le troisième article qui s'intitule « La prise en compte du sujet ». L'appareil conceptuel est donné par l'anthropologie. Elle considère que « sur le plan individuel ce procédé [il s'agit de l'autotraduction] active chez l'écrivain un parcours intérieur déclenché par la récupération de sa langue maternelle. » (Puccini, p. 68) À travers cette approche, elle analyse l'autotraduction comme « intrigue » et comme « inauguration ». Si l'intrigue « montre la modalité de se rapporter au futur en l'imaginant comme une conséquence du passé » (Puccini, p. 75), dans le cas de l'inauguration, « l'anthropologie entrevoit la modalité qui pense au futur comme à une naissance ». (Puccini, p. 75) Cela veut dire que l'autotraduction apparaît « comme un mouvement, un parcours individuel pendant lequel l'auteur compose avec ses différentes appartenances et altérités. » (Puccini, p. 80)

Eva Gentes essaie de trouver dans son article « ... et ainsi j'ai décidé de me traduire », par la recherche, les « mouvements déclencheurs dans la vie littéraire des autotraducteurs ». (Gentes, p. 85) Elle s'appuie sur l'échantillon de « quatorze écrivains contemporains (vivants) qui ont partagé leur première expérience d'autotraduction ». (Gentes, p. 88) Les facteurs sont d'ordre sociopolitique, économique, du marché éditorial et personnel.

Le dernier article de la première partie est signé par Xosé Manuel Dasilva. Il s'intitule « L'opacité de l'autotraduction entre langues asymétriques », traduction réalisée par Christian Lagarde de l'espagnol. Il a en vue le phénomène des autotraducteurs qui décident de s'autotraduire sans le déclarer, et « parfois en effaçant toute trace ». (Dasilva, p. 105) L'effacement des éléments peritextuels neutralise le caractère de traduction. Seule le public de la langue de l'original peut savoir s'il s'agit d'une traduction. Le lecteur cible se trouve devant une œuvre originale.

La deuxième partie, orientée vers la pratique autotraductive, commence par l'article d'Alessandra Ferraro, intitulé « Traduit par l'auteur ». Elle vise justement le « pacte autotraductif ». Lorsque « rien dans l'apparat paratextuel n'indique que le texte est le résultat d'une autotraduction » (Ferraro, p. 125), Ferraro considère que nous sommes « en face de ce qu'on pourrait nommer un « pacte zéro ». (Ferraro, p. 125) Pour elle, le paratexte joue un rôle capital. Il représente « le seuil, le sas par lequel on passe pour pénétrer dans le lieu où naît le texte, dans son laboratoire secret où l'auteur traducteur crée deux fois le même. » (Ferraro, p.140) C'est une affirmation interprétable. Nous considérons qu'il ne s'agit pas exactement du même. Il y a des facteurs externes et internes qui ne permettent pas de configurer l'état poétique (au sens large du terme) et le cadre du moment initial de la création.

Dans l'article « La traduction littéraire collaborative entre privilège auctorial et contrôle traductif », Valeria Sperti propose « trois formes différentes de négociation entre l'auteur et le traducteur, qui se différencient suivant le degré d'implication du prestige auctorial, qui reste la variable la plus importante du processus traductif. » (Sperti, p. 146)

Il s'agit de la « collaboration traductive », de la « closelaboration » et de l'« autotraduction assistée ». Dans le premier cas, le traducteur « exerce son contrôle participant, le plus souvent à distance, avec l'auteur ». (Sperti, p. 146) Cette distance « est habituellement spatiale et temporelle ». (Sperti, p. 147) Le traducteur et l'auteur se trouvent dans des pays différents. À cela s'ajoute que l'« écrivain a déjà publié le livre dont il est question et le traducteur demande des précisions, après avoir accompli un premier brouillon de la traduction, en vue d'en peaufiner la version définitive ». (Sperti, p. 147) En outre, l'auteure observe que les négociations entre auteur et traducteur « ont des limites bien définies et généralement il n'y a pas d'inversion de rôles ». (Sperti, p. 147)

Selon nous, il s'agit plutôt dans ce cas d'une traduction que d'une autotraduction. Le degré d'implication de l'auteur est en fonction de la

nécessité du traducteur, qui l'interpelle lorsqu'il n'est pas sûr sur son choix traductif. Dans la plupart des situations, l'auteur ne connaît pas la langue cible. Les maisons d'éditions proposent d'habitude l'œuvre et le traducteur.

La « closelaboration » désigne, selon Valeria Sperti, « une collaboration assidue et continue s'instaurant entre auteur et traducteur qui concourent ensemble à la rédaction de la traduction ». (Sperti, p. 147) Cette « participation intime » (Sperti, p. 147) s'instaure le plus souvent « quand le traducteur est lui-même écrivain, poète ou compagnon de la vie ». (Sperti, p. 147) Cela suppose que les deux connaissent la langue source et cible.

Concernant l'« autotraduction assistée », l'auteur et le traducteur collaborent « sur la base des compétences linguistiques réciproques, d'une connaissance approfondie de la littérature et des cadres culturels dans les deux langues ». (Sperti, p. 147) Nous considérons que c'est le cas idéal.

Sperti conclut son article mettant l'accent sur le « principe traductif », qui implique, en premier lieu, des compétences d'ordre linguistique et traductif de l'auteur et du traducteur dans les deux langues (source et cible).

L'article intitulé « Génétique des textes et autotraduction » appartient à Chiara Montini, traductrice de Samuel Beckett et auteur du livre de 2016: *Traduire. Genèse du choix*³. Partant des auteurs comme Samuel Beckett, Vladimir Nabokov et Beppe Fenoglio, « pour qui, justement, le texte n'est qu'une partie du processus créatif toujours en devenir » (Montini, p. 169), elle arrive à conclure que « l'auteur qui se traduit nie, par son travail de reprise et de réécriture, la perfection et la finitude de son 'premier' texte ». (Montini, p. 173) L'original s'ouvre vers l'écriture.

Pascale Sardin prend pour analyse, dans son article « Écriture féministe et autotraduction », le cas de deux autotraductrices Nancy Huston et Helene Cixous, pour qui l'autotraduction est un espace de « plaisir » et de « jouissance », de « manipulation transgressive, libre et créatrice du signe linguistique ». (p. 203)

Le dernier article vise la poésie ; il s'intitule « Poésie et autotraduction ». L'auteure en est Christine Lombez, auteur du livre *La Seconde Profondeur. La traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XXe siècle*⁴, publiée en 2016. Elle émet l'hypothèse qu'à travers « l'autotraduction, le poète essaie de se rapprocher de la langue mythique et universelle de la poésie qui transcende les langues individuelles ». (Ferraro, Grutman, p. 17) Elle se demande « S'agit-il d'une démarche liée à une simple prédisposition linguistique ou faut-il y voir autre chose, le signe d'un rapport particulier au langage, qui ferait du poète un homme hors-langue, ou bien celui d'une seule langue (celle de la « poésie ») ? »

³ Chiara Montini, *Traduire. Genèse du choix*, sous la direction de Chiara Montini avec la collaboration de Marie-Hélène Paret Passos, Paris, EAC, janvier 2016.

⁴ Christine Lombez, *La Seconde Profondeur. La traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XXe siècle*, Les Belles Lettres, Paris, 2016.

(Lombez, 205) La réponse à donner est, à notre avis, très complexe. La langue de la poésie est un concept métaphorique, difficile à définir et à appliquer en pratique. En tout cas, il ne s'agit pas d'une langue concrète, dans sa matérialité, dans son aspect technique de langage poétique. Il s'agit plutôt d'une langue intérieure de la poésie, dans son mouvement donnée par la *weltanschauung* du poète. Dans ce cas, le *skopos* du poète n'est pas de traduire ou de se traduire, mais de donner la liberté à cette langue intérieure de la poésie. L'accent n'est pas mis sur la traduction ou sur l'autotraduction ou sur le public cible, mais sur cette langue.

Pourtant, nous n'embrassons pas l'idée énoncée par Armand Robin, citée par Lombez dans cet article, concernant le fait que : « Il n'y a pas quelque chose qu'on puisse appeler traduction d'un poème d'une langue à l'autre, il y a le même poème en toutes les langues, tous les pays, tous les temps ; il y a suppression de la traduction. » (Lombez, p. 220) Ayant en vue cette constatation, Lombez conclut par dire que « dans cette perspective, l'idée de traduction (et d'autotraduction) semble, *in fine*, s'abolir ». (Lombez, p. 220) Nous ne pouvons guère parler du fait qu'il y a le même poème dans toutes les langues. Cette perspective va au-delà de la conception poétique. Même la poésie réalisée par traduction ou autotraduction montre le contraire. Il faut savoir que tous les poètes travaillent avec la langue. Ils exploitent ses ressources propres. La langue est l'espace favorable à la poésie pour prendre naissance et se développer.

Lorsque nous analysons une autotraduction, nous pouvons envisager une telle perspective, sans seulement s'y limiter. Il ne faut pas ignorer qu'il s'agit justement d'une autotraduction. L'auteur fait appel à une forme particulière de traduction sans écrire directement dans la langue cible. C'est le motif pour lequel cette perspective ne peut pas abolir l'idée de traduction ou d'autotraduction.

La bibliographie très riche et l'index des noms, important instrument de travail pour le chercheur, ferment le livre.

En conclusion, les contributeurs ont réussi à élargir beaucoup la réflexion sur l'autotraduction par l'instrumentalisation des principales approches : sociolinguistique, sociologique, anthropologique, génétique, littéraire et poétique. Par delà des hypothèses parfois subjectives, les tendances mises en évidence dans chaque article montrent les facettes multiples du phénomène autotraductif. L'appareil terminologique de spécialité est enrichi par de nouveaux termes : « infra-autotraduction » et « supra-autotraduction » - voir Grutman, « *closelaboration* » et l'autotraduction assistée » - voir Valeria Sperti et d'autres. Il faut remarquer aussi la bibliographie mise à jour des ouvrages sur l'autotraduction.

Ce livre représente un instrument outil pour les chercheurs, ouvrant des nouvelles et incitantes perspectives d'investigation.

**LES DOUANIERS DES LANGUES
GRANDEUR ET MISÈRE DE LA TRADUCTION À OTTAWA,
1867-1967**

Jean Delisle et Alain Otis
Les Presses de l'Université Laval, Canada, 2016, 504 p.
ISBN : 978-2-7637-3117-9

Ionela-Gabriela ARGANISCIUC¹
Zamfira CERNĂUȚAN²

Le Canada jouit d'un statut spécial dans la mesure où le bilinguisme est une réalité perceptible au niveau linguistique, historico-culturel, éducatif et traductif. La recherche traductologique sur ce territoire prend de plus en plus d'essor.

Avec une riche connaissance en histoire de la traduction et en renouvellement des méthodes d'enseignement de la traduction, Jean Delisle continue sa recherche dans le domaine de la traductologie et élabore avec Alain Otis l'ouvrage récemment paru, *Les douaniers deux langues. Grandeur et misère de la traduction à Ottawa, 1867-1967*, qui valorise l'importance du traducteur du gouvernement fédéral du Canada dans la société de son temps.

Les auteurs définissent leur travail comme étant « une sociologie du traducteur » (p. 6) envisagé aussi comme « la sociologie de l'acteur réseau (SAR) » (Callon, 2006). Le sous-titre de l'ouvrage, *Grandeur et misère de la traduction à Ottawa, 1867-1967*, met en évidence les deux positions que la traduction acquiert dans une culture bilingue à travers l'histoire du premier siècle de la Confédération. Le début – l'année 1867 – marque l'Acte constitutionnel du Canada qui demande l'élaboration des documents officiels dans les deux langues – anglais et français – mais qui n'invoque pas la traduction. Néanmoins, la traduction et les actants humains doivent exister pour qu'on puisse répondre aux besoins socio-politiques de l'époque.

L'ouvrage contient dix-huit chapitres bien articulés, chacun comprenant plusieurs sous-chapitres, précédés d'une « Introduction » et suivis par une « Conclusion ». Nous y trouvons également les « Sigles et abréviations », la « Table des matières », les « Annexes », la « Liste des tableaux », la « Liste des figures », les « Sources des figures » et l'« Index ». Nous avons affaire à un ouvrage bien documenté, avec des renvois historiques pertinents, objectifs, qui marquent un intérêt croissant pour la traduction dans

¹ Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, ionelaarganisciuc@yahoo.fr.

² Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, zamfiralauric@yahoo.fr.

l'espace canadien. Chaque chapitre contient, après le titre, une épigraphe pour authentifier l'importance du sujet dont il y est question.

Par cet ouvrage, les auteurs se proposent de répondre à des questions ouvertes annoncées dès l'« Introduction ». Ils veulent traiter le traducteur, et non pas nécessairement la traduction, par conséquent un portrait du traducteur est envisagé à travers son premier métier, l'importance de sa couleur politique, ses conditions de travail, sa rétribution, son statut professionnel, sa contribution à la vie culturelle de la capitale. Les traducteurs fédéraux qui sont en quelque sorte cachés, pour lesquels « l'invisibilité » (Venuti, 1995) est un syntagme vrai, doivent être « réhabilités » (p. 2) surtout dans une capitale scindée entre les « francos » et les « anglos ». Les deux auteurs cherchent à tracer le portrait des écrivains, des avocats, des médecins, des sportifs, des musiciens, des ingénieurs et des journalistes qui ont exercé le métier de traducteur à Ottawa entre les années 1867 et 1967. Trouvés à la frontière du Canada anglais et du Canada français, les « douaniers des langues » ont contribué à la consolidation de la langue française dans les institutions fédérales, ont noué des relations étroites avec les instances d'autorité et ont animé la vie culturelle de la capitale.

L'« Introduction », avec les sous-chapitres, « L'âge d'or de la traduction » et « Les sources », semble être un chapitre proprement-dit qui repose tout d'abord sur les préjugés de l'invisibilité et l'inégalité du traducteur. Nous apprenons que les historiens réservent peu de place aux traducteurs dans leurs études sur le Canada. Les traducteurs qui disposent d'une visibilité historique sont ceux pour qui la traduction a été vraiment un métier. D'autres sont connus comme traducteurs parce qu'ils ont été des écrivains. Les auteurs annoncent dès le début que « ces douaniers des langues » dont ils vont faire le portrait, appartiennent à l'histoire de la ville d'Ottawa. Nous découvrirons que les récompenses politiques et la censure cléricale sont les raisons pour lesquelles « les personnes aptes » (p. 3) pour le métier de traducteur sont venus travailler au Canada.

Le sous-chapitre, « L'âge d'or de la traduction », nous renseigne sur le fait que l'âge d'or reconnaît le statut des traducteurs et des traductrices dont le nombre augmentera les décennies suivantes. La période qui suit cette étape est nommée « l'âge moderne » (p. 5) de la traduction qui se définit par des programmes de formation en traduction et des innovations technologiques. La coupure est représentée par l'année 1967 lorsque les conditions se sont modifiées et la société canadienne a globalement changée. C'est la période où les traducteurs se connaissent presque tous et se rencontrent dans des réunions mondaines et culturelles. Ils proviennent des métiers les plus divers : médecins, agronomes, professeurs, ingénieurs, musiciens, sportifs, peintres, avocats ou journalistes.

Le sous-chapitre « Les sources » présente les points de départ par le biais desquels les auteurs ont réussi dans leur entreprise. Ils se sont penchés sur

une diversité de sources aussi subjectives qu'objectives : documents officiels, manuscrits inédits, correspondances, articles, monographies, journaux, autobiographies et témoignages oraux ou écrits des traducteurs. Les nombreuses bibliothèques de la région ont fourni les informations nécessaires : la Bibliothèque du Parlement avec ses multiples dépôts d'archives, le centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa contenant des collections importantes sur les traducteurs, la Bibliothèque et les Archives du Canada, la Bibliothèque et les Archives nationales de Québec et le Centre d'études anciennes, de Moncton.

Les auteurs annoncent leur ambition objective de redonner vie aux traducteurs, sans « céder aux sirènes de la nostalgie ou de l'embellissement » (p. 7). Les auteurs précisent également que les tableaux qui composent *Les douaniers des langues* s'inscrivent dans « les études sur le traducteur (*Translator Studies*) » comme l'appelle Andrew Chesterman. (p. 6)

L'ouvrage comprend aussi un « Index » d'où nous nous rendons compte que les auteurs mentionnent dans leur recherche 317 traducteurs fédéraux. Nous apprécions qu'ils se soient bien documentés et leur recherche est vraisemblablement exhaustive. Après une lecture attentive, nous avons accordé une attention particulière aux traducteurs qui sont tombés dans l'abîme de l'oubli.

Un sujet qui a attiré notre attention, « Faut-il traduire Dominion par *Puissance*? », est le dilemme de la traduction de deux termes politiques et leur comparaison, tels que « Dominion » et « Puissance ». Eugène-Philippe Dorion, traducteur important de l'époque a dû respecter la volonté du ministre canadien, George-Étienne Cartier, qui lui impose de traduire « Dominion of Canada » par « Puissance de Canada ». L'attitude de Cartier nous fait réfléchir aux droits et devoirs du traducteur.

Cette traduction a connu plusieurs critiques et en 1931, après le Statut de Westminster, le gouvernement canadien élimine les mots « Dominion » et « Puissance » de ses lois et traités. Traduire « Dominion » par « Puissance » a été une erreur corrigée et aucun de ces mots ne figurait dans la nouvelle *Loi Constitutionnelle de 1982* ce qui donne plus tard raison aux traducteurs.

Le chapitre dédié aux « Destins contraires, privilèges et têtes fortes », nous présente quelques noms de traducteurs français et anglais, ayant différents métiers comme avocat, médecin, greffier, secrétaire qui « font la transition » (p. 19) : William Wilson, Robert Lemoine, Antoine-Alphonse Boucher, Alfred Garneau, etc. Il y a aussi des commis (personne qui fournit une aide dans certains métiers) traducteurs tels qu'Adolphe Chapleau, traducteur des Procès-verbaux de la Chambre des communes ou Alphonse Lusignan, traducteur et secrétaire particulier du ministre de la Justice. En 1912, Hector Carbonneau traduit pendant quelques mois au ministère des Postes et en 1923 devient officiellement traducteur au ministère des Douanes. En 1926 il est nommé traducteur à la Chambre des communes et chef de la Division de la traduction générale en 1930.

Nous apprenons avec intérêt que pour les examens des concours de recrutement, les traducteurs devraient avoir de bonnes connaissances générales et linguistiques. Léon Gerin, traducteur aux Débats en 1903, a été promu chef de ce service en 1916 jusqu'à sa retraite en 1935. Il applique la pratique et la révision des traductions, ce qui améliore la qualité de la version française du « hansard ».

À la fin, les auteurs constatent que les traducteurs font presque tous le même travail, ils traduisent pour les ministères et pour les services parlementaires, ce qui augmente le nombre de traducteurs.

Une place particulière est accordée à « Des traducteurs en garde à vue, d'autres *frappés au cerveau* » qui, durant leurs vacances, entre les sessions, seraient libres d'avoir d'autres occupations. Certains rentrent chez eux et reprennent leurs métiers, d'autres partent en France ou sur la Côte d'Azur.

Les auteurs nous font connaître aussi des injustices subies par les traducteurs parce qu'il y a des traducteurs nommés par favoritisme, des traducteurs fantômes qui s'intéressaient si peu à la traduction et passaient des années sans traduire une ligne, comme J. Arthur Bernard, tandis que les traducteurs compétents ont été destitués. À l'incompétence de certains traducteurs s'ajoute le fait que ces traducteurs absentaient pendant des jours ou des semaines. De telles situations ainsi que les conditions de travail (bureaux insalubres) conduisant à l'épuisement professionnel ont été des aspects discutés à la Chambre des Communes et au Sénat.

Dans un autre chapitre, la préoccupation principale est la traduction faite par les journalistes. Beaucoup d'entre eux s'orientent vers la traduction de la presse écrite qui devient « un refuge » et un terrain formidable pour former le traducteur. La presse repose sur une intense activité de traduction. Le journalisme et la traduction sont considérés par les auteurs comme deux professions qui ont de nombreux points communs.

Un autre aspect qui intéresse les deux auteurs est la censure religieuse qui pèse sur la presse. Parmi les journalistes nous rappelons : Laurent-Olivier David, Rodolphe Girard, Édouard Charlier, Omer Chaput et Wilfrid Gascon. Laurent-Olivier mène une carrière journalistique dans des périodiques, Wilfrid Gascon a été traducteur de *La Patrie*, Rodolphe Girard travaille comme commis au Secrétariat d'État, puis au Débats où il corrige des épreuves et il devient plus tard interprète de l'armée.

Une question épineuse est l'élection des surintendants, présentée par Jean Delisle et Alain Otis, dans « Les surintendants et leurs initiatives ». Après la nomination de Dominitien Robichaud qui n'attire pas des adeptes, le poste est accordé à Aldéric-H. Beaubien qui a toujours apprécié le travail des traducteurs et a cherché à faire reconnaître leur statut et à développer leurs conditions de travail. Après un voyage à New York, il revient avec deux innovations : la dotation des machines à dicter pour les traducteurs et la création d'un service de terminologie. Par l'élaboration d'un service

terminologique dans les années 1950, la langue française jouit d'un gain de terrain dans le domaine fédéral.

Notre attention a été attirée par un épisode sur le destin d'un traducteur, ce que Séraphin Marion considère un « complot acadien ». Il signale un certain complot de Beauséjour, dans les veines duquel coule du sang acadien, Carbonneau qui est lui aussi un Acadien pur-sang et Robichaud, un authentique Acadien. Le traducteur Omer Chaput y voit un complot : dans le cadre d'un « establishment » anglo-canadien d'Ottawa s'établit un « establishment » acadien et non pas canadien-français (p. 243). Une « imagination délirante » (p. 243) le fait jeter sa machine à écrire et il est réprimandé et transféré. Dans le portrait d'Omer Chaput, les auteurs soulignent son esprit incisif qui l'a poussé à écrire une lettre à Carbonneau, surintendant suppléant, et à lui reprocher que les promissions faites par le Bureau des traductions ne se concrétisaient jamais. Ces plaintes pouvaient être réelles vue la réalité de l'époque.

Une place à part est réservée aux « Traductrices dans les ministères, anges gardiens aux Débats » qui occupent ces postes grâce à la parution du service de traduction dans ce domaine. Avant d'être traductrices, elles ont eu d'autres métiers : commis, secrétaires ou sténographes bilingues. La première traductrice fédérale est Marie-Angéline Lamouche qui est commis temporaire et après trois ans elle devient traductrice d'où elle sort à la retraite. D'autres traductrices mentionnées dans ce chapitre sont : Eleanor Mercer, Irène Arnould, Anita Guttadauria qui ont été elles aussi des commis, Ottavienne Gabrielle Saint-Denis qui a été sténographe. Ces femmes ont fait des études secondaires et ont suivi un cours de secrétariat, en général, mais il y a quelques-unes (une minorité) qui ont un diplôme universitaire : Mary Edna Reynolds, Evelyne Bolduc, Rosette Renshaw, Irène de Buisseret, Rita Morel, Denise Lanoix, Margo Ouimet et Nada Kerpan. Les hommes considéraient encore que la place des femmes était au foyer et ils ont empêché une meilleure rémunération des traductrices.

Nous signalons que Jean Delisle s'est montré préoccupé par le statut des traductrices, ayant écrit déjà en 2002 un ouvrage, *Portraits de traductrices*, où il leur accorde une attention particulière. Dans, *Les douaniers des langues*, Jean Delisle et Alain Otis présentent les portraits détaillés de sept traductrices. La première présentée est Malvina Tremblay grâce à laquelle une lutte ardente pour la reconnaissance des droits des femmes « à travail égal, salaire égal » (p. 256) s'est développée. Maria Pouliot, sténographe, traductrice, écrivaine, publie sous un pseudonyme masculin deux essais et un recueil des contes qui présentent les préjugés envers les femmes d'une manière humoristique. Une troisième figure est celle d'Éva Sénécal, journaliste, poète, romancière et traductrice qui présente dans son œuvre un « univers d'angoisse, de solitude, d'incommunicabilité entre les êtres » (p. 260). Thérèse Tardif rassemble à Malvina Tremblay en ce qui concerne ses idées, et elle-même affirme qu'elle se

sent « le seul écrivain canadien boycotté » (263). Éveline Bolduc est la première femme nommée traductrice aux Débats. Une autre femme entrée aux Débats est Marie-Blanche Fontaine qui s'est engagée dans le problème social du multilinguisme en traduction par le dialecte canado-québécois. Dans la Division de Débats toute nouvelle recrue reçoit un ou deux « anges gardiens » (p. 271) qui vont initier la nouvelle entrée à leurs fonctions. Ces « anges » ont le devoir de contrôler les textes traduits pour signaler les éventuels dérapages.

Le niveau politique et pédagogique de la traduction est pris en compte dans cet ouvrage et rappelé dans « La bête noire des traducteurs », qui décrit la controverse politique ayant comme sujet la traduction entre deux députés et les traducteurs parlementaires. En 1935, le député relève 21 erreurs dans une traduction de 150 mots du français vers l'anglais. Il réclame que tout traducteur paraphrase sa traduction. En plus, le député Pouliot parle, sauf les deux langues – anglais et français – d'une troisième langue, la « langue de la bureaucratie » (p. 295).

La discussion sur l'enseignement de la traduction professionnelle au Canada date de 1936. La formation et le recrutement sont des réalités étroitement liées parce que le Bureau des traductions cherche chaque année des traducteurs compétents. Le départ des traducteurs vers le secteur privé diminue les gains par le recrutement de nouveaux traducteurs. Une solution administrative audacieuse est trouvée pour accroître la formation des traducteurs. Cette solution consiste dans la subvention des bourses d'étude, une entreprise qui aura des effets considérables à long terme.

Une place notable est attribuée à des traducteurs qui n'ont pas un rapport direct avec l'étude des langues : des musiciens, des peintres, des sportifs dont les auteurs dressent une liste assez exhaustive. Dans la catégorie des musiciens et chanteurs, ils énumèrent : Rufin Arsenault (organiste), Pierre Babineau (compositeur), Miville Belleau (folkloriste), Paul-G. Ouimet (baryton, critique musical), Oscar Paradis (chanteur, clarinettiste), Antonio Tremblay (impresario), etc. Dans la catégorie des peintres, dessinateurs, sculpteurs sont mentionnés : Omer Chaput (peintre, dessinateur), Alonzo Cinq-Mars (sculpteur), Henri Fabien (peintre, illustrateur, portraitiste, sculpteur), Achille Fréchette (portraitiste), Jobson Paradis (peintre), Jules Tremblay (peintre). Les sportifs qui ont fait carrière en traduction sont : Hector Carbonneau (canotage), James Creighton (hockey), Laurent-Olivier David (raquette), Rodolphe Girard (cricket), Charles Mortureux (ski), Marc Sauvalle (raquette), Jules Tremblay (escrime). Dans ce chapitre, les écrivains tracent les portraits assez complets des quelques traducteurs fédéraux, en essayant de souligner leur importance culturelle cruciale aussi dans la « conservation de la nationalité canadienne » (p. 405) que dans la traduction.

En Ottawa, approximativement neuf cents traducteurs ont exercé leur métier. Afin de vouloir annihiler l'idée que les traducteurs sont simplement des « êtres désincarnés » (p. 425), Jean Delisle et Alain Otis se proposent de faire leurs portraits. Les traducteurs fédéraux ont formé les premières associations

professionnelles, de la traduction littéraire et de l'enseignement de la traduction au pays. Certains d'entre eux se trouvent parmi les pionniers de l'interprétation parlementaire, d'autres ont fait connaître l'enseignement des langues étrangères dans la capitale. Les auteurs nous font découvrir des traducteurs qui exercent un autre métier que celui de la traduction et le rôle de la traduction dans le Canada français du premier siècle de la Confédération. Tous ces « douaniers des langues » ont occupé un poste de traducteur au gouvernement fédéral.

La traduction est étroitement liée à la vie sociale et politique de l'époque, ces deux facteurs influençant en grande mesure le statut de la traduction. De cette manière, les deux principes : le mérite de l'embauche et la compétence s'imposent à travers l'époque. Le bilinguisme du Canada est une valeur fondatrice qui engage après soi la question de la traduction par nécessité ou par facilité. Le siècle pris en compte par les deux auteurs est fécond, parce que la terminologie, les périodiques et les manuels de traduction, les colloques, les banques terminologiques ont un essor significatif, ce qui permet au traducteur d'exercer son métier dans des conditions de plus en plus satisfaisantes et propices. Des personnes appartenant à des domaines distinctes de la traduction ont fait carrière, étant des fonctionnaires qui font partie de l'élite culturelle.

Après la lecture stimulante de cet ouvrage qui enrichit la perception sur la traduction canadienne, tout lecteur est satisfait de point de vue culturel, social, politique parce que cette recherche apporte des informations variées dans le domaine de la traduction. *Les douaniers des langues* nous montre des traducteurs et traductrices fédéraux dans une société bien ancrée dans leur époque. Quelques récits et anecdotes nous transposent dans une capitale fédérale du premier siècle de la Confédération en suivant le fil de l'histoire. À la différence des œuvres antérieures de Jean Delisle, celui dont nous parlons traite de l'importance du traducteur qui provient d'un certain domaine et pour lequel la traduction n'est pas son métier de base. L'ouvrage de Jean Delisle et Alain Otis est riche du point de vue informatif, bien documenté et structuré, accordant au traducteur une place méritoire dans l'histoire du Canada et dans la traductologie canadienne. Avec une forte contribution au domaine traductif, ce travail crée une base scientifique précieuse pour les chercheurs en *Translator Studies*.

Bibliographie :

- Callon, Michel, Latour, Bruno, AKRICH, Madeleine (2006) : *Sociologie de la traduction*, Presses de Mines, Paris.
- Venuti, Lawrence (1995) : *Translator's Invisibility*, Routledge, UK.

LES AUTEURS

Muguraș Constantinescu est professeur de littérature française et de la traduction littéraire à l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava. Elle est rédactrice en chef de la revue *Atelier de Traduction*, directrice du Centre de Recherches INTER LITTERAS, coordinatrice du master Théorie et Pratique de la Traduction ; a publié notamment les volumes *Pratique de la traduction, La traduction entre pratique et théorie, Les Contes de Perrault en palimpseste, Pour une lecture critique des traductions. Réflexions et pratiques* (L'Harmattan, Paris, 2013), *Lire et traduire la littérature de jeunesse* (aux Éditions Peter Lang, Bruxelles, 2013), ainsi que des ouvrages traduits de Charles Perrault, Raymond Jean, Pascal Bruckner, Gilbert Durand, Jean Burgos, Gérard Genette, Alain Montandon, Jean-Jacques Wunenburger. Coordinatrice du projet de recherche exploratoire CNCS PN-II-ID-PCE-2011-3-0812 *Traduction culturelle et littérature(s) francophone(s) : histoire, réception et critique des traductions*, Contrat 133/27.10.2011.

mugurasc@gmail.com

Gina Abou Fadel Saad est actuellement Directrice de l'École de Traducteurs et d'Interprètes de Beyrouth (ETIB) de l'Université Saint-Joseph. Son activité se répartit principalement sur l'enseignement, la direction de mémoires et de thèses, la formation d'enseignants et la recherche, laquelle se traduit par l'élaboration de matériels pédagogiques ainsi que la publication d'articles et de livres. En 2003, elle fut la première à obtenir son doctorat de l'ETIB en soutenant une thèse intitulée *Le texte – Imara et son traducteur – L'exégèse formelle : porte d'accès au sens*. Cette thèse, considérée comme la première recherche traductologique en langue arabe, fut par la suite publiée dans la Collection Sources-Cibles de l'ETIB.

gina.aboufadel@usj.edu.lb

Henri Awaiss s'est investi à l'Université Saint-Joseph (USJ) dans quatre domaines à savoir : l'enseignement, la recherche, la formation, la publication d'ouvrages de réflexion en traduction. Notamment Al Kimiya et la collection Sources-cibles en co-direction. En 2012 Une nouvelle faculté la 13^{ème} est née : La Faculté des Langues (FdL) à laquelle est rattachée l'ETIB. M. le Professeur Henri AWAISS est élu Doyen.

henri.awaiyssj.edu.lb

Felicia DUMAS est professeure des universités au Département de Français de la Faculté des Lettres de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași. Auteure de sept livres et co-auteure de deux autres (avec Olivier Dumas); traductrice en roumain de huit livres français (dont cinq de théologie orthodoxe), ainsi qu'en langue française de deux livres roumains de spiritualité orthodoxe; auteure de nombreux articles scientifiques sur la sémiologie du geste liturgique byzantin, la traduction des textes

religieux orthodoxes, la terminologie orthodoxe en langue française, ainsi que sur les relations franco-roumaines et la francophonie, parus dans des revues roumaines et étrangères.

felidumas@yahoo.fr

Fabio Regattin (<http://www.unibo.it/docenti/fabio.regattin2>), chercheur en langue française et traduction auprès de l'Université de Bologne, travaille comme traducteur pour l'édition et pour le théâtre. Il s'intéresse spécialement à la traduction des jeux de mots, à la traduction pour le théâtre et aux rapports qui relient la traduction et l'évolution culturelle. Il a publié sur ces sujets plusieurs contributions, parmi lesquelles figurent *Le Jeu des mots. Réflexions sur la traduction des jeux linguistiques* (Bologne, Emil, 2009) et *Tradurre un classico della scienza. Traduzioni e ritraduzioni dell'Origin of Species di Charles Darwin in Francia, Italia e Spagna* (Bologne, Bononia University Press, 2015 ; avec Ana Pano Alamán), ainsi que l'édition italienne des pièces de plusieurs auteurs de langue française (Adolphe Nysenholc, Boris Vian, Evelyne de la Chenelière).

fabio.regattin2@unibo.it

Martina Della Casa est ATER à la Faculté des Lettres, Langues et Sciences humaines de l'Université de Haute-Alsace et membre de l'Institut de recherche en langues et littératures européennes (ILLE – EA 4363). En juin 2014, elle a soutenu à l'Université de Bologne (DESE) une thèse intitulée *Expériences du sacré et (dé)figurations du Christ. Artaud, Beckett et Pasolini*. Elle a participé à plusieurs colloques internationaux dont deux du réseau thématique international « La traduction comme moyen de communication interculturel » (en 2014 et 2015). Ses recherches et publications portent sur le sacré dans la littérature européenne contemporaine, sur la circulation et la réception des textes en Europe, sur l'histoire du sublime, sur l'autotraduction (notamment chez Samuel Beckett) et sur la construction de l'idée d'Europe dans la littérature du XX^e siècle.

martina.della-casa@uha.fr

Dumitra Baron est maître de conférences à l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu où elle enseigne la littérature et la civilisation françaises du XX^e siècle. Docteur en littérature comparée de l'Université Sophia-Antipolis de Nice et de l'Université de Craiova. Auteur des livres : *Variations po(i)étiques – les matériaux intertextuels anglo-américains dans l'œuvre de Cioran* (2011), *À travers le verbe – Cioran ou la bantise de la perfection* (2014), *Les Gammes de littérature – chroniques de lecture et études littéraires* (2014) et *La Civilisation au miroir des médias – phénomènes médiatiques et pratiques culturelles dans la société française contemporaine* (2014). Coéditrice du volume *Traversées poétiques des littératures et des langues* (Paris, l'Harmattan, 2013). Ses recherches concernent principalement l'intertextualité, la poïétique et la traduction.

dumitra.baron@ulbsibiu.ro

Enrico MONTI est maître de conférences en Traductologie à l'Université de Haute-Alsace à Mulhouse, où il dirige le Master en Traductions Scientifiques et Techniques. Docteur en traductologie de l'Université de Bologne et membre de l'ILLE (EA 4363), il s'est occupé dans ses recherches de traduction de la métaphore, retraduction et littérature américaine contemporaine. Parmi ses publications, on signale la codirection avec Donna Miller du volume *Tradurre Figure/Translative Figurative Language* (Bologne, BUP, 2014) et la codirection avec Peter Schnyder des volumes *Autour de la retraduction* (Paris, Orizons, 2011) et *Traduire à plusieurs/ Collaborative translations* (2017). Pour plus d'info : <http://uha.academia.edu/EnricoMonti>
enrico.monti@uha.fr

Coralia Costas est chef du département Relations publiques, projets, programmes, marketing culturel du Complexe National de Musées « Moldova » de Iași, Roumanie, en charge, inter alia, de la traduction aussi bien des textes de présentation des expositions (posters, étiquettes, dépliants, catalogues etc.) que des textes des spécialistes des musées et du laboratoire de restauration-conservation. Elle a signé la traduction de nombreux volumes de littérature spécialisée, appartenant surtout aux domaines de l'archéologie, la conservation-restauration, les instruments de musique mécanique, l'ethnographie.
coralia.costas@gmail.com

Lorella Martinelli est chercheuse en langue et traduction française à l'Université « G. d'Annunzio » de Chieti-Pescara (Italie). Parmi ses travaux: *Tristan Corbière, Il linguaggio del disdegno e altri saggi di letteratura estrema* (Naples, ESI 2001), *Gli amori gialli. Canone in versi e identità poetica in Tristan Corbière : selezione di liriche con testo a fronte* (Pescara, Tracce, 2012), *Il Negriero* di Édouard Corbière (Massa, Transeuropa, 2014). Elle a établi, présenté et annoté une édition française des *Amours jaunes* de Tristan Corbière (Paris, L'Harmattan 2007), a publié des essais sur Pierre Loti, Barbey d'Aurevilly et Samuel Beckett, traductrice d'ouvrages d'écrivains contemporains français comme René Guitten (Milan, LED, 2009) et francophones comme Yolande Villemaire (Naples, ESI 2010). Elle a publié plusieurs articles sur l'histoire et la théorie de la traduction.
lorymartinelle@tiscali.it

Fatima Zohra Chouarfia est doctorante à l'Université d'Oran 1 Ahmed Benbella, Algérie, où elle prépare une thèse de doctorat sur la traduction du discours politique, cas du discours d'Obama au Caire, sous la direction d'Abderrahmane ZAOUI. Elle est également enseignante-chercheuse à l'Université de Mostaganem, Algérie.
chouarfia.fz@hotmail.com

Abderrahmane Zaoui est Maître de conférences à l'Université d'Oran 1 Ahmed Benbella, Algérie. Il est également traducteur interprète officiel assermenté agréé auprès de la cour d'Oran.
aerzaoui@ymail.com.

Cristina Hetriuc est docteur ès lettres de l'Université de Suceava, titulaire d'un DEA en « Études Culturelles Françaises », à l'Université de Bucarest, membre du projet de recherche CNCSIS PN II IDEI, *La traduction en tant que dialogue interculturel*, auteure du volume *Traduction, autotraduction, réécriture de l'œuvre de Panaït Istrati/ La composante multiculturelle*, coordonnatrice du volume *Panaït Istrati sous le signe de la relecture* a publié des articles de traductologie et des études culturelles et a suivi des stages de documentation et de recherche en France et en Belgique.

stan_m_c@yahoo.com

Raluca-Nicoleta Balațchi est enseignante de langue française à l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, où elle donne des cours de syntaxe du français contemporain, pragmatique et traductologie. Docteur ès lettres de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie, avec une thèse sur l'expression de la subjectivité en français, elle se spécialise en analyse du discours, pragmatique et traductologie (avec notamment un projet de recherche postdoctorale sur la subjectivité en traduction littéraire financé par CNCS entre 2011 et 2012, et la participation à l'équipe de recherche du Projet de recherche exploratoire *Traduction culturelle et littérature(s) francophone(s): histoire, réception et critique des traductions*). Auteur d'un livre sur la subjectivité, de quelques contributions à des ouvrages de linguistique, d'une trentaine d'articles parus en Roumanie et à l'étranger, d'une traduction.

raluka2@yahoo.fr

Ana-Claudia Ivanov est licenciée ès lettres de la Faculté des Lettres de l'Université Babeș-Bolyai en langues étrangères: français – russe. Après avoir effectué un master en traduction littéraire à l'Université « Ștefan cel Mare », elle a soutenu son mémoire de dissertation sur Madame Bovary dans la version roumaine de Demostene Botez. Depuis 2014 elle est doctorante de Muguraș Constantinescu à l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava où elle prépare une thèse sur la traduction, la retraduction et la traduction canonique de l'œuvre de Flaubert (Madame Bovary).

ana_claudia90210@yahoo.com

Cosmin Pîrghie est licencié ès lettres de la Faculté des Lettres et Sciences de la Communication de l'Université de Suceava. Il a soutenu en 2012 le mémoire de licence sur la catégorie grammaticale des pronoms personnels en roumain, et en 2014 sa thèse de dissertation sur B. Fundoianu-Benjamin Fondane : traducteur et auteur traduit, à l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava. Il est à présent doctorant de Muguraș Constantinescu à l'Université de Suceava, en préparant une thèse sur B. Fundoianu-Benjamin Fondane et Ilarie Voronca : traducteurs et auteurs traduits.

parghie_cosmin@yahoo.com

Ionela-Gabriela Arganisciuc est licenciée ès lettres de la Faculté des Lettres et Sciences de la Communication de l'Université « Ștefan cel Mare », Suceava en langues

étrangères : français-anglais. En 2014, elle a soutenu son mémoire de licence sur l'anaphore en français ayant comme corpus les contes, et en 2016 son mémoire de master sur la réécriture et traduction des contes de Charles Perrault en roumain. Elle est à présent doctorante de Muguraș Constantinescu à l'Université de Suceava, en préparant une thèse sur la traduction, retraduction, adaptation et réécriture des contes de Perrault.

ionelaarganisciuc@yahoo.fr

Zamfira Lauric (Cernăuțan) est diplômée en lettres de la Faculté de Lettres et Sciences de la Communication de l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, en langues étrangères : français-anglais. Elle a soutenu en 2013 son mémoire de licence sur la traduction du discours rapporté dans les médias, en 2015 sa thèse de dissertation sur les problèmes de traduction du discours rapporté dans l'œuvre *Trois Contes* de Gustave Flaubert à l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava. Elle est à présent doctorante de Muguraș Constantinescu à l'Université de Suceava, en préparant une thèse sur *L'œuvre de Jules Verne en roumain: adaptations, traductions et rééditions*.

zamfiralauric@yahoo.fr

APPEL À CONTRIBUTIONS *ATELIER DE TRADUCTION 27* Dossier : *La traduction face à la complexité culturelle, II*

Vu l'intérêt engendré par la thématique du numéro 26 de l'*Atelier de traduction* et du colloque afférent, portant sur la *Traduction face à la complexité culturelle*, le numéro 27 reprend, continue et développe cette riche problématique qui fait suite à celle de la dimension culturelle du texte traduit.

Nous nous proposons, d'une part, à travers cette perspective, d'approfondir des aspects touchés mais non pas suffisamment développés dans les numéros antérieurs et, d'autre part, d'aborder d'autres problèmes comme la traduction culturelle, l'hybridité du texte postcolonial, la culturalité du texte, la distance culturelle, le traducteur culturel, etc.

Nous nous proposons également de revenir sur des textes qui embrassent une mixité de solutions, neutralisantes ou valorisantes, par rapport à la charge culturelle de l'original. Seront privilégiés les textes littéraires, au sens large du terme (littérature générale et de jeunesse et sciences humaines), sans exclure pour autant les textes non littéraires ou pragmatiques, où la dimension culturelle se manifeste, en général, de façon très subtile.

Nous garderons intact l'intérêt pour le paratexte et sa relation avec le texte, pour ses modalités spécifiques de faire entendre la voix du traducteur et de faire connaître sa position et son projet vis-à-vis de la question culturelle dans et par la traduction.

Les contributions seront incluses dans la rubrique *Dossier*.

Ce numéro sera coordonné par le professeur Henri Awaiss de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth et par le professeur Mugurasc Constantinescu de l'Université Stefan cel Mare de Suceava.

Vous êtes priés d'envoyer les articles jusqu'au **15 février 2017** aux adresses suivantes :

henri.awaiss@usj.edu.lb

mugurasc@gmail.com

ionelaarganisciuc@yahoo.fr

Vous pouvez également proposer **des contributions pour les sections suivantes :**

→ **Articles**: section ouverte à toute contribution portant sur la pratico-théorie de la traduction. Tout en privilégiant la traduction littéraire, la rubrique reste ouverte à des analyses concernant la traduction pragmatique, la problématique de la terminologie, la question de l'interprétariat ou la traduction audio-visuelle.

→ **Portraits de traducteurs/ traductrices** qui ont marqué l'histoire de la traduction à travers différents espaces culturels.

→ **Comptes rendus** critiques d'ouvrages récemment parus, traitant de la traduction (actes des colloques, dictionnaires, ouvrages collectifs, ouvrages d'auteur, etc.) ainsi que des comptes rendus de congrès et colloques.

Pour d'autres informations pratiques, nous vous invitons à consulter le site de la revue: **<http://www.usv.ro/atelierdetraduction>**

CONSEILS AUX AUTEURS POUR LA PRÉSENTATION DES TEXTES

L'article sera envoyé par courriel dans un fichier Word (.doc) attaché qui portera le nom de l'auteur.

L'article aura entre 25 000 et 30 000 signes et sera rédigé en français.

Le titre sera écrit en lettres majuscules et centré.

Le prénom et le nom de l'auteur seront alignés à droite. L'affiliation de l'auteur et son adresse électronique seront précisées dans une note de bas de page.

Le texte de l'article sera accompagné :

- d'un résumé de 500 à 600 signes en anglais ;
- de cinq mots-clés en anglais, séparés par une virgule ;
- d'une présentation de l'activité professionnelle de l'auteur et de ses domaines d'intérêt, rédigée en français, qui aura entre 500 et 600 signes.

La police sera Garamond 12 pt, sauf pour le résumé, les mots-clés et la bibliographie (11 pt), interligne simple.

Le format du document sera B5.

Il n'y aura pas de retrait pour le premier paragraphe des sections.

Les majuscules seront accentuées.

Les notes de bas de page sont réservées à des informations complémentaires.

Les références bibliographiques seront écrites entre parenthèses dans le texte, selon le modèle : (Meschonnic, 1999 : 25). Les notes seront numérotées à partir de 1 à chaque page.

Les citations et les exemples dans le texte ne dépasseront pas trois lignes et seront mis entre guillemets à la française (« ... »). Les citations et les exemples qui excèdent trois lignes seront mis en retrait et en caractères de 11 pt, sans guillemets.

Toutes les citations dans une langue autre que le français seront traduites en notes de bas de page.

La bibliographie sera placée en fin d'article et sera rédigée selon le modèle suivant :

Delisle, Jean (2003) : *La traduction raisonnée : manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. 2e éd. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.

RESPONSABLE :

Muguraş Constantinescu

URL DE RÉFÉRENCE

<http://www.usv.ro/atelierdetraduction/>

ADRESSE : Université Ştefan cel Mare Suceava, Roumanie